T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SİNEMADA PEYGAMBER TASAVVURU VE TEMSİLİ

DOKTORA TEZİ

Muhammet SAĞLAM

SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

DOÇ. DR. Musa ÖZTÜRK
Danışman

Ankara, 2022

ONAY SAYFASI

Muhammet SAĞLAM tarafından hazırlanan "Sinemada Peygamber Tasavvuru ve Temsili" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı'nda Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ		**KURUM**	**İMZA**
Doç. Dr. Musa ÖZTÜRK		Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi	
Kabul ■	Red ☐		
Prof. Dr. Emrah AKBAŞ		Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi	
Kabul ■	Red ☐		
Prof. Dr. Mustafa ORÇAN		Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi	
Kabul ■	Red ☐		
Prof. Dr. Ali BÜYÜKASLAN		İstanbul Medipol Üniversitesi	
Kabul ■	Red ☐		
Doç. Dr. Yaşar ZORLU		Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi	
Kabul ■	Red ☐		

Tez Savunma Tarihi: 27 / 12 / 2022

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı'nda Doktora tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü Unvan Ad Soyad

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda telif haklarını ihlal edici etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tezde kullanılmış olan tüm bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

Tarih 22 / 12 / 2022

İmza:

Adı SOYADI:

Çağrı (The Message, 1976) filminin her aşamasında emeği geçen tüm film ekibine, özellikle yönetmen Mustafa Akkad'a…

Gönlümüzden geçen ne kadar çok olsa da nasip bu kadarmış…
Affola.

TEŞEKKÜR

Çocukken büyüklerimizden dinlediğimiz o doyumsuz hikâyelerin yanı sıra kasetlerde ve radyo tiyatrolarında seslendirilen Asr-ı Saadet kıssalarını dinlerken, gösterilen kahramanlıklara sevinir, kayıplara üzülür, olayları zihnimizde canlandırmaya çalışırdık. O günlerde dinlediğimiz hikâyelerin zihnimizdeki yankısı bende olduğu gibi eminim ki çoğumuzda hala devam etmektedir. Bu çocukluk hatırası yanında, Viyana'daki üniversite eğitimim sırasında şehrin her köşesinde karşımıza çıkan dini, tarihsel ve kültürel imge ve sembollerin toplumsal hafızanın diri tutulması için nasıl kullanıldığını müşahede etmenin benim için büyük bir imkân olduğunu belirtmem gerekir. Konu hakkında çalışmaya sebep olan belki de bu iki dönemde aklımda kalan sorular olmuştur.

Bütün bunlardan daha kıymetli olansa tüm öğrencilik hayatım boyunca bilgi birikim ve tecrübelerini aktaran hocalarla birlikte olma şansına sahip olmuş olmaktır. İlk olarak ellerindeki tüm imkânları çocuklarının eğitimine karşılıksız sunan, dillerinden hiç eksiltmedikleri "Allah ilmini artırsın!" dualarıyla ilk Öğretmenlerim, Hocalarım Anne ve Babamı zikretmem gerekir. Peygamber sevgisini ve bu sevginin ömür boyu saygı ve hürmetle nasıl muhafaza edilmesi gerektiğini onlardan öğrendim. Bunun bendeki karşılığını tarif etmem imkânsızdır.

Eğitimim süresince paha biçilmez bilgi ve tecrübelerinden istifade ettiğim isimlerden birkaçını ise özellikle anmam gerekir; rahmetli Prof. Dr. Ahmet Haluk Dursun ve Prof. Dr. Şaban Teoman Duralı Hocalarımın üzerimdeki emeği oldukça kıymetli ve müstesnadır. Bu iki kıymetli isme uzun yıllar boyunca değerli desteğini benden hiç esirgemeyen Afet Aksu Hocamı da eklemezsem bu kısım eksik kalırdı.

Tez süresince, değerli bilgilerini benimle paylaşan, sabırla yönlendiren ve samimiyet ve desteğini esirgemeyen danışman Hocam Doç. Dr. Musa Öztürk'e teşekkürü bir borç biliyor ve şükranlarımı sunuyorum. Çalışmanın geniş ve özgür bir çerçevede ele alınması konusundaki teşvikleri böylesi disiplinler arası bir tartışmayı mümkün kıldı.

Çalışmanın her aşamasında ilgi ve desteğini esirgemeyen, bilgi ve yönlendirmeleriyle çalışmanın sağlıklı bir izlek üzerinde ilerlemesini sağlayan Hocam Dr. Necdet Subaşı'na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yine çalışmamda özellikle yöntem açısından yardımda bulunarak yol gösteren, gerektiğinde çalışmanın sıhhati için tenkit etmekten çekinmeyen ve aynı zamanda sınav jürisinde yer alma zahmetinde bulunan Prof. Dr. Ali Büyükaslan Hocama teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca tez izleme komitesi ve sınav jürimde bulunarak kıymetli zamanlarını tezin izleme ve değerlendirilmesine ayıran Prof. Dr. Emrah Akbaş ve Doç. Dr. Yaşar Zorlu'ya, sınav jürisinde yer alarak katkılar sunan Prof. Dr. Mustafa Orçan'a ve yöntem konusunda değerli önerilerde bulunan Öğr. Gör. Murat Öztürk'e teşekkürü bir borç bilirim.

Tez çalışmasının zaman zaman düğümlendiği anlardan birisinde, kendisinden dua istediğimde "Allahım zorlaştırma kolaylaştır, başladığımız işleri hayırla sonlandır." diyerek beni her zorlukta gayrete sevk eden kızım Reyhan Asya'ya, güler yüzü ve neşesiyle sarılarak her zaman yorgunluğumu alan oğlum Zahid Erdem'e ve her gün "Bugün ne kadar yazabildin baba?" diyerek benim vereceğim cevabı meraklı gözlerle bekleyen oğlum Hasan Asaf'a ayrı ayrı teşekkür ediyorum.

"Evvel refîk ba'del tarik." Önce yoldaş sonra yol. Böyle denmesi boşuna değildir. Bunun ne kadar kıymetli bir öncelik olduğunu, birlikte olduğumuz uzun yıllar boyunca müşahede etme şansına sahip olduğum kıymetli eşim ve yol arkadaşım Esra'ya bu vesile ile edeceğim teşekkür ise elbette tezin yazım süreciyle sınırlı değildir. Ancak, böylesine netameli bir konunun ele alınmasında bana inandığı, her aşamasında karşılaştığım zorlukların çözüme kavuşması adına sorduğu yol açıcı sorular ve yaptığı yorumlar için kendisine müteşekkirim.

Son olarak dualarıyla, dostluklarıyla, kardeşlikleriyle hayatımda olan herkese teşekkür ederim.

ÖZET
Sinemada Peygamber Tasavvuru ve Temsili

Kutsalın tasviri ve temsili meselesi, teoloji ve sanat tarihinin en temel problemlerinden birisi olagelmiştir. Geleneksel anlatı biçimlerinin yüzyıllardır sürdürdüğü taşıyıcılık görevini 19 yy. sonu itibariyle üstlenen ve etkisi bağlamında diğer anlatı biçimlerini geride bırakan sinema, söz konusu tartışmanın yürütüldüğü en önemli mecra haline gelmiştir.

Özellikle, peygamber filmleri olarak sınıflandırılabilecek filmlerin çekilmeye başlanmasıyla birlikte, nelerin kutsallık şemsiyesi altında değerlendirileceği, kutsalın hangi tezahürlerinin, nasıl tasvir ve temsil edilebileceği soruları tekrar sorulmaya başlanmıştır. Bu kapsamda, çalışmanın temel çabası, semavi dinler olarak tasnif edilen, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam'ın peygamberlerinin kutsal bir imge olarak sinemada nasıl tasavvur ve temsil edildiğini ve bu aktarımda söz konusu dinler açısından hangi farklıların öne çıktığını anlamaya çalışmaktır.

Bu yapılırken son yıllarda sinema filmlerine dair çözümleme yöntemleri arasında öne çıkan yapısalcı ekolün geniş eksenli kuramsal alt yapısı kullanılmış ve çalışma, peygamber imgesinin dinlerin kendi anlam dünyaları içerisinde değerlendirilmesine ve konunun bütüncül bir bakış açısıyla ortaya konmasına imkân vermesi sebebiyle nitel bir araştırma olarak tasarlanmıştır.

Sinema eleştirmenlerinin değerlendirmeleri ve izlenme oranlarına göre temsil kabiliyeti yüksek üç film üzerinden yürütülen içerik analizi sonucunda ortaya çıkan bulgular, filmlerin peygamber tasavvurlarının kutsal metinlerle uyumu ve temel kurgu bağlamında benzerlik taşıdığını ve ancak en büyük ayrışmanın temsil konusunda ortaya çıktığını göstermektedir.

Anahtar kelimeler: Çağrı, Denge Kuramı, Hz. Muhammed, Hz. İsa, Hz. Musa, On Emir, sinema, Tutku: Hz. İsa'nın Çilesi.

ABSTRACT

The Conception and Representation of the Prophet in Cinema

The issue of the depiction and representation of the sacred has been one of the most fundamental problems in theology and art history. In the 19th century, the traditional narrative forms have been carrying on for centuries. Cinema, which has undertaken at the end of the day and surpassed other narrative forms in terms of its influence, has become the most important medium in which the said discussion is carried out.

In particular, with the beginning of the shooting of films that can be classified as prophetic films, the questions of what should be evaluated under the umbrella of holiness, which manifestations of the sacred and how they can be depicted and represented began to be asked again. In this context, the main effort of the study is to try to understand how the prophets of Judaism, Christianity and Islam, which are classified as monotheistic religions, are conceived and represented as sacred images in the cinema and what differences stand out in terms of the religions in question in this transfer.

While doing this, the broad-axis theoretical infrastructure of the structuralist school, which has come to the fore among the analysis methods on motion pictures in recent years, has been used and the study has been designed as a qualitative research because it allows the image of the prophet to be evaluated within the meanings of religions and to reveal the subject from a holistic perspective.

The findings, which emerged as a result of the content analysis carried out on three highly representative films selected according to the evaluations of movie critics and viewing rates, show that the visions of the prophets of the films have similarities with the holy texts and in the context of basic fiction, but the biggest divergence occurs in representation.

Key words: cinema, The prophet Muhammad, the prophet Jesus, the prophet Moses, Theory of Equilibrium, The Message, The Ten Commandments, The Passion of The Christ.

İÇİNDEKİLER

ÖZET i
ABSTRACT ii
İÇİNDEKİLER iii
KISALTMALAR DİZİNİ vi
RESİMLER LİSTESİ vii
TABLO LİSTESİ ix
1. GİRİŞ 1
2. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE 14
2.1. Sinema ve Sinemada Anlatı 14
2.1.1. Bir Fenomen Olarak Sinema 14
2.1.2. Klasik Anlatı Biçimleri ve Sinema 23
2.1.3. Özdeşleşme 27
2.1.4. Karakter ve Yıldız 31
2.2. Kutsal: Kavramsal Bir Çözümleme 34
2.2.1. Kutsal ve Profan 39
2.2.2. Semavi Dinler ve Kutsal 42
2.2.2.1. Yahudilik 43
2.2.2.2. Hristiyanlık 44
2.2.2.3. İslamiyet 47
2.2.3. Kutsalın Tezahürleri 49
2.2.3.1. Kutsal Mekân 53
2.2.3.2. Kutsal Zaman 56
2.2.3.3. Kutsal İnsan 59
2.2.3.4. Kutsal Eşya 63
2.3 Kuramsal Çerçeve 65
2.3.1. Carl Gustav Jung-Arketipler 67
2.3.2. Ferdinand de Saussure - Göstergebilim 71
2.3.3. Mircae Eliade-Ebedi Dönüş Mitosu 74
2.3.4. Vladimir Propp-Masalın Biçimi 75
2.3.5. Joseph Campbell-Kahramanın Sonsuz Yolculuğu 79
2.3.6. Claude Lévi-Strauss-Mitler 84
2.3.7. Roland Barthes-Yananlam/Düzanlam 86
2.3.8. Algirdas Julien Gerimas - Eyleyen Modeli 87
2.3.9. Tzvetan Todorov – Denge 89
2.3.10. Christian Metz - Sinemada Anlam ve Film Dili 95

2.3.11. Mihail Mihayloviç Bahtin: Metinlerarasılık ve Kronotop 99
2.3.12. Robert K. Merton-Yapısal İşlevselcilik 104
2.3.13. Pierre Bourdieu –Habitus, Alan 108
2.3.14. Theodor W. Adorno - Max Horkheimer- Kültür Endüstrisi 112
3. SİNEMA VE KUTSAL 116
3.1. Dinin Sinemayla Karşılaşması 119
3.1.1. Filmlerde Din 120
3.1.2. Din Olarak Film 122
3.1.3. Sinema Deneyimi ve Ritüel 125
3.2. Sinemada Kutsalın Temsili 129
3.2.1. Aşkınlık - Kutsal 132
3.2.2. Sinematik İmge 135
3.2.3. Kutsal ve Kurgu 139
3.2.4. Kutsal ve Senaryo 143
3.2.5. Kutsal ve Aktör 146
3.2.6. Kutsal ve Yönetmen 149
3.3. Sinema ve "Peygamber Filmleri" 152
3.3.1. Meşruiyet 154
3.3.1.1. Yahudilik 154
3.3.1.2. Hristiyanlık 158
3.3.1.3. İslamiyet 164
3.3.2. Ekranda Peygamber'in Temsili 175
3.3.2.1. İlk Örnekler ve Semavi Dinlerin Yaklaşımı 177
3.3.2.2. Etkileşimler ve Toplumsal Tepkiler 184
3.3.2.3. Tasvir Konusunda Türkiye'de Verilen Kurul Karar ve Görüşleri 200
3.3.2.4. Peygamber Filmleri ve Sansür Karar Defterleri 201
4. ÇÖZÜMLEME: ÜÇ SEMAVİ DİNİN PEYGAMBERİNİN SİNEMADA TEMSİLİ 208
4.1. Sinemada Hz. Musa Temsili: The Ten Commandments (1956) 217
4.1.1. Film ve Kutsal Metin Anlatısı Arasındaki İlişki 222
4.1.2. Denge Kuramına Göre Filmin Analizi 233
4.1.3. Filmde Peygamber Tasavvuru 243
4.2. Sinemada Hz. İsa Temsili: The Passion of The Christ (2004) 252
4.2.1. Film ve Kutsal Metin Anlatısı Arasındaki İlişki 258
4.2.2. Denge Kuramına Göre Filmin Analizi 265
4.2.3. Filmde Peygamber Tasavvuru 273
4.3. Sinemada Hz. Muhammed Temsili: The Message (1976) 280

4.3.1. Film ve Kutsal Metin Anlatıları Arasındaki İlişki 294
4.3.2. Denge Kuramına Göre Filmin Analizi 306
4.3.3. Filmde Peygamber Tasavvuru 316
4.4. Genel Bakış 320
5. SONUÇ 322
6. EKLER 332
7. KAYNAKÇA 340

KISALTMALAR DİZİNİ

Akt.	Aktaran
DİB	Diyanet İşleri Başkanlığı
Hz.	Hazreti
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
Vb.	Ve benzeri

RESİMLER LİSTESİ

RESİM 1: The Ten Commandments (1956) film afişi 217
RESİM 2: DeMille Kuran ve İncil ile birlikte senaryo hazırlığında 219
RESİM 3: Bebek Hz. Musa firavunun sarayına Nil Nehri üzerinden sepet içinde gelir... 222
RESİM 4: Hz. Harun asayı yılana dönüşmesi için yere atar 233
RESİM 5: Firavun'un kızı Bithiah Hz. Musa'yı saraya alır 235
RESİM 6: Hz. Musa bir Etiyopya'dan bir kahraman olarak döner 236
RESİM 7: Hz. Musa annesi ile ilk defa buluşur 238
RESİM 8: Hz. Musa zincire vurulur 238
RESİM 9: Hz. Musa yolculuğa çıkar 239
RESİM 10: Nil Nehri yedi gün boyunca kan olarak akar 240
RESİM 11: Ramses'in oğlu vebadan ölür 241
RESİM 12: Hz. Musa, Tanrı'nın On Emri taş levhalara yazdığına şahitlik eder 242
RESİM 13: Charlton Heston ve Michelangelo'nun Musa heykeli 243
RESİM 14: Huston Mısır tasvirlerindeki Yahudilere özgü dokuma kumaşlı kostümle.... 245
RESİM 15: Kızıl Denizin iki ayrılması sahnesi için hazırlanan özel havuz 246
RESİM 16: Hz. Musa Tanrı ile her görüştüğünde yüzü ve saçları daha da aydınlanır 247
RESİM 17: Hz. Musa Sina Dağında Tanrı ile görüşür 248
RESİM 18: Hz. Musa Kızıl Denizin ikiye ayrılması için kollarını açar 249
RESİM 19: Hz. Musa halkına buyruklarını söyledikten sonra veda eder 250
RESİM 20: The Passion of The Christ (2004) film afişi 252
RESİM 21: Hz. İsa Getsemani Bahçesi'nde 254
RESİM 22: Şeytan Yahudi hahamların arasında 256
RESİM 23: Antonio Ciseri, 1871, Ecce Homo "İşte o adam!" isimli tablosu 257
RESİM 24: Hz. İsa havarileriyle Getsamani Bahçesinde 262
RESİM 25: Hz. İsa, Vali Pilatus'un konağında 264
RESİM 26: Hz. İsa Dağ Vaazında 266
RESİM 27: Şeytan yılan kılığına bürünerek Hz. İsa'ya yaklaşır 268
RESİM 28: Yahudi askerler acımasız bir şekilde Hz. İsa'yı kırbaçlar 270
RESİM 29: Hz. İsa'nın çehresi Veronica'nın örtüsünde belirir 271
RESİM 30: Hz. İsa çarmıha gerilir 272
RESİM 31: Hz. İsa onca işkenceden sonra çivilerle çarmıha gerilir 274
RESİM 32: Gibson Caviezel ile sette 276

RESİM 33: Warner Sallman, The Head of Christ, 1940.…..……..……...277
RESİM 34: Michelangelo'nun La Pietà isimli heykeli, 1499 278
RESİM 35: The Message (1976) filminin çıkış ismiyle hazırlanan afişi 280
RESİM 36: Hz. Zeyd Hz. Muhammed'den haber almak için Ebu Talip'in evine gelir… 292
RESİM 37: Kral Necaşi Medine'den gelen Müslümanları dinler 295
RESİM 38: Mekkeli müşrikler Hz. Muhammed'in sığındığı mağaraya yaklaşırlar 303
RESİM 39: Medine'deki Müslümanlar Hz. Muhammed'in yolunu gözler..... 305
RESİM 40: Mekke geçiş yolları üzerinde önemli bir durak ve panayır yeridir 307
RESİM 41: Hz. Bilal Hz. Ammar'ı kırbaçlamayı reddeder 309
RESİM 42: Hz. Hamza çölde arslan avından dönmektedir..... 310
RESİM 43: Hz. Hamza Müslüman olduğunu ilan eder..... 311
RESİM 44: Müslümanlar Mekke'yi savaşsız, çatışma olmadan fetheder..... 314
RESİM 45: Müslümanlar üç koldan Mekke'ye girerler..... 315
RESİM 46: Farklı toplumsal statülerden olan insanlar İslam karşısında eşitlenmiştir.....319

TABLO LİSTESİ

TABLO 1: Filmler ve kutsal metin anlatıları arasındaki ilişki..…….322
TABLO 2: Denge kuramına göre peygamberlerin rolü…… 322
TABLO 3: Filmlerde peygamber tasavvuru…… ..323

1. GİRİŞ

Tasvir konusunun kökenindeki sûret ve temsil meselesi, başlangıcından günümüze kadar teoloji ve sanat tarihinin en temel problemlerinden birisi olagelmiş, söz konusu tartışmalar mezkûr alanlarla sınırlı kalmamış toplumda da karşılık bulmuştur. Görsel anlatıda kutsalın temsili ve tasvirinin nasıl olması gerektiği konusu, kutsal imge ve tasvirlerin 20. yüzyılda görsel ve kurmaca sanat eserlerinde gösterilmeye başlanması özellikle sinemanın icadıyla daha da tartışılır hale gelmiştir. Sinema sahip olduğu kendine mahsus imkânlarla gerçekliği yeniden üreten, onu yeni formlarda görünür kılan önemli anlatım biçimlerinden birisi olarak kabul edilmektedir. Sinema geçmişin, belleğin ve kimliğin yeniden üretilmesinde toplumsal yüzleşmeyi sağlayabildiği gibi aynı zamanda dönüştürme gücüne de sahiptir.

Sinema, tasvir sanatlarının sonuncusu olarak, ortaya çıktığı dönemden itibaren toplumda "kutsal" olarak kabul edilen gerçeklikleri kendisine konu edinmiştir. Görüntünün/tasvirin biriciklikten sıradanlığa evrilmeye başlamasından önceki tarihsel dönemde de kutsal imgelerin toplumda önemli bir yer edindiği bilinmektedir. Her inanç sistemi mabetlerinde kendi inançlarına özgü temsillerle kutsala ait görünümlere yer vermiştir.

Modern sosyoloji anlayışının ortaya çıkmaya başladığı tarihlerde görme ve gösterme pratikleri de değişmiş, fotoğraf makinesinin icadıyla bu yeni görme ve gösterme biçimleri yaygınlaşmaya başlamıştır. Öncesinde, yalnızca aristokratlar kendilerine ait bir tasvire sahip olabiliyorken, fotoğraf makinasının kitlesel üretimine geçilmesiyle birlikte görsel dünyanın kapıları herkese açılmıştır. Sanatta esen realist akımının da etkisiyle fotoğraf makinesi; sanatçıların mimari yapılar ve doğal manzaralar yanında toplumsal durum ve insanları da belgelemek için kullandıkları bir enstrüman olarak öne çıkmıştır.

Makineleşmeyle birlikte değişen sosyal hayat ve onun sağladığı imkânlar topluma ait değerlerin yeniden anlamlandırılmasını gerekli kılmış ve bu değişimlerden hiç kuşkusuz din kavramı ve onunla mündemiç "kutsal" kavramı da etkilenmiştir. Böylece, kutsal kavramı yeni ve eleştirel bir bakış açısıyla farklı disiplinler tarafından çok yönlü olarak incelenmeye başlanmıştır. Dinin kutsal saydığı imgeler dönemin teknik imkânları vasıtasıyla hiç olmadığı

kadar görünür hale gelmiş, kutsal tasvirler mabetlerin dışına çıkmış ve gündelik hayata karışmıştır.

İnsanın yeryüzündeki tecrübesi, hikâyesi ve bu hikâyenin aktarılma biçimleri zaman içerisinde biçim değiştirse de değişmeyen şey, deneyimlenen durumun dönüştürülerek bir başkasına aktarılmasıdır. Özellikle mitolojik ve destansı anlatı metinlerinin, sosyo-kültürel konjonktür gözetilerek sözlü ve yazılı olarak aktarılması, metinlerde verilmek istenen mesajların korunmasını sağlamış, şimdiki zamanın formuna sokularak yeni bir söyleyişle anlatılması ise muhatabın birikimine ve tahayyül yeteneğine bırakılmıştır.

Zamanla sözden ziyade göze, görmeye ve temsile olan ilgi artmış ve işitme ve yazma yoluyla anlatma biçimi yerini çizme, resmetme ve temsil ederek gösterme biçimine bırakmıştır. Yüzyıllar boyunca anlatılarla kulağı eğitilen insan, zamanla gözleriyle eğitilmeye ve bu bağlamda yeni bir anlam dünyası inşa edilmeye başlanmıştır. Anlatıdaki bu biçim değişikliği, bakılan kişi ya da nesnenin tasviri yapılırken, ses efektleri, dekor, ışık, hareket, kamera açıları, vb. gibi etkilerle yeni bir anlamın üretilebileceği biçimsel değişikliklerin içeriği yeniden ürettiği görünümle izleyiciyi/göreni, bakanı yeni bir yoruma, yeni bir anlama yönlendirmiştir. Bu durum da anlatının bir bakıma tasvirlerle somutlaşmasına; zaman içerisinde "donarak" verilmek istenen mesajın o günkü koşullar çerçevesinde tarihselleşmesine sebep olmaktadır.

Sinema, icadından itibaren diğer sanat dallarının sahip olduğu teknikleri kendi bünyesine katarak mesajın tarihselleşme riskinin, zaman algısını değiştirme becerisi ve hareket kabiliyetiyle önüne geçmeyi denemektedir. Bu yapılırken anlamlı bir bütüne ulaşmak için; kadrajın, ışığın, kamera hareketlerinin, müziğin, kurgunun, zaman - hareket uyumunun ve nihayet senaryonun çekilecek filmin dokusuna uygun olarak tasarlanması gerekmektedir. Bunun yanı sıra yapımcı ve yönetmenin düşünce ve inanç dünyasının aynı perspektife sahip olması ya da olmaması bir diğer önemli etkendir.

Klasik anlatılardaki zaman, mekân, eşya ve kişi tasavvurlarını, metnin ortaya çıktığı dönemde olduğu şekliyle yeniden göz önüne getirilebilme imkânı, sinemayı diğer sanat dallarından ayıran en önemli özelliktir. Sinemanın sahip olduğu bu özellik, tarihte yaşanmış büyük değişimlerin teknolojik imkânlar el verdiği ölçüde yeniden anlatılmasına, mitolojik ve destansı hikâyelerin ilk metinlerine neredeyse sadık kalınarak seyredilmesine,

seyredilmenin de ötesinde adetâ yeniden bir anlam inşâsına olanak tanımaktadır. Chrsitian Metz'in (2012) işaret ettiği gibi ''*Sinemaya gitmek demek, bir öyküyü görmeye gitmek demektir*.''

Geleneksel anlatı biçimlerinin o zamana değin sürdürdüğü taşıyıcılık görevini, 1878'de toplumsal hayata katılmasıyla birlikte, sinema üstlenmiştir. Toplumsal kodların ve kültürel değerlerin, kurmaca metinlerde olduğu gibi gerçeklik ve hayalin, metin ekseninde bir bütün halinde bir araya getirilerek sunulması ve teknolojik imkânlar vasıtasıyla gerçeklik algısının dönüştürülebiliyor oluşu, toplumu bir arada tutan (dini ve siyasi kurumlar gibi) yapıların dikkatini sinemaya çekmiştir. Bu yapılar özellikle toplumsal değişimin yaşandığı dönemlerde insanları bir arada tutmak, aynı anda binlerce kişiye ''normalin'' ne olduğunu göstermek için sinemayı bir araç olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Sinemanın filmler vasıtasıyla tahkim edilmiş normalin dışında bir gerçeklik inşa etmeye başlamasıyla bu yapılar kurumsal statülerini harekete geçirerek müdahale etmekten çekinmemişlerdir.

Dini anlatıların filmlerde metin olarak işlenmesi ve bu anlatılarda geçen kutsal kişilerin temsil edilmeye başlanması sinemanın icadıyla hemen hemen aynı tarihlere denk gelmektedir. Hz. İsa'nın hayatından kesitlerin gösterildiği *Horitz Passion Play* (1897) ve *The Passion Play of Oberammergau* (1898) gibi "Çile Oyunu" olarak isimlendirilen filmler bu girişimlerin öncüsü olmuştur. Sinema artık bir araç olarak, edebiyat, müzik, sanat ve tiyatronun yanında kutsal normların ve anlatıların topluma aktarılması için en önemli mecra olmayı başarmıştır.

Sinemanın kendine özgü anlatı tekniği aynı zamanda kutsal anlatılarda geçen tasvirlerin ve temsillerin sinema tekniklerinin sunduğu imkânlar aracılığıyla değiştirilerek, abartılarak, tahrif edilmesine yol açabilmektedir. Bu çerçevede dini kurumlar harekete geçerek kimi zaman gösterime giren filmleri yasaklamış kimi zamansa, koruyuculuk görevlerine istinaden, anlatılarda geçen hikâyelerin filmleşmesi için öncülük etmişlerdir. Bu duruma, 'Uluslararası Katolik Sinema Ofisi'nin gayretleriyle Hz. İsa'nın temsil edilmesini yasaklayan ve ABD'de 1930–1960 yılları arasında sıkı şekilde uygulanan 'Hays Yasası' ve yine ilgili ofisin bildirisinde geçen ''*insanın tanıtımına ve Müjde mesajının bilgisine katkıda bulunan filmlerin ve görsel-işitsellerin yapımını, dağıtımını ve kullanımını teşvik etmek*'' ibareleri örnek olarak verilebilir.

Genel olarak destansı/epik filmler üst başlığında değerlendirilen dini türdeki filmlerin içerisinde "Peygamber Filmleri" ise, peygamberlerin hayatlarından kesitlerin anlatıldığı ve temsil edildiği filmler olarak bir alt başlık altında toplanabilecek sayıya ulaşmış görünmektedir. Sinema kuramcılarının, sinema filmlerinin sınıflandırılması konusunda ortak bir kanıya vardığını söylemek mümkün değildir. Yapılan değerlendirmelerin sınıflandırmayı yapan kişilerin tercihine göre şekillendiği görülmektedir. Buna örneklik teşkil eden ve Hz. İsa'nın hayatından kesitlerin anlatıldığı ilk film 1897 yılında çekilmiş ve günümüze değin bu rakam yaklaşık olarak ikiyüzelliye ulaşmıştır. Semavi dinlerin diğer iki peygamberi Hz. Musa hakkında çekilen filmlerin sayısı yüzyirmi iken, Hz. Muhammed hakkında çekilen filmlerin sayısı ise ikidir.

Klasik sinema anlatıcılığının doğduğu ve geliştiği Hollywood aynı zamanda peygamber filmlerinin anlatı tarzının da belirleyicisi olmuştur. Kitleyi hedef alan bu filmler Hollywood tarzı klasik anlatı filmlerinin destansı yapısına uygun formda sinemaya aktarılmıştır. Klasik anlatının geleneksel yapısı üzerine inşa edilen film yapma biçimi, seyircinin yazılı ve işitsel olarak sinema öncesi aşina olduğu bir kurguya sahiptir. Aristoteles'ten itibaren sistemleşmiş bir halde varlığını sürdüren 'Klasik Dramatik Yapı'nın gerçekliği dönüştürmedeki becerisi, klasik anlatı sineması izleyicisini de etkilemeyi başarmıştır. Olay örgüsünün kesintisiz bir şekilde sürdürülerek tiyatronun sahip olamayacağı teknik imkânlarla sona erdirilmesi, filmlerin tiyatro oyunlarına nazaran etkisini artırmış ve sinemanın bir hayal dünyası olarak nitelendirilmesine neden olmuştur.

Peygamberler, istisnalar olsa da klasik dramanın olay örgüsüne ve karakter uyarlamalarına uygun olarak, filmlerde birer kahraman, kurtarıcı rolünde tasvir ve temsil edilmiştir. Belirli bir izleyici kitlesine ulaşan ve sektör haline gelen sinema dünyası, kutsal metinlerde geçen olaylar ve kişilerin tasvirini, "kahramanlaştırılan" peygamberi merkeze alarak, sinematografinin yeteneklerine ve yönetmenlerin kabiliyetlerine emanet etmiştir. Kutsal metin ve senaryo arasındaki uyum, çoğu zaman dramanın lehine evrilmiş ve bu dönüşüm, tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Dahası filmlerin çekildiği dönemin sosyolojisi, çoğunlukla, peygamberin sözlerine ve fiziki yapısına nüksettirilmiştir.

Bu aşamada kutsalın ne olduğu, nelerin kutsallık şemsiyesi altında değerlendirileceği, kutsalın hangi tezahürlerinin tasvir ve temsil edilebileceği soruları tekrar

sorulmaya başlanmıştır. Dünyayı anlama çabası olarak değerlendirilen din mefhumunun en önemli kavramlarından birisi olan kutsal kavramının üzerinde anlaşılmış tek bir tanımı yoktur. Ancak yapılan farklı tanımlarda ortak özellik olarak karşımıza çıkan hususlardan birisi kutsal kabul edilen şeylere karşı duyulan saygı ve korku, diğeri kutsalın bir şeyde zuhur etmesi (hiyerofoni) özelliği yani somut bir nesne üzerinde tecelli etmesi, bir diğeri ise onun bir tabu, dokunulamaz ve ihlal edilemez olarak kabul edilmesi ve ayrıca topluluk için bir anlam haritasına sahip olmasıdır. Bu ortak özellikler, çalışmanın anahtar kavramlarından kutsalın görsel sanatlardaki seyrini incelerken karşımıza çıkan durumları izah etmede kullanacağımız sorular ve cevapları da işaret etmektedir.

Aydınlanma öncesi aynı kaynaktan beslenen din ve dünya görüşü, aydınlanma sonrası dönemde, kutsalın gündelik hayattan çekilmeye başlamasıyla kutsal - profan olarak ikiye ayrılmış, fen ve sosyal bilimlerin gündeminden hiç düşmemiştir. Bu iki kavramın etrafında sadredilen görüşler birleştirmeden ziyade ayrıştırma çabaları olarak tezahür etmiştir. Görsel sanatlar bu ayrımın en çok hissedildiği alan olarak dikkat çekmektedir. Bu alanda üretilen eserlerin semavi dinlerdeki sinema öncesi ve sonrası yansımaları, elinizdeki çalışmanın odak noktalarından biridir. Tasvir konusuna dinlerin yaklaşımı ve verilen tepkilere baktığımızda, kurumsal yapıların kutsal kabul edilen varlık veya nesnelerin tasvir edilmesine karşı tedbirli yaklaştığı görülmektedir. Sinemanın toplumsal hayatta var olmaya başlamasından itibaren, uzun yıllar tartışılan ve kimi zaman şiddet kullanılarak engellenmeye çalışılan kutsal tasvirlerin gösterime sunulup sunulamayacağı meselesi tekrar tartışılır hale gelmiştir. Bu tartışmalar dini kurumların girişimleriyle kanunlaşarak yasalaşmış veya verilen tepkiler nedeniyle yapımcı ve yönetmenler konuya yaklaşmaktan çekinmişlerdir.

Temsil kavramı çalışmanın odak noktalarından bir diğeridir. Sahne sanatlarının merkezinde yer alan kavramın tarihi milattan önceye dayanmaktadır. Çalışmada, tasvir ve sinema ekseninde ele alınan kavram, ikon/resim ve nihayet filmlerde peygamberlerin bir aktör tarafından temsil edilmesinin ortaya çıkardığı tartışma ve geliştirilen çözümler etrafında ele alınmıştır. Kutsal bir varlık olarak yeryüzüne Tanrı tarafından gönderilen peygamberlerin bir insan tarafından sinemada temsil edilip edilemeyeceği sorusu sinemanın ilk çeyreğinden itibaren tartışılmaya başlanmıştır. Bu çalışmada, tartışmaların günümüze değin geçirdiği evreler üç semavi dinin peygamberlerinin hayatlarından kesitlerin işlendiği filmler üzerinden gösterilmeye çalışılmıştır.

Seçilen filmlerin senaryolarının kutsal metinlerde geçen kıssalarla olan ilişkisinin nasıl kurgulandığı, nasıl sunulduğu, sinema sanatına özgü yöntemlerin, kıssaların sunumundaki etkisinin seyirciyle buluştuğunda oluşacak etkinin kıssanın özüne ilişkin hangi bağlamsal ve anlamsal değişikliklere açık olduğu; bu değişikliklerin gerçek temsil ilişkisi bağlamında neleri önceleyeceği ya da öteleyeceği sorusu tezin ana sorularından bir tanesidir. Senaryo yazılırken yapımcı ve yönetmenlerin gösterdikleri dikkat ve dramatik kurgunun gereği olarak ortaya çıkan durumlar tespit edilmeye çalışılmış, filmlerden seçilen sahnelerle konu örneklendirilmiştir. Yaşadıkları topluma birer uyarıcı olarak gönderilen peygamberlerin toplumsal yapıya etkisi ve bunların filmlerdeki yansımaları çalışmanın bir diğer odak noktası olmuştur. Yönetmenler tarafından peygamber kıssalarından seçilerek sahnelenmeye çalışılan toplumsal değişim aşamaları ve peygamberlerin bu değişime yaptığı önderlik, aynı zamanda filmlerin gösterime girdiği dönemin ihtiyacı olan kurtarıcı/kahraman tipoljisini yansıtması bakımından da önemli ipuçları barındırmaktadır.

Semavi dinlerin peygamber temsillerine ilişkin görüşleri ve bunların filmlerde tasavvur edilen peygamberler ile arasındaki uyum, çalışmada cevap aranan ana soru olmuştur. Yönetmenlerin seçtikleri kamera açısı ve aktörlerin giydiği kıyafetlere değin konu mercek altına alınmaya çalışılmıştır. Filmler analiz edilirken sadece peygamberler değil, kutsal kabul edilen ve filmlerde bahsi geçen diğer kişilerin karakter özellikleri de kurgudaki örnekler üzerinden değerlendirilmiştir. Bu yapılırken son yıllarda sinema filmlerine dair çözümleme yöntemleri arasında öne çıkan yapısalcı ekolün geniş eksenli kuramsal alt yapısı kullanılmıştır. Bu yöntem antropolojinin, dilbilimin ve göstergebilimin bileşkesinden oluşan bir çözümleme biçimi olarak diğerlerinden ayrılmaktadır. Bu da klasik anlatının yüzlerce yıllık geçmişini ve modern zamanların en kapsamlı anlatma biçimi olarak sinemanın dil ve anlatı eksenli yapısını daha nitelikli olarak ele almayı mümkün kılmıştır.

Sinema olgusu temelde görsel sanatlara dair yapılan çalışmalarda inceleme konusu olarak ele alındığından bu alandaki çalışmalar, doğal olarak, çoğunlukla sinema sanatının perspektifinden bakılarak yürütülmektedir. Genel olarak sinema akımları ve tür sinemasına ilişkin yapılan araştırmalarda yönetmenlerin film çekme biçimleri ve çektikleri filmlerin mukayesesine odaklanılmakta, sinemanın içinde geliştiği toplum ve yapısına ilişkin filmlerde örtülü şekilde verilen kodların analizi ihmal edilmektedir. İhmal edilen bir diğer alan da filmin muhatabı olan seyircilerin filme yönelik tepkilerinin yorum ve analizidir.

"Sinema ve din" ilişkisine dair yapılan akademik çalışmalar, 1980'lerin sonlarına doğru ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde sosyal bilim alanında yapılan araştırmaların disiplinler arası yürütülmeye başlandığı ve farklı alanlarda kullanılan kavram ve yöntemlerin konuları açıklamak için tercih edildiği görülmektedir. Bir diğer önemli husus akademinin toplumun gerçekliğine ve gündelik yaşam pratiklerine olan bakışının değişmeye başlamasıdır. Bu paradigma değişiminden sinema araştırmaları da nasibini almıştır. Sinema alanında yapılan çalışmalar diğer disiplinlerle (sosyoloji, ekonomi, psikoloji vb.) ilişkilendirilerek disiplinler arası bağ kurulmaya başlanmış ve böylelikle alan, çok yönlü yaklaşımların konusu haline gelmiştir. Bu dönemde din ve sinema ilişkisi bağlamında üç yaklaşım biçimi öne çıkmıştır. Bunlardan ilki, filmin öyküsünün içeriğine odaklanarak filmdeki dinsel ölçüleri analiz etmek (Religion in Film), diğeri temel olarak filmin estetiği ve dinsel uygulama arasındaki paralelliğe yoğunlaşma (Film as Religion) ve son olarak da sinemasal deneyim; seyirci ve örnekleri verilen ritüeller arasındaki bağa odaklanmak (Cinematic Experience and Ritual) olarak tanımlanabilir.

Dini anlatılardaki kurgu ve anlatılarda geçen kişilerin karakter özellikleri klasik sinemanın olay örgüsüne ve sıradan insanların kahramanlaştırıldığı hikâyelere (süper kahraman ve fantastik filmleri gibi) ilham verse de, sinemada peygamber temsillerine yönelik yapılan araştırmalar nispeten yakın zamanlıdır. Ancak bunun bizim için en can alıcı örneği, 45 yıl önce çekilen ve sinema salonlarında uzun süre gösterimde kaldıktan sonra televizyon ekranlarında her yıl Ramazan ayında neredeyse aksatılmadan yayınlanan Hz. Muhammed'in hayatından kesitlerin sahnelendiği *Çağrı* filmine yönelik geniş çaplı akademik bir araştırmanın şu ana değin yapılmamış olmasıdır.

Yukarıda bahsedilen çerçeve dâhilinde araştırmanın ana problemi; kutsal imge olarak "Peygamber" temsilinin sinemaya aktarımında üç büyük din açısından hangi tasavvur farklılıklarının neler olduğudur. Söz konusu temel problemin altında yer alan alt problemler ise şunlardır:

- Semavi dinler ve kutsal arasındaki bağlar nelerdir?
- Kutsal nasıl tezahür eder?
- Kutsalı tasvir etmek mümkün müdür?
- Kutsal imgesine farklı zaman ve mekânlarda nasıl yaklaşılmıştır?

- Kutsalın bir nesneye aktarılmasında karşılaşılan temel sorunlar nelerdir?
- Üç büyük dinde peygamber tasvirleri nasıl yapılmaktadır?
- Sinemada kutsalın temsili nasıl ortaya çıkmaktadır?
- Peygamber temsili ve meşruiyet arasında nasıl bir ilişki gelişmiştir?
- Peygamber konulu filmler toplum ve dini kurumlar açısından nasıl karşılanmıştır?

Bu problemler temelinde yükselen çalışmanın temel amacı ise, sinemada peygamber tasavvurlarına ilişkin günümüze değin çekilen filmlerin ardındaki teolojik, sosyolojik arka planı kavramak ve bu arka plandan neşet etmiş tasavvurları ve ortaya çıkardığı sonuçları daha derin bir bakışla anlamaya çalışmaktır. Bunun yanında çalışma daha soyut perdeden, Türkiye'de ihmal edilmiş önemli bir başlık olarak; sinemada peygamber tasavvur ve temsillerine dikkat çekerek bundan sonra yapılacak akademik araştırmalara bir katkı sağlamayı hedeflemektedir. Çalışmanın pratiğe dönük amacı ise, peygamberlerin hayatlarına ilişkin film projelerinde yapımcı ve yönetmenlerin nezdinde bir farkındalık oluşturarak, sinemadaki peygamber tasavvurlarının kutsal ile bağı gözetilerek daha dikkatli ele alınması adına bir katkı sunabilmektir.

Çalışma, bilgileri analiz ederek tutarlı bir resim sunmaya ve keşfedici örüntülere ulaşmaya çalışan, anlamaya odaklanarak amaca uygun olarak oluşturulmuş kriterlere izin veren ve özgünlükleri öne çıkaran nitel bir araştırma olarak tasarlanmıştır. Seçilen filmlerde peygamber tasavvur ve temsillerinin hangi saikler gözetilerek ele alındığının ve bu filmlere ilişkin ortaya çıkan tepki ve sonuçların incelendiği bu çalışmada, senaryo aşamasından film gösterimine değin kutsal bir imge olarak peygamber tasvir ve temsillerinin gösterilme sürecine odaklanılmıştır. Çalışmada, semavi dinlerin kendine özgü kutsal tasavvurları ve bu tasavvurların bir yansıması olarak peygamber imgesinin dinlerin kendi anlam dünyaları içerisinde değerlendirilmesine ve konunun bütüncül bir bakış açısıyla ortaya konulmasına imkân vermesi sebebiyle nitel araştırma yöntemi tercih edilmiştir.

Bunun yanı sıra çalışmada, alanyazında öne çıkan birincil ve ikincil kaynakların analizine dayanan kaynak taraması gerçekleştirilirken, temel veri toplama aracı olarak sinema din başlığı altında değerlendirdiğimiz, şu ana değin çekilmiş ve gösterimi yapılmış peygamber filmleri ve filmlerin çekilme sürecine ilişkin belgesel yapımlar incelenmiştir.

Seçilen bu yöntem ve veri toplama araçları, sosyal olguların derinlemesine betimlenmesi ve incelenmesine imkân sunduğu için, semavi dinlerin sinema ve peygamber tasavvurlarına ilişkin anlayışları araştırmak adına elverişli bir bağlam sunmuştur.

Bu çerçevede, yukarıda bahsi geçen veriler içerik analizi yapılarak incelemeye tabi tutulmuştur. İçerik analizi, metin içeriği toplama ve analiz etme tekniği olarak tanımlanmaktadır. İçerik iletebilen sözcükler, anlamlar, resimler, semboller, düşünceler veya herhangi bir iletiye gönderme yapar. Bu analiz yönteminde metin, bir iletişim ortamı görevi gören her türden yazılı, görsel ya da sözlü ortam olarak kabul edilmektedir. İçerik analizi, çalışmanın sağlıklı bir şekilde yürütülmesi için gerekli gördüğü her türlü verinin inceleme alanına dâhil edilmesinin önünü açmaktadır. Bu şekilde çalışma sonucunun tutarlı bir şekilde elde edilmesi sağlanmış olmaktadır. Araştırmacı bu sayede, metin içerisinde kodlanmış sembol ve anlamların objektif ve sistematik kodlamalarını yaparak metin içerisinde gizil olan semiyotiği keşfeder (Neuman, 2013, s. 466-488). Bu kapsamda, içerik analizi yoluyla çalışmanın temel verileri olan filmler içerisinde kodlanmış sembol ve anlamlar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Sosyal araştırmalar söz konusu olduğunda araştırma sürecinde kuşkusuz en önemli aşamalardan birisi, örneklemin belirlenmesidir. Örneklem, araştırmacının hakkında fikir sahibi olmak istediği evrenin herhangi bir parçası yahut onun temsil ettiği düşünülen bir alt kümedir (Neuman, 2013). Bu çerçevede, üzerinde çalışılmak istenen evren tek başına bir araştırmacının ulaşamayacağı kadar geniş olduğundan, araştırmacılar evrenden seçilen bir örneklem üzerinden çalışmalarını yürütmeyi tercih ederler (Liamputtong, 2013). Seçilen örneklem aracılığıyla araştırmada incelenecek veriler elde edilebilmektedir. Nitel araştırmalar, veri derinliğine odaklandıklarından, seçilen örneklemin amacı temsilin gücünü belirlemeden çok, bir olguyu derinleştirebilecek, netlik kazanmasını sağlayabilecek uygun örneklemi seçmektir (Neuman, 2013).

Bu çerçevede, semavi dinlerin peygamberlerinin sinema filmlerindeki tasavvurlarının ve filmlerin ortaya çıkardığı etkilerin ele alındığı bu çalışmada, nitel araştırma yönteminin örneklem belirleme yöntemlerinden "amaçlı örnekleme" yaklaşımı altında değerlendirilen ''ölçüt örneklem'' yöntemi tercih edilmiştir. Ölçüt örneklem yöntemi, araştırma konusu seçildikten sonra, çalışmanın tasarım aşamasında belirlenmiş bazı önem ölçütlerine uyan tüm durumları değerlendirmek ve gözden geçirmek olarak

tanımlanabilir. Belirlenen ölçüt veya ölçütler araştırmacı tarafından belirlenebileceği gibi, daha önce belirli kriterlere göre hazırlanmış bir ölçüt listesi de seçilebilir (Yıldırım & Şimşek, 2008).

Bu yöntemdeki temel paradigma, araştırmak için seçilen problemleri çözüme kavuşturacak, zengin bilgi içeren durumları/olguları seçmektir. Bu yöntemdeki bir diğer temel düşünce, araştırmanın daha nitelikli ve derinlemesine yapılabilmesi için araştırmanın amacı bağlamında olabildiğince fazla bilgiye ulaşılmasını sağlayan bilgi bakımından doyurucu durumların seçilmesidir (Vogt, Gardner , & Haeffele, 2012). Bu kapsamda, çalışmanın örneklemi, semavi dinlerin peygamberlerinin hayatlarından kesitlerin gösterildiği, klasik Hollywood anlatı tarzının özelliklerini taşıyan, belirli bir tür altında değerlendirilse de dünya sinemasının seçkin örnekleri arasında yer alan ve Internet Movie Database sitesi verilerine göre en çok izlenen şu üç film seçilmiştir:

The Ten Commandments (1956)
The Passion of The Christ (2004)
The Message (1976)

Bu üç filmin seçiminde aşağıdaki kriterler esas alınmıştır:

- Peygamberlerin temsil edilmiş olması,
- Senaryosunun kutsal metinlerden faydalanılarak hazırlanmış olması,
- Dünyada farklı ülke ve bölgelerde gösterime girmiş olması,
- Uluslararası kamuoyunda farklı kesimler tarafından tartışılmış olması,
- Sinema kalitesi bakımından yetkin olması,
- Teolojik arka planı kurgulanırken, dönemin önde gelen kişi ve dini kurumlarıyla istişare edilerek hazırlanmış olması

Çalışma, farklı bilim dallarının ilgi alanına giren kavram ve kuramları öncelemeyi gerektiren disiplinler arası bir başlığa sahiptir. Bu çerçevede, çalışmada kutsal kavramına tasvir ve temsil bağlamında ve sinema özelinde yaklaşılmış, bunu yaparken literatür taraması ve doküman incelemesi veri toplama araçları olarak kullanılmış ve teoloji, sosyoloji ve sinema alanlarında konuya ilişkin Türkçe ve yabancı dillerde yazılmış kaynak eserler matbu ve dijital olarak bir araya getirilerek kaynakça havuzu oluşturulmuştur.

Literatür taraması yoluyla araştırmaya zemin oluşturacak kavramsal ve kuramsal çerçeve inşa edilmiş ve birincil ve ikincil kaynaklardan elde edilen bilgiler ilgili bölümler altında kategorize edilerek sunulmuştur. Kitaplar, makaleler, daha önce gerçekleştirilmiş benzer araştırmalar yanında, analiz edilen diğer kaynaklar; resmi dokümanlar, yasal belgeler, ilgili kurum ve kuruluşların fetvaları ve kurul kararlarının konuyla ilgili kısımları araştırmaya dâhil edilmiştir. Bu çerçevede, gerektiğinde doğrudan ilgili kurum ve kuruluşlarla irtibata geçilerek önemli verilere ulaşılmıştır. Örneğin, Diyanet İşleri Başkanlığının kurullarına yapılan başvuru neticesinde, açık kaynaklar üzerinden ulaşılamayan ve 1950 – 2020 yıllarını kapsayan sinema ve tasvir konularına ilişkin kurul kararları birincil kaynak olarak çalışmada önemli bir işlev görmüştür.

Literatür taraması yanında, çalışmanın merkezi sorularına yanıt bulmak üzere örneklemi oluşturan filmlerin analizi gerçekleştirilmiştir. Sinemanın başlangıcından günümüze değin çekilmiş üç semavi dinin peygamberlerinin hayatlarından kesitlerin olduğu filmler yöntem bölümünde belirtilen kıstaslara göre tespit edilmiş, bu filmler haklarında yapılan belgesel formatındaki filmlerle birlikte araştırmaya dâhil edilmiştir.

Öncelikle, tespit edilen söz konusu filmler bir kez baştan sona kadar kesintisiz olarak islenmiştir. Sonrasında, ikinci kez izlenerek konu açısından önemli görülen notlar alınmaya başlanmış ve araştırmanın alt problemlerine ilişkin öne çıkan hususlar kaydedilmiştir. Daha sonra filmler, sinemanın teknik bileşenleri olan senaryo, konuşma metinleri, kurgu, dekor, kostüm, çekim teknikleri bağlamında üçüncü kez izlenerek, yeni verilere ulaşılmıştır. Araştırmanın ilerleyen safhalarında, ilgili bölümler bu kez sahne sahne izlenerek, araştırma sorularımın tahliline kaynaklık edecek veriler rafine hale getirilmeye çalışılmıştır. Son tahlilde elde edilen veriler, filmlerdeki açık ve saklı kavram ve temaların saptanmasına imkân sağlayan içerik analizine tabi tutulmuştu, önce kodlara dönüştürülmüş ve daha sonra benzerliklerine göre kategorize edilerek verileri temel düzeyde açıklayabilmeye imkân tanıyan temalara ulaşılmıştır. Belirginleşen bu temalar çerçevesinde eldeki veriler yorumlanmış ve bazı durumlarda doğrudan alıntılarla da desteklenecek şekilde metne aktarılmıştır.

Bunun yanında, elinizdeki çalışmanın hazırlanması aşamasında bir takım zorluk ve

sınırlılıklarla karşılaşılmıştır. Bunlardan ilki, semavi dinlerin peygamberlerinin hayatlarına dair çekilmiş filmlerin, özellikle Hz. İsa'nın hayatına dair çekilen filmlerin, sayıca fazla oluşu karşısında, her bir din için bir adet filmin seçilmiş olmasıdır. Çalışmada, araştırma çerçevesinde ele alınması mümkün olmayan çok sayıdaki film kapsam dışı bırakılarak, temsil kabiliyeti yüksek ve nitelikli üç film üzerinden analiz gerçekleştirmekle iktifa edilmiştir. Bir diğer sınırlılık ise, müstakil olarak başlı başına birer araştırma konusu olabilecek, semavi dinlerin estetik ve güzellik tahayyülü ve bunun peygamber tasavvur ve temsillerine ilişkin yansımaları konularını araştırmanın kapsamı dışında bırakmıştır.

Çalışma hazırlanırken karşılaşılan en önemli zorluk ise, sinemadaki peygamber tasavvurlarının dünyanın her bölgesindeki izleyiciler tarafından yakından takip edilmesine karşın, söz konusu yapımların toplumsal etkilerini ele alan kaynakların oldukça sınırlı olmasıdır. Bu kapsamda, filmlerin izleyici üzerindeki etkisine dair gazetelerde yayınlanan kısıtlı sayıda haberin dışında konuya ilişkin herhangi bir akademik bir kamuoyu araştırmasına rastlanmamıştır. Bunun yanı sıra konuya yönelik yeterli Türkçe literatür olmaması da karşılaşılan güçlüklerden biri olmuştur. YÖK üzerinden ulaşılan lisansüstü tez çalışmaları incelendiğinde konunun sadece Hristiyanlık çerçevesinde ele alındığı bir adet yüksek lisans tezine ulaşılabilmiştir.

Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve bölümünde; sinema sanatının bu dünyayı anlamlı kılmak için, geçmişten günümüze değin süregelen anlamlandırma ve anlatma biçimlerindeki yerine işaret edilmiştir. Bu çerçevede, ilk olarak, geleneksel anlatı biçimlerini kendisine kalıp olarak seçen Klasik Anlatı Sinemasının öne çıkan özellikleri açıklanmıştır. Bu minvalde, sinema ve seyirci arasındaki ilişkiye değinilerek, sinemanın gündelik hayattaki yerine dikkat çekilmiş, ayrıca edindiği bu yeri tahkim eden unsurların nedenleri üzerinde durulmuştur. Bu bölümde son olarak kutsal kavramı etraflıca anlatılarak üç semavi dinin kavrama ilişkin yaklaşımları, kutsalın tezahürü bağlamında ele alınmıştır.

Bunun yanı sıra; antropolojinin, dilbilimin ve göstergebilimin bileşkesinden oluşan bir çözümleme biçimi olarak, son dönemde yapılan sinema analizlerinde öne çıkan yapısalcı ekolün şemsiyesi altında yer alan düşünürlerin konuya ilişkin görüşleri ve geçen yüzyılın önemli sosyologlarının konu çerçevesinde ele alınan kavramları irdelenmiştir. Sinemanın anlatı yapısı ile olan ilişkisi kuramcıların kavramları üzerinden değerlendirilirken klasik anlatının başkahramanının geçirdiği evreler ve bunların anlatıdaki yeri üzerinde

durulmuştur. Konunun çözümleme kısmında geçen kavramların iyi anlaşılabilir olması için kavramsal ve kurumsal çerçeve geniş ve kapsayıcı bir biçimde ele alınmıştır.

Sinema ve Kutsal bölümünde; sinemanın aşkın olanla irtibatı, sinema ve kutsal arasındaki ilişki örneklerle açıklanmıştır. Bu çerçevede, sinematografinin imkânları doğrultusunda kutsalın bu modern anlatı biçiminde kendisine ne denli yer bulabildiği sorusu, sinemayı oluşturan ana kavramlar üzerinden değerlendirilmiştir. Bu bölümde ayrıca çalışmanın ana kavramlarından peygamber ve onun tarih içerisindeki tezahür ve temsilleri, üç semavi dinin konuya ilişkin bakışı dini kurumların görüş ve kararlarıyla birlikte ele alınmıştır. Bu bölümde son olarak sinema ve peygamber temsillerinin ilk örnekleri ve bunlara ilişkin toplumsal etkileşim ve tepkilere değinilmiştir.

Çalışmanın son bölümü olan Çözümleme bölümünde ise, öncelikle seçilen filmlere ve bu filmlerin yönetmenlerine ilişkin kapsamlı bir bilgilendirme yapılmış ve ardından yöntem bölümünde belirtilen araştırma problemleri bağlamında, bahse konu filmlerin kutsal metinlerle olan ilişkisi, filmlerde yer alan toplumsal değişimlerde peygamberlerin rolü ve filmlerdeki peygamber temsil ve tasavvurları analiz edilmiştir. Yukarda bahsi geçen bütün yönleriyle çalışma teoloji, sosyoloji, sanat tarihi ve iletişim bilimleri alanlarının birbirleriyle ilişkili kuram ve kavramlarının kullanıldığı bir bütünlüğe erişmiştir.

Mevcut haliyle bu çalışma üç semavi dinin peygamberlerinin sinemada temsil ve tasavvurları hakkında Türkçe yazılmış ilk akademik çalışma olması, bu alandaki akademik boşluğu gidermek için bundan sonra yapılacak çalışmalara zemin hazırlaması bakımından önemli görülmektedir.

2. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

Sinema ve Kutsal kavramları çalışmanın üzerine kurulacağı iki ana eksini olması hasebiyle önemlidir. İki kavramın zaman içerisinde genişleyen anlam dünyasıyla diğer başlıkların bir bakıma alt metni olarak sürekli hatırda tutulması çalışmanın derinleşmesine ve metinlerin yeniden yorumlanmasına olanak sağlamaktadır. Bu çerçevede tasvir ve onun kutsalla olan ilişkisi teoloji ve toplumsal muhayyeleye demir atarken çalışmanın her bölümündeki mühürlenmiş çerçevesinin dışına çıkmasına izin vermesi bakımından mezkûr kavramların önemini yitirmeden sonuç bölümüne kadar iz sürülmesini sağlanmıştır.

2.1. Sinema ve Sinemada Anlatı

Dünyaya gelen her insanın kendine mahsus bir hikâyesi vardır. Doğumla başlayan bu hikâye yaşam boyunca başından geçen önemli önemsiz birçok ayrıntıyı barındırmaktadır. Bu hikâyeler ancak bir başkasına anlatıldığı zaman sözün taşıyıcı kuvvetine, o sözün içinde bulunduğu dilin kabiliyetine, coşkusuna, derinliğine, ahengine ve tabi ki söyleyenin becerisine ve dinleyenin dikkatine emanet edilmektedir.

Hikâyeye konu olan kişinin hayatı ya da başa gelen olayın ehemmiyeti eğer kıymetli ve önemliyse artık o hikâye sonrakilere anlatmak için değer kazanmakta ve belirli bir anlatış ve söyleyiş biçimine bürünmektedir. Kadim halk ozanlarının kafiyeli söyleyişlerinden günümüzde kullanılan gelişmiş anlatım tekniklerine değin hikâye önemini korumakta ancak anlatış biçimi değişimini sürdürmektedir.

Sinema yapısı gereği, icat edildiği günden beri büyük oranda anlatış biçimlerinin en önemli aracı olarak öne çıkmaktadır. Bu bölümde bir fenomen olarak "Sinema nedir?" sorusuna cevap aramaya, anlatı biçimleri arasındaki yerine ve konumuz itibariyle öne çıkan unsurlarına dikkat çekmeye çalışacağız.

2.1.1. Bir Fenomen Olarak Sinema

İnsanın bu dünyadaki belki de en büyük telaşı varlığını devam ettirmektir. İnsanın kendine bahşedilen armağanlardan birisi olan hayal gücü yetisini var olmak, unutulmamak ve nihayetinde unutmamak için kullandığını söyleyebiliriz. Çevresinde zamanın yıkıcılığı ve yıpratma gücü karşısında eskimeyen, yok olmayan ne varsa hepsini var olduğunu

işaretlemek için kullanmıştır.

Ernst Gombrich'in (1909- 2001) "en temel ve en zevkli" yeti olarak ifade ettiği "imge oluşturma yetisi" insanoğlunun varlığından itibaren günümüze değin devam eden bir gelişim sürecini ifade etmek için kullanılabilir (2015). Bu yetiyi takip ederek insana dair farklı bir hafızaya ulaşmak elbette mümkündür. Bu hafızanın takibi bizi ilkel ve arkaik sanat olarak tabir edilen mağara resimlerinden feyyumlara, resim ve yontu sanatının "taklit" sorununa, hat ve minyatürün kendine has dünyasından, Rönesans sanatçılarının üslup tartışmalarına, fotoğraf ve sinemanın keşfine değin geçen uzun ve farklı okumaları beraberinde getiren bir keşif yolcuğuna çıkarmak olacaktır.

Sanatın temeli olarak kabul edilen *mimesis* (taklit etme) becerisi, M.Ö.4. yüzyılda Aristoteles'in Poetika'sında "taklit etme"nin insana verdiği zevk ve hatırlamanın acısıyla anılmaktadır. İnsanın doğuştan gelen öğrenme sevgisi kendisince değerli olanı koruma ve hatırlamak için muhafaza etme gayretini de beraberinde getirmiştir (Gombrich, 2015, s. 11-12). *"Şimdilerde görüntüler gerçeğin benzerliği olarak İdeal bir dünya yaratımı amacını gütmektedir. Eğer plastik sanatlar tarihine bakarsanız çıkış noktasının estetik kaygılardan çok, psikolojik isteklerden kaynaklandığını görürsünüz.*" (Bazin, 2011, s. 15). Sinema işte tam da burada kendisine başka hiçbir sanatta olmayan bir bütünlükte yer açmıştır. Zaman ve mekânın temelde imge, renk, ses ve temsil yoluyla "yeniden" göze getirilmesi yeni bir dünya inşa etme imkânı sunmaktadır. Sinema geçmişin ve geleceğin yeniden farklı bir formda ortaya konması André Bazin'in (1918-1958) ifadesiyle söyleyecek olursak 'benzerliğin öyküsü' ya da 'gerçekliğin öyküsü'nün yeniden yazılmasıdır (Bazin, 2011, s. 15).

Sinema sözcüğünün kökeni sinematografidir *(cinematographie).* Yunanca *cinema* (devinim/hareket) ve *graphien* (yazmak) sözcüklerinin birleşiminden oluşan cinematographie, merceğin, gözün önünde olan biten şeyleri kaydetmek manasına gelmektedir (Özön, 1984, s. 7-8). Hareket ve zamanı kullanarak perde üstünde görüntülerle yeni bir gerçeklik sunan ve zamanla sesin bu gerçeklik algısını pekiştirmesi ve teknolojik imkânların elverdiği ölçüde aklın ve hislerin endişelerini gidermek için farklı yöntemler kullanan sinema 20. yüzyıla damgasını vurmuştur.

Sinemanın teknik olarak ilerlemesine başlangıç olarak *"el-beytü'l-muzlim"*, Karanlık Oda'nın *(Camera Obscura)* icat edilmesi kabul edilmektedir. Karanlık Oda'nın

bilimsel olarak ilk tanımını yapan Müslüman bilim adamı, astronom ve matematikçi İbnü'l-Heysem (965- 1039) olmuştur. Gerçekleştirdiği deneyler ve optik teorisinin içinde yer aldığı başyapıtı Kitabu'l Menazır (Perspectiva) Rönesans sanatçılarının görme teorisine kaynaklık etmiş optik teorisiyle batı bilimine damga vurmuştur. Batıda Latince Alhazen ismiyle tanınan Heysem 1,30 metre yüksekliğinde olan ve bir yüzeyinin üzerinde delik bulunan kutuya "karanlık oda" diyordu. Kapalı bir kutuya açılan ufak deliklerden giren ışıklar (Büyüsü bozulmuş bir dünyaya ışık- Weber) kutunun karşı iç düzeyine dışarıdaki nesneleri yansıtır. Bu şekilde dışarısı, Platonun Mağara alegorisinde olduğu gibi, içeriye aktarılmış, gerçeğin izdüşümü yansıtılmış olmaktadır (Belting, 2017, s. 104).

İbnü'l Heysem yaptığı çalışmalarla "nasıl gördüğümüzü" keşfetmeye çalışan ilk bilim adamıdır. Kurduğu düzenekle ışık ışınlarının geometrisini aynalarda izlemiştir. *"Işınların cilalı bir yüzeyin herhangi bir noktasından dümdüz geri yansıdığını biliyordu. Kurduğu düzenek sayesinde "ışık ışınlarının tozlu ya da dumanlı havada da delikle karşı duvar arasında düz bir çizgide ilerlediği" görülebiliyordu. Hava ve ışık bölmede birbirlerine karışmıyorlarsa, o zaman gözde de kendi rotalarında kalıyordu"* (Belting, 2017, s. 102-103). İbnü'l Heysem gölgelerle (varlığın ispatı) ilgili çalışmalarında, bir resmi düz bir yüzeye yansıtmak için ışıktan nasıl faydalanılabileceği konusuna eğilmiş, yorumcusu Kemalüddin el-Farisi (ö.1320) ise bu çalışmaları daha da ileriye taşımıştır. Bu çalışmalar neticesinde *"karanlık odadaki bir bulutun ya da kuşun resimlerini ilk kez gözlemleme fırsatına sahip olmuştur."* (Belting, 2017, s. 104).

"Giovanni Battista Alberti (1535- 1615) Magia Naturalis adlı kitabında ise karanlık odayı, sinema salonlarının öncüsü olarak kabul edebileceğimiz, kutu boyutundan oda boyutuna çıkararak "soylu kişilere karanlık bir odada beyaz bir çarşaf üzerinde av, şölen, savaş, oyun sahnelerinin, sanki gözlerinin önünde canlanıyormuş gibi gösterilmesinden" söz eder ve bu amaçla gündüz güneş ışığından yararlanılabileceğini, gece ise meşale kullanılabileceğini ekler." (Tekinsoy, 2005).

Camera Obscura kavramı terim olarak ise ilk defa astronom Johannes Kepler (1571-1630) tarafından 1604 yılında kullanılmıştır. Kepler, İbnü'l Heysem'in teorisini 17. yüzyılda test etmiş, gözün anatomisine dair yeni bilgiler ışığında göz merceği keşfedilmiştir. Merceğin görme mekanizmasına dâhil olması ve teknolojinin zaman içerisinde gelişmesiyle birlikte gösteri düzeneği de kendisini yenilemiş ve sinema yapımına giden belli başlı bazı icatların önü açılmıştır. Büyülü Fener (Lanterna Magica) 1645, Tomatrop (Thaumatrope)

(1825), Fenakistiskop (Phenakistiscope) (1832), Diaroma (1823), Fotoğraf Makinası (1839), Kinetoscope (1891) icat edilmiştir.

1878'de Fransız fizyolojisti Marey ile Amerikalı fotoğrafçı Muybridge, bilimsel çalışmalarda kullanmak üzere meşhur deneylerinde, kuşların uçuşunu incelemek ve atların hareket merhalelerini birbirinden ayırmak için geliştirilmiş bir fenakistiskop olan zootrop'tan yararlanmıştır. Edward Muybridge bu çalışmalarıyla birlikte ilk sinematografik denemeleri yapan kişi olmuştur (Bazin, 2011, s. 23). Hareketi tahlil ederken fotoğraf görüntülerinden faydalanan bu çalışmalar Marey tarafından incelenmiştir. Bu kapsamda, Marey 1888 yılında ilk sinema resimlerini topluma sunarak, modern sinema makinesi olan kamerayı ilk kez kullanan kişi olmuştur. 1892'ye gelindiğinde ise ticari bir öngörüde bulunan Thomas Edison kinetograf adlı bir çekim makinasının telif hakkını tescil ettirmiştir. Sinema dediğimizde sosyal ve ekonomik anlamda zihnimize gelen kavramın doğuşu ise 1895 yılında olmuştur. Lumiere Kardeşler ilk kez 13 Şubat 1895'te sinematograf için buluş belgesi aldıktan sonra, 22 Mart 1895'te Louis Lumiere kamuya açık ilk gösteriyi 22 Mart'ta Paris'teki Grand Cafe'nin bodrum katında, Ulusal Sanayiyi Özendirme Derneği üyeleri önünde yapmış ve yine Lumiere'in sinematografı, aynı yılın 28 Aralık tarihinden itibaren halka açık gösterilerde kullanılmaya başlanmıştır (Betton, 1986, s. 6).

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

Toplumların sahip olduğu kültürel değerlerin biçim ve içerik değişiklikleri göz önünde tutularak, zaman ve mekân zorunluluğuna bağlı kalmaksızın her defasında sinema yoluyla "yeniden" üretilmesi sinemayı ister istemez toplumsallaştırmaktadır. Filmlerin salonlarda gösterilmeye başlamasından itibaren sinema kullanılan dil ve üslup bakımından

kısa zamanda eleştirilmeye başlanmıştır. Bu eleştirilerin zamanın gazete ve dergilerinde yayınlanması sinemanın toplumsallaşmada hızlı yol aldığını göstermektedir. Sinemanın bileşenlerinin müzik, resim, edebiyat çevrelerinin takipçilerinin de ilgi odağı olduğundan sinema daha önce keşfedilen diğer sanat dallarından daha hızlı ve etkili bir toplumsal kabul olanağına sahip olmuştur. Ortaya çıkan bu etki alanının nasıl ve neden sorularını beraberinde taşıması farklı alanlarda faaliyet yürüten entelektüellerin verdikleri cevaplar çeşitli kuram ve yöntemler vasıtasıyla sinema filmlerinin analiz edilmesini, 'okunmasını'da beraberinde getirmiştir. Bu çerçevede Bazin'in (2011) 'Sinema Nedir?' sorusu farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda tekrar sorulmayı hak etmektedir. Bu soruya verilecek cevapların içeriği üretildiği toplumun tarih, kültür, sanat ve teoloji düşüncesinden izler taşıyacağı gibi bunların dönemsel olarak toplum tarafından nasıl görüldüğünü de bizlere sunacaktır.

Sinema eğlence dünyasının en göz alıcı "oyuncaklarından" biridir. Toplumsal ve bireysel olarak yaşanılan sıkıntıların belirli bir süre zarfında unutulması, zamanla karşılaşılan ve karşılaşılacak sıkıntıların ön görülmesi ile hazırlanan filmler vasıtasıyla seyircilere yön veren sinema, eğlence dünyasının başat aktörlerinden biri olmasının yanında aynı zamanda bir yol gösterici olarak da kurgulanmıştır. "Modern mitoloji" üretim merkezi olarak tanımlanabilecek sinema üzerine düşündüğümüzde Eliade'nin "Kutsal" kavramını ela alırken kullandığı kaos ve kozmos kavramlarını hatırlayabiliriz. İnsanı kaostan kurtarıp kozmosta yaşatmak için tüm dinlerin kaynaklık ettiği mitolojilerin, destanların ve kıssaların ortak amacı, evrende yapayalnız olduğunu düşünen insanı rahatlatmak, toplumsal baskıdan kurtarmak ve ölüme boyun eğerek hayatına devam etmesini sağlamaktır diyebiliriz. Sinema bunun için sınırsız imkânlar sunabilmektedir. Ancak burada kapitalizmin değerleri kendi çıkarları için araçsallaştırarak nasıl kullandığını unutmamamız gerekmektedir. Özellikle Hollywood'un tür sineması üzerinden yaptığı filmlerin bu amaçla üretildiği aşikârdır.

Max Horkheimer (1895-1973) ve Theodor W. Adorno'nun (1903-1969) "Kültür Endüstrisi" kuramı çerçevesinde değerlendirecek olursak, Hollywood sinemasının toplumun yukarıdan aşağıya doğru biçimlendirilmesinde önemli bir yol oynadığını söyleyebiliriz. Sinemanın geniş yelpazesinde üretilen ve alıcısı reklamlar ve farklı pazarlama teknikleriyle hazır hale getirilen filmler, özellikle büyük toplumsal olayların "normalleştirilerek" topluma uygun bir içerikle sunularak tüketime hazır hale getirilmektedir. Tüketicinin aldığı bilet aslında bir tür kurtuluşa giden "kaçış biletidir." Genelde eğlence dünyası özelde ise sinema bu imkânı elinde tuttuğu oranda güçlenmiş, bu gücü korumak için tüm imkânlarını seferber

etmiştir. Perdede seyredilen kahramanlarla özdeşleşen seyirci onunla birlikte bu kurtuluşu tecrübe eder. Ancak belirli bir süre sonra "gerçek" hayata geri dönmek zorundadır.

Geleneksel sinema, olay üzerinden kurgulanan ve temsili olan sinemadır. Filmdeki hikâyede senaryo gereği zorluklara karşı koyan kahramanlar "*hem herkes adına konuşur, gösterir ve anlatır; hem de hâkim ideolojinin ve hegemonyanın devamı ve toplumu bir arada tutabilmek için çatışma ve çelişkilerin tehdidine rağmen toplumsal birliği, bir arada yaşamayı sağlayacak bir dünya algısını yeniden ve her gün yeniden üretmek zorundadır*." (Adanır, 2003, s. 53). Geleneksel anlatıda örnek olarak sunulan arketiplerin toplumlara göre değişen formları ve bireyin alması gereken roller ve uyulması gereken toplumsal normlar sinemanın imkân ve yetenekleri ölçüsünde her zaman yenilenmektedir. Sinema bu normları, psikolojik ya da simgesel bir anlam taşıyıcı ve aktarıcılığı yaparak aktarmaktadır. Sinema sözcüklerde olduğu gibi bu işi ancak bir dayanak aracılığıyla yapabilmektedir. Dilin dayanağı tarihi bir süreçten süzülerek gelen sözcükler ve yazı kültürü iken sinemada modern bir form olan film şeriti ve yine kültürel kodları üzerinde taşıyan imgelerdir. Dilde sözcüklerin kısıtlı anlamlarına karşılık filmlerde farklı formalara girip gösterilen imgelerin sınırsız anlamı olabilmektedir (Adanır, 2003, s. 53).

İnsanoğlunun bu dünyadaki anlam arayışının binlerce yıldır sürdüğü bilinmektedir. Bu anlam arayışının sistematik bir düşünce yapısına bürünmesinde kutsal metinler bir yol çizmekte ve kullanılan simgeler yoluyla düşünme eylemine yapısal bir form kazandırmaktadırlar. Bununla birlikte kutsal metinlere eşlik eden mitolojik metinlerin de anlatı geleneğinde önemli bir yere sahip olduğu bilinmekte ve "sistemleşmiş" arkaik düşünce yapısının temel taşları olarak kabul edilmektedir (Adanır, 2003, s. 46). Sinemayı bu çerçevede modern zamanları anlama çabası olarak görebiliriz. Sinema yoluyla topluma bir "ayna" tutmak mümkün müdür? Bu soru klasik sinema anlatısının toplum üzerindeki etkisini araştırırken sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. "*Üretildiği dünyanın tüm boyutlarını bünyesinde barındıran sinema embriyogenetik potansiyelinde dünyanın tüm imgelerini barındıran muazzam bir arketipik rahmi andırmaktadır."* (Morin 2005, s. 169'dan akt. Diken & B.Lausten, 2011).

Sinemaya aktarılan hikâye ve masallardaki kahramanların sahip olması gereken ortak özeliklerin belirginleşmesi 1960'lı yıllara denk gelmektedir. Bu özelliklere göre arketipin/kahramanın yola çıkarken hangi durumda olduğu ve filmin sonuna değin hangi

merhalelerden geçeceği ve nasıl bir sona hazırlandığı az çok aşikâr olmaktadır. Bununla birlikte filmlerde kullanılan imge ve ikonlar yüzyıllar boyunca taşıdıkları kendilerine mahsus anlamlarla filmlerin anlam yoğunluğu zenginleştirilmektedir. Bu zenginleştirme çabasını ortaya koyarken sinemanın sahip olduğu sinematografik dil yetisinin zorlukları ve kolaylıklarını birlikle ele almak gerekmektedir. Yönetmenin imgeleri kullanarak yürüteceği akılla, senaristin, oyuncuların, ışık, renk ve müzik seçimlerinin anlamlı bir bütüne ulaşmak için birlikte hareket etmesi gerekmektedir. Senaryo yazılırken toplumsal duyarlılıklar gözetilmeli, oyuncuların hayat vereceği karakterlerin ruh haline bürünmeleri, özellikle dönemsel filmlerde görüntülere eşlik edecek ışık ve müziklerin sahne dekorları ve kostümlerle uyumlu olması gerekmektedir. Ancak böyle bir uyum sayesinde verilmek istenen mesaj "gerçeklik" hissini sağlamış olacaktır. Peygamber filmlerinde yukarıda zikrettiğimiz hususların daha dikkatli bir şekilde ele alınması konunun hassasiyeti bakımından elzemdir. Burada Erving Goffman'ın (1959) sahne ve sahne arkası olarak betimlediği ve oyun kavramına yüklediği anlamları yeniden düşünmekte fayda vardır.

Goffman toplumsal yaşamı kurmaca ve rol, toplumsallığı da sahne önü ve arkasıyla oyunun bir bölümü olarak yorumlamaktadır. Goffman bunu yaparken bir bakıma sinemanın yapım aşamasını ve bir sahnede perdeye yansıtılan toplumsal hafızanın yenilenmiş/güncellenmiş halinin seyirciye sunulmasını işaret etmiş olmaktadır. Sinema sahnenin önüdür ve arkasında bütün katmanlarıyla toplumun kendisi vardır. Sinema var olan mümkün dünyanın belli belirsiz bir temsilcisinden başka bir şey değildir. Aslının gerçekliğini pekiştiren bir sanal kopyadır. Önce yüzyıllar boyunca toplum hafızasında yer eden gerçeklik gelmekte ve ardından da kopyası/temsili sergilenmektedir (Diken & B.Lausten, 2011, s. 26). 21. yüzyıl ile birlikte görüntüsü olmayan bir şeyin gerçekliğinden bahsetmek neredeyse mümkün görünmemektedir. Anlatıların görüntü ile teyit edilmeye muhtaç hale geldiği son dönemde gündelik ya da toplumsal hafızanın tahrifi veya ikamesi görüntü dilinin devreye sokulmasına zorunlu hale getirmiştir. Toplumsal olgu ve sinemanın örtüşmediği durumlarda seyircilerin neredeyse gerçeklik algısının yerini tereddüte bıraktığı gözlemlenmektedir. Özellikle klasik anlatı sinemasını oluşturan dinamiklerin gündelik hayatın normlarına uygun bir dille sunulması ve izleyicinin film bittikten sonra özel hayatında ve kamusal alanda sahip olduğu ritüellerin gerekliliğini kabul etmesi beklenmektedir. Frankfurt ekolünün ve öncüllerinin genel olarak medyaya ve sinemaya dair eleştirilerinde hâkim ideoloji ve sisteme dair bu çerçevede dikkate değer bir literatüre sahip olduğu gözden kaçmamalıdır.

Sinema yapı itibariyle toplumsal bir sanat olarak kabul edilmektedir. Bu minvalde baktığımızda sadece toplumda var olan ve kabul gören olguların olumlu ya da olumsuz hikâyelerini perdeye aktarmakla yetinmediğini, izleyicilerin filmden sinemanın imkânlarıyla büyülenmiş, neredeyse aynı duygu ve düşüncelerle salondan ayrılarak hayata karıştıklarını görmekteyiz. Diken ve Lausten izleyicilerin bu tepkilerini makinemsi (*machinic)* olarak nitelemekte ve bu durumun izleyicileri manevi bir karşılık vermeye sevk ettiğini söylemektedirler. "Toplumsalın sanala açılması" olarak belirtilen bu durum sinemanın imge üretmekteki başarısına işaret etmektedir. Sinemanın bu özelliğe haiz olması yani "(toplumsala dair imgeler üretmeye) ya da edimselleştirme-ye (imgenin "toplumsallaştırılmasına", simgesel unsurun ya da imgenin "gerçekliğe" dâhil edilmesine)" zemin hazırlaması bize; tıpkı Zeynep Sayın'ın *İmgenin Pornografisi* (2003) ikonlar hakkındaki betimlemesi gibi "çift yönlü bir ilişki" kurma becerisine sahip olduğunu göstermektedir.

İcadından günümüze değin "büyü"leyici etkisinden sıklıkla bahsedilen sinema kutsal olanla dünyevi olan arasında "medyum" olma vasfını korumaktadır. Sinemanın aşkın olanla ilişkilendirilmesinde ve toplumsal ile olan ilişkisinde bu etkinin izlerini görmek mümkündür. Deleuze'nin "kitlelerin çağdaş sanatı" olarak nitelediği sinema, perdesinin kutsaldan yansıyan tezahürlerin aksettiği ve toplumsal kabul ve inançların tekrar topluma yansıtıldığı bir ayna gibi aktarıldığı önemli bir araç olarak varlığını sürdürmektedir. Son dönemde yaygınlaşan online film izleme platformları her ne kadar klasik sinema salonlarının seyirci üzerindeki toplumsal etkisini azaltmış olarak görülse de, özellikle klasik anlatı sinemasının izleme oranlarının yüksek oluşu sinema-toplum arasındaki bağın kaybolmadığını, sadece biçim değiştirdiğini göstermektedir. "Gösteri Toplumu"nda yaşayan insanı nitelemek için Morin'in (2005) iddiasını hatırlamakta fayda var; insan bir "homo sinematografikus"tur (Diken & B.Lausten, 2011, s. 25-30).

Sinemanın icat edilmesi toplum tarafından ilk başlarda teknolojik bir yeniliği görme merakının ötesine geçmemiştir. İnsanlar farklı mekânlarda gösterilen filmlerin içeriğinden ziyade teknolojinin geldiği son merhaleyi görmek için gitmişlerdir. Gösterimi yapılan filmler bir anlatı sanatı olarak daha sonra önemli bir yere sahip olacak sinemanın ipuçlarını vermekten uzaktır. Gündelik hayatta karşılaştıkları olayların kısa bir versiyonunu, belgesel formatında, seyretmekten başka bir şey değildir. Henüz bir endüstri haline gelememiş

sinema dünyası, panayırlarda ve fuarlarda ya da sihirbazlık ve cambazlık gibi eğlencelerin yanında ek bir gösteri olarak yer bulabilmektedirler.

Sinemanın kurumsallaşmaya ve dolayısıyla toplumsallaşmaya başlamasıyla birlikte filmlerin içeriği, kullanılan teknoloji ve sinema mekânlarının eğlence mekânları arasında özerk bir yere sahip olması zamanla diğer sanat dalları için yapılan eleştirel bakış ve analizlerin sinema için de yapılmasına neden olmuştur. İlk sinema seyircilerinin toplumun gelir seviyesi düşük kesimi olmasına karşın, tiyatro gibi gösteri sanatının yüzyıllar boyu işlediği trajik öykü, destan ve mitlerin yapısına benzer öykülerin filmlere konu edilmesiyle sinema, gelir ve kültür seviyesi daha yüksek toplum tabakasının da rağbet gösterdiği bir alan olmaya başlamıştır. Sinemanın kadim edebiyat anlatılarının yapısından etkilenerek kendine özgü bir dil geliştirmeye başlaması ve tam anlamıyla yedinci sanat olarak doğuşunu müjdeleyen filmler 1920-30 yıllarına denk gelmektedir. David Wark Griffith (1875-1948) filmlerinde daha önce hiçbir yönetmenin kullanmadığı bazı teknikler kullanmıştır. Yakın çekim, dramatik aydınlatma, montaj ve değişik çekim açıları gibi yeni teknikleri deneyerek, sinemaya ilk kazandıran kişi Griffith olmuştur. Sonraki on yıl içinde ise, Sovyet film sanatçılarının sinema sanatına yapmış oldukları katkı, en dikkat çeken gelişme olmuştur. Burada anlatı konusunda yapısalcı ekole önemli katkılar sunan Rus biçimcilerin yanı sıra sinema sanatına özgü anlatı biçimleri olan kesme ve kurgu yoluyla filmleri başı ve sonuyla anlamlı bir bütün haline getiren dönemin önemli isimlerinin katkısı büyük olmuştur. Aynı zamanda bu yönetmenler; "*Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin ve Sergei Eisenstein filmlerin bir sanat olarak gelişmesinde de önemli kuramsal ve pratik katkılarda bulunmuşlardır."* (Özden, 2004, s. 19-23).

Sinema dünyası, içinden çıktığı toplumun değerlerini gözeterek filmler üretir. Bunu yaparken toplumun hafızasında yer alan dini, kamusal, ekonomik, politik ilişkilere dair izlere günün koşullarına uygun bir estetikle basarak ilerler. Peygamber filmleri söz konusu olduğunda üretilen filmlerin yapım ve hazırlık aşaması daha da ayrıntılı ve hassas bir şekilde ele alınması gereken bir durum ortaya çıkarmaktadır. Bu filmler çekilirken çekilen dönem ve olayların geçtiği dönemde var olan toplumsal ilişkiler, gelenekler, kırılmalar ve dönüşümlerle olan ilişki ve mesafenin iyi analiz edilmesi gerekmektedir. Dinlerin tezahür ve temsil konusunda farklı görüş ve itikadi kavrayışlarının var olduğu bilinmektedir. Kutsalın ne olduğu, neyde ve kimde tezahür ettiği, edebildiği konusu kutsal kavramını ele aldığımız bölümde incelenecektir.

2.1.2. Klasik Anlatı Biçimleri ve Sinema

Sinemanın bileşik yapısı anlatı biçimlerinde zamanla karakteristik bir yapıya bürünmesine yol açmıştır. Geleneksel anlatının sahip olduğu özellikler Griffith'in açtığı yolu izleyen Hollywood sinemasının standardı haline gelmiştir. Başka bir deyişle Aristoteles'in Poetika adlı eserinde ortaya koyduğu dramatolojinin klasik olay anlatımında kullandığı serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm aşamaları olmuştur. Çalışmamız bakımından Griffith'i önemli kılan, ileride analiz etmek için seçtiğimiz filmlerin klasik anlatı sineması türünde çekilmiş olması ve onun film kurgu tekniğine getirdiği yenilikler ve bunların daha sonra kalıplaşarak yöntem olarak benimsenmiş olmasıdır.

Aristoteles'in önerdiği biçim kuralları, akla dayanmaktadır. Bir eserin anlaşılabilir olması için ilk önce biçim ve buna bağlı dizinin seyirci tarafından düzgün bir şekilde anlaşılabilir olması gerekmektedir. Aristotales, Poetika isimli eserinde benzerlik, olasılık, inandırıcılık, üç birlik gibi daha sonra geliştirilen kurallara yer verilmiştir. Zaman içerisinde bu kuralların işlerliği kabul görmüş ve takipçileri ve tiyatro yapıcılar tarafından geliştirilmiştir. Klasik kuramcıların Yunan ve Latin kuramcılara ve Aristo'ya dayanarak önerdikleri biçim kuralları şu şekildedir;

a) **Arılık, yalınlık:** Oyunun net bir şekilde aktarılması için sergilenen eserlerin tüm aşamaları kısa ve öz bilgilerin sunulması yeterlidir.
b) **Belli uzunluk, tamamlanmışlık:** Aristoteles'ten mülhem, oyunun, serim, düğüm, gelişim ve sonuç bölümlerini içermesi, "baş-orta-son" düzeninde olması anlamlı bir bütün olması için gerek şarttır.
c) **Organik bütünlük:** Olaylar bir tertip ve düzene göre düzenlenmelidir. Bu düzen sağduyuya ve akışın organik yapısına uygun olmalıdır.
d) **İnandırıcılık, tutarlılık:** burada Aristoteles'in Poetika isimli çalışması ana referans kaynağı olarak benimsenmiştir.
e) **Üç birlik:** Klasik akıma göre eylemde, zamanda ve yerde birlik gözetilmesi gerekmektedir (Şener, 2006, s. 98-99).

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi, klasik anlatıda olay dizisini ortaya çıkaran temel ögeler **serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözüm** olarak sıralanmaktadır,

a) **Serim** aşaması seyirciye yönelik bir ön bilgilendirme olarak değerlendirilmektedir. Yazar, baştan seyirci ilgisini çekmek için, oyun başlamadan önce veya hemen sonra önce olayı kısaca tarif eder ve gerekirse karakterleri kısaca tanıtır. Bu oyuna yönelik daha sonra çıkacak anlam zorluklarını gidermek amacıyla yapılan bir uygulamadır. Serim oyunun organik bir parçası olarak oyun bitimine kadar devam eden bir süreci içerir.

b) **Çatışma**, Aristoteles'in sıralamasında "orta" bölüm olarak nitelediği ve oyunun seyirciyi içine aldığı en hareketli kısımdır. Aksiyonun gelişmesi ve tepe noktaya ulaşması "orta" bölümde olur. Serim aşamasında açıklanan olayların ve kişilerin çatışmaya girerek karşılaştığı yer burasıdır. Dört çeşit çatışma biçimi üzerinden oyun ilerler; a) dural b) adamalı c) basamaklı ç) önceden belirtilen çatışma.

c) **Düğüm** aşaması çoğu kez çıkarların, duyguların birbiriyle çarpıştığı bir aşamadır. Duygusal gerilimin yükseltildiği ve seyirci ilgisinin karakterler üzerinden taraf seçmeye zorlandığı, oyunun sonucuna göre öngörülerin yapıldığı bölüm bu kısımdır. Düğüm ögesinin ne olacağı oyunun türüne göre değişiklik arz edebilir.

d) **Doruk noktası** olay dizisindeki üst üste atılan düğümler serisinin ulaştığı en üst noktasıdır. Seyircinin olayın çözümüne ilişkin beklentisinin doruk noktaya ulaştığı kısım burasıdır.

e) **Çözüm** oyunun son bölümüdür. Oyun boyunca sırlanan bütün aksilikler, karmaşalar ve atılan düğümlerin cevapları bu kısımda aydınlatılır. Başarılı bir çözüm için seyredenlerin zihninde uyandırılan soruların açık bir şekilde cevaplanmış olması gerekir (Utku, 2001, s. 169-180).

Dram sanatında temel amaç seyircinin karşılaştığı, seyrettiği kurgu karşısında izleyicinin aldığı haz sonucunda arınmasını *(katharsis)* sağlamaktır. Klasik anlatı biçiminde olaylar neden-sonuç ilişkisi içinde birbirini izlemekte ve gerçekmişçesine bir yanılsama oluşturularak, izleyicinin söz konusu dramatik sürece katılımı ve karakterle özdeşleşmesi amaçlanmaktadır. Sinema bu kadim mirasın günümüzdeki taşıyıcısıdır (Oluk, 2004, s. 30-32). Bu yapıyı sinema sanatında işler hale getiren ilk örnekler Hollywood sinemasında verilmiştir. Hollywood sinemasının temellerini teşkil edecek sinemasal anlatı biçimine daha önce andığımız Grifftih'in katkısını şu şekilde kategorize etmek mümkündür:

a) Filmlerinde bireyin toplum kurallarına saygılı bir biçimde yaşamasını seçtiği karakterler üzerinden anlatmıştır.

b) Faşizan bir film olarak yoğun olarak eleştiri alan ve üç bölümden oluşan *Bir Ulusun Doğuşu* filminin kurgusunu geleneksel anlatı biçimlerinin değişmez yapısı olarak kullanılan *"sergileme, gerilim, gevşeme, yeni gerilim, çatışmanın zirvesi ve son an kurtuluşu"* şeklinde kurmuştur.

c) Kamera merceğini etkili şekilde kullanarak işlenen konunun dramatik yanlarını destekledi ve anlam oluşturmada etkin yöntem bir keşfetmiş oldu. Böylelikle Sovyet sinemasının ve özellikle Eisenstein'ın ustalıkla kullandığı kurgu ve montaj gücünün öncüsü olmuştur.

d) Yaptığı filmlerde doğal ışığın yanında etkiyi artırmak için aydınlatmayı kullanarak işlenen dramın etkisini artıran ilk yönetmen olmuştur.

e) O dönem yapılan filmlerde genellikle Tiyatro geleneğinin etkisiyle düzenlenen sahneler kurulup toplu çekim ölçekleri kullanılıyor olmasına karşın "*Griffith bir çekimin içeriğinin, konuyla kamera arasındaki ilişkiyi belirleyeceğini anlamıştı. Bir başka deyişle, çekim ölçeklerinin (nesnelerin çerçeve içinde kapladıkları yerin büyüklüğünün) ya da kamera ile konusu arasındaki uzaklığın, çekimi yapılan konunun niteliğine, bu çekimdeki duygusal niteliğe bağlı olduğunu görmüştü."*

f) Filmlerinin dramatik yapısını geleneksel anlatı biçimini takip ederek Giriş, Gelişme, Doruk Noktası ve Sonuç şeklinde kurmuştur.

g) Daha sonra yapısalcı ekolün önemli kuramcılarından Todorov'da da gördüğümüz, anlatı biçiminin "Denge Şemasına" benzer bir şema kullanarak kahraman ve düşmanı arasındaki mücadeleyi filmin geneline yayarak izleyicinin takibini kolaylaştırmıştır.

a) Griffith, filmlerinin seyirci üzerindeki etkisini artırmak için çekim sırasında objektifin önüne değişik maskeler yerleştirmiş ve böylelikle standart perde ölçeğini değiştirmeyi denemiştir.

b) Günümüz sinemasında "yönetmen" kavramının çağrıştırdığı, filmin her sürecinde etkili olan, denetimi sağlayan kişi tipine ilk örnekliği o sergilemiştir (Abisel, 2003, s. 99-119).

Sinemanın ilk yıllarında çekilen filmlere bakıldığında daha çok eğitim amaçlı filmlerin çekildiğini ve toplumun tümünü etkileyen olayların öncelikli olarak sinemaya aktarıldığı görülmektedir. Toplumun karşılaştığı doğal afetler, kıtlıklar ve savaşlara karşısında bireyin olması gereken yeri ve verilmesi gereken tepkileri örnekleyen filmlerin izleyici üzerindeki etkisi düşünülerek tasarlanmış filmlerdir bunlar. Bu çerçevede oluşturulan Klasik Hollywood anlatısında karşılaştığımız temel özellikleri şöyle sıralamak mümkündür:

a) "Klasik anlatı sinemasının merkezinde birey vardır. Kendi özelinde yaşadığı sorunlara çare bulmak için kişisel özelliklerinden faydalanacaktır.
b) Kahramanın istek ve arzularını hedef olarak önüne koyar. Olay örgüsü bu hedeflere ulaşmak için birer sınama niteliği taşır.
c) Karşısında hedeflerine ulaşmayı engelleyen bir antagonist (hasım, düşman) yer alır.
d) Kahramanın özelinde başlayan olay örgüsü çevresindekileri de içine alacak şekilde ilerler. Başlangıcı ve sonu olan anlamlı bir bütüne ulaşmak için olaylar neden sonuç ilişkisi bağlamında ilerler.
e) Kahramanın film içerisindeki durumunun daha kolay kavranması için ana hikâyeyle bağlantılı yan hikâyelere yer verilir.
f) İzleyicilerin seyrettikleri filmle bağ kurmalarını kolaylaştırmak için gerçekçi bir dil kullanılmaya özen gösterilir." (Bordwell & Thompson, 2009, s. 94-95).

Yapısalcıların anlatı üzerine kurduğu biçimsel kodlar gibi sinemanın da kendine özgü biçimsel kodlama teknikleri vardır. Bu kodlar vasıtasıyla seyirci "*zaten hep oradaymış*" *hissine* kapılmakta ve anlatılan hikâyeden uzaklaşmamaktadır. Başkalarının tecrübeleri üzerinden seyirci filmin gerçekliğine çekilmekte ve filmin maksadı olan duygudaşlık hissi ve de özdeşleşme böyle sağlanmaktadır. "*Klasik sinemasal anlatımı, öykünün bir düzen içerisinde çizgisel olarak ilerlemesine benzer nitelikte, gerçekliğin kurmaca niteliğini gizleyen yapıya sahiptir."* (Behçetoğulları, 2011, s. 130). Klasik sinemasal anlatı, daha önce de belirttiğimiz gibi, serim-düğüm-çözüm çizgisel akışına göre ilerler. Bu akış, filmin sinematografik araçlarının yardımıyla kurulan söylemle beraber estetize edilmiş hikayeler karşısında izleyicilerin kolay empati kurmasını sağlamaktadır. Kurgu oyunları ve montaj teknikleri yönetmen ve yapımcılar tarafından seyircinin toplumsal yapısı da gözetilerek sıklıkla ve yenilenerek kullanılmıştır. Seyircinin hikâyeyle ve kahramanla özdeşleşme süreci bu akışın önemli gerilim noktalarında sağlanır. Anlatılan hikâyenin "*hakikate uygunluğu ve*

inandırıcılık düzeyi ise seyircinin karakter ve durumlarla özdeşleşmesi açısından önemlidir." (Behçetoğulları, 2011, s. 130-131). Geleneksel anlatının toplum üzerindeki etkisi hikâyenin o toplum gerçeklerine ve tarihsel kodlarına olan uyumu ile aynı orantılıdır. Sinema dünyası da bu uyumu gözeterek filmlerdeki kahraman tipolojisini seyircinin beklentilerini karşılayacak bir kavrayışla sunmayı çoğu zaman bilmiştir.

2.1.3. Özdeşleşme

Özdeşleşme konusu geleneksel anlatının nihai amacı olduğu gibi sinemanın da en önemli amacı ve beklentilerinden birisidir. İzleyici, prodüksiyon aşaması unutturularak perdede yaşanan olayların içine çekilmekte ve böylece, izleyicilerin hikâyeyi gönüllü bir yanılsamayla birebir yaşaması sağlanmaktadır. *"Özdeşleşme kavramının yaygın kullanımı izleyicinin filmdeki bir karakter ya da durum ile kendisi arasındaki bazı "benzerlikler" in farkına varmasıdır."* (Kırel, 2010, s. 190). Özdeşleşme filmin izlendiği mekânı yavaş yavaş kaplayan bir sis bulutu gibi seyirci ve görüntü arasına kimsenin girmemesini sağlamaktadır. Sinemanın inandırıcılığını arttırmak için elinde bulunan en önemli araç bu hissi izleyicilere onların rızasıyla vermesidir. Metz'e göre tiyatro ve sinemanın birbirinden farkı düşselle gerçeğin sinema salonunda birbirinden koparılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Gerçek olan, tiyatroda şimdi ve buradadır ve bunu oyunculardan gelen bir aksırık sesi bile seyircilere hissettirebilmektedir. Oysa sinema seyircilerinin perdede seyrettiği karakterlerin böyle bir canlılık alameti göstermesinin ve seyircilerin "şimdi" ile bağlantı kurmasının imkânı yoktur. Sinema tüm imkânlarını bu bağlantının olmaması için seferber eder (Metz, Sinemada Anlam Üzerine Denemeler, 2012, s. 24). Bu bakış açısını Eisenstein seyirciyi filmin içine, bir bakıma mekezine, yerleştirerek de desteklemektedir, "*Sahneye koyma tiyatroda sahne üzerinde, yani seyirci karşısında değişmez bir yerde gelişirken, sinemada aksiyon görüntü alıcısının çevresinde, yani seyircilerin çevresinde oluşur. Böylece alıcı etrafında gelişen sahnelemenin içine yalnızca "girmekle" kalmaz, isterse onun çevresinde de dolaşır, tiyatro sahnesinin tek mekânını, oynanacak çerçeveler olarak, sahnenin bütününden ayrı bir oyun mekânı şeklinde bir dizi 'platform'1ara böler."* (Eisenstein, 1999, s. 88).

Michel Chion, *Bir Senaryo Yazmak* (1987) isimli eserinde senaryo yazarlarının dikkat etmesi gereken hususları zikrettiği bölümde, klasik sinemada özdeşleşmeyi sağlamanın yollarını kısaca şöyle ifade eder:

a) Öykü kahramanının seyirci üzerindeki etkisinin artırılması için onu kabul edilebilir; seyirci tarafından benimsenmesini kolaylaştıracak niteliklerle donatmak. "*Seyircinin hikâyede ana karakter olarak aziz ya da serseriyle karşılaşacağı ve özdeşleşebileceği unutulmayarak, senaryoda serserinin kötü yanlarının 'törpülenmesi' ya da azizin kutsallığından ödün verilmesi."*

b) Kahramanın başına gelen talihsiz olaylar yüzünden bir tehlike ya da çaresizlik içerisinde gösterilmesi.

c) Filmde kişilerin toplum tarafından kabul edilen normlar gözetilerek hafif bir suç işlerken de gösterilmesi.

Filmleri seyredenler aynı anda birkaç kişi ya da farklı iki grupla da özdeşleşebilir; bu filmin seyri esnasında hikâyenin akışına göre seyircilerin özdeşleşme sorunu yaşayabilmesine yol açmaktadır. Bu husus senaryo yazarları ve film yönetmenleri tarafından hassaslık gösterilmesi gereken bir konudur (Chion, 1987, s. 154-156).

Özdeşleşme, seyredilen kahramanı sevmekten, söz konusu kahramana acımaktan daha yakın bir ilişki içine girmeyi gerektirir. Seyircinin kendisini kahramanın yerine koyması, onun söz ve davranışlarında kendini yaşaması, perdeye yansıyan sahnede kendini bulması, tiyatro düşüncesindeki deyimi ile "empati"ye erişmesi demektir (Şener, 2006, s. 210).

Robin Wood ise *Hitchcock Sineması* (2004) adlı kitabında özdeşleşme konusunu ayrıntılı bir şekilde ele almıştır. Ona göre *"Bir filmde özdeşleşmenin oluşturulması, hiçbir zaman yalnızca "bakışın" (karakterlerin, izleyicinin ve kameranın bakışı) düzeneklerine indirgenemeyecek hassas ve karmaşık bir konudur"* (Wood, 2004, s. 334). Wood'a göre özdeşleşmenin ortaya çıkmasını sağlayan bazı ögeleri şöyle sıralamak mümkündür: *"Erkek Bakışıyla Özdeşleşme", "Tehdit Edilenle ya da Kurban Haline Getirilenle Özdeşleşme", "Sempati Dereceleri", "Bir Bilincin Paylaşılması", "Sinemasal Aygıtların Kullanımı" ve "Yıldız' ile Özdeşleşme"* (Kırel, 2010, s. 196).

Klasik sinemanın doğup büyüdüğü merkez olan Hollywood'un bir düş fabrikası olarak anılmasında seyirci ve dolayısıyla toplum üzerinde bıraktığı etki yatmaktadır. Bu fabrikanın çıkarları için eldeki malzemenin müşterisi olan seyircinin nelerden etkilendiği, hangi kodların nasıl bir tepkiye yol açtığının tespit edilmesi elbette önemli olmuştur.

Bir filmdeki karakterle kurulan empatinin mercek altına alınması Hollywood filmlerinin Freudiyen motiflere uygunluk göstermesinin keşfiyle başlamıştır. Psikanaliz çatısı altında değerlendirilen film eleştiri ve yorumları sadece yapımcı ve yönetmenlerin ruhsal özellikleri ve bilinçaltına odaklanmamıştır. Diğer sanat dallarından daha fazla toplumsallaşma potansiyeline sahip olan sinemanın izleyici kitlesinin de toplumsal, kolektif bilinçaltının dışavurumunun izlerini "filmleri tıpkı bir düş süreci gibi ele alarak" bulmaya da girişmiştir. Bu çaba neticesinde incelenen "*filmlerin manifest (açık) içeriğinin altında yatan latent (örtük) içeriğinin ortaya konması*" sonucu üretilen filmlerle klasik anlatı sinemasının büyüleme potansiyeli arttırılmıştır.

Özdeşleşme konusu incelenirken film yapımında kullanılan dekor, ışık ayarı, kostümler, mekân seçimi ve karakter kurgusu dâhil birçok konunun seyircinin içinde bulunduğu "düş"ten uyanmaması ve o dünyayla bağının kopmaması için bir bütünlük sergilemesi gerekmektedir. "*Bu anlamda özdeşleşme konusuna eğilen psikanalitik film eleştirisi filmlerin yalnızca bilinçli bir yaratıcı eylemin ürünleri olarak değil, bilinçdışını da göz önüne alan bir şekilde"* değerlendirilmesine olanak tanımış, seyirci ve film bağına ilişkin farklı bakış açılarına zemin hazırlamıştır (Özden, 2004, s. 180).

Freudyen bakışla bireyin başka biriyle özdeşleşmesi aynı cinsten ebeveynle özdeşleşme aracılığıyla başlatılır. Bu da özdeşleşmeyi kişilik gelişimindeki en üst deneyim haline getirmektedir. "*Ego, başkalarıyla özdeşleşerek olası tehlikeler ve endişe verici durumlar karşısında, onların hedefleri ve davranışlarını taklit ederek kendi inisiyatifiyle davrandığında ortaya çıkan kendinden şüphe duygularını, tahrik eden kaygıyı hafifletir*. *Buna karşın özdeşleşmenin tehlikesi, filmlerde sunulan kurguya kapılarak kalabalığa uymanın rahatlığı ve güvenliliğini kabul ederek yaşanan bireysellik kaybının ortaya çıkmasıdır*." (İndick, 2011, s. 63).

Klasik anlatı sinemasının bir ürünü olan tür sinemasında ortaya konan karakterler "*gerçekdışı ve derinliksiz olmaları ve amaçlarında oldukça denli ısrarlı oldukları sebebiyle, kendileriyle yüzleşmeye hiç zorlanmazlar. Bir anlamda hiç "kendileri" olmadıklarından seyirci rol ya da tiple güvenlik içinde özdeşleşir ve kendi yaşamının günlük, sıradan gerçekliğinden kurtulur.*" Filmlerde yer alan karakterlerin insan olarak sınırlılıkları olabilir ama eylem konusunda onları engelleyecek bir durum söz konusu değildir. Seyircinin

toplulukla edilgin bir şekilde özdeşleşmiş olmasının sağladığı güven duygusu -kendini özgürleştirme arasındaki çelişki, grupla-birey, kendini gerçekleştirme-toplulukla uyum, endişe ve yalnızlık arasındaki çatışmaların zamanla ortaya çıkmasına neden olabilir. Bu çatışmalar, insanın yapısal ve bilişsel özellikleri bakımından evrensel olduğu için, bütün filmlerde karşılaşmak mümkündür (Abisel, 1995, s. 63).

Klasik gerçekçi tiyatronun seyirci üzerinde kurduğu hakimiyeti eleştiren Bertolt Brecht gerçekçi tiyatronun seyircide illüzyon (yanılsama) yaratmasını eleştirmiştir. Özdeşleşme konusunu bir anlamda "illüzyon" olarak niteleyen Brecht, "*seyircinin sahnedeki oyunu, oyun değil de gerçekmiş gibi seyretmesini, seyircinin bir an için seyirci olduğunu unutup sahnedeki olayı yaşaması"* olarak yorumlamıştır. Aristoteles ise oyunun seyircideki duygu değişikliğine sebep olmasını tiyatronun yanılsatma gücüne örnek olarak göstermektedir. Gerçekçi tiyatroda seyircinin edilgin bir yerde konumlanması Hollywood sinemasının seyirciyi konumlandırdığı yerle hemen hemen aynıdır. Brecht'in seyirci ve tiyatronun geleceği için taşıdığı endişe sinema için de geçerlidir. Geleneksel anlatı sineması da seyirciyi hayaller dünyasına parlak ışıklar altında, birçok efektle beraber yolculuğa çıkarmaktadır. Perdede gösterilen film, seyircinin kendini tümü ile kaptırdığı bir masal dünyasına kapı aralar. Süre geçtikçe seyirci masal dünyasında kaybolmaya başlar. Film boyunca seyirci Alice'in harikalar diyarında açılan kapı gibi başka bir evrene girer, kendini unutur ve bu evrenin büyüsüne kapılır. Her türlü olumsuzluğa karşı mücadelesi ve zaferi kurgulanmış düşsel kahramanlarla özdeşleşme, normal yaşamda bulamadığı bir kanatlanma, bir yükselme duygusunu beraberinde getirmiştir. Fakat izleyici burada eylemin dışında kalmıştır; edilgen bir halde, büyülenmiş ve hipnotize olmuştur. Gerçekçi tiyatroda ve sinemada oyun ve film o kadar gerçek yaşama benzetilir ki, izleyici bir oyun seyrettiğini unutup, kendini gerçek yaşamın içerisinde zanneder. Oyunlar, çoğu hikâye, destan ve mitolojik anlatıda olduğu gibi, inandırıcılığı ve kabul edilebilirliğini artırmak için tasarlanırken günlük yaşamdan aldığı gerçekçi olaylarla bezendiği için gösteri, seyirciyi daha da çok etkilemektedir. "*Gerçekçi tiyatronun başarısı seyircinin oyun içinde yitip gitmesi, seyirci olduğunu tümden unutup kendini oyun kişisinin yerine koyması"*na göre değerlendirilmektedir. Bu sinema için de geçerlidir (Şener, 2006, s. 283-284).

Hollywood sinema endüstrisi klasik anlatı sinemasının imkânlarını, ustaca kotarılmış karakterler sunarak, büyük anlatıları bir kişi ya da topluluk üzerinden işleyerek seyirciyi gündelik hayatta karşılaştığı olası sorunlar karşısında yalnızlıktan ve endişe verici

durumlardan kurtarmanın yolunu her dönem bulmayı başarmıştır. Olağanüstü güçlere sahip kahramanlar ya da sıradan insanların kendilerini keşfederek çıktıkları yolculuklar seyirciyi mutlu bir sona taşıma noktasında bir manivela işlevi görmüştür.

2.1.4. Karakter ve Yıldız

Klasik anlatı yazımlarının tümünde Aristo'dan itibaren temel alınan tragedyanın altı ögesi bulunmaktadır. Oyun ve senaryo yazarları bu altı ögeyi dikkate alarak sahne sanatlarının bir nevi çatısını kurarlar. Öykü, karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik. Tiyatroda olduğu gibi sinema da klasik anlatı yolunu izleyerek dramatolojinin esası, tragedyanın anlatılması ve bir eylem olarak sahnede taklit edilmesi olarak nitelenmiştir. Öykünün seyirci üzerinde etkili olabilmesi için karakterin sahnede kendi benliğinden çıkıp oyun karakteri ile özdeşleşmesi, onu "oynaması" gerekmektedir. İki dünya arasında geçen olaylar (düşler-gerçek yaşam) yeni bir dünyanın varlığı oyuncunun yeteneğine kalmıştır, "düğüm"ü oyuncu çözecektir (Aristoteles, 2008, s. 111-114).

Wood'un özdeşleşmenin ögelerini sayarken zikrettiği 'Yıldız ile Özdeşleşme' sinemanın toplumsallaşması ve dolayısıyla bir endüstriye dönüşmesi için olmazsa olmaz şartlardan birisidir. Sinemada, yıldız kavramı ve klasik anlatı sineması birlikte ele alındığında zamanla sektör haline gelen bir yapı ortaya çıkmaktadır. Hollywood sinemasının tarihsel evrimi içinde ortaya çıkan ve "yıldız" olarak nitelenen oyuncular daha fazla seyirciye odaklanmış bir motivasyonun ürünüdür. Özdeşleşmeyi kolaylaştırmak için önemli bir araç olan yıldız oyuncular klasik anlatıdaki "kahraman" olgusunu pekiştirmiştir.

Hollywood sinemasının ürettiği yıldız oyuncu kavramına uyan tiplemeler, farklı nedenlerden dolayı ülkeler arasında değişse de temelde aynı pazarlama taktiğinin ürünü olarak tasarlanmaktadır. Yıldız oyuncu tüketicinin görmeyi arzuladığı formda kurgulanan bir prodüksiyon metaıdır. Hayat hikâyesi alıcının önceliklerine göre baştan tasarlanır, giyeceği kıyafetten, konuşma aksanına, sevdiği renklerden favori spor takımına kadar yeniden düzenlenir ve oynayacağı film türüne göre hazır hale getirilir (Dyer, 2004, s. 9-19).

Dyer'in (2004) *Stars* adlı kitabında yıldız oyuncunun sosyal bir fenomen olarak ortaya çıkması için oyuncuda bulunması gereken özelliklerden bir tanesini de "karizma"

olarak zikretmektedir (2004, s. 30). Bu çerçevede, yıldız oyuncu sisteminin oyunculara sağladığı ayrıcalıklı konum Max Weber'in (1864-1920) otorite ve siyaset üzerine yaptığı kavramsallaştırmalardan birisi olan "karizmatik otorite" kavramını hatırlatmaktadır. Karizma, mitolojik kahramanlarda olduğu gibi, olağanüstü niteliklerin bir kişide, toplumsal bir bakışla toplanmasıdır. Weber'in tanımlamasıyla karizma kavramı tümüyle değer yargılarından arınmış bir anlamda kullanılmıştır. Kahramanın yolculuğunda olduğu gibi karizma sahibi kişi içsel irade yoluyla "yolculuğa" devam eder. Seyircilerin bir yıldızı benimsemesi ve kabul etmesi gibi karizmatik otorite sahibi kişi de ona inananlar vasıtasıyla var olmaktadır, aksi takdirde otoritesini yani etkisini kaybeder. Toplumun bu niteliklere haiz olarak kabul ettiği kişiler "sıra dışı"dır. Sinemadaki yıldız oyuncuların toplum üzerinde sahip olduğu etki gibi "karizma" sahibi kişiler de bu etkiden faydalanmış ve ilgiyi üzerlerinde tutmayı başarmıştır. Yıldız oyuncuların gerçek hayatta üzerlerinde taşıdıkları olağan üstü yeteneklerden ari olması ve rol gereği oyunda bunları sergilemesi gibi karizmatik kişi de dünyalık işlerinden uzakta ve dışında kalmalıdırlar ki etki gücünü kaybetmesinler (Weber, 1922, s. 753-757).

Geleneksel anlatı tarihine baktığımızda kahramanların olağanüstü özelliklere sahip olarak donatıldıklarını, her zaman anlatının sonuna muzaffer olarak eriştiklerini görmekteyiz. Ortaya çıktıkları toplumda bir arketip olarak sunulan bu kahramanların toplumsal yapıyı değiştirici birer karakter olarak ve zamanla güncellenerek sunulduğunu daha önce belirtmiştik. Hollywood'un tiyatrodan, oynadıkları karakterlerin kitle üzerindeki etkisini görerek transfer ederek filmlerde yer verdiği oyuncular daha önce elde ettikleri ünleri sebebiyle "düş fabrikasının" en önemli araçlarından birisi haline gelmiştir. Seyircilerin kendilerinden daha üstün ve ulaşılmaz olarak gördükleri bu oyuncuların etkisini iyi kullanan Hollywood bunu bir pazarlama stratejisine dönüştürmede gecikmemiştir.

Hollywood sineması seyirciyi hesap ederek kendisine yön çizmiştir. Ortaya konan filmlere yönelik izleyicilerin tepkisini yakından takip eden yapımcılar filmlerinde izleyicilerin yönelimlerini, sinemaya uyarlayarak tasarlamış, ortaya çıkan beklentilere göre sinema sektörünün kapasitesini geliştirmeye çabalamışlardır. Sinema salonlarını yıldız oyuncuların aldıkları rollere göre dolduran seyirciler sektörün çalışmalarını boşa çıkarmamıştır. Daha önce toplumun alt tabakasının eğlencesi olan sinema yıldız sisteminin ortaya çıkmasıyla orta sınıfın kendisine olan ilgisini yükseltmiştir (Gomery, 1996, s. 45). Yönetmenler, tiyatro ve edebiyatta geliştirilmiş olan anlatısal gelenekleri uyarlarken, işin

daha çok ekonomik tarafına odaklanan yapımcı ve dağıtımcılar, kitle eğlencesinin önceki biçimlerini gözeterek sektörün ticari potansiyellerini birleştirmişlerdir (Türkoğlu, 2011, s. 239-241).

Filmlerde yıldız oyunculara yer verilerek onlar üzerinden tür filmleri kurgulayıp "pazarlama" işi, çoğunlukla Hollywood'la beraber akla gelse de, aslında I. Dünya Savaşı döneminde İtalya'da ortaya çıkmıştır. İlk oyuncuları olarak İtalyan sinemasından, Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli ve Maria Jacobini görülmektedir. Filmlerin fabrikasyon usulü bir sistemle tek merkezde üretilmesiyle sinema 1915-1930 arasında "Hollywood usulü sistem"le zirve noktasına ulaşmıştır. Her film yoğun reklamı yapılan benzersiz bir ürün haline gelmiş ve ülke genelinde tanıtımları yapılmıştır. Bu sistemle film üreten şirketlerin ürünlerini sergileyeceği sinema salonları da hızla artmış, yapılan çalışmalara göre sadece ABD'de 1920 yılında 20 binin üzerinde sinema salonu açılmıştır (Gomery, 1996, s. 44). Ayrıca 1920'lerin ortalarına gelindiğinde, Hollywood yalnızca İngilizce konuşulan büyük pazarlara hâkim olmamıştı. İngilizcenin hâkim olduğu diğer kıta ülkelerinin yanısıra Almanya başta olmak üzere Avrupa'da, Sovyetler Birliği'nden Karayipler'e değin hâkimiyetini genişletmeyi başarmıştır. Bu genişleme ve hâkimiyet aynı zamanda ABD dışında üretim yapan rakip stüdyoların gelişimini engellemiştir (Gomery, 1996, s. 49). Bu sistemin egemenliği 1960'lara kadar sürmüştür. Bu hâkimiyetin oluşmasında birer pazarlama stratejisi olarak planlanan ve "Amerikan starlığı" olarak da tabir edilen ikonik yıldız oyuncular adeta sinema dünyasında mitolojik kahramanlara dönüşmüşlerdir (Özgüç, 1988).

Filmlerde karakterler, geleneksel anlatıda da olduğu gibi zamanla meslek, yaş, cinsiyet ve etnik kimlikleri ile tipleşmişler, Jung'un arketip tanımlamasına uygun hale gelmişlerdir. Bu tiplere, zamanla bireyselleştirilmiş bazı özellikler eklenmiş ve görsel anlatıda anlatının türüne göre kendilerine yer edinmişlerdir. Bu karakter tiplemeleri oluşturulurken görsel kimliği betimleyici ve zamanla pekiştirici unsurlar da eklenmiştir; saç kesimleri, makyaj, kostümler gibi dış görünüşlerindeki düzenlemeler de karakterlerin özelliklerini ortaya koymaktadır (Bordwell, Staiger, & Thompson, 1985, s. 14). Bu tür filmlerin vazgeçilmez unsurlarından biri olan ikonografi kullanımını burada biraz daha açmakta fayda görülmektedir. Seyircinin filmleri kavramasına ve kendisini hikâyenin bir parçası olarak görmesine yardımcı olan görsel *kodalar* yani "ikonagrafiler" oldukça önemlidir. Bu *koda*ların kullanımı aynı zamanda, gereksiz sözel ve görsel düzenlemelerin

kullanmasını engellemekte tür filminin bir başka özelliği olan anlatımda tasarrufu sağlamaktadır. Özellikle Peygamber filmlerinde temsil sorununu aşmada kullanılan bu yöntem, filmin görünür yüzeyini düzenleyen her şeyi, olay mekânını, dönem filmlerinde kullanılan çevre düzenlenmesini ekonomik biçimde ortaya koyacak olan belirli nesneleri, kostümleri, yıldız oyuncuyu, belirli tipler dâhil birçok alanı kapsamaktadır. Kullanılan ikonografiler zamanla seyirci ve filmler arasında fark edilir düzeyde ortaya çıkarak, yönetmen ve oyuncunun hareket alanını hem daraltır hem de belirlenmiş kodlar sebebiyle genişletir. Böylelikle sergilenen oyun için seyirci hazır hale gelir. Sinema anlatılarında, temel olarak, iyi ve kötüyü ayırmaya yarayan bu tür görsel düzenlemeler izleyicinin karakter/ yıldız oyuncuyla özdeşleşmesini kolaylaştırmaktadır (Abisel, 1995, s. 57-66). Kutsal karakterlerin canlandırılması meselesinde özellikle değineceğimiz konulardan birisi de Peygamber karakterine kimin, nasıl hayat vereceği hususu olacaktır. Çalışmanın ilerleyen safhalarında bu konu geniş bir şekilde ele alınacaktır.

2.2. Kutsal: Kavramsal Bir Çözümleme

Kutsal insanın ölümüyle başlamış bir fenomendir. Ona dair kurulan bütün kuramların başlangıç noktası ölümle biten canlılığın nedenleri ve sonrasında ne olabileceği hakkında ortaya konulan tasavvurlardan ibarettir diyebiliriz. Bu dünya insan için bir başlangıç mı yoksa bir son mudur? Hissedebilen ve düşünebilen bir varlığın bilme arzusu ve gayreti nihayetinde "burada olmanın" öncesi ve sonrasına dair mana arayışlarını da beraberinde getirmektedir. Bu minvalde Kutsal kavramı öncesi ve sonrasına açılan bir eşik görevi görmektedir. Çalışmamızın bu kavram ile devam edecek olması ilerleyen bölümler için bir dayanak oluşturma çabasının göstergesidir.

Konunun ferdi ve toplumsal karşılığının olması ve farklı disiplinler tarafından geniş kapsamlı olarak ele alınması çalışmanın ister istemez sınırlandırılması gerekliliğini doğurmuştur. Bu çerçevede teoloji, dinler tarihi ve nihayetinde sosyolojinin imkânları kullanılarak kavramsal bir çerçeve oluşturulmaya, mezkûr disiplinlerde eserleriyle öne çıkmış düşünürlerin görüşleriyle beraber konu ele alınmaya çalışılacaktır.

Sosyal bilimler; kutsal kavramını, kendi içinde sahip olduğu disiplinler vasıtasıyla günümüze kadar farklı veçheleriyle ele almıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde sosyal olgulardaki

dönüşümlerin insan hayatı üzerindeki etkisi daha anlaşılır bir hale gelmiş ve fark edilir düzeyde bir ilerleme kaydedilmiştir. Bu fark edişte sosyolojinin doğuşu önemli bir kilometre taşı olarak kabul edilmektedir. Din mefhumu; edebiyat, sanat ve tarihin konusu olmaktan öte, zamanla sosyolojinin özel olarak incelediği bir olgu olmuştur. Sosyolojinin kavram dağarcığına kutsalı eklemesinin en önemli sebepleri arasında Durkheim ve Weber'in kendi tezlerini açıklarken "kutsalı" bir karşıt kavram olarak kullanmasını gösterebiliriz.

Etnoloji başlığı altında insanı ve insan-toplum ilişkilerini inceleyen dönemin sosyal bilimcileri elbette dini de mercek altına almışlardır. Tocqueville'nin dogma ile zihin arasında kurduğu ilişkide, klasik şehir devletlerinin yükselişi ve çöküşünü tasvir eden Fustel de Couluanges'te, karizma teorisini inceleyen Durkheim'da, Simmel'in dindışı ve kutsal arasındaki karşıtlık tanımlamasında ve sosyolojinin ileride birer deniz feneri olarak göreceği bilim adamlarının çoğunda "dini-kutsal"a karşı olağanüstü bir ilgiye rastlamaktayız. Marx ve Engels'in erken dönem Hristiyanlığın "büyüsüne" kapılmış olmalarına rağmen, Aydınlanma düşünürlerinden aldıkları din karşıtı tavırlar, kısaca söyleyecek olursak dini hurafelerden oluşan, bu dünyanın gerçekleriyle bağdaşmayan bir olgu olarak kabul ettiklerine olan inançları ayrıca dikkat edilmesi gereken bir öneme sahiptir (Nisbet, 2016, s. 303). Ancak *"sosyolojik çalışmanın bir nesnesi olarak kutsallık hâlen keşfedilen bir durumu, bir olguyu yansıtıyorsa bu sanki orada dikkate değer bir ilkelliğin, ruhaniliğin ve dinselliğin var olduğunu göstermektedir."* (Subaşı, 2014, s. 267). 19. yüzyılda başlayan dine karşı bu ilgi nihayetinde Din Sosyolojisi başlığı altında verilen eserlerle 20. yüzyıl içerisinde kendi literatürüne kavuşmuştur. Dine olan bu ilgide dine karşı Avrupa ve ABD'de yükselen felsefi ve edebi bir ilginin de payı olduğu aşikârdır.

Modern tarih anlayışı pozitivist bir bakışla kurgulanmaktadır. Varlığın bütün olarak algılanmasından vazgeçilip adeta laboratuvar ortamında parçalanmasına değin *"Dünya Tanrı'nın elindeydi ve insan bir kul olarak Tanrı'nın muktedir tutum ve eylemlerinin bir aracıydı."* (Subaşı, 2014, s. 269). Geçmiş ve gelecek Tanrı'ya göre şekillenmekteydi ve mabedin içi ve dışında olan her şey kutsaldı. Ancak bugünün hâkim olan batıcı pozitivist bakışıyla söylersek; *"Gott ist tot"* (Nietzsche, 2000, s. 108). Tanrı çağdaş insanın hayat sürdüğü dünyada ölmüştür. *"Kutsal artık terk edilmesi gereken bir illüzyondur, dikkate değer olmayan bir fenomendir."* (Subaşı, 2014, s. 270).

Bu çerçevede, Din Sosyolojisi içinde iki farklı geleneğin yer aldığını görmekteyiz. Bu tasnif iki düşünürün isimleri altında; Durkheimci ve Weberci gelenekler şeklinde tasnif edilebilir. *"Durkheim genel olarak dinin toplumsal işlevlerine eğilirken, Weber öncelikle teodise problemine (ölüm, çile ve şer gibi temel ahlaki problemlerle ilgili açıklamalara) ve kurtuluş dürtüsünün karşılaştırmalı incelenmesine kafa yormuştur."* (Subaşı, 2014, s. 51). Durkheim, sınırlı sayıda örnek kullanarak, düşüncelerinin dine genel olarak uygulanabileceğini iddia etmiş Weber ise analizlerini pek çok dünya dini üzerinde gerçekleştirdiği kapsamlı çalışmalar üzerine oturtmayı başarmıştır. Bunlar arasında Hinduizm, Budizm, Taoizm ve semavi dinlerden eski Musevilik inançları yer almaktadır (Subaşı, 2014, s. 55).

Din ve toplum arasındaki ilişkinin belirli bir disiplin gözetilerek araştırılması, sosyolojinin bilim olarak ayrışmasından çok daha öncesine dayanmaktadır. Sokrat öncesi düşünürlerden Xenophanes (M.Ö. 560-478), çok tanrılı inanca karşı eleştirilerde bulunmuş, ilk çağlardaki toplumsal hayata dair yaptığı tespitlerde, Habeşistanlı ve Trakyalı tanrılar arasındaki fiziksel farklara dikkat çekerken "din sosyolojisi" disiplinine yüzeysel de olsa temas etmiş oluyordu. Müslüman düşünür İbn Haldun (1332-1406) ise *Mukaddime* ve *Kitabu* "l-İber'e isimli çalışmalarının girişinde, Kuzey Afrika Krallıklarının yükselme ve gerileme dönemlerinde dinin rolünden bahsederken sosyal dayanışma *(asabiyye)* kavramını kullanarak konuyu mercek altına almıştı (Davis, 2006, s. 85).

Dinler tarihi ve kültür bilimleri alanında öne çıkan Comte, Spencer ve Tylor gibi Alman bilim insanları, belirli bilişsel kuramların ötesine geçerek din mefhumunu kavramsallaştırma gayreti içerisine girmişlerdir. Schleiermacher (1768-1834) ise "*dinin bilgiden çok duygu (Gefühl) ile temellendirilmesi"* üzerinde durmuştur. Bu kapsamda, çalışmalarında Schleiermacher'den etkilendiği görülen Dilthey (1833-1911) ise Max Weber'in kavramsallaştırdığı *Verstehen* kavramının gözetilerek, teolojik konuların sistematik ve titiz bir şekilde rasyonel bir bakış açısıyla ele alınması gerektiğini savunmuştur. 1917 yılına geldiğimizde ise Rudolf Otto (1869-1937) *Kutsala Dair* (*Das Heilige)* isimli kitabında, Kant'dan bu tarafa Protestan liberalizmin dini tecrübeyi ahlaka indirgemeye çalışanlara karşı yeni bir kavrayış önerdi. Otto'ya göre dinin özü, dünyayı "anlama" çabasının çok ötesinde "hem cezbeden hem de korku uyandıran" gizemli bir tecrübeydi. "Otto, bu tecrübeye Latince kavramlar kullanarak *mysterium tremendum et fascinosum* "Ürpertici/Titretici ve Büyüleyici Gizem" adını verdi. Alman teolojisi ve din

araştırmalarında ortaya konan çalışmalar, o dönemde Avrupa'nın büyük bölümünde yaygın olan din anlayışından çok daha sofistike ve sempatiye dayalı bir anlayışın gelişmesine öncülük etti. Bu isimlerin yanına Ernst Troeltsch (1865-1923) ve Max Weber (1864-1920)'i de sağladıkları önemli katkılar bakımından ekleyebiliriz." (Davis, 2006, s. 85).

Kutsalın tek bir tanımının olmaması, farklı dinlerdeki karşılığının aynı zamanda çeşitlik arz etmesi, inananların bu dünyayı kendi inanış ve görüşlerine göre (weltanschauung) anlamlandırma çabası ve dünya sonrası hayata dair ortaya konan cevapları göstermektedir bize. Yunanca 'da *hagios*, Latince'de *sacrum* kelimeleriyle ifade edilen Sâmî dillerinde ise ḳdş/ḳds kökünden türetilen kutsal kavramı (Cox, 2004), Türkçe 'de kut kelimesi ile kendine bir karşılık bulmuştur. *Dîvânu Lugâti't-Türk* isimli yapıtında Kaşgarlı Mahmud 'kut' sözcüğünün "*bereket, bolluk, uğur, devlet ve baht*" gibi anlamlara geldiğini belirtmiştir (Doğan, 1985, s. 82). Günümüzde çoğunlukla sıfat anlamıyla öne çıkan kavram, *"güçlü bir dinî saygı uyandıran veya uyandırması gereken, kutsî, mukaddes; tapınılacak ve uğrunda can verilecek derecede sevilen; bozulmaması, dokunulmaması, karşı çıkılmaması gereken, üstüne titrenilen; Tanrı'ya adanmış olan, tanrısal olan"* manalarına gelmektedir. Bununla birlikte gündelik hayatta, klasik eserlerimizde ve dini literatürde kullandığımız ve "kuds" kökünden türeme kutsiyet, takdis ve mukaddes kelimelerinin anlam genişliği bakımından iki dünya arasında bizi bağlayan kelimeleri açıklamak için kullanıldığını görebiliriz (Kirman & Özbolat, 2017, s. 24).

Türkçe sözlüklerde kutsal kelimesinden türemiş sözcükleri ise şöyle sıralayabiliriz *"Kutsal: Kudsî, kutlu, mukaddes. Kutsallaşmak: Kutsal hale gelmek. Kutsallık: Kutsal olma hali. Kutsamak: Kudsî bilmek, kutlu saymak, takdis etmek. Kutsatmak: Takdis ettirmek. Kutsuz: Talihsiz, uğursuz, hayırsız, bahtsız. Mukaddes: Takdis olunmuş, kutsanmış, mübarek, kutlu, kudsî, aziz, görklü, ayıp ve noksanlardan kurtulmuş, temiz. Mukaddesat: Mukaddes şeyler, mukaddesler; kutsi, kutlu, mübarek kavramlar. Mukaddesatçı: 1. Mukaddes şeylere bağlı olan, 2. Müslüman. Mukaddesatçılık: Mukaddesatçı olma hali. Mukaddesleşmek: Mukaddes hâl almak. Mukaddesleştirmek: Mukaddes nitelik vermek."* (Doğan, 1992, s. 697).

Émile Durkheim'ın (1858-1917) tespitiyle söyleyecek olursak "dinde ezeli ve ebedi bir şey vardır". (Nisbet, 2016). Kendisinden ilham alınarak ortaya konan dünya tasavvuru sonucunda kandildeki is gibi bu dünya çatısı altında olan her şeyin ruhuna sinen kutsalın,

belirlenen en temel karakteristik özelliklerini şöyle sıralamak mümkün gözükmektedir;
"a) Doğaüstü bir varlığa ve güce karşı duyulan korku ve saygı karışımı bir his (mysterium tremendum, beyne'l-havfi ve'r-reca) olma
b) Zuhur etme (hiyerofoni) özelliği, yani somut bir nesne üzerinde tecelli etme
c) Tabu, yani dokunulmaz ve ihlal edilemez olma
d) Geçici/kalıcı olma, yani bazı şeyler tamamen ve kalıcı olarak kutsal addedilirken, bazı durumlarda geçici bir süre kısıtlanabilir olma
e) Sirayet etme, başka kişilere veya nesnelere özellikle el temasıyla nakledebilir olma
f) Topluluk için anlam haritası olma" (Kirman & Özbolat, 2017, s. 24).

"İnsan da toplumda kutsalıyla birliktedir." Kutsal insanın var olduğu her yerde form değiştirerek veya görünürlüğünden azade bir şekilde var olmuş, yaratılış itibariyle yüce bir varlığa bağlanma ihtiyacı içerisinde kutsalı gittiği her yere taşımıştır *"nihayetinde din, kutsalın hayat içinde yeniden kurgulanması ve böylece yaşanıp formüle edilmesinden başka bir şey değildir."* (Subaşı, 2014, s. 265-266). Kutsal kavramı, dinin adeta sınırlarını çizmiş, dinin hayata geçirileceği alanları, menettiği davranışları, "*bir din içerisindeki farklı unsurları birbirine bağlayarak o dinin bütünlüğünü sağlayan veya kuşatan*" temel yapı taşı olup aynı zamanda din bilimlerinin üzerine bina edildiği ana kavramlardan birisidir. "*Din bilimlerinin genel tanımına göre kutsal, politeizmden monoteizme kadar bütün din biçimlerinin özünü oluşturur*" (Cox, 2004). Bir şeyin ya da varlığın kutsal olabilmesi için o şeye karşı beslenilen bir duygu olması gerekmektedir. İnanan kişi o şeye ya da varlığa karşı beslediği duygu ile iman etmiş, mümin olmuştur. "Mümin" korkulan veya saygı beslenen olağan üstü varlığın izin verdiği ölçüde hareket etmeli, emredilen şeyleri hayata geçirmeli, yasaklanan şeylerden kaçınmalıdır. İnanılan dinin sınırları içerisinde kalınması sağlayan temel tecrübe kutsal duygusudur (Demirci, 1998, s. 495-496).

Bu duyguya sahip olan ile "farklı" bir dünyada yaşayan insan arasındaki görüş, kavrayış farklılığı mıknatıs kutupları arasındaki ilişki gibidir. Aynı özden müteşekkil ancak uzak kaldıkça varlık iddiasına sahip iki hayat anlayışı. Bu minvalde 'kutsal' ve onun zıddı olarak 'profan' tarihi birer fenomen olarak kavramsallaşmış, dinlerin zaman içerisinde ortaya çıkan, değişen kabuller ve retleriyle kendilerine her zaman farklı bir gerçeklik, bir dünya kurmayı başarmıştır.

2.2.1. Kutsal ve Profan

Her varlık zıddı ile kaimdir. Kutsalı tanımlarken başvuracağımız bir kavram da profan kavramıdır. Kutsal "diğerlerinden hem ayrı hem de belli bir sınır içine alınmış" (Latince sancire), profan ise "özel alanın önünde, dışında bulunan" (pro-fanum) demektir. Kutsalın zıddını yalın ve açıklayıcı bir biçimde tanımlamak gerekirse kutsalın "negatifi" olarak profan kavramını koyabiliriz. *"Kutsal olarak "aşikâr olmayan" her fenomen profandır. Günlük hayatın sıradan işleri, deyim yerindeyse, aksi ispat edilmedikçe profandır."* (Berger, 2000, s. 64). *"Profan, kuralları veya yapısı ihlal edildiğinde bir müeyyideyi gerektirmeyen, sıradan ve alışılmış fenomenlerdir."* Semavi dinler kutsalı sınırlamış deyim yerindeyse bu payeyi yeryüzünden alıp gökyüzüne daha doğrusu tek Tanrıya ve onun koyduğu sınırlar içerisine yerleştirmiştir (Demirci, 1998, s. 495-496).

Kutsal ve profan arasındaki diyalektik ilişki ele alınırken kavramsal düzeyde yapılan tartışmalardan öte toplumun, ekonominin, eğitimin ve devletin doğasında yeni bir anlayış değişikliğini de beraberinde getirdiğini unutmamak gerekir. Sosyolojinin dine olan ilgisinde dinin *"zaman aşımına uğramış"* ritüel ve ayinlerinin toplum nazarında açığa çıkarma gayretinin de olduğu bilinmektedir. 17 ve 18. yüzyıllarda dini literatürde görünen temel eğilim dini rasyonelleştirme ve mümkün mertebe dogmatik unsurlardan temizleme amacı güdülmüştür. 18. yüzyıl sonrası Avrupa'da ortaya konan eserlerde özellikle Hristiyanlığın yalnızca cahillerin ve akli dengesini yitirmiş insanların ihtiyaç duydukları *"hurafeler yığını"* olarak ele alındığını göstermektedirler (Nisbet, 2016, s. 303).

Aydınlanma sonrası bireyin sırtına yüklenen ve ona sorulan görünüşte basit ancak mana itibariyle oldukça zor sorular sosyal bilimlerin hesabına yazılmıştır. Bu soruları cevaplamak işi yeni disiplinlerin kurucularına ve takipçilerine düşmüştür. Aydınlanmayla birlikte din çekildiği her alanda gölgesini bırakmış bu gölge altında kalan fenomenlere yeni bedenler inşa edilmeye başlanmıştır. Sezginin ve tecrübe aktarımı yoluyla elde edilmiş bilginin yerinin akıl yürütme yoluyla elde edilmiş bilgiye en çok ihtiyaç duyulan alanların başında sosyoloji yer almaktadır. Sosyolojinin sistematiğinin kurucularından Durkheim'ın dini-kutsal olmayanı tarif etmek için değerlendirdiğini belirtmiştik, bunun yanında ona yakın zamanda, dinler tarihi alanının öncülerinden Eliade ve Otto, kısa aralıklarla kutsal ile profan ayrımı mevzuunda farklı kuramsal yaklaşımlar segilemişlerdir. Özellikle Otto ve Eliade iki paradigmanın yapısını, geliştirdikleri yaklaşımlarla aralarındaki ilişkiyi ve kutsalın antropolojik, teolojik ve sosyolojik manalarını yaptıkları çalışmalarla derinlemesine

açıklamışlardır.

Émile Durkheim'a göre kutsal ve profan arasındaki ayrışıklık mutlaktır, *"Çünkü kutsalda huşu duygusu hâkimdir."* (Subaşı, 2014, s. 64). Düşünce tarihi açısından bakıldığında, birbirine bu denli karşıt iki kavramın başka bir örneğinin bulunmadığı görülmektedir. Kutsal ve profan ilişkisini tanımlarken, bu iki kategorinin ayrışık (heterojen) oluşunu ifade etmekten başka şansımız bulunmamaktadır. İlk insandan itibaren farklılaşan ve anlamlandırılan iki durum; iyi ve kötü arasındaki geleneksel karşıtlık bile, bu ayrımın ifade ettiği manayı bize vermemektedir. Çünkü iyi ve kötü, sağlık ve hastalık gibi kategoriler aynı olgu düzeninin (ahlak ve hayatın) iki farklı türü olarak düşünülür; buna karşın Durkheim'a göre "*kutsal ve din dışı, her zaman ve her yerde insan zihni tarafından ortak hiçbir şeyleri olmayan ayrı iki tür, iki dünya olarak tasavvur edilir. Birinde faaliyet gösteren kuvvetler, farklı derecelerde de olsa, ötekinde karşılaşılan kuvvetler değildirler; bunlar tür olarak birbirlerinde farklıdırlar. Bu zıtlık, farklı dinlerde farklı şekillerde tasavvur edilmiştir. Burada, bu iki farklı şeyi fiziki evrenin farklı bölgelerine yerleştirme, onları birbirinden ayırmak için yeterli görünmüştür. Bakiyeler, maddi dünyanın malı olarak reddedilirken, burada kutsal ideal ve aşkın bir çevreye atılır. Ancak, biçimleri değişebilse de zıtlık evrensel bir gerçektir*" (Durkheim, 2005, s. 36). Kutsal ve profan terimleri arasındaki ayrımın mutlak doğasını kavrayabilmek Durkheim ve sonrası din sosyologlarının gözünde, kendi alt disiplinlerinin temelini oluşturmuştur (Subaşı, 2014, s. 64).

Dinler tarihçisi ve filozof Mircae Eliade (1907-1986), kutsalı dindışının karşı kutbuna yerleştirmiştir. Eliade çalışmalarında neyin kutsal olarak kabul edildiğine odaklanmıştır. O ilk çağdan bu tarafa Kutsal duygusunun, tasavvurunun ortaya çıkışıyla, ilkel kabilelerde hayatın düzene sokulması yani kaostan kozmosa geçiş aşamalarına odaklanmıştır. Eliade Kutsalın gündelik hayatta ortaya çıkma biçimine "kutsalın tezahürü" (hierophanie) terimini önermektedir. Dinler tarihine baktığımızda hepsinde istisnasız bu tezahürleri fark etmek, onlar sayesinde insanların dünyayı anlamlandırma çabasını görmek mümkündür. Her zaman aynı esrarlı sahne kendini göstermektedir. Bu sahne, "Eşi ve benzeri olmayan" bir şeyin, "doğal", "din dışı" dünyamızın ayrılamaz bir cüzü olan nesneler içinde açığa çıkmasıdır. Bu ortaya çıkışı fark edebilenler, yani dinî bir tecrübeye sahip olanlar için doğa, kendini kozmik kutsallık olarak açığa çıkarma yeteneğine sahiptir. Ayrıca herhangi bir nesne kutsalı açığa çıkartırken kendisi olmaktan vazgeçmemekte, başka bir şey haline

gelmekte gündelik hayatın bir parçası olarak bulunduğu kozmik ortamda varlığını sürdürmeye devam etmektedir (Eliade, 1991, s. 6).

20. yüzyılın başlarında en etkili din bilginlerinden biri olarak kabul edilen Karl Louis Rudolf Otto ise akademik hayatının tamamını teoloji alanında tamamlamıştır. Otto'nun Alman düşünce dünyasından ve teolojisinden beslenerek ortaya koyduğu çalışmalar onun kutsal kavramını ele alışına da yansımıştır. 18. yüzyılda romantizm ve 19. yüzyılda oldukça etkin olan natüralizm akımlarından etkilenen Otto'nun din düşüncesi, başta Schleiermacher olmak üzere Kant, Ritschl, Fries ve Troeltsch gibi düşünürlerin teolojik görüşlerinin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Martin Luther'in Protestanlık hakkındaki görüşleri ve Kant'ın eleştirel felsefesi de kutsalın Otto tarafından yeniden yorumlanmasına adeta zemin hazırlamıştır. Otto din hakkındaki felsefi görüşlerini "mantık- mantık ötesi ve kutsal akıl almaz (numinous)" şeklinde iki boyutta ortaya koymuştur (Kalın, 2012, s. 1-3). Numen kavramı kutsalın saf halini ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. "*Dogmatik teolojinin rasyonel tarafı da bu kapsamın dışındadır. Burada Otto'nun yorumunun öne çıkan özelliklerinden biriyle karşı karşıyayız çünkü Kutsal ona göre birleşik bir kategoridir. Bu kategoriyi iki kavramla ifade etmiştir. Bunları rasyonel ve sezgisel olarak ele almak mümkündür."* (Otto, 2014, s. 12).

Otto'ya göre her tanrıcı düşünce, özellikle Hristiyanlık, ilahi konumunu açıklamaya çalışırken belirli kelimeleri kullanmayı tercih etmektedir; "*Ruh, Akıl, Amaç, Hoşgörü, Yüce İrade, Bütüncüllük ve Kendilik"* ve bu kelimeler "*tanrı düşüncesini tecrübe etmek isteyenler"* tarafından kullanılarak zamanla birer kavram haline gelmektedir. Tanrı'nın doğası anlatılırken, bu atıflardan hareketle, insanın anlayabileceği ve kabul edebileceği şekilde, aklına ve doğasına uygun benzetme yöntemleriyle tanımlanır. Bu atıflar insan olarak var olduğumuzdan mülhem bizlerde sınırlılık ve kısıtlılık özelliği taşırken, "*Tanrı'ya uyarlandıklarında "eksiksiz", diğer bir deyişle hiçbir koşula, hiçbir sınırlamaya, denetime bağlı olmayan; "saltık" ve sınırsızdırlar. Bu atıfların hepsi açık ve net kavramlara işaret etmektedir: yani, akıl- ile kavranabilir, düşünülebilir ve analiz edilebilirler, hatta tanıma olanak sağlarlar. Bu yollarla kavramlaştırılabilen bir nesneye rasyonel diyorsak, o halde, bu atıflarla tarif edilen tanrısal doğa da rasyonel bir doğadır, Tanrı'ya bu bakışı benimseyen ve savunan bir dine, rasyonel bir dindir diyebiliriz. İnanç salt hissiyatın aksine ancak bu zeminde mümkündür."* (Otto, 2014, s. 31).

Otto'ya göre sezgisel unsur kavramsal olarak algılanamayan şeydir. Bu çerçevede, dilin de bir kavramlaştırma aracı olması sebebiyle, Kutsal'ın sezgisel unsuru, hiçbir kavram formüle edemediğimiz tarafıdır; "ifade edilemez" ya da "konuşulamaz" olandır. Akıl yetisine ve duyu kabiliyetine sahip tek varlık olan insan inancı ancak hissederek kabul eder. Başkasına bu hali anlatırken kapısını çalacağımız tek mecra neredeyse dildir. Bunun yanında oluşturduğumuz kavramlar kutsal deneyimimize dayalıdır ve bunlar genelde bulunduğumuz toplum içerisinde zaten kabul görmüş dogmatik ifadeler ve ahlaki takdirlerdir. Oysa bunlar deneyimin kendisi değil, sadece yorumudurlar. Bu yalnızca bir idrak halidir. *"Numinous'un başka bir "doğal" deneyimle örtüşen herhangi bir unsurunun elimine edilmesiyle geriye kalan şey "numinous"un ya da Kutsal'ın özünü oluşturur. Kutsal düşüncesinde diğer şeyler için kullanılamayan, aşkın, "fazla" bir anlam vardır ve Otta bu "fazlalığın" Kutsal kelimesinin sonradan edindiği bir içerik olmadığını, Latincenin, Yunancanın, Sami dillerinin ve diğer antik dillerin "kutsal" kelimesiyle bu fazla anlamı dil vasıtasıyla ilettiğine vurgu yapar."* (Otto, 2014, s. 13). Bu aşkınlığın izini kutsal kitaplarda geçen kutsalı işaret eden ifade ve kavramların anlam olarak aynılığında görmek mümkündür.

2.2.2. Semavi Dinler ve Kutsal

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren günümüze değin bütün dinler kendi inanç yapılarına göre sistematikleştirilmiş, uyguladıkları ibadet metotları, vadettikleri ve kısıtlamalarıyla bir bütün halinde doğru olduklarını iddia etmişlerdir. Kabullerini taraftarlarına, inananlarına uygulatma noktasında belirli ritüelleri zorunlu kılmıştır. Bu dinler "Kutsal" belledikleri şeylerin dokunulmazlıkları noktasında eşit ölçüde hak iddia etmektedirler. Bu minvalde, insanları yaratılış bakımından eşit varlıklar olarak kabul ettiğimiz takdirde inandıkları dinler bakımından da eşit olarak kabul etmek durumundayız. Bunun yanısıra kadim dinlerden başlayarak, dinleri sıralamaya sokmamız elbette mümkündür. Bunlar inanç usulleri, fikir ve duygu bakımdan diğerlerine göre daha karmaşık olanları, zamanla daha zengin kavram dünyasına sahip olanlar olarak sıralanabilir (Durkheim, 2005, s. 36).

Yeryüzündeki ilk insanlar tarafından çevrelerinde olup biten şeylerin çoğu, bilinemez ve sıra dışı oldukları ve toplumsal hayatta belirleyici rolde olmaları nedeniyle kutsal kabul ediliyordu. Sözlük anlamı "gökle ilgili, göğe ilişkin" demek olan semavi kelimesi, bizim incelememizde, Allah tarafından gönderilmiş olduğuna inanılan yani temeli vahye dayanan

ilahi dinleri tarif etmek için kullanılmaktadır.

2.2.2.1. Yahudilik

Semavi dinlerin ortak bir özden, vahiy geleneğinden neşet ettikleri bilinmektedir. Bu dinler geliş sırasına göre Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet'tir. Yahudilikle beraber, ilkel dinlerde kabul gören kutsallık anlayışı daha önce de işaret edildiği gibi daralmıştır. Yahudilikle, Tanrı fikri tabiatın dışında ontolojik bir alana çıkarılmış, tabiat kutsal konumunu kaybetmiştir.

Yahudilik inancının tabi olduğu kutsal metinler Hristiyanlar tarafından Ahd-i Atîk olarak isimlendirilmiştir. Hristiyan inancına göre, Allah ile kulları arasında yapılan son ahid, son anlaşma Hz. İsa ile gönderilmiş ve onun vasıtasıyla yapılmıştır. Bu son ahdin yazılı olduğu ifadeler Ahd-i Cedîd olarak kabul edilmektedir. Ahdi Atik'in Türkçedeki karşılığı olarak, Hristiyan inancının terminolojisine uyularak, Eski Ahid olarak kullanılmıştır. *"Otuz dokuz kitaptan oluşan Ahd-i Atîk, Hristiyan ve Yahudilerce müştereken kabul edilmiştir. Ancak Yahudiler İbrânî alfabesindeki harf sayısınca yirmi iki olarak da göstermektedirler. Bu farklılık, Hristiyanlarca her biri müstakil kabul edilen birkaç kitabın Yahudilerce bir tek kitap sayılmasından ileri gelmektedir."* (Harman, 1998, s. 494).

Eski Ahit üzerine yapılan çalışmalarda, kutsal kelimesine kökenlik eden q-d-s ifadesinin 33 farklı bölümde 571 kere zikredildiği tespit edilmiştir. Bu kapsamda, kavrama sırasıyla en çok Tevrat'ın Levililer (99), Çıkış (78), Sayılar (66) ve Tesniye (11) bölümlerinde rastlanılmakta olup, geri kalan kısmın kutsal metnin farklı yerlerine dağıldığı görülmektedir (Müftüoğlu, 2004, s. 215).

Yahudilerin kutsal kabul ettikleri metinlerde, dinin iman esasları açık bir şekilde tanımlanmamış olup, "kalıplaşmış bir inanç sistemi formülü (credo-âmentü)" vazedilmemektedir. Geleneksel olarak, her Yahudinin doğuştan Tanrı ile İsrâil arasında mevcut ahid kapsamında bulunduğu kabul edildiğinden, dine bağlılığı ayrıca bir iman ikrarını gerektirmemektedir. Yahudilikte imanın temeli, Allah'ın varlığı ve birliğine iman etmektir. "*Bunu on emir olarak ifade edilen Yahudi akaidinin esaslarının sıralandığı, Hz. Musa önderliğindeki İsrâiloğulları'nın Mısır'dan çıkışlarından yedi hafta sonra Sina Dağının zirvesinde bizzat Tanrı tarafından Musa'ya önce sözlü olarak bildirilen, ardından*

iki taş levha üzerine yazılıp verilen emirlerde görmekteyiz (Çıkış, 19-20; 24/12-18; 31/18; Tesniye, 5/1-22). İbranicerce "on söz" anlamına gelen bu on emirde; aseret ha-dibberot (Çıkış, 34/28; Tesniye, 4/13; 10/4), Latince'si decalogus, Grekçe'si dekalogos, batı dillerine decalogue, Arapça'ya el-evâmirü'l-aşere, Türkçe'ye on emir (evâmir-i aşere) şeklinde tabir edilen ve israiloğullarına putperestlikten ve şirkten kati surette uzak durmalarının gerektiği ifade edilmiş, tek tanrı inancı vurgulanmıştır." (Karaman, 2007, s. 469).

İbranicede "Keduşah" aynı zamanda Yahudilikte Tanrı'nın kutsallığını anlatan bir duanın adıdır. Kavram ile kutsal karşıtı olan, profana, ötekiye dair her şeyi içine alabilecek kadar geniş çerçeveli bir kavramdır. *"Yahudilikte kutsal, mutlak kutsal Rab Yahve ve onunla temas halinde olan fenomenlerdir. Bütün nesneler tanrıya nispetle kutsallık kazanmaktadır. Eski Ahid'de mutlak kutsal Rab Yahve'dir."* (Demirci, 1998, s. 495-496). Onun dışında Tevrat'ta eşya olarak ahid sandığı, mabetteki eşyalar ve ibadette kullanılan malzemeler, mekân olarak; Sina Dağı, İsrail Diyarı, Kudüs, Çadır, Süleyman Mabedi; şahıs olarak, peygamberler, kâhinler, zaman olarak ise; şabat kutsal addedilmektedir. *"Kutsalı çiğnemenin cezası kirlenmek ve ölümdür. Bir şeyin kutsal olması onu imtiyazlı kıldığı gibi onu ihlal edilemez niteliğe kavuşturmakta, bereketli kılmaktadır. İnsanoğlu için kutsallık sonradan ele geçirilebilen bir şeydir ve onu kazanmak özel bir ritüeli, bir hak edişi gerektirir (Çıkış, 29/33)."* "*Bununla birlikte Yahve'nin İsrailoğulları'nı seçişi ve dolayısıyla onları kutsal kılması Tanrı'nın tek taraflı olarak yaptığı bir tercih gibi görünmektedir. Tevrat'a göre Yahve'nin İsraillileri niçin kutsadığı ve seçtiği açık değildir (Tesniye, 7/6, 7). Yahudi inancına göre, herhangi bir şeyin kutsal olmasının ona kazandırdığı temel ayrıcalık ihlal edilememesi ve bereketli kılınışıdır."* (Demirci, 1998, s. 495-496).

2.2.2.2. Hristiyanlık

Hristiyan inancında kutsal "hagios", "eugelion", "berekah" kelimeleri ile karşılanmıştır. Hristiyanlık, Yahudilik ve İslâm dinlerinden farklı olarak şahıs üzerine kurulmuştur. Yani, Hristiyanlık temelde İsa Mesih, onun hayatı ve vazettiği öğreti üzerinde şekillenmiş bir dindir. Yahudilik ve İslâm'da kutsal kitaplar (Tevrat ve Kur'ân-ı Kerim) merkezi kabul edilirken, Hristiyanlık'ta dinin esasını İsa Mesih ve ona ilişkin inanç ve telâkkiler oluşturmaktadır. Bu anlayışa göre Baba, Oğul, Ruhu'l-Kudüs, Meryem ve bazı şahıslara kutsallık atfedilmiştir. Varlıklar "mübarek olma" vasıflarını İsa'ya imanları

sayesinde kazanmaktadırlar. Eski Ahid'de geçen mutlak kutsal Rab Yahve ve onunla temasta olan fenomenlere atfedilen mukaddeslik, Hristiyan inancında İsa'nın da eklenmesiyle farklı bir anlayış kazanmıştır. Anadolu'dan Hindistan'a değin geniş bir alanı etkisi altına alan Helen kültürü, Hz. İsa'nın doğumundan yaklaşık yüzyıl öncesinde Filistin bölgesini de kültürel anlamda etkilemiştir. Bu çerçevede, Grekçe kökenli *Hagios* kelimesi kutsalın karşılığı olarak Yeni Ahid'de kendine yer bulurken, kök olarak '*qds*' sözcüğünün ise 13 fiil ve 59 isim olmak üzere 72 farklı biçimde ve toplamda 292 kez kullanıldığı görülmektedir. Sözcük anlamı olarak; *"Temiz, pak, saf olmak; kutsamak, takdis etmek; kutsanmak, takdis edilmek; kutsallaştırmak, dinsel tören yapmak, Tersanctus ilahîsini okuyarak 'Tanrım Tanrım Tanrım' diyerek ağlamak; adamak, teslim olmak; Sabat'ı hatırlayıp kutlamak, evlilikle bağıyla birleşmek manasına gelmektedir."* (Türkmen, 2007, s. 270).

İsrailoğullarının tanrı ile yaptıkları ahdi bozmasının ardından Tanrı onlara Yeremya ile yeni bir ahid göndermiştir. Onlar ise bu yeni ahdi Hz. İsa ile yaptıklarını ve bu son ahdin yazılı olduğu metinleri ise Ahd-i Cedîd (Yeni Ahid) olarak kabul etmektedirler. Milattan sonra ikinci yüzyıldan itibaren kullanılan bu isim günümüze değin geçerliliğini sürdürmektedir (Tanyu, 1988, s. 501).

İlk Hristiyanların kutsalın ne olduğuna değin inanç akideleri Eski Ahit'tekinin devamı niteliğindedir. Yahudi inancındaki Tanrı kutsallığının yanına Allah'ın mukaddes olarak zikrettiği İsa da eklenmiş, (Markos. 1/24); İsa yenilenen ahdin aracılığı görevini yerine getirmiştir, (ibraniler'e Mektup, 8/6; 9/ 15) Hristiyanlık inancındaki kutsallık anlayışı böylelikle Yahudilikteki kutsallık anlayışından farklılaşmıştır.

Hristiyanlık her şeyden önce İsa Mesih inancına göre temellendirilmiştir. İsa Mesih hem Tanrının oğlu hem de insanlığın kurtarıcısı olarak kabul edilmiştir. Hz. İsa'nın yeryüzüne kutsal ruh yoluyla indirildiği ve Hz. Meryem'in bir eş olmadan hamile kaldığı hakkında İncil'de geçen bölümler mevcuttur (Meryem: 19/15). *"Allah'ın ruhunun güvercin gibi inip üzerine geldiğini gördü ve işte göklerden bir ses dedi: Sevgili Oğlum budur, ondan razıyım"* (Matta 17/5), *"Sen Allah'ın Oğlu.. "* (Luka, 1126-34) gibi. Yine zamanla bazı havariler tarafından ona uluhiyet atfedilmesi ve ölümden sonra dirildiğine ilişkin rivayetler, bazı mezheplerin İsa'yı Tanrısal bir varlık olarak yorumlanmasına sebep olmuştur. Tarih ötesi Hz. İsa figürünü pekiştiren ise havarilerden Pavlus olmuştur. "*Hz. Îsâ'nın doğumuna*

dair en erken yazılı referans olarak Pavlus'un Galatyalılar'a Mektubu'ndaki (4/4, 5) ifadelerden başlayarak Yeni Ahid'in diğer kitapları tarih ötesi İsâ figürünü pekiştirir. Bu, İsâ'nın ilâhlığı inancına giden yolda oldukça önemli bir süreçtir. İnciller'de, Mektuplar'da ve Resullerin İşleri'nde Hz. Îsâ'nın çocukluğuyla ilgili ayrıntılı bilgilere rastlanmaz; onun bir din kurucusu olarak tarih ve inanç sahnesine çıkışı tebliğe başlaması ile devreye sokulur." (Demirci, 1998, s. 495-496).

Günümüzde Hristiyan ilahiyatında önemli bir alan olan Kristoloji bilimi Hz. İsa'yı bu dünyaya tanrı tarafından gönderilmiş ve insan şeklinde burada yaşamış üç kişiden birisi olarak kabul etmektedir. Hz. İsa beşer mi insan mı sorusu cevabı tartışılmaya devam etmektedir. "*Günümüzde Tanrı'nın Birliği konusu bazı mezheplerce Tanrı'nın İsa'da inkarnasyonu (avatarası); Kutsal Ruh konusu da Tanrı'nın gücünün tezahürü şeklinde yorumlanmaya çalışılır."* (Sarıkçıoğlu, 2020, s. 168).

Hristiyanların kutsal dünyasında önemli mevkiye sahip olan ve Yeni Ahit'te "Tanrı doğuran" olarak kabul edilen, Hz. Meryem, Tanrı'nın kendisine bahşettiği sıradışı ve yüce özellikleri dolayısıyla kadınlar içerisinde mübarek sayılmaktadır. Onun mübarekliği, Tanrı Mesih'in annesi olarak kabul edilmesinden gelmektedir (Gül, 2013, s. 45).

Çalışmamızın odak noktası olan kutsallık kavramının Hristiyanlıktaki kullanımının mimarı Saint Paul olmuştur. Onda kutsallık sadece Tanrı ve O'na iman edenlerle sınırlı tutulmuştur. Böylelikle Eski Ahid şeriatı reddedilmiş ve onu refarans gösteren ve kutsallık atfedilen tüm fenomenler geçerliliğini yitirmiştir. *"Paul'e göre kutsallığı bahşeden yalnızca Tanrı'dır (Korintoslular'a ikinci Mektup, 1/2). Bütün Hristiyanlar seçildikleri için değil "Tanrı'ya adanmış" oldukları için kutsaldır (Romalılar'a Mektup, 1/7). Mektuplarda "azizler" (kutsanmışlar) tabiri zaman zaman bütün inananlar için kullanılmıştır (Korintoslular'a ikinci Mektup, 1/1)."* Hristiyan mezheplerinde kutsallık anlayışı bugün de bu doğrultuda devam etmektedir. Ancak 5. yüzyıldan itibaren sakramentler formüle edilmeye başlanmasıyla birlikte kutsallık kavramı zamanla bazı somut nesnelerin veya kişilerin kutsal olarak kabul edilmesine giden yolu açmıştır. *"Böylece kutsal kişiler (azizler, bazı görevlerdeki din adamları) ve hatta nesneler -kutsal emanetler- ortaya çıkmaya başlamıştır. Modern dünyada Hristiyan mezhepleri içerisinde Protestanlık, kutsallığın kazanımını doğrudan doğruya Rühulkudüs'ün inayetine bağlayarak diğer mezheplerden farklı bir inanç geliştirmiş, günümüz Protestan kiliselerinde kutsalın alanı yalnızca Tanrı ile*

sınırlandırılmıştır." (Demirci, 1998, s. 495-496).

2.2.2.3. İslamiyet

İnanmak için insanüstü, doğada karşılaşamayacağımız bir varlık ve o varlıkla ilişkili olduğunu kabul ettiğimiz bu dünyada duyularımızla kavrayabildiğimiz şeyler ve durumlar olması gerekmektedir. Bunları tasvir ederken, aktarırken kullandığımız kelimeler biz ile kutsal varlık arasında olan bağı nitelemektedir. Bu kelimelerin taşıdığı manalar, doğanın ötesinde bir varlıkta yahut güçte veya o güçle irtibat kurmuş diğer varlıklarda bulunduğuna inanılan aşkın niteliği işaret etmektedir. Dinin özünde kutsala bağlılık ve ona teslimiyet vardır. Bunu gerek ilkel dinlerde gerekse günümüzde yaşayan, inananları olan dinlerde görmek mümkündür.

İslam dinini kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim'de kutsal ya da kutsal olanın tanımının yapılmadığını ama kutsal olan kavramların ayetlerde zikredildiğini görmekteyiz. Kur'an-ı Kerim'de kutsal ve kutsallığa ilişkin çok sayıda kavram yer almaktadır. Bunların başında çalışmamıza da bir şecere oluşturması bakımından ilk dikkatimizi çeken kavramlardan *kuddüs* ve *mukaddes* kavramlarını zikretmemiz yerinde olacaktır. Daha sonra bereket, haram, tesbih, hududullah, şiar, hayr, fadl, ilim gibi kavramlar da gelmektedir.

Bütün semavi dinler Allah'tan gelmiş ve inananlar dinle ilişkilerindeki samimiyet ve dinin temel kaynaklarındaki hükümlerle ilgili olan safiyetlerini korudukları sürece, O'nun koruyuculuğu ve merhametinin üzerlerinde olduklarına inanmışlardır. "*Allah'ın varlığı, birliği, zât ve sıfatları açısından O'nun mükemmelliğiyle nübüvvet ve âhiret inancı gibi temel itikadî prensipler (zarûrât-ı dîniyye), bütün ilâhî dinlerde değişmez ilkeler olarak yer almıştır."* Bu çerçeveden bakıldığında, "*İslâmî inanışa göre ilk insan ve peygamber Hz. Âdem'den Hz. Muhammed'e kadar bütün peygamberlerin getirdiği hak dinlerin ortak adı İslâm'dır*." (Tümer, 1994, s. 312).

Dinler tarihine baktığımızda, dinlerin kutsal ve kutsallıkla ilgili dört ana eksen üzerinde inşa edilen bir yapıdan söz edilebiliriz: *"kutsal zaman", "kutsal mekân", "kutsal varlık" ve "kutsal eşya"* (Demirci, 1998, s. 495-496). Bu İslamiyet için de geçerlidir. Kutsallık atfedilen bu dörtlü yapıya Kura'ı Kerim'de bulunan ayeti kerimelerdeki vurgular üzerinden ulaşmak mümkündür. Başka bir deyişle, ''*Kur'an'ı Kerim'de ayeti kerimelerde geçtiği üzere Allah'ın bizzat kendisi kutsal kabul edildiği gibi, kendisiyle ilişkisi bulunan bir*

kısım eşya ve yerlere, belli zamanlara da kutsallık atfedilmektedir.'' (Kirman & Özbolat, 2017, s. 24).

İslâm inancına göre dinin kurucusu Allah'tır. İslamda öncelikle kutsal kavramı yaratılmışlara özgü vasıflardan ve kendisinin mahiyeti üzerine öne sürülen tüm beşerî düşüncelerden münezzeh olması manasında Allah'a izafe edilmektedir. İhlas Suresinde ve Haşr Suresinde kutsal varlık olarak Allah'ın sahip olduğu özelliklerden bir kısımı zikredilmektedir: *"Allah birdir. Sameddir (hiç kimseye muhtaç değildir, aksine her şey ona muhtaçtır). Ana babası ve evladı yoktur. O'nun hiçbir dengi yoktur."* (İhlas, 1-5) "*O, kendisinden başka ilâh olmayan Allah'tır. Görünen ve görünme-yen âlemi bilendir. Rahman ve Rahim'dir. O, kendisinden başka ilâh olmayan Allah'tır. O, mülkün sahibidir, kutsaldır, barış ve esenliğin kaynağıdır, güvenlik verendir, gözetip koruyandır, mutlak güç sahibidir, dilediğini yaptırandır ve büyüklükte eşsiz olandır. Allah, (müşriklerin) ortak koştuklarından uzaktır. O, yaratan, yoktan var eden, şekil veren Allah'tır. Güzel isimler O'nundur. Göklerde ve yerde olan her şey O'nu tesbih eder. O, mutlak güçtür, hüküm ve hikmet sahibidir."* (Haşr 22-24). (Kirman & Özbolat, 2017, s. 24-26).

Kur'an-ı Kerimde farklı surelerde defaten zikredildiği üzere, Hz. Nûh'tan itibaren peygamberler, yalnız Alllah'a karşı ibadet etmeleri, O'ndan başka kimseden yardım istmemeleri, tevhid akidesinin gereği olarak Allah'tan başkasına tapınmamaları noktasında gönderildikleri toplumları uyarmıştır. Peygamberler ilkesel olarak ortak bir iman anlayışının tezahürleri olarak sapkınlığa düşen insanoğlunun yeniden ilahi kaynağa dönmesi için birer uyarıcı görevi görmüşlerdir (Haral, 2002, s. 497). İslam inancına göre insanın fıtratına uygun olarak yapması gereken Allah'tan başka herhangi bir varlığa kutsiyet atfederek bağlanmamaktır. Aksi halde daha önceki peygamberler vesilesiyle bildirilen inanç akidelerinin çizdiği yoldan ayrılanların karşılaştığı zorluklar ve kaderleri onları da bekleyecektir.

Yahudilikte ve Hristiyanlıkta zaman içerisinde bazı insanlara kutsallık atfedildiği olmuş, İslam inancında onların bu tutumları sert bir şekilde kınanmıştır. Tövbe suresinin 30. ve 31. ayetlerinde görüleceği üzere, başta Üzeyir ve İsa'nın isimleri de zikredilerek bu yola sapanlar, onları ilahlaştırma mertebesine çıkaranlar kınanmaktadır. Müslümanlıkta iman edilmesi gereken akideler arasında yer alan peygamberlere iman hususunun onları ilahlaştırmadan ziyade Allah'ın elçileri oldukları vurgusuyla açıklandığını görmekteyiz.

"Hz. Peygamber de Hristiyan devlet adamlarına gönderdiği davet mektubunda aynı temayı işleyip insanların birbirini tanrı edinmemesi gerektiğini vurgulayan âyete yer vermiştir (Âl-i İmrân 64)." (Haral, 2002, s. 497). Semavi dinlerin peygamberi tarif ederken kullandığı uyarıcı dil tevhid inancının her çağda yeniden hatırlatıldığını bize göstermesi bakımından önemlidir.

2.2.3. Kutsalın Tezahürleri

Sosyal bilim literatürüne baktığımızda, 'din' *(religion)* kelimesinin; kutsal düşüncesi temelinde iman edenleri sosyo-dinsel topluluk içinde birleştiren *bir inançlar, semboller ve pratikler kümesi* olarak tanımlandığı görülmektedir. *"Kutsal, dindışıyla tam bir karşıtlık içindedir; çünkü kutsalda huşu duygusu hâkimdir. Sosyologlar dini, bir tanrı ya da tanrılara olan inançla değil, kutsala gönderme yaparak tanımlamışlardır ve buna neden olarak, böylesi bir tanımın toplumsal karşılaştırma yapmayı olanaklı kıldığını belirtmektedirler. Örneğin, 'Budizm'in bazı versiyonlarında Tanrı inancı yoktur. Din, bireysel ve araçsal olduğu için büyüyle de karşıtlık içindedir."* (Marshall G. , 2005, s. 156).

İnsanın bu dünyayı anlamlandırma gayretinde inanç konusu oldukça önem arz etmektedir. İnsan yeryüzünü gözlemleyerek olup bitenleri anlamlandırmaya, zamanla bunların ayırımına varmaya başlamıştır. Doğanın kendi kontrolü dışında var olması, müdahale imkânlarının kısıtlılığı zamanla kendisi dışında üstün bir gerçekliğin varlığını kabul etmesine neden olmuştur. Zamanla bilinçlenmiş bir halde varlığını sürdüren insanoğlu, tecrübe ederek belirli davranış biçimlerini benimsemiş, onların başkaları tarafından da kabul görmesiyle 'din' o topluluk için bir hayat biçimi olmuştur.

Tanrı kavramı ritüellerle beraber dini tecrübenin insan zihninde zamanla açık seçik ortaya çıkması ile oluşmuştur. Dinî şuur olarak da kabul edebileceğimiz bu olgunlukla birlikte zamanla oluşan temel dini yaşam, müminin korku ve acziyet yanında sevgiyle ve güven içerisinde doğaüstü ve güçlü olan yüce Allah'a bağlanması durumudur. Bu bağlanma, *"insanın ruhî kuvvetleriyle yaratanına yönelmesi, derin bir saygı ve samimiyetle O'na açılması"* ile nihayete ulaşacaktır (Tümer, 1994, s. 312).

Bir fenomen olarak kutsalın tezahürüne farklı açılardan yaklaşan düşünürler de olmuştur. Wilfred Cantwel, Smith'in din hakkında yaptığı açıklamaya yöneltmektedir

bizleri. Smith, *"dinin bir 'şey' olmadığını ve dini inancın nesnelleşemeyeceğini 'somutlaşamayacağını'"* iddia eder (L.Cox, 2004, s. 53). Ancak genel kabul bunun tersi bir anlayışta birleşmiş görünmektedir.

Eliade'nin yaptığı din kavramsallaştırması tarihsel bir gerçeklik olarak dinin kutsalla olan mündemiç ilişkisine dair bir açıklamadır. "Kutsalın tecrübesi" olarak ifade ettiği "din" kelimesinin etimolojik kökenine ve tarihselliğine dair vurguyu da barındırmaktadır. Din kelimesinin, "*eski Yakın-Doğuya, Yahudiliğe, Hristiyanlığa, İslam'a, Hinduizm'e, Budizm'e, Konfüçyanizm'e ve aynı zamanda "ilkeller" denen cemaatlere nasıl tatbik edilebileceği"* sorusu onun eserlerinin laytmotifi olmuştur. "*"Din kelimesi", bir tek Tanrıya, Tanrılara veya Ruhlara iman şeklinde değil de anlam, hakikat ve varlık fikirlerine bağlı olan kutsalın tecrübesine iman şeklinde düşünülürse hâlâ geçerli bir kelimedir."* Ona göre kutsalın keşfi bu dünyayı anlamlandırmanın tek yoludur. Bir mümin, hakiki, kudretli, zengin ve anlamlı olan ile bu özelliklerden yoksun olan -din dışı olan- arasındaki farklılığı ayırdetmiş, dünyayı bilinçli bir şekilde anlamlandırmıştır. *"Tabiatüstü varlıklar tarafından vahyedilen "paradigmatik" modellerin taklidi ile, insan hayatı, bir anlam kazanmaktadır. İnsanötesi modellerin taklidi, dinî hayatın ilk özelliklerinden birini teşkil eder. Bu yapısal Özellik, tarihe ve kültüre karşı ilgisizdir. Bize ulaşmış olan en arkaik dinî dokümanlardan tutun da "Hristiyanlık ve İslâmiyete kadar, insan hayatının yönlendirici çizgisi ve normu olarak "Tanrıyı Taklit" (imitatio dei) hiçbir zaman kesilmemiştir. Gerçekten başka türlüsü olmamıştır."* Çünkü insan olmak aynı zamanda kutsal- dini bir varlığa işaret etmektedir. Onun yapıp ettiği herşeyin kutsallıkla bir ilintisini bulmak zor değildir (Eliade M. , 1990, s. VIII-IX).

Kutsala inanç yukarıda zikredilen ritüellerle beraber dini tecrübenin toplumsal hayatta görünür hale gelmesine, küçük ve büyük toplulukların da kabulüyle hayatın içinde kendisine yer edinmesine zemin hazırlamıştır. Necdet Subaşı'nın gündelik hayatın önemine dair yaptığı vurguyu, kutsalın tezahürünü daha iyi anlaşılması için de zikredilebiliriz "*Toplumsal yaşamdaki işaret, sembol, eylem ve niyetler doğal bir süreklilik içinde kendilerini yansıtmakta ve ancak gündelik hayat içinde derin bir anlama kavuşabilmektedir."* (Subaşı, Gündelik Hayat ve Dinsellik, 2018, s. 25) Bu durum dinî şuur olarak da isimlendirebileceğimiz bir olguyu meydana getirmiştir. Bu şuuru kısaca, insanın bir yönden korku ve aczle, diğer yönden sevgi ve güvenle tabiatüstü ve kudret sahibi olan varlığa, yani yüce Allah'a bağlanması olarak ifade edebiliriz. Bu bağlılığa sahip insan aklı

ve sezgileriyle Yaradan'ına yönelecek, derin bir saygı ve samimiyetle bu dünya hayatına bir anlam kazandırmış olacaktır (Tümer, 1994, s. 312).

Bir inanca sahip olan insanların kabul ettiği dinî değer, aynı zamanda bütün öteki değerlerin kendisine yöneldiği bir hedef haline gelmiş demektir. Çağdaş Batılı araştırmacılar tarafından yapılan din tariflerine bakıldığında, büyük ölçüde ferdî tecrübe ile zihnî, hissî, taabbüdî ve içtimaî elemanlardan ibaret beş unsurun birini veya birkaçını öne çıkararak yaptıkları görülmektedir. Ferdî tecrübeyi en iyi ifade eden Rudolf Otto olmuştur. "Din kutsalın tecrübesidir." Bu kısa tanım ilkel olarak kabul edilen dinlerden semavi dinlere kadar bütün dinleri kapsamaktadır. Bu tarif, ontolojik varlığının bir gereği olarak insanın kutsal olanı yaşayabilme kabiliyetini ve din kavramının zamanla geçirdiği "evrimi" ifade eder. Otto bu ferdi tecrübeyi "korkutucu ve hayran bırakıcı sır" (mysterium tremendum et fascinans) diye nitelendirir. Dini tarif ederken, zihnî elemanı öne çıkaranlardan James Martineau *dini "daima yaşayan bir Tanrı'ya, bir ilâhî şuur ve iradenin kâinatı idare ettiğine ve insanlıkla mânevî râbıtaları elinde tuttuğuna inanış"; Herbert Spencer "her şeyin bizim bilgimizin üstüne çıkan bir kudretin tezahürü olduğunu kabul"; Max Müller ise "insanın, çeşitli adlar ve değişen görünüşler altındaki sonsuzu kavramasını sağlayan zihnî bir melekesi veya yeteneği" şeklinde tarif etmiştir."* (Tümer, 1994, s. 312).

Eliade gerek toplumsal gerekse ferdi hayatta kutsalın kendine yer bulması, görünür olması halini kavramsallaştırarak "*hierophany*" kelimesini önermişti (Eliade, 1991, s. 6). Yunanca asıllı iki kelimenin birleştirilmesiyle meydana gelen Hiyerofani (hierophany): Yun. *hieros*, 'kutsal' + phainein 'göstermek' kelimelerinin birleşiminden meydana gelmektedir (Eliada, 2003, s. 17). O, ilahi yani kutsal olanın, bir mekânda, nesne veya durumda tezahür ve tecelli etmesi manasına gelmektedir. Hiyerofaniler; kutsal kitaplarda, öğütlerde, toplum tarafından dilden dile aktarılan efsane ve kıssalardaki derin söylemlerin görünen kısmından başka bir şey değildir. *"Kutsalın mana bakımından Tanrısal olanı temsil etmesi onun evrende saf haliyle bulunmasını mümkün kılmamaktadır. Bu nedenle kutsal sadece dil, sembol veya bir nesne aracılığıyla ifade edilerek tecrübe edilebilmektedir. Kutsalın kendini ortaya çıkarttığı her şey, aslında kutsal olmayan şeylerdir. Kutsal kabul edilen bir sembol, kişi, mekân, nesne ya da bir zaman aslında kutsalın kendini görünür kılması için kullandığı aracıları olmaktadır."* (Akgün, 2019, s. 57-58) Onlar ne taş ne ağaç ne bir nesnedir onlar kutsal olanı "*ganz andere*" olanı açığa çıkaran bir bağlantı nesnesidir. Eliade herhangi bir şeyin kutsalı açığa çıkarırken aynı zamanda kozmik ortamda kendi olarak da var olmasını,

hiyerofanilerdeki bu ikiliği paradoks olarak nitelemiştir (Eliade, 1991, s. 6).

Eliade'nin paradoks olarak nitelediği bu durumun benzerini toplumsal hayattaki değerlerin değişimi üzerinden de okumak mümkün görünmektedir. Aydınlanma sonrası Batı dünyasında kutsalın gündelik hayat içerisinde görünür hale gelmesi, açığa çıkması rahatsızlık uyandırmıştır. Orta çağı karanlık bir dönem olarak niteleyen aydınlanmacılar ve onların devamı olarak görebileceğimiz modern zaman düşünürleri, başta edebi metinler olmak üzere sosyal ve kültürel hayatta daha önce var olan din menşeili referansları mümkün olduğu kadar kullanmamaya özen göstermişlerdir. Halk içinde ve gündelik hayatta, kutsalın doğada görünen canlı ve cansız varlıklarda tezahür ettiğine olan inanç onlar için kabul edilemez olmuştur. Bir olgu olarak din, sokakta ve canlı iken entelektüeller ve akademi dünyası onu müzeye ve kütüphaneye kaldırma gayreti içerisinde olmuştur. Onlar için din arkaik bir konu, kültürel bir fon olarak tarihteki yerini almalı, yerine sanat ve onun verdiği heyecan ve estetik duygusu geçmelidir.

Bilginin sağlamasının yapıldığı değerlerin değişmesine değin sanatın en iyi ihtimalle dinin hizmetinde olduğunu söyleyebiliriz. 18. yüzyılın ortalarından itibaren sanatın kutsallaştırılarak adeta "yedek din" katına yükseltildiğini görmekteyiz. Bu da insanın kutsal anlayışına sahip olmadan yapamayacağını gösteren en önemli göstergelerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyal ve kültürel hayattaki bu paradigma değişimiyle kutsallık vasfı kazanan sanat konusuna dair en can alıcı soruyu Carey (2020) 'Sanat Bir Din olabilir mi?' diyerek sormuştur. Ona göre dinin dolayısıyla kutsalın yerini "sanat dini" olarak tanımlayabileceğimiz yeni bir din almıştır. Bu dinin diğer kutsal inanışlarda olduğu gibi tezahür ettiği eşyalar, mekanlar, kutsal kabul edilen "peygamberler" (sanatçılar), dönemler ortaya çıkmıştır (Carey, 2020, s. 197-243).

George Ritzer'in tanımıyla *"büyüsü bozulmuş bir dünya"yı yeniden büyülemek için* insanın elinde kutsaldan başka bir kavram neredeyse kalmamıştır (2016). *"Kutsallaştırma, ilginç bir şekilde yeni zamanların en üretken tekrarı olarak dikkat çekmektedir. Tipik alışkanlıklar, alınganlık ve nefretleri kamçılayan ideolojik belirlenimler, âdetlere yapışmalar, belli bir açıklama düzeyine vurgunluk derecesinde korunan inatçı imanlar, sadeliklere duyulan özlemler, ayinselleştirilmiş toplumsal güç ve gövde oyunları artık tipik bir modernin bile neredeyse bütün hayatını kontrol altına almış durumdadır."* (Subaşı, 2014, s. 272).

2.2.3.1. Kutsal Mekân

Mekânın sözlük anlamına baktığımızda *kevn* "olmak, var olmak"tan türeyerek *mekân,* durulan, oturulan yer, ev, mesken, ikāmetgâh manasına geldiğini görmekteyiz. Kelime, kökeni itibariyle *"saygın bir yere sahip olmak"* mânasındaki *mekâne* masdarıyla ilintilidir (Kutluer, 2003, s. 550). Bu dünya Tanrı tarafından yaratılmış en yüce varlık olarak kabul edilen insan için, cennetten çıkarılsa bile, mesken tutulan, *"hareketin sona erdiği durum"*, bir yeri işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir (Döndüren, 2004, s. 316).

Eliade'nin kutsal mekân tasavvurundan etkilendiği Durkheim, zaman gibi mekân/uzayın da mutlak manada türdeş ve aynı olmadığını düşünmektedir (Durkheim, 2005, s. 36). Mekân tasavvurlarının farklılaşmasının temelinde yatan gerekçe, o mekânlara inanalar tarafından atfedilen değer ve düşüncelerdir. Ancak aynı düşünce ve inanca mensup insanların mekâna ilişkin tasavvurları ortak bir esasta birleşmektedir. Ortak duygu ve düşünce yapısına sahip toplulukların mekânsal ve zamansal anlayışlarının da ortak olduğu görülmektedir. Mekân gibi zamanın da inanç parametreleri üzerinden tasnif edildiği ve bunun toplumlar arasında ayırtedici, kimlik göstergeleri olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bayram zamanlarının ve ibadet saatlerinin farklılaşması bu minvalde değerlendirilebilir.

Kutsalın tezahürlerinin yaygınlaşmasını, bu dünyayı anlamlandırma çabaları gündelik hayattan sıyrılma, olan biten olayların öncesine ve sonrasına uzanma gayreti olarak da görmek mümkündür. Özgür Taburoğlu'nun *Dünyevilik ve Kutsal (2008)* isimli kitabında bu gayreti anlamlandırırken "dünyevilik" ve "kutsal" arasında gel git yaşayan insanın serencamını ortaya koymuştur. Sosyal bilimlerde dünyeviliğin kutsal olanın dışında olarak tarif edildiğini söyleyen Taburoğlu, dünyevilik ve kutsal arasındaki ayrımın bu kadar net çizgilerle çizilemeyeceğini belirtmiştir. Bu kavram çiftinin Girorgio Agamben'in kullandığı biçimde "istisnai bir mekân"da birbirine karıştığını ve bu karşılaşma sonucunda "*ara biçimler*"in ortaya çıktığını dile getirmiştir. Bu ara bölge kutsalın tezahür ettiği bir zemindir adeta. *"Dünyevilik, maddesiz, cisimsiz bir ruhsallıkla, mevcudiyetin, görünür varlıkların gündelik dünyası arasında bir yerlerde şekillenir. 'Doğal olan' üzerindeki örtülerin aralandığı, pusların dağıtıldığı ve bir doğalcılığa zemin yaratılan dünyevilik, başka dünyalarla, şimdi ve burada olmayanla, sonsuzlukla ve kutsallıkla bir uzlaşı, bağlantı biçimi olarak görülmelidir. Hem kutsal hem de dünyevi varlıklar olan ara biçimlerin bir yüzü yere, diğeriyse sonsuzluğa, kutsallığa değer."* (Taburoğlu, 2008, s. 27). "Eliade'nin "Tanrıyı

Taklit" (imitatio dei) olarak nitelediği insana ait bu çaba tezahürlerin bu dünyada inananların ve inanmayanların gözünde anlamlandırma çabasını, Taburoğlu *"kutsallığın kendini açma biçimleri"* olarak niteler (Taburoğlu, 2008).

Kutsalın tezahür ettiği varlıklar "melez" bir varoluşa sahiptir. İnananlar için sonsuzlukla temasta iken diğer yandan yeryüzündedirler. Modern anlayışın temkinli olarak yaklaştığı bu anlamlandırma biçimi bir tür "berzah"ta yaşamakta, ancak gündelik hayatta kendine sürekli yer açmaya devam etmektedir. Kutsalın tezahür ettiği varlıklar hangi inanç biçiminde olursa olsun temasa açık ve görünür özellikleriyle beraber başka bir âlemin kapısını açan "anahtar" olma özelliğini de taşımaktadır.

Toplumsal hayatın merkezinde yer alan kutsal mekânlar etrafında teşkil edilen diğer yapılardan görünüşleri ve fonksiyonları bakımından farklılıklar arz etmektedir. Kutsal mekânlar inananların bir araya gelerek yaptıkları ayinlerin haricinde zamanla sosyal ve kültürel faaliyetlerin yapıldığı bir buluşma merkezi olma hüviyetine de sahip olmuşlardır. Mekân tasavvurlarındaki profan ve kutsal ayrımının temelinde yatan gerekçe, o mekânlara inananlar tarafından atfedilen değer ve düşüncelerdir. Ancak aynı düşünce ve inanç yapısına sahip bireylerin mekân tasavvuru ortak bir temelde birleşmektedir. Duygusal ve düşünsel birliğe sahip toplulukların mekân ve zaman ayrımında da ortak bir anlayışları bulunmaktadır. Mekân gibi zamanın da inanç parametreleri üzerinden tasnif edildiğini bu iki kavramın bir noktada buluşmasıyla meydana gelen ritüelleri gözlemleyerek daha iyi kavramamız mümkündür. Kutsal bayramlar ve haftalık ibadet saatlerinin aynı mekânda gerçekleştiriliyor olması bunun en belirgin kanıtıdır.

Kutsalın ne olduğuna dair değişen inançlarla birlikte tezahür ettiği varlıklar da zamanla "devinim" içine girmişlerdir. Kutsallık özelliği, eşyadan bitkilere, hayvanlara, mekânlara, zamana ve nihayet insana atfedilmiştir. Zamanla insanlar arasında seçilmiş, kutsanmış olarak kabul edilen bazı insanlara yüklenen anlam "fazla" olmuştur. Hz. İsa, Hz. Meryem, Hz Ali, Budha tasvirlerinin "yüzü"ne atfedilen mana yoğunluğu buna örnek olarak verilebilir. "*Ortaçağ ve Rönesans Avrupa resminde özellikle İsa'nın acı çeken bedeni bir takıntı gibi birçok çerçeveyi işgal eder. İsa'nın bedenindeki yara izleri, çizikleri, akan kanı onu ötedünya varlıkları ile bu dünya arasında bir yerlere yerleştirir sanki. Bu şekilde İsa'nın bedeni bağdaştırıcı bir ara biçime dönüşür. Kutsallığı yere taşıyan ve taşıdığı yükün ağırlığıyla acı çeken bu sonlu beden, dinsel resmi izleyenleri öte dünyada olanlarla barışık*

tutar. Sonsuzluğa İsa'nın bedeni üzerinden değdiğini düşünen kişi, inancının ete kemiğe büründüğünü, bedenleştiğini gördüğünde tanrısına daha fazla sahip çıkar. Ötedekinin kendi dünyasına yüksünmeden, kibirden uzak bir şekilde katıldığını görür ve inancını daha az sorgular. Böyle ara biçimlere sahip olduklarında, kendi inandıkları ile yaşamları arasında denklikler kurabilir ve kendi inançlarından günlük yaşamlarına geçişler, bağlantılar yakalayabilirler. Ara biçimler, müminlerden uzanan eli tanrısına ulaştırır." (Taburoğlu, 2008, s. 27) Kutsal varlıklar her zaman orta yerde, bu dünyanın gündelik yaşamında öte dünya ile irtibatı sağlayan Eliade'nin deyişiyle "*axis mundi*" olarak inananların hayatında merkezi bir öneme sahiptirler.

Kutsalın bu dünyadaki tezahürü inananların dünyasını ontolojik olarak kurmaktadır, bu dünyanın oluşmasına imkân sağlayan sonsuz olandan ayrılma, bir kopuştur (Eliade M. , 1991). Tezahürlerin kabul edilmesi ile varlığı tümüyle saf ve metafizik bir alandan bahsetmek mümkün değildir artık. Kendi halinde bir münzeviliğin yaşanacağı bir yer yoktur. *"Başka zaman ve yerler, dünyevi uzamın şimdisi içinde görünür olur, kristalleşir. Zamansız ve yersiz olandan, zamana, kronos'a ait görüngüler türer. Ölçüsüz bir büyüklük, ölçülebilir bir görüngü, tasarlanabilir bir imge şeklini alır. Bu görüngüler basitçe asıl olanın kopyalan, gölgeleri değil, hakikatin değişik görünümleri, mevcudiyete sığan uzanımlarıdır. Yeryüzü, sadece sahteliğin ve sathiliğin, gelip geçici olanın mekânı değil, esaslı, kısmen de olsa kutsanmışlığın mekânı olur. Bu kabulle birlikte "dünyevi meşguliyetler" boş uğraşlar değil, maneviyata dokunan bir çaba halini alabilir. Çünkü dünyadaki görünür varlıklar da tanrısal esinden, dokunuştan pay almış kabul edilirler."* (Taburoğlu, 2008, s. 27). Hiçbir şey öncesi olmadan var olamaz, insanın tezahürler yoluyla bağlantı kurma çabası aynı zamanda burada sabit bir noktanın kabul edilmesi, dünyanın merkezinde bir varoluşu gerekli kılmaktadır. Dünyada yaşamak için onu kurmak gerekmektedir. Kutsallıktan ari bir mekân tasavvuru bile kutsal olanın varlığına ve kabulüne ihtiyaç duymaktadır. Kaosun içerisinde bir kozmos alanı oluşturmak için sonsuzluğun kabulünden hareketle bir dini yaşam alanı oluşturan dindar insanın karşısında burayı bir yaşam alanına, evrene çevirmek için kendi özel dünyalarında kendilerine mahsus bir kutsallaştırma davranışı geliştirmişlerdir. Doğduğu yer, gençliğin geçtiği mekânlar, evlilik teklifinin yapıldığı mekânların "özel" olması gibi (Eliade, 1991, s. 6).

Eliade mekânın kutsallaştırılmasına örnek olarak tapınakları ele almıştır. Çağdaş kentlerdeki mabed ve dini ibadetlerin toplu şekilde yapıldığı yerlerin olduğu sokak ve

caddeler inanan insanlar için farklı bir öneme sahip olmuş ve bu tapınakların kapıları sonsuz dünyaya açılan bir "eşik" olarak kabul edilmiştir. Bu eşikler aynı anda hem sınırdır hem de iki dünya arasında geçişkenliği sağlayan paradoksal bir yapıdır. İnanan insanların yaşadıkları yerlerdeki eşiklere verdikleri önemde de bu inancın izlerini görmek mümkündür. Eşiklerin muhafızları vardır ve tanrılara kurbanlar, aynı zamanda birer sunak olan bu eşiklerde sunulmuştur. Yine bazı eski doğu kültürlerinde, Babil ve Mısırda olduğu gibi, yargılamalar bu eşiklerde yapılmıştır. Eşik, kapı, ani ve somut bir şekilde aynı zamanda, dünyayı öte dünyanın bir devamı olarak gören dindar insan için, mekânın sürekliliğine dair bir inancında göstergesi olmuştur. Eşiğin diğer tarafında, mabedin içerisinde, "kutsal duvar"ın ardında tanrı ile iletişim imkânının olduğu inancı, yeryüzüne inen Tanrı ile simgesel olarak gökyüzüne açılan "kapı" vasıtasıyla mabette iletişim kurma imkânı da vermektedir (Eliade, 1991, s. 6).

Kutsala bürünmüş bir dünyada ancak var olabileceğine inanan dindar insanın, kutsal mabetler, mekânlar, yerler belirleme ve içinde yaşama arzusu, fiili olarak onun bu dünyadan kopmak istemeyişine, kişisel tecrübesinin dışında da var olma ihtiyacına, bir hayal âleminden ziyade hakiki ve etkin bir dünyanın bir parçası olmasına da işarettir. "*Kutsalı her şeyin merkezinde gören dindar insan kendi yaşadığı yerin de kutsal olduğuna ve bu nedenle evrenin merkezinin de kendi içinde bulunduğu mekân olduğuna inanmıştır."* Eliade'ye göre kutsalın ortaya çıkışı "*evrende yer alan kaosu, göreceliliği ve belirsizlik durumunu düzeltebilecek ve evreni güvenli bir yaşam alanına dönüştürebilecek"* tek gerçek anlayış biçimidir (Akgün, 2019, s. 57-58).

2.2.3.2. Kutsal Zaman

Sosyolojinin önde gelen isimlerinden çoğu, zaman üzerine yorumlar geliştirmiştir. E. Durkheim, Henri Hubert, Marcel Mauss, G. Herbert Mead, Pitirim A. Sorokin, Georges Gurvitch bunların başında gelmektedir. Toplumsal hayatın; çalışma hayatının, devletin organize edilmesinde ve gündelik hayatın ritüellerinin sıralanmasında önemli, belirleyici bir kavram olan "zaman" konusunda mezkûr isimlerin haricinde, zaman sosyolojisi üzerine çalışmalarıyla Robert Merton, Maurice Halbwachs, Wilbert Moore, Eviatar Zerubavel, William Grossin, Rudolf Rezsohazy, Niklas Luhmann, A. Giddens, Ali Şeraitî gibi sosyologları da saymamız mümkündür (Okumuş, 2010, s. 156). Bu düşünürlerden Durkheim insan zihninde yargıları oluşturan birtakım temel kavramların var olduğunu savunmaktadır. Ona göre zaman, mekân, sebep, öz, şahsiyet vb. kavramlar, insanın dış dünyayı algılarken

kullandığı kategorileri oluşturmaktadır. Bu kategoriler aynı zamanda evrenseldir ve düşüncenin içinde yer aldığı genel çerçeveyi temsil etmektedirler (Durkheim, 2005, s. 36). Durkheim'a göre zaman, sosyal hayatın bir düzenleyicisi olarak cemaat halinde yapılan ibadetlere, bayram törenlerine ve çeşitli birleştirici ritüellere kaynaklık eden bir fenomen olarak kabul edilmektedir.

İnanç sahibi insanlar ister ilkel zamanlarda yaşamış olsun isterse şimdiki -modern- zamanlarda- bu dünyada varoluşun temel belirleyicilerinden zaman ve mekânı farklı algılamış, hayatını inançları doğrultusunda düzenlemiştir. Dinlerin ortaya çıkışı ile o dini inanca göre zaman ve mekân parçalara ayrılmakta ve bu parçalar kendi içerisinde bir bütünü teşkil edecek şekilde anlamlandırılmaktadır.

Kutsalın alt kategorilerinden birisi olarak "kutsal zaman" mefhumunu irdeleyen Eliade ise kendi isimlendirmesiyle "Kutsal zaman" yerine "Hiyerofonik zaman'' terimini kullanmaktadır. *'"Hiyerofanik zaman", bir ritüelin gerçekleştiği zamanı, dolayısıyla kutsal zamanı, yani onu izleyecek kutsal olmayan zaman diliminden tamamen farklı bir zamanı ifade etmektedir. Aynı zamanda bir ritüel aracılığıyla ya da mitsel bir arketipi olan bir eylemin tekrarı aracılığıyla gerçekleştirilen mitsel zamanı da karşılamaktadır. Bunun yanı sıra, kozmosun temel kutsal ögelerinden birinin açığa vurulması -yani tezahürlerin ifade edilişi- olarak görülen kozmik ritimler (örneğin ayın evreleri) anlamına da gelebilir. Her türden zaman, kutsal zaman olmaya "açıktır"; başka bir deyişle bizim kolaycı bir anlayışla mutlak dediğimizi, doğaüstü olanı, insanüstü ve tarih üstü olanı ortaya koyabilir."* (Eliade, 2003, s. 373-374).

Dinlerin tarihsel gelişimine baktığımızda zaman konusunun anlaşılması konusunun, farklılık arz ettiğini görmemiz mümkündür. Ancak kutsal olmayan zamanın hesaplanması, toplumların modem yahut ilkel oluşlarına göre de değişiklik göstermektedir. Eliade'ye göre bu farklılığın, ilkel toplumların kutsallık algısından, yani dünyada olan her şeyin kutsallık bütünü ve büyüsü içerisinde olması düşüncesinden kaynaklanıp kaynaklanmadığını belirlemek gerekmektedir. Bu zamansal algıın, ilkel toplumlara kutsal olmayan zaman diliminden kutsal zamana geçiş için bir imkân sağladığı gerçeğini ise görmezden gelemeyiz. Ona göre *"İlkel maneviyata göre, her başlangıç bir "illud tempus"dur, Büyük Zamandaki bir açıklık, sonsuzluğa çıkıştır."* (Eliade, 2003, s. 384).

Zaman mefhumunun dinler tarafından nasıl algılandığına irdelediğimizde "devinimli", dairesel ve süreklilik hali olarak ele alındığını görmekteyiz. Doğanın yıl içerisinde geçirdiği evrelerde yapılan ayinler, semavi dinlerdeki her sene tekrar edilen kutlamalar ve bayramlar bu devri bilincin göstergeleridir. Zamanın önemini anlayabilmemiz için ibadetlerin yerine getirilmesi noktasında tevhit inancına sahip olanların uymaları gereken bir takvimin adeta zorunlu tutulduğunu müşahede edebiliriz. Yıl içerisinde bazı aylar, haftalar, günlerin ve gün içerisinde bazı anların belirlenmiş ve o zamanlarda yapılacak ibadetler, ayinler sırlanmıştır. Burada Eliade'nin işaret ettiği bir olgu öne çıkmaktadır. Belirlenmiş bir ritüel sisteminin içinde bile, "*ona biçilen tüm değerlerden ayrı olarak zamanın türdeş bir yapı sergilememesidir: kimi dönemler uğurlu kimi dönemler uğursuz olarak kabul edilmektedir."* Bir inanç sistemine göre bölünen bu dönemler "hiyerofanik" olarak atfedilen farklı bir boyut kazanmakta ve böylelikle "*özel bir ahenk", çeşitli "yönelimler" ve çelişkili "dinamizmler" edin*mektedir. Zamanın söz konusu kutsallığı, örneğin İslam dininde, namaz ibadetinin 5 vakte ayırılması gibi, açık bir biçimde ortaya konulmaktadır. Kutsal ve dindışı dünyanın birlikte yaşandığı gündelik hayatın bu farklı anlayış paradigmasına göre şekillendiğini görmekteyiz. Eliade zamanın çeşitliliği ve bu iki paradigma arasındaki ilişkiyi kabul ederek kutsal olmayan zamanın içerisine bazı "kesintiler"in gerçekleşmesiyle kutsal zamanın devinimini görünür kıldığını söyler. Pazar günleri yapılan Hristiyan ayini, Cuma günleri kılınan Cuma namazı vb. örnekler üzerinden bunu görebilmek mümkündür (Eliada, 2003, s. 384).

Zaman, kutsal bir devinim ırmağında akmaktadır. Suyun dünya içerisinde geçirdiği devinim gibi, inanan insan için kutsal zaman zaman görünür olmakta kimi zaman ise gizlenmektedir. Ancak inancın yaşanabilmesi için zaman bilinci her daim var olmaya devam etmektedir. Bu devingenlik aynı zamanda bir yenilenmeyi de kendiliğinden ortaya çıkarır. Zaman kaynağıyla irtibatı hiç kesilmeyen bir ırmak gibi akmaktadır, durağan, yenilenmeyen durgun bir su, göl olmaktan bu sayede kurtulur ve inanlarına bu dünyayı "yaşanabilir" kılmaya devam eder. Bu devingenliklerde bir kesinti bir parçalanma, sonunda bir kaos söz konusu değildir. *"Çünkü gerçekleşmekte olan bir ayin, özgün zamanın bölümlerinden birinin tekrarıdır."* Bu anlayışa göre "*Bir gün gerçekleşen her gün tekrarlanır."* Ayrıca, Eliade 'ye göre Hiyerofanik zamanın iki temel özelliği vardır; *"1.Tekrar edilebilirlik (bu durumda, anlamlı her eylem bu zamanı yeniden üretir); 2. Her tür olasılığın ötesinde bulunmasına, bir anlamda sonsuzlukta olmasına, yani tarihüstü olarak kabul edilmesine karşın bu kutsal zamanın, tarihte bir "başlangıcı," yani tanrının bu dünyayı yarattığı ya da*

düzenlediği bir an, uygarlığı getiren kahramanın ya da atanın eyleme başlandığı bir an olması vb." (Eliade, 2003, s. 379).

Bu devingenlik içinde gerçekleşen ritüeller yaşanılan anda "şimdi'de gerçekleşirler". Ayinler, ibadetler, kutlamalar vesilesiyle tekrar edilen olayın tarihi ne kadar eskiye uzanırsa uzansın, bu olay yeniden şimdiki zamana taşınır, *"yeniden gerçekleştirilir*". Gerçek bir inanç sahibi bir kişi *"tarihüstü bu olaylarla aynı zaman diliminde yaşadığını duyumsar; çünkü kendini tekrarlayan kutsal zaman bugüne taşınmıştır."* (Eliade, 2003, s. 384).Hz. Peygamber'in doğum haftası olarak kutlanan Kutlu Doğum Haftası, Hz. İsa'nın ölümü ve yeniden dirilişini tasvir eden ayinlerin Kutsal Hafta'da gerçekleşmesi gibi ayinler vesilesiyle yeniden dirilişi yalnızca kutsanmakla kalmaz inananların gözünde "gerçekten" gerçekleşirler.

2.2.3.3. Kutsal İnsan

Antik dönemlerden başlayarak, insan kendi iradesi dışında cereyan eden durumları anlamlandırmak için insanüstü bir varlığa inanma ihtiyacı içerisinde olmuştur. Bu insanüstü varlıkların, tanrıların, dünyadaki olay ve olguları kontrol ettiklerine ve irade ve kudretlerini insanlara farklı yollarla gösterdiklerine inanılmaktaydı. Tanrılar tarafından insanlara iletilen bu işaretleri yorumlamak, tanrılardan mesaj getirmek veya yeryüzünden gökyüzüne mesaj iletmek suretiyle beşerî ilişkileri düzenleyen dinî/kutsal şahsiyetlerin bulunduğu bilinmektedir. İlahi iradenin maksadını öğrenme işi, kabile reisleri veya -İslâm öncesi Arap toplumlarındaki kâhinler, eski Türklerde yalawaç ya da yalvaçlar yahut Filistin'e yerleşmeden önce İbrânî toplumundaki kohenler örneğinde olduğu gibi- söz konusu işe hasredilen özel görevlilerce üstlenilmekte idi (Sinanoğlu, 2007, s. 286).

Semavi dinlerde Tanrı'nın buyruk ve emirlerini ileten, insanları Tanrı'nın doğru yoluna, O'nun dinine davet eden kişi, Türkçede 'yalvaç, yalavaç, elçi' anlamına gelen, aslen Farsça "haber getiren" anlamında kullanılan Peygamber, kutsaldır. Kur'ân'da peygamber kelimesinin karşılığı olarak nebî, resûl ve mürsel kelimeleri de kullanılmaktadır. "*Nebî sözlükte "haber veren; mertebesi yüksek olan; açık seçik yol" anlamlarına gelir. Resul ve mürsel kelimeleri ise "gönderilmiş kişi" mânasındadır. Gerek nebî gerek resul Kur'an'da "Allah'ın buyruklarını ve öğütlerini muhataplara bildirmek üzere seçtiği elçi" anlamında, resul ayrıca Allah ile peygamberleri veya diğer bazı yaratılmışlar arasında elçilik yapan*

melekler hakkında kullanılır. Bir kısım âyetlerde Allah'ın meleklerden ve insanlardan resuller seçtiği belirtilmiştir" (Yavuz Y. Ş., 2007, s. 257).

Semavi dinlerin ve Zerdüştîlik ve Maniheizm gibi peygambere sahip olduğu kabul edilen dinlerin peygamber anlayışını şu şekilde özetlemek mümkündür: *"1. Peygamberler faaliyetlerini ilâhî bir görevlendirme olarak algılamışlardır. 2. Tebliğ dönemlerinden sonra müntesiplerini bir arada tutan dinî gelenekler oluşmuştur. 3. Evrensel gerçekler olarak kabul edilen mesajlar sunmuşlardır. 4. Sosyal hayatı eleştirmişler ve yeniden düzenlemeye çalışmışlardır. 5. Dinî geleneklerin devamlılığına ve reformuna yardımcı olmuşlardır."* (Sinanoğlu, 2007, s. 286).

Son semavi din olan İslam'a göre vahyin insanla buluşması peygamberler aracılığıyla gerçekleşmiştir. İslam'ın peygambere yüklediği mana ve ehemmiyeti ortaya koymak için Kur'an'ı Kerim'de farklı yerlerde geçen ayetlere bakmak gerekmektedir. Buna göre peygamberlerin şu niteliklerinin öne çıktığını tespit edebiliriz; *"1. Peygamberler beşerdir. 2. Kendilerine Allah'tan vahiy gelmektedir. 3. En önemli görevleri, Allah'ın mesajlarını insanlara tebliğ etmektir. 4. Mucize Allah'ın takdirindedir. 5. Peygamberler diğer insanlar gibi ölümlü varlıklardır. 6. Onlar gaybı bilmezler. Sadece Allah tarafından bilgilendirildikleri kadarıyla vahye vâkıftırlar. 7. Peygamberler de muhatap oldukları insanlar gibi vahye tâbidirler. Vahiyle yükümlüdürler. İnsanların hissettikleri gerilimi, heyecanı yaşarlar. 8. İnsanlara en güzel örnektir. 9. Uyarıcı ve müjdeleyicidirler. 10. Nihai manada peygamberlerin seçimi Allah'a aittir."* (Aydın, 2019, s. 55-56).

Eski Ahid'e göre Tanrı görülemez, resim ve heykelle tasvir edilemez, O'na ismi ile hitap etmek de mümkün değildir. O yaratılmış herhangi bir varlıkla kıyas ve tasavvur edilemez. Hristiyanlıkta kabul edildiği gibi Tanrı'nın bir insanda inkarnasyonu, insani bir tabiatta var oluşu asla kabul edilmez. "*Tanrı kendini yalnız yaratmasıyla ve Peygamberlerine vahyettiği sözleriyle anlatır. Tanrı ve insanlar arasında, Peygamberler dışında bir aracı da düşünülmez*." (Sarıkçıoğlu, 2020, s. 147).

Eski Ahid'de nübüvvet Yahova tarafından insana verilen bir görevdir. Tanrı'nın kutsal kitaplarda adı geçen İbrâhim, İshak ve Yakub ile bir ahid yaparak onları görevlendirmesi ve sonrasında Mûsâ ile olan ahdini yenilemesi, (Çıkış, 3/4-12) ilahi kaynağın kesintisiz bir şekilde süregeldiğine işarettir. *"Tanrı, peygamberlere toplum*

tarafından algılanabilen, gündelik hayatta karşılaşamayacakları bazı alâmet ve mûcizeler vermiştir (Çıkış, 3/12; 4/1-9). Tanrı'nın teminatı altında oldukları inancı ve getirdikleri mesajlarının Yahova'nın kelâmı olması bu ilâhî gücü toplumda ortaya koymalarına ve inançlarının yaygınlaşmasına imkân vermiştir. "Tebliğde peygamberin konumu Mûsâ ile Hârûn arasında kurulan ilişkinin ifadesiyle belirginleştirilmektedir. Tanrı Mûsâ'ya, söyleyeceklerini Hârûn'a aktarmasını, onun ve Hârûn'un ağzı ile birlikte olacağını, Hârûn'un Mûsâ için ağız olacağını, Mûsâ'nın da onun için Tanrı gibi olacağını ifade etmek suretiyle (Çıkış, 4/15-16) peygamberlerin Tanrı adına sözcülük yaptıklarına işaret etmektedir. Peygamberin geleceğe dair verdiği haberlerin doğru çıkması hakiki peygamberliğin bir diğer özelliğidir." (Sinanoğlu, 2007, s. 286).

Hz. Musa, üç semavi dine göre büyük bir peygamber ve aynı zamanda İsrâiloğulları'nı Firavun'un zulmünden kurtarıp hürriyete kavuşturan bir liderdir. Kitâb-ı Mukaddes'te onun dışında bu adı taşıyan başka bir kimse bulunmamaktadır. Tevrat'ın hemen hemen tamamı Hz. Mûsâ'nın ve önderliğini yaptığı İsrâiloğulları'nın tarihinden ibarettir. *"Tevrat Hz. Mûsâ'yı peygamberlerin en büyüğü olarak takdim eder (Tesniye, 34/10). Bu husus, Maimonides'in tesbit ettiği yahudi âmentüsünde bir iman esası olarak yer almıştır. Hz. Mûsâ, Tevrat'a göre sadece ona ait bir nitelik olmak üzere Tanrı ile yüzyüze söyleşen, Tanrı'nın Sînâ'daki vahyine aracı olarak seçtiği, esaret altındaki halkı kâhinler melekûtu ve mukaddes millet haline getiren, eşsiz ve benzersiz bir kişidir (Çıkış, 19/5-6, 33/11; Sayılar, 12/6-8)."* Hz. Mûsâ, aynı zamanda Kur'ân-ı Kerîm'de büyük peygamberler arasında zikredilen ve adı en çok geçen peygamberdir. (Karaman, 2007).

"Kutsal insanlar", onlara inanan kişilere görünebilir, onların dünyasında başkaları için anlamsız olarak kabul edilebilecek davranış biçimleri ve onların dünyasında karşılığa sahip bazı "kodlamalar" içeren söylemlere sahiptirler. Bu kutsal insanlara inananların sayısı arttıkça çember genişleyerek zamanla dinî hikâyeler, kıssalar ve destanlar oluşur. Bu genişleyen çemberin merkezinde kutsal kişinin kendisi vardır. Hristiyanlıktan örnek verecek olursak, *"İncil'deki birçok ifadede olağanüstü bir sadelikle İsa Peygamber'den kaynaklanan kutsallığın gücünü görmek mümkündür. (Bkz. Matta, 8/8; Markos, 10/32; Luka, 5/8; Yuhanna, 20/28.)"* (Kalın, 2012, s. 52).

İslam inancına göre Hz. İsa, Hz. Meryem'in Oğlu ve Mesih şeklinde zikredilen, kendisine İncil'in verildiği, Hz. Muhammed'i müjdelediği bildirilen, *"Allah'tan bir ruh ve*

kelime" olarak tavsif edilen ve ancak kul olduğu vurgulanan bir peygamberdir. Hristiyanlık 'ta ise İsa Mesih Tanrı'nın oğlu, dolayısıyla tanrı kabul edilmektedir. *"Batı litertüründe Îsâ karşılığında kullanılan Jesus isminin aslı "Yahve kurtuluştur, Yahve kurtarır" anlamındaki İbrânîce Yehôşûa'nın kısaltılmış şekli olan Yeşua'dır. Mesîh sıfatına gelince, Batı dillerinde Christ şeklinde ifade edilen bu kelimenin aslı Grekçe Hristos'tur (Christos). Îsâ ad, Mesîh ise unvandır. Mesîh sıfatı erken dönemlerden itibaren özel isim gibi kullanılmaya başlanmıştır. Yeni Ahid'de Îsâ, Mesîh sıfatı yanında rab, kurtarıcı, Allah'ın oğlu, Allah'ın kulu, insanoğlu, iyi çoban, yol, gerçek, hayat gibi unvanlar da taşımaktadır."* Dört İncil'in hepsi Hz. İsa ile ilgili olarak tamamıyla tarihi bir portre çizse de Hristiyanlık inancı, Hz. Îsâ ile ilgili inanç ve telakkiler üzerine temellendirilmiş bir dindir. "*Hristiyan inancına göre Îsâ Allah'ın bedenleşmiş kelâmıdır, dolayısıyla tanrıdır."* Batı dillerinde enkarnasyon kavramıyla ifade edilen, Hz. İsa'da Tanrı'nın yaratılmamış olan ezelî mesajı, vücut bularak, bedenleşerek Îsâ olarak insanlar arasında yaşamaktadır. Hristiyanlar Hz. Îsâ'ya "Tanrı oğlu, rab, mesîh" unvanlarını bu inanç gereği vermektedir." Buna karşılık onun ilâh olmadığını savunanların kaynağı da yine İnciller'dir (Markos, 10/17-18; Yuhanna, 5/19; 14/28; 17/3). Hristiyan teolojisinde asırlar boyu tartışılan ve nihayetinde, 325 İznik, 431 Efes ve 451 Kadıköy konsillerinde alınan kararlarla *"insanî ve ilâhî olmak üzere iki tabiatı fakat bir tek şahsiyeti olduğu, Tanrı'nın oğlu olması hasebiyle teslîsin bir unsurunu teşkil ettiği resmen tasdik edilmiştir (Catechisme de l'église catholique, s. 96-106; Michel, s. 56-61, 99-102)."* (Karaman, 2007, s. 469).

Kur'an-ı Kerîm'de, beş büyük peygamberden (ülü'l-azm) birisi olarak kabul edilen Hz. İsa, kendisine Allah'ın verdiği bütün üstün özelliklere rağmen bir insan ve Allah'ın kulu olarak betimlenmektedir (Nisâ,172; Mâide 17, 75; Meryem 30; Zuhruf 59). Hiçbir zaman kendisinin tanrı edinilmesini söylememiş ve yalnız Allah'a kulluğu salık vermiştir (Mâide 5/116-117). Hristiyanlıktaki teslîs inancı kabul edilmekmekte ve Yahudilikte olduğu gibi tevhid inancını yenilemektedir, (Karaman, 2007, s. 469).

Kur'ân-ı Kerîm'de peygamber kelimesinin yanı sıra farklı kelimelerin kullanıldığını görmekteyiz; nebî, resûl ve mürsel. Hz. Muhammed'in Kur'an'ın birçok yerinde zikredildiği görülmektedir. *"Kur'ân-ı Kerîm'de çoğul sîgasıyla gelip Hz. Muhammed'i de kapsayan 170 civarındaki âyette "resûl" ve "nebî" kelimeleri geçmekte, ayrıca Peygamber'in kendisi kastedilmek üzere resul 171, nebî de 39 defa tekrarlanmakta, 25 kadar âyette de "irsâl" kalıbından fiillerle risâlet görevi ona nisbet edilmektedir. On üç âyette "yâ eyyühe'n-nebî",*

iki âyette "yâ eyyühe'r-resûl" hitabı yer almaktadır. Eski peygamberlerin hitap ettiği kavimler çoğunlukla iman etmedikleri için helâk edildiği halde Hz. Muhammed'e, kendisi kavminin içinde bulunduğu sürece onların dünyevî bir cezaya mâruz bırakılmayacağı bildirilmiştir (Enfâl 8/33)." Ayrıca, Mi'rac hadisesinden bahsedilen İsrâ ve Necm sûrelerinde onu yüceltici ifadelere yer verilmiş, yine "Kevser *sûresinde birçok iyilik ve güzelliğin ona verildiği zikredilmiştir. Çeşitli âyetlerden hareketle bir Müslümanın Resûl-i Ekrem'e karşı görevlerini, dolayısıyla gerçek bir mümin olmasının şartlarını ona inanmak, itaat etmek, onun izinden gitmek, onu sevmek ve salâtüselâmla anmak şeklinde beş kategori halinde sıralamak mümkündür. Kur'an'da Hz. Peygamber'in risâletinin bütün insanları kapsadığını belirten âyetin devamında Allah ile birlikte resulüne de iman edilmesi emredilmiş (A'râf 158), bu emir başka âyetlerde iman ve itaat şeklinde tekrarlanmıştır (Âl-i İmrân 32; Nisâ 136)."* (Topaloğlu, 2005, s. 441) .

Kutsal metinlerde farklı özelliklerine vurgu yapılan peygamberlerin yaşadıkları toplum içerisinden seçilmiş kimseler olarak özellikle ifade edilmesi, aynı zamanda onların diğer insanlar için örneklik teşkil etmesini kolaylaştırıcı bir etken olarak dikkat çekmektedir.

2.2.3.4. Kutsal Eşya

Kutsalın ilkel kabile dinlerinden günümüze değin kavramsal olarak geçirdiği evrelerden örnekler vererek "zaman" ve "mekân"larda nasıl tezahür ettiğine, "hierophanie" olarak nasıl sembolleştiklerine dair birtakım bilgiler sunmuştuk. Mekân ve zaman tasavvurlarında dindışı dünyayı inananlar kendileri için özelleştirerek kutsal parantezine almışlardır. Bu parantezin içerisinde alınan dünyada elbette gündelik hayatta kullanılan eşya da kendine yer bulmuştur. Semavi dinlerde veyahut başka bir inanca sahip olan insanlar inançları gereği temasta bulundukları, ibadetlerinde kullandıkları eşyalara, o dinin öncülerinin veya varsa ruhban sınıfın kullandıkları eşyalar konusunda da tıpkı zaman ve mekân konusunda aldıkları tavrı almış, bu eşyalara kutsallık kisvesi giydirmekten çekinmemişlerdir.

Peter L. Berger'in (1929-2017) *Kutsal Şemsiye* isimli eserinde Rudolf Otto ve Mircea Eliade'den aldığı tanımla *"Din, kendisiyle kutsal bir kozmosun kurulduğu insanî bir girişimdir."* Bu insani girişim ve tecrübe hayatı kutsal bir kalıp içerisinde yoğurmaktadır. Hayatı tecrübe eden insan çeşitli nesnelerde yerleştiğine inanılan, insanüstü ancak yine de

insanla temas halinde bulunan, Otto'nun tanımlamasıyla "esrarengiz ve korkutucu bir gücün" var olduğuna inanmıştır. Taburoğlu'nun "ara biçimler" olarak tasvir ettiği bu nesnelerin mahiyeti ayinler ve törenlerde kullanılan eşyalar olarak hayatın içinde yer almaktadır. Bu hiyerofoniler doğal ve yapay nesneler olduğu kadar, hayvanlar, insanlar veya insan kültürünün tecrübe ederek kabul ettiği ve zamanla dönüştüğü- tesbihin yerine zamanla elektronik sayaçların kullanılması gibi – eşyalar olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kültürler arası gözlemlenebilir belli tekbiçimlilikler bulunsa bile dinler tarihine baktığımızda tezahürlerin büyük oranda değişiklik arz ettiğini görmekteyiz. Bu değişim ve benzerliklerin *"kültürel yayılma neticesinde mi, yoksa insanın dini tasavvurunun deruni bir mantığı neticesinde mi oluştuğuna dair"* anlama çabaları halen sürmektedir (Berger, 2000, s. 64).

Taburoğlu'nun "maneviyat yaratma çabaları" olarak tanımladığı kutsalı; mabetlerde, zamanın bölünmesinde ve seçilen nesnelerin diğerlerinden farklılaştırılmasında bir duygu olarak var olan inancı görünür kılma gayreti, "ara biçimler" suretinde vücuda getirme, cisimsiz, maddesiz olanı resimleme çabası olarak değerlendirilebilir. *"Bu maneviyat yaratma etkinliği, sözsüz, yazısız, şekilsiz olandan, ikonlar, resimler açığa çıkarma çabası olarak da tarif edilebilir. Bu yaklaşımların ardında, kutsallıkla kapanmayan bir söyleşi, ötedekilerle sonu gelmeyen, yarı-mistik bir iletişim ve deneyim arayışı vardır."* (Taburoğlu, 2008). Bu arayışa eşlik eden nesnelerin sağladığı güvenle inanan insanın bu dünyayı kaostan kozmosa çevirme çabası devam etmektedir. Eşya ve insan arasındaki bu dinamik süreç, ince ipliklerle örülen kopmaz bir bağın zaman içerisinde oluşmasına neden olmaktadır. İnanlar için ibadetlerde kullanılan eşyalara verilen önem, dindışı dünyada totemlerle kurulan ilişki bu bağa verilecek örneklerdendir.

Semavi dinlerin peygamberleri ve en yakın takipçilerinin kullandığı nesneler başta olmak üzere, dini ritüellerin belirli bir nizam ve intizamda devam etmesi için kullanılan bazı gündelik eşyalara kutsallık atfedilmiştir. Kutsalın kendisiyle bağlantı kurduğu kişi, mekân ve zaman diğer türdeşlerinden nasıl uzaklaşıyor ise; kutsal metinlerde ismi yer alan bazı eşyalar da hemcinslerinden farklılaşarak, kendi varlıklarının çok üstünde, aşkın olana ilişkin bir akis taşıyarak sembolleşmektedir. Yavuz (2005; 2006) makalesinde Kutsal'ın eşyalar üzerindeki tezahürünün "rastlantısal" olduğunu belirtmiştir. Yavuz'a göre Hz. Musa'nın asası yerine yüzüğü veya başka bir nesne yer alabilir, o da aynı şekilde kutsallık vasfını kazanabilirdi. Şu ya da bu eşyanın kullanılmasında, kendisiyle bağ kurulan kutsal varlık arasında direk bir bağdan söz etmemiz mümkün değildir. İslam inancından örnek verecek

olursak, Kur'an-ı Kerîm'de farklı peygamberlerin anıldığı ayeti kerimelerde kutsalın tezahür ettiği eşyaların zikredildiği görülmektedir. *"Kur'an'da Hz. Musa'nın âsası (50) ve Levhaları, (51) Nuh'un gemisi (Fülk),(52) Tâbut (sanduka), (53) Belkıs'ın tahtı (arş) (54). Bu eşyalar, Allah'ın onlar üzerinde gerçekleştirdiği olağanüstü olaylarla ayrılmakta ve adî eşyalar olmaktan çıkarak kutsallaşmış varlıklar olmaktadırlar. Böylece Kutsal'ın üzerlerinde tecelli ettiği varlıklar, daha sonra Kutsal (Allah)'a ait bir gerçekliği yansıtmak üzere sembolleşmektedir. Artık âsa, gemi gibi olağan, herkesin kullandığı eşya ve araçlar, dilsel iletişimde gösterdikleri anlamlardan daha fazlasını, kendilerinin ötesinde aşkın olan soyut anlam ve gerçekleri tecelli ettirir hale gelmişlerdir."* (Yavuz, 2005; 2006, s. 60-61). Kutsal metinlerin ana kaynak olarak seçildiği peygamber filmlerinde kullanılan eşyaların filmlerdeki "uhrevi" havayı pekiştirmek için yönetmenler tarafından, yapılan tariflere göre, yeniden benzerlerini ürettirdikleri görülmektedir.

2.3 Kuramsal Çerçeve

Sinemanın bir ürün olarak kitlelere sunulmasından sonra ortaya çıkan eser farklı boyutlarıyla ele alınmaya başlamıştır. Sanatın farklı alanlarıyla irtibatı olan sinema bir bileşkeler bütünü olarak; edebiyat, tiyatro, plastik sanatlar, müzik ve resim alanının tecrübe ve birikimleriyle seyirciye bir buket olarak sunulmaktadır. Film, gösterime girdiği andan itibaren çok boyutlu olarak izleyiciler, kuramcılar ve eleştirmenler tarafından anlamlandırılmaya, çözülmeye, yorumlanmaya ve eleştirmeye başlanmaktadır.

Bir filmi anlamak, filmi renk, ses, hareket, kurgu gibi sinematografinin teknik anlatım araçlarının süzgecinden geçirmek yanında onu, ele aldığı konu, kullandığı dil, çatışma ve hikâyenin anlatısal ve dramatik özellikleri açısından da çözümlemeyi gerektirmektedir. Aksi halde sinemanın geleneksel anlatıdan aldığı büyük miras, bu dünyanın insan tarafından anlamdırılma gayreti göz ardı edilmiş olacaktır. Klasik sanatların yüzyıllardır taşıyıcılığını yaptığı insanın bu dünyayı anlama ve açıklama gayreti ortaya konan eserlerin muhatapları tarafından aynı zamanda çözülmesi gereken bir bütün olarak dışsallaşmaktadır.

Sinema filmlerine dair çözümleme yöntemleri arasında son yüzyılda öne çıkanlar arasında yapısalcı ekol de yer almaktadır. Bu yöntem öncelikle antropolojinin, dilbilimin ve göstergebilimin bileşkesinden oluşan bir çözümleme biçimi olarak diğerlerinden

ayrılmaktadır. Bu da bizi klasik anlatının yüzlerce yıllık geçmişine ve modern zamanların en kapsamlı anlatma biçimi olarak sinemanın dil ve anlatı eksenli yapısını daha nitelikli olarak ele almaya götürmektedir.

Yapısalcılık 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında yaygınlık kazanmış ve sosyal antropoloji, dilbilim, psikanaliz, edebiyat eleştirisi ve sosyoloji gibi birçok disiplini etkilemiş kuramsal bir tasavvur olarak kabul edilmektedir. Söz konusu kavram, dil bilimci Ferdinand de Saussure'ün dilin yapısı ve çözümlenmesine ilişkin verdiği derslerin notlarından oluşan Course İn *General* Liıı*guistics (Genel Dilbilim Dersleri; 1985*) isimli eserinde, kısmen semiyoloji/ göstergebilim (semiology) olarak da geçmektedir (Butler, 2011, s. 126). Yapısalcılığın temel yönelimlerini Saussure'den Greimas'a değin şöyle sıralamak mümkündür:

"1 - Ele alınan nesnenin 'kendi başına ve kendi kendisi için' incelenmesi;
2 - Nesnenin kendi ögeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir 'dizge' olarak ele alınması;
3 - Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde değerlendirilmesi;
4 - Bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim, vb. türünden artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirilebildiği ölçüde yer verilmesi;
5 - Nesnenin 'kendi başına ve kendi kendisi için' incelenmesinin sonucu olarak, 'metafizik' değil, 'materyalist' bir tutum izlenmesi;
6 - Bu yaklaşımın felsefi, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi, dolayısıyla düşünsel yaklaşımla fazla bir ilgisinin bulunmaması." (Yücel, 2005, s. 122-124).

Yapısalcılığın sosyoloji üzerindeki etkisini daha ziyade Claude Lévi- Strauss'un yapısal antropolojisi ve kültürel fenomenlerin göstergebilimsel analizi, Michel Foucault'nun tarih üzerine çalışmaları, Jacques Lacan'ın psikanaliz ve Louis Althusser'in yapısal Marksizmi'ni açıklarken kullandıklarını görmekteyiz (Marshall G. , 2005, s. 807-808). Çalışmamızda bize eşlik edecek düşünürleri şöyle sıralamamız mümkündür; Ferdinand de Saussure, Carl Gustav Jung, Mircae Eliade, Roland Barthes, Vlademir Proop, A.J. Greimas, Joseph Campell, Christian Metz, Mihail Mihayloviç Bahtin. Ayrıca konu Robert K. Merton,

Pierre Bourdieu ve Thedor W. Adorno'nun geçen yüzyıla damga vuran görüşleriyle sosyolojik tahayyülün çerçevesi içerisinde harmanlanmaya çalışılacaktır.

2.3.1. Carl Gustav Jung-Arketipler

Psikanalist Sigmund Freud'un öğrencisi olarak hocasının öğretilerini takip eden ve günümüzde geçerliliğini koruyan kavramlarla birçok alana katkı sunan Carl Gustav Jung (1875-1961) tıp ve psikiyatri alanlarında uzmanlaşmış bir ruh çözümlemecisi olarak bilinmektedir. Hocası Freud bilinçaltına odaklanırken Jung, "kolektif bilinç" ve "arketipler" olgularının üzerinde yoğunlaşmıştır. Jung'u kendinden sonra farklı alanlarda çalışan akademisyenlerin öncüsü yapan ve onun bir "okul" olmakla nitelendirilmesini sağlayan, sembol-bilim alanındaki çalışmaları ve öznel ve kolektif bilinçdışı kavramlarına yönelik yaptığı çalışmalarla bu kavramların anlam dünyalarını geliştirdiği eserler olmuştur. *"Jung'un kuramsal temelini sunduğu, arketipoloji ve bilinçdışı dinamiklere yoğunlaşan "Analitik Psikoloji" okulu, arketiplerin doğası gereği, imgeler, resimlerle çalışır. İmgelerin çok-anlamlılık ve muğlaklıkları, çok daha belirli ve keskin bir ifadeyi taşıyan sözcüklerin apaçıklığından farklıdır."* Öyle ki bu kavramlar referans alınarak antropolojiden etnolojiye, psikolojiden felsefeye, teolojiden edebiyat çözümlemelerine, sosyolojiye ve nihayet sinema çalışmalarına değin çok geniş bir alanda paradigma değişimine yol açan çalışmalar yapılmıştır (Jung, 2005, s. 8-9).

Çalışmada özel olarak ele alacağımız "kolektif bilinçdışı" ve "arketip" kavramları Jung tarafından psikoloji bilimine kazandırılmıştır. Bu kavramlar mitolojik öykülerden farklı edebi ve sanat dallarında yürütülen anlatı çalışmalarına değin birçok alanda ortaya çıkan durumların tespitini kolaylaştırmıştır. Jung, yapısalcı ekolün 1960 sonrası genişleyen çerçevesi içinde odaklandığı anlatılar yoluyla sembollerin, toplumsal temel dinamiklerin insanlığın ortak kodları kullanılarak nasıl eserlere yansıdığını ve toplumsal birikimlerin semboller üzerinden nasıl aktarıldığını açıklamaya çalışmıştır.

Carl Gustav Jung'un *Dört Arketip (2005)* adlı çalışmasına sunuş metni yazan M. Bilgin Saydam'ın arketiplerin işlevi üzerine yazdığı tespitlerinde olduğu gibi *"Arketiplerin işlevi, kristalizasyon odakları gibi "mevcut" türe-özgü biyolojik-evrimsel algılama-duyumsama-yorumlama-tepkile(ş)me şemalarını oluşturmak değildir. Arketipler, o*

şemaların mihenk noktalarında beliren, kendini gösteren ve kendini zorlayan görüngülerdir. Arketiplerin gücü kendilerinden menkul değildir; bir yer ve durumun imgesidirler ve o yer ve durumun kendisinden kaynaklanan bir zorlayıcılıkları vardır. Bu olgu onları -paradoksal gözükse de-, daha bir vazgeçilmez kılar. Zira güçleri kendilerinden menkul değildir. Varoluş açılımı bütünlüğünün zorunlu görüngüleridir. Ana eylem şemaları ve duruşların somutlaşmalarıdır." (Jung, 2005, s. 12).

Arketip kavramı birçok eserde Platon'un mağara alegorisi ile ilişkilendirilmiştir. Yunanca kökenli iki kelimeden oluşan kavram "arke" ve "tip" kelimelerinin birleşmesi ile oluşturulmuştur (Jung, Dört Arketip, 2005, s. 17). Arke çok eski manasına gelen şeyler için kullanılan bir kelimedir. Tip ise "*bir şey hakkında bilgi veren bir şeyin türünü belirten ifadedir."* Arketip ilk, en eski, her şeyin temeli olan, ilk örnek anlamına gelmektedir. "*İlk örnek, ilk form, ana form, prototip, köken örnek"* gibi anlamlarda kullanılmaktadır (Tecimer, 2005, s. 93). İlk örnek, form ya da ilk imge konusuna ilk işaret eden kişi "idea" kavramıyla Platon'dur. Platon'un idea'sı, yüce ve aşkın olanı imlerken; Jung'un tanımında arketip, iki kutuplu bir yapıya sahiptir; aydınlık-karanlık yanı olan bu yapı aynı zamanda dinamiktir (Jung, 2006, s. 49). Jung kavramsal olarak öncülerini açıkça söylemekten çekinmez. Bu kapsamda farklı alanlardan isimleri anmıştır; etnoloji alanında "ilk fikirler"e dikkat çeken ilk kişi Adolf Bastian, fantezinin "kategorileri"nden söz edenler, Durkheim ekolünün önemli iki araştırmacısı Hubert ve Mauss'tur. Jung, "Bilinçdışı düşünme"nin bilinçdışında önceden biçimlenmiş olduğunu ilk fark eden kişi olarak Hermann Usener'i de eserinde anmıştır. Jung'un bu keşiflerdeki payı *"arketiplerin yalnızca gelenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmadığını, her zaman ve her yerde, herhangi bir dış etkenden bağımsız olarak kendiliğinden yeniden ortaya çıkabileceklerini göstermiş"* olmasıdır (Jung, 2005, s. 20). Platon'un mağara alegorisi ile arketipin arasında kurulan bağ "ilkörnek" tanımlamasıyla aynı zamanda bir döngünün de başlangıcını işaret etmektedir.

Eliade'nin "kutsal döngü" tanımlamasında da sıklıkla kullandığı "yenileme" kavramı arketipler vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Eliade'ye göre genel olarak "*dini inanca sahip kişiler ritüeller vasıtasıyla bize kadar ulaşan eylemlerin çoğunu, kozmolojik manada, zamanın başlangıcında bir tanrı ya da bir kahraman tarafından ilk kez gerçekleştirilen bir davranışın, ilkörneğin, bir eylemin tekrarı"* olarak kabul edildiğini belirtmektedirler. *"Sürdürülen eylem, aşkın bir model tarafından yapıldığında ya da bir arketipin tekrarı olduğu sürece belirli bir anlamı vardır."* Ona göre bu tekrarın amacı, *"eyleme normallik*

kazandırmak, ona ontolojik bir konum kazandırarak bu dünyada kanunları arasına alıp onu yasallaştırmaktır; çünkü eylem yalnızca bir arketipi tekrar ettiği sürece gerçektir. İlkel insanın gerçekleştirdiği tüm eylemler aşkın bir modele yöneliktir; bu eylemler, zaten gerçek, örnek oldukları ölçüde etkili değiller midir? Eylem, hem bir törendir (insanı kutsal alana dâhil ettiği ölçüde) hem de gerçeğe dâhil oluştur." (Eliade, 2003, s. 55). Kaostan kurtulmanın yolu kozmosun inşasından geçmekte ve bu büyük ölçüde arketipler vasıtasıyla sağlanmaktadır. Kutsal kavramının anlamını genişleten dinsel ögeler *"(yani tanrısal biçimler, ayin, mit, tapım) ne kadar çeşitli ve ne kadar karmaşık olursa olsun bir ifadeleri sürekli olarak belli bir arketiple ilişkili"* olmak durumundadır, (Eliade, 2003, s. 79).

Jung'un arketip örnekleri olarak ele aldığı ve birçok eserinde geçen temel bazı arketipler vardır. Kişilerin gündelik hayatta başkalarına yansıttıkları yüz olarak Persona, kişilerin görünmeyen, gizli yönlerini ifade etmek için kullandığı "*Gölge, Karşı Cins Arketipleri* olarak: *erkekteki kadın Anima, kadındaki erkek Animus: ve Benlik ve son olarak arketip ise anne simgesi ile özdeşleşen Magna Mater, Kahraman ve İhtiyar Bilge Adam ve Tanrı*" arketipi bunlardan birkaçıdır (Jung, 2005, s. 8).

Arketipleri belirli, keskin bir çerçeve içinde değerlendirmek mümkün görünmese de arketipsel motifler, arketipsel nesneler ve bireyselleşme arketipleri ana başlık altında toplayabiliriz (Tecimer, 2005, s. 98). Arketipsel motifler başlığı altında değerlendireceğimiz kahraman arketipine masallarda, efsanelerde ve folklorda rastlamaktayız. "*Kahraman arketipi gibi, ejderha, balina balığı ya da kahramanı yutan canavar"* en çok bilinen motiflerden birkaçıdır (Jung, 2000, s. 51). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu'*nda ve *Masalın Biçimleri'*nde geniş şekilde açıklanan anlatılarda tekinsiz bir yol, ona yol gösteren bir bilge ve içsel ve sosyal olarak güven sahibi bir "birey" olarak başlangıç yerine dönen bir kahraman resmi çizilmektedir. Kahraman arketipinin en önemli aşaması hali hazırda var olunan yerden bir ayrılma, uzaklaşma ve toplumsal destekten azade bir şekilde var olma mücadelesinin göze alınmasıdır. Çalışmamızda ele alacağımız semavi dinlerin peygamberleri başta olmak üzere birçok peygamber tevhid inancını yaymakla mükellef olduktan sonra benzer bir ayrılık yaşamıştır. Başta Hz. İbrahim olmak üzere, Hz. Lut, Hz. Hud, Hz. Salih, Hz. Şuayb, Hz. Musa, Hz. İsa ve son Peygamber Hz. Muhammed'in karşılaştıkları en önemli dönüm noktalarından birisi vatanlarından ayrılarak (hicret) bir mücadeleye, "kutsal" bir yolculuğa çıkmak olmuştur (Çelik, 2019, s. 19). Hazreti Muhammed'in gerçekleştirmiş olduğu Hicret aynı zamanda Müslümanlar tarafından tarihin başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir.

Peygamberlerin hicreti, ayrılması aynı zamanda onlara inanan toplulukların sosyal, ekonomik ve ruhsal sağlıklarını korumaya yönelik stratejik bir hamle olarak da ayrıca önemlidir (Önkal & Özel, Hicret, 1998, s. 458-466).

Arketipler üzerine çalışan ve "Jung'un kuramlarını mitolojiye taşıyan" Joseph Campbell (2010), "monomit" olarak isimlendirdiği, "ayrılma-erginlenme-dönüş" formülü ile birlikte sembolik bağlamda ele alarak insan psikesinin gelişiminde mitolojilerin oynadığı role dikkat çekmiştir (Tecimer, 2005, s. 96). Campbell, Jung'un kuramlarını genişleterek, daha sonra detaylı bir şekilde ele alacağımız, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eseri bağlamında incelemiş kendi kuramsal açıklamalarına arketipleri bir dayanak olarak kullanmıştır. Mitolojik anlatılarda ve masallarda ortaya konan kahraman tiplemelerinde bu anlatıların ortaya çıktığı toplulukların hafızasında yer alan tarihi birikim ve kodlamalar arketiplerin hayat bulduğu en önemli türler olarak anılmaktadır (Tecimer, 2005, s. 93). Bu çerçevede, anlatı türlerinin en gelişmiş şekli olarak kabul edebileceğimiz sinema sıklıkla bu tiplemeleri kullanmaktan çekinmemiştir. Metin ve sembollerle örülü bir sanat dalı olarak nitelenen sinema arketiplerin evrensel özelliği gibi sembollerin insanlığın ortak mirasından da faydalanmasını bilmiştir. Buna Eric Fromm'un semboller üzerinde yaptığı kapsayıcı değerlendirmeyi de ekleyebiliriz. Ona göre sembolleri üçe ayırmak mümkündür; "*Geleneksel semboller, kişiye ya da belirli toplumlara özgüdür. Rastlantısal semboller, çok dar bir çevreye seslenir ve onu yalnızca sembolün anlamını bilenler anlayabilir. Evrensel semboller ise bedenimizin, duygularımızın ve ruhumuzun özellikleriyle ilgilidir. Bu tür semboller tüm insanlar için geçerlidir."* (Fromm, 2014, s. 33).

Büyük anlatı metinlerinde özellikle dikkatimizi çeken insanın kendini bulma ve benliğini keşfetme macerasında da gördüğümüz kahramanların içindeki "ben"i keşfetme yolcuğuna Jung'da dikkat çekmiştir (Eliade M. , Arayış, 2017, s. 41). Eliade'nin dikkat çektiği hususu Campbell *"modelleyici güç"* Jung *"kolektif bilinçdışı"* olarak kavramsallaştırmıştır. Her kültürde mündemiç olan bu temel mitolojik figürler anlatılarda arketiplerin kendilerine mahsus çerçevelerinden geçerek muhataplarına bireyselleşme ve normalleştirme yollarını göstermektedir. Kahramanla özdeşleşen seyirci/okuyucu ortaya çıkan engelleri onunla aşacak ve bu dünyada daha önce kabul edilmiş düzeni yani normali yeniden keşfedecektir. Tıpkı Propp'un *Masalların Biçimleri*'nde (2001) zikrettiği gibi "mutlu sona" ulaşacaktır.

2.3.2. Ferdinand de Saussure - Göstergebilim

Yapısalcılık temel olarak araştırılan konu veya nesnenin yüzeyinde, görünür olan olay ve olguların, derininde var olan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemin olduğunu kabul eder. Böylece, ortaya konan her türlü eserin- her anlamlı bütünün- ve bu eserlerin oluşum sürecinin altında yatan sistematik yapıyı açıklamak, olay ve olguların ardındaki ilişkiyi, bireysel parça ya da göstergelere ayırarak temel gerçeğe ulaşmak, genel bir amaç olarak benimsenmiştir (Vardar, 2001, s. 10). Saussure geliştirdiği yöntemle, kadim bir inceleme metoduna geri dönmüş, Yunan felsefesindeki "temsil" ve "temsil edilen kavram" arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Yapısalcılık terminolojisinde "*'Temsil', bir ses, harf ya da görsel imgedir ve 'gösteren' olarak tanımlanmıştır. 'Gösteren' tarafından temsil edilen kavram ise 'gösterilen'dir. Bu ilişkiyi açıklamak için meşhur bir örnek verecek olursak, 'k-ö-p-e-k' harf ya da ses dizisi bir 'köpek' düşüncesini -gündelik hayatımızda karşılaştığımız herhangi bir köpeği değil, zihnin soyutlama yetisini dil üzerindeki kullanımından faydalanarak söyleyecek olursak, köpek düşüncesini temsil eder. Saussure, gerçek dünyanın varlığını kabul etmiştir -bunu 'gönderge' olarak adlandırır- ancak bu gerçek dünyaya yalnızca dil yoluyla erişimimizin mümkün olduğunu öne sürer."* Yapısalcı çözümlemeye göre, her anlamlı bütün kendisini oluşturan parçalarının toplamından fazla bir şeydir. Ögeler yapı içerisindeki, Propp'tan ödünç alarak söyleyecek olursak, 'işlev'leriyle anlam kazanmakta ve birbirlerinin anlamlarını doğrudan etkilemektedir. Bizim ilgi alanımıza giren sinema filmleri ise yapılış yöntemleri itibariyle, farklı bileşenlerden oluşan, birleştirilince anlamlı bir bütüne ulaşan, küçük parçalardan öte bir şey değildir (Butler, 2011, s. 62-63).

Yapısalcı yöntemi kullanan bilim dalları arasında zamanla önemli yöntemsel farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bunları şöyle sıralamak mümkündür: *Dilbilimde Çözümleme Yöntemi, Felsefe Akımı Olarak Yapısalcı Yaklaşım, İnsan Bilimlerinde Bilimsel Çözümleme Yöntemi ve Yapısal Anlatı Çözümlemesi ve Göstergebilim*. Yapısal anlatı çözümlemesi ve göstergebilim yaklaşımı dillerin dışındaki edebiyat, resim, sinema, müzik, toplumsal ilişkiler gibi farklı alanlardaki gösterge dizgelerini de bir okumaya tabi tutarak çözümlemeye girişir. *''Bu yöntem bir bütün olarak mantıklı bir anlama sahip insan düşüncesinin her dönemde ve her yerde ortaya konan 'derin düzeyde hep aynı soyut, mantıksal ve üretici bağlantılarla' kurulduğunu kabul etmektedir.''* (Rifat, 2018, s. 285-288).

İnsanın bu dünyadaki serüvenine eşlik eden hikâyeler, destanlar ve mitlerin sonraki nesle aktarılmasında kullandığı en önemli araç dil olmuştur. Bu bağlamda dil meselesini biraz açmakta fayda görülmektedir. İnsana ait iletişimde (olaylar aktarılırken aynı zamanda bilgi aktarımı da söz konusudur. Bilgi aktarımını insan, kavramlarla ve onlarla örülmüş kurallı bütünlükler halinde tecelli eden cümlelerle gerçekleştirmektedir. Dil yetisi insanın bu dünyaya gelirken sahip olduğu özelliklerin başında gelmektedir. Kavram kullanarak öğrenme ve öğretme beceresi 'psikosyal' bir olaydır ve tamamen insana özgüdür. Yeryüzünde olan bitenlerin anlamlandırılması ve aktarılması hususu insanın yaşam alanı olarak kendisine seçtiği her yerde beraberinde kavram üretme becerisinin bir sonucu olarak anlatma yetkinliğinin de tespit edilmesini sağlamıştır. Aynı anlama gelen cümlelerin farklı dillere has kelimelerle ifade edilişi o kültürlere ait anlamlandırma yöntem, sözdizimlerinin nasıl olduğunu göstermektedir. Toplumbilimlerinin kendi veçhelerinden ele aldıkları dillerin yapısal farklılıklarının anlamlı bir bütün halinde tetkik edilme şansı dil ve özellikle onun edebi formunun buna elverişli olmasından kaynaklanmaktadır (Duralı, 2000, s. 64-66).

Hikâyelerin toplumsal hafızanın belki de en berrak örnekleri olarak gündelik hayattan sıyrılarak soyutlanması taşıdığı imge ve söylemlerin anlaşılır olmasını gerektirmektedir. Literatürde geçtiği haliyle kodlanmış bir metnin bireyin hafızasına nakşedilmesi yukarıda da işaret edildiği gibi insan ve yaşadığı sosyal ortamla alakalı bir durumdur. Çoğunlukla anlatı metinlerinin çözümlemesinde kullanılan yapısalcı yöntem, anlamlı bir bütün halinde ortaya konan metnin toplumsal yanını gözeterek kültürel dokular tarafından şifrelenmiş olduğunu kabul etmektedir (Barthes, 2021, s. 101) *"Dil, bir bakıma, dil yetisi eksi Sözdür: Hem bir toplumsal kurumdur hem de bir değerler dizgesidir. Toplumsal kurum olarak, hiçbir biçimde edim değildir dil; her türlü önceden tasarlamanın dışında kalır, dil yetisinin toplumsal bölümüdür. Birey onu tek başına ne yaratabilir ne de değiştirebilir. Özü bakımından, toplumsal bir sözleşmedir dil, bildirişim sağlayabilmek için tümüyle uymak gerekir ona. Dahası da var: Bu toplumsal ürün, kuralları olan bir oyun gibi özerktir; çünkü kullanabilmek için öğrenmek gerekir onu. Değerler dizgesi olarak Dil, her biri hem görece geçerliği olan bir birim, hem de ayrımsal olarak başka bağlılaşık değerlerin yer aldığı daha geniş bir bağıntılar bütününün ögesi, terimi niteliği taşıyan belli sayıda ögeden oluşur."* (Barthes, 1979, s. 4). Barthes'in bu değerlendirmesinden yola çıkarak yapısalcılığın çözümleme metodunu dilin katmanları arasında derinlemesine yapılan bir yolculuk olarak da değerlendirmek mümkün görünmektedir.

Bu noktada yapının birey üzerindeki etkisine, başka bir şekilde söyleyecek olursak, Jung'un kolektif bilinç kavramına müracaat etmemiz uygun olacaktır. Yapısalcılar tüm insanlarda ortak olduğunu iddia ettiği ''insan olarak var olma'' halini merkeze alarak bireyi oyun dışına çıkarmışlardır. Bu görüşe göre insanın var olduğu her alanda, insana ait tüm

yapılar az ya da çok ortak bilinçdışının ürünüdür. Bu tümdengelimci yaklaşıma göre yapılar insanlık tarihinin ortak parantezinde etkileşimler sonucunda ortaya çıkmıştır. Bireyin bu parantezin dışında var olabilmesi mümkün değildir.

Yapısalcılığın dil üzerinden yeniden kurgulanmasına Saussure'ün çalışmaları kaynaklık etmiştir. Daha önce de ifade ettiğimiz üzere yapısalcı bakışın alametifarikası, insanların ne söylediklerinden çok, bir şey söylemelerine imkân veren yapının tespit edilmesi olmuştur. Kelimeler ancak bir yapı içerisinde anlam kazanmaktadır. Bu çerçevede dil becerisinin incelenmesinde iki yönelim ortaya çıkmaktadır.

Dil becerisinde ilk dikkat edilecek inceleme alanı dilin toplumsal tarafıdır. İkinci olarak ise topluma ve dile hayat veren bireye düşen söz gelir. Bu iki inceleme alanı hem birbirlerinden farklı hem de sıkı sıkıya bağlıdır. Sözün anlamlı olabilmesi ve sonrasında da anlaşılabilir ve etkili olabilmesi için dil olmazsa olmaz şarttır. Bu şartın toplumsal yapıda canlı olarak kalabilmesi, toplumsal dinamiklerin geçerliliğin sürdürülebilir olması için de söze ihtiyaç vardır. Saussure'cü gramerde "Artsüremli ve Eşsüremli" olarak kullanılan bu tanımlamalar, dil yetisinin bu iki farklı bölümünü ifade etmektedir (Saussure, 1985). Bu ayrım bizi, dilin yapısına ait sabit ve değişken özelliklerini daha iyi anlamamız, inceleme yaparken bu kullanımları dikkate alarak yaklaşmamız gerektiğinin hatırlatmaktadır.

Saussure dilin bu kullanımlarını bir örnekle açıklamaktadır. Dilin işleyişiyle satranç oyunun işleyişi arasında iki temel durumda paralellik söz konusudur. Oyun oynarken ve dili kullanırken hali hazırda var olan temel kurallar vardır. Buna karşılık oyuncuların hamleleri yaparken seçmekte özgür oldukları stratejik hamleler de mevcuttur. Oyuncu bu kuralları oyun oynamadan bilir, ona bu oyunu öğreten toplumsal bir yapı söz konusudur. Yapısal dilbilimin yaklaşımı oyuncuların oynarken yaptığı hamlelere değil o hamlelerin yapılmasına olanak sağlayan oyun sisteminedir. *"İşlevleri değişmediği surece, satranç taşlarının değişmesi, şu ya da bu bicimde, şu ya da bu nesneden yapılmış olmaları oyun düzeninde bir değişikliğe yol açmadığı gibi, dildeki artsüremli değişimler de dilsel dizgeyi değiştirmez, işlevler ve bağıntılar aynı kaldığı sürece, hep aynı dizge söz konusudur."* (Yücel, 2005, s. 31).

"Saussure'e göre (1985), dilsel ögeleri bir arada tutan bağıntılardır. Bağıntılar kendine özgü değerleri üreten iki düzlemde gelişme imkânı bulabilir. Bu iki düzlem 'anlıksal'

etkinliğin iki biçimini karşılar. Bunlardan ilki "dizimler düzlemi"dir, dizim, uzama dayanan bir göstergeler birleşimi olarak kabul edilir." Biçimci Kuramcı Vladimir Propp'un çalışmaları bu yaklaşıma örneklik teşkil etmiştir. *"İkinci olaraksa "çağrışımlar düzlemi" gelmektedir; söylem (dizimsel düzlem) dışında, aralarında ortak bir yan bulunan ögeler bellekte birbirini çağrıştırır, böylece de çeşitli bağıntıların egemen olduğu öbekler oluştururlar. Çağrışımlara uygulanacak çözümleme çalışması ise sınıflandırmadır."* (Barthes, 1979, s. 52-58). Bu çözümleme anlayışı kendisine Claude Lévi-Strauss'un çalışmalarını örnek almıştır. Lévi-Strauss'un anlatı içindeki "ikili karşıtlıklar" ve bunların anlatının gelişimi üzerindeki rolüne dair yaptığı çalışmalar yapısal incelemelerde öncelik kazanmıştır.

2.3.3. Mircae Eliade-Ebedi Dönüş Mitosu

Dinler tarihi alanında yaptığı "arkeolojik" çalışmalarla 20. yüzyılda önemli eserler bırakan Mircae Eliade kutsal ve din dışı kavramlarının tezahürlerini arkeik insandan modern insana değin okumayı amaçlamıştır. *Ebedi Dönüş Mitosu*, Eliade'nin birçok eserinde kavramsal olarak kullandığı bir tanımlamadan öte mitolojik ve folklorik bakımdan insanın bilerek ya da bilmeyerek içine düştüğü bir davranış biçimini işaret etmektedir. Jung'un arketip terimini bir paradigma olarak kullanan Eliade ilk insandan günümüze değin pagan inanışlardan semavi dinlere kadar tüm inanç sistemlerindeki ortak ritüelleri "kutsal pencere"den bakarak değerlendirmiştir.

Eliade'ye göre günümüzden geriye doğru, arkaik insanda bile belirli bir değeri ifade etmek için kullanılan kelimeler olmasa da o 'şey' mevcuttur ve o mitoslar ve simgeler aracılığıyla "söylenmekte", tutarlı bir tarzda ortaya çıkmaktadır. *"Arkaik insanın genel davranışını gözlemlediğimizde şu olgu bizleri çok şaşırtacaktır: ne dışsal dünyanın nesneleri ne de insani eylemler, kelimenin tam anlamıyla, özerk, kendine ait herhangi bir değere sahip değillerdir. Nesneler ya da eylemler onları aşan bir gerçekliğe şu veya bu tarzda katılmak suretiyle değer kazanır ve böylece gerçek olurlar. Sayısız taş arasında bir taşın kutsal olmasının -ve dolayısıyla varlık içermesinin- nedeni bir kutsalın tezahürü oluşturması veya mana içermesi, ya da bir mitsel eylemi anımsatmasıdır. Nesne onu kendi ortamından farklılaştıran ve ona anlam ve değer veren bir dışsal gücün zarfı olarak görünür. Bu güç nesnenin tözünde ya da biçiminde bulunabilir; bir kaya kutsal olarak görünür çünkü bizzat varoluşu kutsalın bir tezahürüdür: yok edilemez ve dayanıklıdır, yani insanın olmadığı bir şeydir. Zamana karşı direnir; gerçekliği kalıcılığıyla pekiştirilir."* (Eliade, 1994, s. 18).

Eliade'nin *Ebedi Dönüş Mitosu*'nun temel paradigmalarından birisi bu dünyada ya da kozmosta insanoğlu tarafından gerçekleştirilen her eylemin öncesinin mutlaka var

olduğudur. Arkaik insanın zaten böyle bir düşüncenin dışına çıkması mümkün değildir. "Gökyüzüne" bakarak öğrendiği, Tanrı tarafından gerçekleştirilen o ilk eylemi taklit etmekle yükümlüdür. Bu dünyanın kaosundan ancak böyle davranarak kozmosa ulaşabilir ve kendisini ve eylemlerini bu "aşkın" gerçeklikle ancak anlamlandırabilir; *"Her jest bir ilk eylemi tekrarladığı ölçüde anlam ve gerçeklik kazanır."* (Eliade, 1994, s. 19).

Tanrı inancının farklı tezahür ettiği toplulukların benzer davranışlar sergilemesi, bu döngünün evrensel bir kabulüne işaret etmektedir. Zamanın belirli periyotlara bölünmesi, yerleşim yerlerinde inşa edilen mabetlerin yaratıcıya en yakın yerler olarak kabul edilmesi ve onun "yaptığı", Tanrı'dan gelen biçim gibi "göksel model"e göre yapılması*; "Meskenin örneğine ve bütün takımlarının örneğine, sana göstermekte olduğum her şeye göre, öyle yapacaksınız. . . bak, ve dağda sana gösterilen örneklerine göre yap."* (Çıkış 25:9, 40)." birçok inanış modellerinde kabul edilmiş eylemler olarak karşımıza çıkmaktadır (Eliade, 1994, s. 21). Eliade'ye göre tüm bu arketipsel eylemler, kaydedilmiş tarihten önce gerçekleşmiştir, yani tarihin dışında, -***"Kollektivitenin belleği tarih dışıdır."*** (Eliade, 1994, s. 55). - "*in illo tempore"* kalan bir zamanda, mitsel zamanda gerçekleşmiştir. İnsanoğlunun tekrar ederek hayat verdiği, ortaya çıkardığı bu eylemlerle kutsal olmayan zaman kırılır ve mitsel zaman yeniden başlar (Eliade, 2003, s. 380). Bütün bu eylemler dünya dışı bir arketipe, yüksek bir kozmik düzeyde var olan bir "ikize" öykünerek yapılmaktadır. Tekrar edilen her ritüel ilahi bir modele, arketipe sahiptir. *"Her türden insani eylem zamanın başlangıcında bir tanrı, bir kahraman ya da bir ata tarafından icra edilen bir eylemi tamı tamına tekrarladığı ölçüde geçerlilik kazanır."* (Eliade, 1994, s. 23-36).Klasik sinema anlatısındaki kurgu biçimi bu döngünün uygulandığı en iyi sanat dalıdır diyebilirz*, "Tek tek parçaların kendi aralarında kaynaşmalarını sağlamanın en basit yollarından biri yineleme'dir…"* (Eisenstein, 1999, s. 123). Eliade'nin bu çıkarımı aynı zamanda geleneksel anlatılardaki hikâyelerin kutsal metinlerle benzerliklerini ve dinleyiciler ve izleyicilerde her seferinde aynı etkiyi bırakmasının nedenini açıklaması bakımından da önemlidir.

2.3.4. Vladimir Propp-Masalın Biçimi

Daha önce belirttiğimiz gibi yapısalcı teorisyenler konuları incelerken köklü anlatı türlerinde farklı toplumsal öğretilerin derininde yatan insanın bu dünyadaki hikâyesini sonsuz olanla irtibatlandıran derin anlamların peşine düşmüşlerdir. Tıpkı Eliade'nin kutsal kavramına yaklaşırken ortaya koyduğu tezahürlere/hiyerefani ilişkin düşüncelerde olduğu gibi, modern veya eski dönemlerde, insan, gündelik hayatta bu döngüyü çağrıştıracak bir

imge ile yaşamayı tercih etmiştir. Bunu bir "döngü" olarak isimlendirmek mümkündür. Keza, Jung'un "arketip" ve "kolektif bilinçaltı" tanımlaması ve Eliade'nin "kutsal" ve "profan" ayrımını gözeterek yaptığı tespitleri anlatıların kökeninde yatan yine bu döngüsel anlayıştan neşet etmektedir. Buna ek olarak, Propp gibi yapısalcılar ise daha ziyade belli anlatı türlerine odaklanarak yapısalcılık kuramının kapsadığı alanı genişletmişlerdir (Çelik, 2019, s. 6-7).

Saussure'in düşüncesiyle doğrudan bir bağlantıları olmasa da Rus Biçimciler anlatı yapıları ve şiir kuramları üzerine çalışmalarıyla yapısalcı yaklaşıma önemli katkıda bulunmuşlardır. Onların çabaları dil olgularından çok yazın üzerinde yoğunlaşmıştır. Biçimcilerin tavrı Saussure'ünkine çok yakındır. Yazının ortaya çıktığı dönemsel etkenler, yazarı etkileyen faktörlerden ziyade doğrudan yazın olgusunun, eserin kendine mahsus özgül nitelikleri üzerine yoğunlaşmayı, bu nitelikleri meydana çıkarıp yasalarını belirleme bağlamında çaba harcamayı yeğlemişlerdir. Saussure'ün düşüncesinin temel öğeleri olan dizge ve işlev kavramlarıyla farklı biçimlerde de olsa sürekli olarak Rus biçimcilerinin araştırmalarında karşılaşmak mümkündür. "*Rus biçimcilerin amacı işlevlerden yola çıkarak dizgeye ulaşmaktır."* (Yücel, 2005, s. 122-124).

Rus biçimcilerin en önemli isimlerinden Vladimir Propp, Rus halk masallarını incelediği "*Morfolojiya Skazki*" *Masalın Biçimbilimi (1928)* isimli eseriyle kendisinden sonra anlatıya dair yapılacak çalışmaları derinden etkilemeyi başarmıştır. Propp bir bütündeki parçaları birbirinden bağımsız olarak ve tek tek incelemek yerine, bu parçaları, bütünün diğer öğeleriyle ilişkileri açısından ele almak gerektiğini savunmuştur. Propp, bu tezini güçlendirmek için incelediği olağanüstü Rus halk masallarında 31 temel işlev tespit etmiştir. *"Kişilerin eylemleri, masalların temel bölümleridir ve V. Propp bu eylemleri, kişilerin her masalda sürekli değişebilen özelliklerinden soyutlayarak ele alır ve her eylemi, anlatının akışı içindeki yerini dikkate alarak belirler."* (Propp, 2001, s. 6). Propp'un masallar üzerinden "*geliştirdiği biçimci (formalist) yaklaşım ve bu yaklaşıma dayalı olarak Greimas'ın geliştirdiği eyleyensel örnekçe (actant analysis), günümüzde yalnızca yazınsal metinlere değil, modern çağın ürettiği görsel metinlere de uygulanmaktadır."* (Akbulut, s. 198).

Bu tespitler masalların çok çeşitliliğinin altında değişmeyen ortak bir yapı olduğu kanaatini pekiştirmiştir. Bir anlatı çözümlemesinde amaç, öncelikli olarak eşsüremli bir

incelemeyle bu temel işlevleri saptamak ve böylelikle masalın yapısını ortaya koymaktır. Bir ırmak yatağı gibi biçimin baskın ve belirleyici özelliği kendisinden başka her şeyin değişime açık bir tarafı olduğunu, bütünü oluşturan parçaların yoğunluğunun ele alınan konuya göre değişebileceğini göstermektedir. Propp masallar üzerine yaptığı gözlemleri dört maddede özetlemiştir;

"1. Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli ögeleri, kişilerin işlevleridir, işlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir,

2. Olağanüstü masalların içerdiği işlev sayısı sınırlıdır,

3. İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır,

4. Bütün masallar yapıları açısından aynı türe bağlanırlar." (Propp, 2001, s. 31-33).

Propp, masalların temel işlevlerini masal kişilerinin eylemleri üzerinden tanımlamıştır. Eylemler, masalların anlatı zinciri ve olay örgüsü içinde devamlı suretle var olan öğeler olarak tanımlanabilir. V. Propp bu eylemleri soyutlama yaparak kişilerin, masallarda değişik niteliklere bürünmüş durumları üzerinden tespit etmiştir. Masalların değişmeyen otuz bir işlevi, masal kahramanının uzaklaşmayla başlayan ve mutlu sonla biten, sürece dayalı ve altı yapısal dizime ayırılmış eylemleri şu şekildedir (Propp, 2001, s. 44-90);

- **Hazırlık**

1. **Uzaklaşma:** Aileden biri evden uzaklaşır.
2. **Yasaklama:** Kahraman bir yasakla karşılaşır.
3. **Yasağı çiğneme:** Yasak çiğnenir.
4. **Soruşturma:** Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.
5. **Bilgi toplama:** Saldırgan, kurbanıyla ilgili bilgi toplar.
6. **Aldatma:** Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.

- **Karşıtlık**

7. **Suça Katılma:** Kurban aldanır ve böylece düşmanına yardım etmiş olur.
8. **Kötülük:** Saldırgan aileden birine zarar verir.
9. **Aracılık; Geçiş Anı:** Kötülük ya da eksiklik fark edilir, kahraman gönderilir.
10. **Karşıt Eylemin Başlangıcı:** Arayıcı-kahraman eyleme geçmeye karar verir.
11. **Gidiş:** Kahraman evden ayrılır.

12. **Bağışçının İlk İşlevi:** Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşır.

13. **Kahramanın Tepkisi:** Kahraman, ilerde kendisine bağışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir.

14. **Büyülü Nesnenin Alınması:** Büyülü nesne kahramana verilir

15. **İki krallık arasında yolculuk, bir kılavuz eşliğinde yolculuk:** Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür.

- **Dövüş**

16. **Çatışma:** Kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelir.

17. **Özel İşaret:** Kahraman özel bir işaret edinir.

18. **Zafer:** Saldırgan yenik düşer.

19. **Giderme:** Başlangıçtaki kötülük ya da eksiklik giderilir.

- **Dönüş**

20. **Geri Dönüş:** Kahraman geri döner.

21. **İzleme:** Kahraman izlenir.

22. **Yardım:** Kahramanın yardımına koşulur.

23. **Kimliğini Gizleyerek Gelme:** Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da bir başka ülkeye varır.

24. **Asılsız Savlar:** Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.

25. **Güç İş:** Kahramana güç bir iş önerilir.

26. **Güç İşi Yerine Getirme:** Güç iş yerine getirilir.

- **Tanınma**

27. **Tanınma**: Kahraman tanınır.

28. **Ortaya Çıkma:** Düzmece kahraman/ saldırgan ya da kötünün kimliği ortaya çıkar.

29. **Biçim Değiştirme:** Kahraman yeni bir görünüm kazanır.

30. **Cezalandırma:** Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.

31. **Evlenme:** Kahraman evlenir ve tahta çıkar, (Propp, 2001, s. 44-90).

Yukarıda bahsi geçen işlevlerin tamamına tüm olağanüstü masallarda rastlanmasa da, bu işlevler masallarda çoğunlukla aynı sırayı izleyerek ortaya çıkarlar. "*V. Propp, incelemesinin ikinci aşamasında söz konusu işlevlerin yedi kişinin (anlatı kişisi) eylem alanı içinde yer aldığını da belirtir:*

1. *Saldırganın (kötü kişinin) eylem alanı;*

2. *Bağışçının (sağlayıcının) eylem alanı;*
3. *Yardımcının eylem alanı;*
4. *Prensesin (aranan kişinin) ve babasının eylem alanı;*
5. *Gönderenin (görevlendirenin) eylem alanı;*
6. *Kahramanın eylem alanı;*
7. *Düzmece kahramanın eylem alanı."* (Rifat, 2009, s. 38-39).

Propp'un tespit ettiği otuz bir işlev modeli, sinema filmleri söz konusu olduğunda kapsayıcılığını masallara oranla kaybetmektedir. Çünkü filmler masallar gibi çizgisel bir sıra takip etmemektedir. Sinema türlerinin farklı kurgulara olanak sağlaması, birden fazla karakteri barındırması, başlangıç ve bitiş arasında "kahramanın" geçirdiği evrelerin ve anlatının işleyişindeki neden-sonuç ilişkisinin şeffaf ve gözlemlenebilir olmasını engelleyebilmektedir. Sadece işlevleri açıklayarak bir çözümleme yapmak, sinema filmleri söz konusu olduğunda, doyurucu ve yeterli olmayacaktır.

Yazıldıktan yaklaşık otuz yıl sonra İngilizceye çevrilmesiyle değeri Avrupa'daki bilim adamları tarafından da takdir edilen *Masalın Biçimbilimi*'nin etkisi özellikle C. Lévi-Strauss, A.J. Greimas, R. Barthes, C. Bremond, T. Todorov, vb. teorisyenlerim çalışmalarında görülmektedir. Propp'un tespitleri Klasik Hollywood sineması anlatı biçiminde sıklıkla karşılaştığımız kahraman hikâyeleriyle büyük oranda örtüşmektedir. Bu tarz filmlerin dünya genelinde büyük oranda gişe yapıyor oluşu Propp'un tezlerinin evrensel ölçekte kabul gördüğünün işareti olarak görülebilir. Sinema bağlamında şunu da ilave etmek gerekmektedir: Eğer bu tür filmler kategorik olarak çözümlenecekse göstergebilim çalışmaları olmadan çözümleme çabası sağlıklı sonuçlar vermeyecektir.

2.3.5. Joseph Campbell-Kahramanın Sonsuz Yolculuğu

Antik dünyanın mitlerinden günümüze değin anlatılar üzerine inceleme yapan Jung, Eliade, Propp gibi önemli isimlere ekleyebileceğimiz birisi de Joseph Campbell (1904-1987) olacaktır. Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (1949) adlı eserinde anlatılarda kahramanların tüm zaman ve mekanlarda geçirdiği içsel yolculuğu bir metafor olarak kullanmış, bu yolculukta kat edilen sürece odaklanmıştır. Onları ayrılık, düşüş, sınanma ve dönüş gibi, -Peygamber kıssalarında da gördüğümüz- büyük anlatılarda büyük eylemlere götüren yolu tespit etmeye çabalamıştır (Voytilla, 2020, s. 8).

Mitleri özellikle duyulara hitap eden sanatlar için bir kaynak olarak betimleyen Campbell, hayatın bir ahenk içerisinde, tecrübelerden süzülüp soyutlanarak şiirsel bir akışa uygun yaşanması için arketipleri işaret etmiştir. Onlardan esinlenerek, tüm düşüncelerin ötesinde aşkın gerçekliğe ulaşmanın adresi olarak mitolojiyi ve onun tarihsel tecrübesini göstermiştir (Campbell & Moyers, 2007, s. 81-84). Campbell'e göre "*mit Tanrı'nın bir maskesidir*." O görünen dünyanın ötesinde olan şeyin bir metaforudur (Campbell & Moyers, 2007, s. 17). Kutsal hikâyelerde bahsi geçen kahramanların bu metaforlar içerisinde farklı konularda gelişen hikâyesi sonuçta aşkın olana işaret etmek ve toplumun farklılaşan yanlarını "törpülemek" ve merkezde bulunan ortak akıl ve duygudaşlığa yaklaştırmakla görevlidirler. Toplumun kurucu metinleri olarak tabir edilen anlatılarda mitolojik olsun ya da olmasın kahramanlar toplumsal refahın yeniden tesisi, normalin hayat bulması için çevreden merkeze doğru çizilen bir yol izlemişlerdir.

Joseph Campbell'e göre mitler çağlar boyu insanlara esin kaynağı olmuştur. Mitler özellikle modern çağda yaşayan insanlara kılavuzluk edebilecek işaret levhalarıdır. Bir insanlık tecrübesinden ve zamanla edinilmiş bilgi dağarcığından bahsediyorsak bunları mitlere ve onların evrensel söylemlerine borçluyuzdur (Campbell & Moyers, 2007, s. 22). Arketip kuramını Jung, Freud ve Nietzsche'nin çalışmalarından örnekler vererek yeniden terkip eden Campbell, yeni arketiplerin insan kültürünün tarihsel kayıtlarının ayin, mitoloji ve psikanaliz yöntemiyle keşfedilip, kaynaştırılarak ortaya konabileceğinin belirtmiştir (Campbell, 2010, s. 28-30). Arketip ve mitolojinin Campbell'deki karşılığı James Joyce'dan aldığı "monomit" kavamı olmuştur, (Campbell, 2010, s. 42). Campbell'e göre kahramanın sonsuz yolculuğunun standart yolu üç ana bölüme ayrılır: *ayrılma-erginlenme-dönüş.* Bu üç ana bölümü bütün hikâyelerin kurgusunda görmemiz mümkündür. Kahraman yolculuğa çıkarken şu aşamalardan geçmektedir;

I. Ayrılma / Yola çıkış

Bu bölümde kahramanın maceraya atılma kararını vermesi ve bu yola çıkarken başına gelen olaylar nitelenmektedir. Kahramanın yola çıkarken en çok zorlandığı aşama burasıdır. Konfor alanından ayrılıp daha önce tecrübe etmediği bir dünyanın kapılarını açmak ve bir dönüşümün bilişsel olarak gerçekleştiği, yolculuğun en önemli adımı burada atılmaktadır.

Maceraya çağrı aşamasında kaza yahut beklenmedik tesadüfler sonucu ortaya çıkan haberci kahramanı maceraya çağırır. Haberci yaşamak, ya da yaşamın daha ileri bir anında, ölmek için haberler getirmiş olabilir. Bu çağrı aynı zamanda geçmişte yaşanmış önemli tarihsel bir olaya atıfta bulunabilir. "*Ya da dinsel bir aydınlanmanın şafağını kahramana belirtebilir. Mistik tarafından bakacak olursak bu çağrı "benliğin uyanması" denilen şeyi belirtir. Fakat ister büyük ister küçük ve hangi yaşam sahnesinde ya da aşamasında olursa olsun, çağrı, her zaman bir dönüşümün -tamamlandığında bir ölüme ve bir doğuma eşitlenen bir ruhsal geçiş anı ya da ayininin- gizemiyle perdeyi kaldırır. Alışılmış yaşam ufku genişlemiştir; eski kavramlar, idealler ve duygusal kalıplar artık yetmez; bir eşiği aşma zamanı gelmiştir."* (Campbell, 2010, s. 64-65).

Çağrının reddedilişi aşamasında, kahraman yerini ve rahatını terk ederek bilinmeyen bir noktaya doğru gitmek istemez. Çağrıların reddi macerayı bir anda olumsuza çevirir. Farklı ruhsal veya fiziksel sıkıntılar içerisinde olan kahraman "*belirgin olumlu eylem gücünü kaybeder ve kurtarıcı olması beklenirken kurtarılacak bir kurbana dönüşür."* (Campbell, 2010, s. 73).

Doğaüstü yardım kahramanın karşısına onu bu yolculuğu güvenli bir şekilde devam etmesini sağlayacak olan bilge bir kişi çıkar ve onun bu yolda karşılaşacağı zorluklar karşısında kahramana adeta koruyucu bir kalkan olur (Campbell, 2010, s. 84).

İlk eşiğin aşılması buraya kadar kahraman yolculuk boyunca kendi korkuları ve endişeleri ile bilge veya yardımcının destekleriyle devam etmiştir. Sonunda geldiği yer dönüşü olmayan bir eşiktir ve bu eşik muhafızlar tarafından korunmaktadır. "*Muhafızlar, kahramanın şu anki alanı ya da yaşam ufkunun sınırlarını belirterek dünyayı dört yönde ayrıca aşağıda ve yukarıda- sınırlar, onu engeller.* Onların ardında bilinmeyen, gizemli bir tehlike vardır. Ancak kahraman bütün engelleri aşıp eşiği geçtiğinde korku ve endişelerin yersiz olduğunu görecek, eşiğin diğer tarafında yeni bir kişi olmaya, kendisini keşfetmeye başlayacaktır (Campbell, 2010, s. 94).

Balinanın karnı "*Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir."* Bunu farklı kültürlerde anlatılan inzivaya çekilme anlatılarında görmek mümkündür. Toplumdan arınma ve kendisiyle baş başa kalma durumu için kahramanlar ya bir dağa ya bir ormana, bilinmez bir mekâna çekilirler. "*Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine*

bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür." (Campbell, 2010, s. 107). Bu aşamayla birlikte ayrılış/ yola çıkma olarak isimlendirilen ilk döngü tamamlanmış olmaktadır. Kahraman artık değişimi kabullenmiştir.

II. Erginlenme

Sınavlar Yolu: Kahraman artık sınanmak için hazırdır. Bu sınavda daha önce karşılaşmadığı tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerlemeye başlar. Bu ilerleyişte daha önce karşılaştığı doğaüstü yardımcının tavsiyeleri yolun onun için daha kolay olmasını sağlamaktadır. "*Ya da insanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç olduğunu ilk kez burada da fark edebilir."* (Campbell, 2010, s. 113).

Tanrıçayla Karşılaşma: "*Genellikle bütün engeller ve olağanüstü durumlar aşıldığında gelen en son macera, başarılı kahraman ruhun Dünyanın Kraliçe Tanrıçasıyla mistik evliliği olarak sunulmuştur. Bunu mitolojilerde geçen anlatımlarla söyleyecek olursak; en alt noktadaki, zirvedeki ya da dünyanın en ucundaki, kozmosun orta noktasındaki, tapınağın sunak yerindeki ya da kalbin en derin noktasının karanlığındaki krizdir."* (Campbell, 2010, s. 125). Bu aşamada Tanrıça kahramanın dönüşümüne, bilgeleşmesine yardımcı olmaktadır. Bazen kahramanın amacı, bazen de aracı olur.

Baştan Çıkaran Olarak Kadın: Baştan çıkarıcı genel anlamda kadın imgesiyle sunulsa da baştan çıkarıcı bazı durumlarda kahramanın aklını çelecek dünyalık metalar da olabilmektedir. Kahraman bu aşamada dünyalık zevklerin kurbanı olur (Campbell, 2010, s. 139).

Babanın Gönlünü Alma: Kahraman geçmişte, çocukluk döneminde yaşadıklarından yola çıkarak yolculuğu boyunca yapıp ettiklerinin doğruluğunu teyit etmek için babanın onayını alma ya da annenin beğenisini kazanma isteği içerisine girer. Bu aşama Mitolojik anlatılar ve kutsal metinlerdeki betimlemelerde- özellikle Hristiyan inancının örneklemelerinde- karşılaştığımız kahraman ve onun aşkın, kutsal olanla irtibatı ve kahramanın onaylanma, tasdik edilme durumunu da açıklamaktadır (Campbell, 2010, s. 144-167).

Yüceltme/Tanrılaştırma: kahraman tanrısal özellikler kazanır. Kahraman bu aşamada yolculuğu başlamadan önceki benliğinden tamamen sıyrılır yeniden doğarak Tanrılaşır.

Nihai ödül: kahramanın yolculuğa başlama amacı, çekilen çilelerin ve ortaya konan çabaların sonucu olarak ona vadeliden ödüldür. Bu ödülle birlikte kahraman evine geri döner.

III. Dönüş

Dönüşün Reddedilişi: Kahramanın macerası sona erdiğinde, yolculuk tamamlanıp, kişisel dönüşümü tamamlandığında bazen ikilemde kalır ve eski hayatına dönmek istemez. Yolculuk sonucunda vardığı yer ve bulunan imkânlar onu cezbeder. Monomitin ölçütü olan tam çevrim, kahramanın, ödülün, topluluğun, ulusun, gezegenin sonlandırabileceği bilgelik tılsımlarını insanlar dünyasına geri getirmesi gerekmektedir ama o buna yaklaşmak istemez (Campbell, 2010, s. 222).

Büyülü kaçış: Zafere ulaşan kahraman eğer toplumun yeniden yapılanması için elde ettiği bir iksirle birlikte dünyaya dönmekle görevlendirilirse, yolculuğunun son aşamasında yardımcılar vasıtasıyla ve doğaüstü efendisinin destekleriyle yola çıkar. Diğer yandan, eğer ganimeti muhafızının karşı çıkışına rağmen elde ettiyse bu kaçış büyülü engelleme ve kurtulma mucizeleriyle karmaşıklaşabilir (Campbell, 2010, s. 225).

Dışarıdan Gelen Kurtuluş: "*Kahramanın doğaüstü macerasından dışarıdan yardımla geri getirilmesi gerekebilir. Yani, dünyanın gelip onu alması gerekebilir. Çünkü bir yerde olmanın derin saadeti, uyanık halin benlik parçalanması yararına kolayca bırakılamaz ve maceracı geri döner."* (Campbell, 2010, s. 235).

Dönüş Eşiğinin Aşılması: Dönmeye karar veren kahramanın dönüş yolculuğunda yine bir engelleyici ve eşik bekçisi ile karşılaşması mümkündür.

İki Dünyanın Ustası: Büyük sınamalardan geçen kahraman iki dünyanın bilgisine sahiptir.

Yaşama Özgürlüğü: Kahraman yeni bir yaşam için eski benliğinin yok olması gerektiğinin bilincine varmış, maddi manevi korkularından sıyrılmış ve tamamen özgürleşmiştir. Aşkın olanın idrakine sahip olmuştur. Çile bitmiştir.

Christopher Vogler Yazarın Yolculuğu (1992) isimli eseriyle Campbell'in mitoloji

dünyasının kahramanları üzerinde yaptığı çalışmanın sinema diline aktarılmasında etkili olmuştur. Dünyanın muhteşem güzelliği ve etkileyiciliği karşısında hayret içerisinde kalan insanın bu etkiye verdiği dolaylı ve zamanla gelişen bir tepki olarak mitleri ve onun dünyasını işaret etmiştir. Ona göre mitlerin dünyası sürekli ve zamansız sorulara her çağda yenilenerek verilen cevapların olduğu soyut bir dünyadan başka bir şey değildir. Konunun başlarında da değindiğimiz hayat "döngü"sünün yeniden ve daha zengin bir şekilde kurulması için sinema ve mit birlikteliği sonucunda ortaya konan çalışmaların etkisi gün geçtikçe artmaktadır ve bu doğal bir sonuçtur. Kahramanın Sonsuz Yolculuğu öncesi ve sonrasında yapılan çalışmalarda, ortaya konan arketipleri belirli bir sıralamaya tabi tutulması ve arketiplerin sayısına sınırlama getirilmesi sinemanın ve dolayısıyla mitolojinin zengin dünyasını daraltmak manasına gelir.

2.3.6. Claude Lévi-Strauss-Mitler

Yapısalcı ekol için oldukça önemli bir düşünür, Fransız antropolog Claude Lévi-Staruss (1908-2009) yapısalcı kavrayışın düşünme biçimini derinden etkilemiştir. Lévi-Strauss, Sasussure'ün temellendirdiği dilbilim kuramını, kendi çalışma alanına uygulayarak dünyanın farklı yerlerinde gözlemlediği akrabalık ilişkileri ve farklı zamanlarda ortaya çıkan mitlerin görünmeyen işleyişlerini düzenleyen yasaların tespitinde kullanmıştır. Lévi-Strauss'u bu yasaların keşfine yönlendiren düşünce insan zihninin her yerde aynı şekilde işlediğine olan inancı olmuştur. Kültürler farklı coğrafyalardaki insanlarca paylaşılan, o bölgelere özel yaşam koşullarına adapte edilebilen "*temel, soyut, mantıki düşünme niteliklerinin"* farklı araçlarla yorumlanmasıdır. "*Strauss için "bütün kültürler gösterge sistemleridir". İletişim ve anlama arzusu insan topluluklarının olduğu her yerde temel gerekçe olmuştur. Ona göre "İnsan demek dil demektir, dil demek de toplum demektir." Sosyal olgu ve bunu ikama etmek için ortaya konan sosyal kurumlar birer göstergedir veya gösterge niteliği taşır. Bunun için toplumu, farklı veçheleriyle inceleyen her bilim adamı "bu göstergeleri ve bir göstergeler sistemini" inceliyor demektir. Strauss'a göre genelde sosyal bilimler, özeldeyse antropoloji, semiyotiğin alt dalıdır."* (Lévi-Strauss, 2013, s. 16-17).

Lévi-Strauss'un düşünce dünyasında, soyut kavramlarla (matematik, mantık, yazı, mutluluk, keder gibi) dünyayı düşünmek ile doğal dünyadan ödünç alınan somut ve "totemik" adlara göre düşünmek arasında bilişsel farklar yoktur. Ancak felsefi ya da bilimsel düşünce kavramları formüle ederek ve bunları birbirleriyle ilişkilendirerek akıl yürütürken, mitik düşünce duyular yoluyla dünyadan alınan imgelerle iş görür (Lévi-Strauss, Mit ve

Anlam, 2013, s. 17). Mitolojik düşünme yöntemi; *"Fikirler arasında bağlar kurmak yerine gök ile yeri, yer ile suyu, aydınlık ile karanlığı, erkek ile kadını, çiğ ile pişmişi, taze ile çürüğü vb. karşı karşıya getirir. Böylece duyumsanabilir niteliklere -renklere, dokulara, tatlara, kokulara, seslere- ilişkin bir mantık geliştirir. Bir biçimde kodlanmış bir mesaj iletmek için, bu niteliklerden bir kısmını seçer, bir araya ya da karşı karşıya getirir."* (Lévi-Strauss, 2012, s. 68-69).

Lévi-Strauss'a göre mitolojik analizin olmazsa olmazı, yapısalcılıktan hareketle, teker teker bir anlam ifade etmeyen unsurları anlamlı kılacak *"ikili zıtlıklardır"*. Mitler gündelik hayatta sıklıkla karşılaştığımız ikili zıtlıklar üzerinden kurgulanarak, akrabalık ilişkileri, doğa, topraktan yaratılış gibi daha genel kategoriler üzerine düşünmeye yarar. "*Mit, "ilkel" insanın bu tür hayati problemler üzerine düşünme tarzıdır*." (Lévi-Strauss, Mit ve Anlam, 2013, s. 24-25). Çalışmamızın ileriki safhalarında işleyeceğimiz kutsal kitaplarda geçen Peygamber kıssalarının özellikleri ve sinemaya aktarılma biçimleri mitolojik hikâyelerin sahip olduğu bazı özellikleri taşımaktadır.

Lévi-Strauss için mitleri bir dönüşüm sistemi olarak kabul etmektedir. Temel zıtlıkların anlaşılır olabilmesi için mitlerin kadim anlatı tekniklerini kullanarak anlatı dilinin dönüştürülmesi ve güncellenmesi için bir "mantık modeli" çerçevesinde ele alınması gerekmektedir. Daha önce zikrettiğimiz ve Agamben tarafından kavramsallaştırılan "ara biçimler"in oluşum sürecinde olduğu gibi mitleri de döngünün, toplumsal hafızanın sürdürülebilir olması ve şimdi ile irtibatının sağlanması için bir ara biçim olarak görmemiz mümkündür.

Strauss *Yaban Düşünce* (1962) eserinde Saussuer'ün yapısalcı bakışını antropoloji üzerinden yeniden kurarak yöntemin başka alanlarda da kullanılabilir olduğunu göstermiştir. Strauss bahsi geçen çalışmasında "ilkel" diye tanımladığı kabilelerin kültürel kodlarının da, farklı bölgelerde yaşıyor olsalar bile, dilde olduğu gibi ortak bir temele dayandığını göstermeye çalışmıştır. Bu çabalar bize kültürel hayatın canlılığının altında onların oluşum sürecinde kendisini belli etmese de oldukça güçlü ve belirleyici kavramların varlığını evrensel ölçekte göstermektedir. Antropolojinin "geçmiş zamanı" olarak tanımlanan arkeolojiden örnekleyerek açıklamak bize konunun daha da anlaşılır olmasını sağlayacaktır. Arkeologların toprağın katmanları arasında inceleme yaparken karşılaştığı bulguların -farklı kültür ve coğrafyalarda olsa da- dönemsel ortaklıkları işaret etmesi gibi soyut, kültür

ögelerinin yasalarının belirlenmesine yönelik ne ve nasıl soruları da bize insanın tarihsel gelişimine eşlik eden evrensel yasaları gösterecektir. Bu çerçevede özetleyecek olursak, Lévi-Strauss'un peşinde olduğu şey "sosyal hayatın bilinçdışıdır". Toplum, kendisi farkında olmasa da özneyi kurar. Çoğu zaman farkında olmadığı yapıların gözcülüğünü yapar ve özne zamanla o yapıların bir temsilcisine dönüşür (Lévi-Strauss, 2013, s. 25-26). Bu temsilleri anlatı türlerinde, kişilerin görünüşlerinde ve davranışlarında gözlemlemek mümkündür.

2.3.7. Roland Barthes-Yananlam/Düzanlam

İnsanın içinde yaşadığı dünyayı tüm veçheleriyle anlama çabası onu karşılaştığı durum ve olaylar karşısında cevap verilmesi gereken sorularla baş başa bırakmıştır. "Gösterge avcısı" olarak nitelenen her insan bu anlama ve anlamlandırma sürecini belirli düzeyde yaşamaktadır. Zamanla bu anlama süreci bir biçimsel yönteme dönüşmüş ve göstergebilim ortaya çıkmıştır (Rifat, 2009, s. 23). Göstergebilim üzerine 1950'li yıllarda Fransa'da çalışmalar yapan Roland Barthes (1915-1980) alanın önemli iki ismi Saussure ve Peirce gibi göstergebilimin gelişimine önemli katlılar sağlamıştır. Barthes ayrıca çağdaş film kuramcılarından Christian Metz, dilbilimci Julia Kristeva ile birlikte eleştirel film teorisinin kurucu isimlerinden birisi olarak da konumlanır. Roland Barthes *Mitolojiler* (1957) isimli eserinde yaşamın bütün alanlarının bir işaret sistemi gibi okunabileceğini belirtir. "*Barthes'a göre bütün adlandırmalar, işaretlemeler birer ideolojik inanç taşıyıcılarıdır."* Yapısalcı geleneğin üzerinde sıklıkla durduğu mitler de ideolojinin bir göstergesidir (İri, 2011, s. 164). Barthes'in temel çabası insanın içerisinde yaşadığı dünyayı anlama kabiliyetini bir yöntem geliştirerek ortaya çıkarmak olmuştur. Onun yönteme dair önerisi bir "anlamlama modeli" geliştirilerek konuların tahlil edilmesidir. Bir anlatım düzlemi ile bir içerik düzleminden oluşan anlamlama modeli, bu iki düzlem arasındaki ilişkinin birlikteliğinden oluşmaktadır (Barthes, 1979, s. 87).

Saussuer'in dil bilimi göstergebilimin çatısı altında konumlandırmasına karşın göstergebilimin yeri yapısalcı ekol tarafından tam olarak belirlenmiştir değildir. *"Kimine göre dilbilimin yanında ama dışında, kimine göre dilbilimin kapsadığı, kimine göre de dilbilimce kapsanan"* bir inceleme yöntemi olarak konumlandırılmaktadır (Barthes, 1979, s. X). Barthes Saussuer'in aksine göstergebilimi dil bilim altında tanımlamıştır. Barthes, *Göstergebilimin İlkeleri* (Eléments de sémiologie, 1964) isimli çalışmasında göstergebilime temel teşkil edecek kavram çerçevesini çizmiştir. Ona göre dil-söz, gösterilen-gösteren, dizim-dizge, düzanlam- yananlam kavramları bu yeni çalışma alanının odaklanması gereken

anlam çiftleridir.

Saussure'ün terminolojisinde gösterilen ve gösteren, göstergenin parçalarıdır. Barthes, bu semantik kavrayış modelinin takipçisi olmuş ve kendine has göstergebilim anlayışında bu kavramları kullanmıştır (Barthes, 1979, s. 31). Barthes anlamlama dizgesinin- bir oluş biçiminde tasarlanabilir, gösterenle gösterileni birleştiren edimdir bu ve ürünü göstergedir- iki bileşeni olduğundan söz eder; ilk bileşen anlatım düzeyi, ikinci bileşen ise içerik düzeyidir. Barthes göstergebilimi bir anlam kümesi olarak bir araya getiren dizgeleri çözümlemek üzere bir model geliştirir. Bu çözümleme modelinin en temel noktası göstergenin bir düzanlam; bir de yananlam olmak üzere iki anlam katmanı vardır. Bu anlam katmanı birbirinin zıttı değil birbirlerinin bütünleştiricileridir. Düzanlam anlamlamanın ilk düzeyini oluşturur, gösteren ve gösterilen arasındaki birincil, akla gelen ilk ilişkidir. Barthes'çi anlamlandırma modeline göre yananlam ise gösterge dizgesinin göstereni sözdizimi, gösterileni ise düşünce yapısıdır. Bir metin ya da işaretle karşılaşan kişinin kavrayış düzeyine göre değişen, belirli bir sabitesi olmayan anlamlandırma düzeyidir (Barthes, 1979, s. 87-91). İnsanoğlunun dünyayı kavrama ve aktarma tecrübesinin neredeyse tamamını yanalamın geniş parantezi içerisinde koymak mümkündür. Sinema bu iki düzey arasındaki tamamlayıcı ilişkiyi, kullandığı kendine has tekniklerle, yananlam lehine kullanarak izleyicinin perdeden yansıyan görüntüden daha fazlasına sahip olmasını sağlamaktadır.

2.3.8. Algirdas Julien Gerimas - Eyleyen Modeli

Bir anlatının tam olarak kavranması için anlatıya bütüncül yaklaşılması gerekmektedir. Bunun için olaylar örgüsünü oluşturan ve eylemlere katılan işlevsel birimlerin aralarındaki ilişkilerin ve bu ilişkilerin yarattığı anlam evreninin ve öyküleme zincirinin birlikte ele alınması gerekmektedir (Rıfat, 2009, 88). Bu bütüncül yaklaşıma ve çalışma alanımıza bir nebze daha yaklaştıracak olan Fransız göstergebilimci A. J. Greimas (1917-1992) ve geliştirdiği "Eyleyenler Modeli" olacaktır. Greimas'a göre göstergebilim "hem dünyanın insan için", hem de "insanın insan için" taşıdığı anlamı araştırır. Daha önce de karşılaştığımız yapısalcı düşünürlerde olduğu gibi o da göstergebilimi bir üstbilim olarak görmektedir. Bu üstbilim sosyal bilimlerin bakış açılarını yenilemeli, dilbilimle mantıktan yararlanarak yeni yöntemsel öneriler geliştirmeli, bunu da yorumlama örnekleri ile sunmalıdır. Yapısalcılığın Saussuere ve Propp ile devam eden çizgisine Greimas da eklenerek tüm oluşlara yön veren temel yasanın peşinde olmuştur. Her türlü anlamsal bütün

ancak bu bakış açısıyla ilerlerse kavranabilir, anlam kazanabilir. Bu nedenle, soyut içeriği ortaya koyabilecek, dizgeleştirebilecek, tümü kapsayıcı özel bir dil, bir üstdil oluşturmak gerekir. Bu savını geliştirmek için 1979 yılında, içinde 645 terimin yer aldığı bir göstergebilim sözlüğü hazırlayan Greimas, göstergebilimin kendi üst dilini oluşturmasına öncülük etmiştir (Rifat, 2013, s. 192-206). Greimas'ın göstergebilimi konumlandırdığı yer anlamlama kuramı olarak tanımlanabilir (Barthes, 1979, s. XVI).

Propp'un düşünce dünyasında masalın kişileri ve bu kişilerin eylem alanları sabit ve değişmez olarak kabul edilmektedir. İşlevlerin tamamı bir masalda gerçekleşmese de işlev sırası değişmez. Buna karşılık Greimas'ın tasarısında anlatının temel birimi özne yani "eyleyen"dir. Burada "Eyleyen"i sadece insan olarak algılamak eksik olacaktır, *"eyleyen" eylemin belirttiği oluşa etken ya da edilgen biçimde katılan varlık ya da nesne"* olabilir (Kıran & Kıran, 2011, s. 271). Gerimas'ın teorisinde aynı zamanda eyleyenlerin değişken yapısı vurgulanmaktadır. Çoklu karakterlerin arasındaki ilişkiler, anlatıda bulundukları duruma göre sabit ve değişken tavır almaları, Propp'un teorisine göre eyleyenlere daha esnek bir alan sunmaktadır. Bu çerçevede Gerimas'ın eyleyenler modeli, karakterleri anlatının gelişim sürecine, karakterler arasındaki olası yeni durumlara göre tavır değişikliğine gidebilme olanağı sunması bakımından kurgu sanatlarının çözümlemesinde tercih sebebi olmaktadır. Gerimas'ın Eyleyen Modeli'nde yer alan altı eyleyen kısaca şu şekilde açıklanabilir;

1. **Gönderici:** Anlatıyı başlatandır.
2. **Özne:** Anlatının kahramanı.
3. **Nesne:** Aranılan şeydir.
4. **Yardımcı:** Özneye nesnesini bulması konusunda her türlü yardımda bulunan, yol gösteren.
5. **Alıcı:** Anlatının sonunda nesneyi alan, yaptıkları için özneyi ödüllendiren ya da cezalandıran.
6. **Engelleyici:** Öznenin nesneyi bulmasını engellemeye çalışan, "karşıt özne" (Rifat (2013, s. 204).

Bir anlatı aynı zamanda dört evreye sahiptir. Bu dört evrede anlatıya etki eden altı eyleyen ise şu şekilde konumlanmaktadır:

1. **Etkileyim**: Gönderici nesneyi bulması için özneyi ikna eder ya da zorlar.

2. **Edinim**: Anlatı öznenin görevi kabul etmesinden sonra başlar. Seçilmesine gerekçe olan yetenekleri geliştirir ya da edinir. Bu evrede özne, yardımcılarından destek görebilir yahut engelleyici kişilerin eylemleri ile karşı karşıya gelebilir.
3. **Edim:** Özne amacına, nesneye ulaşması için yapması gerekeni yapar.
4. **Yaptırım:** Öznenin görevi gereğince yapıp yapmadığı değerlendirilir. Duruma göre ödüllendirilir ya da cezalandırılır (Rifat, 2007, s. 96-97). Gerimas'ın çerçevesini çizdiği yaklaşım kahraman filmlerinin hemen hemen hepsini içerisine alabilecek geniş bir bakış açısına sahiptir. 1960 sonrası çekilen doğaüstü güçlere sahip kahramanların hikâyelerinin başında onları sıradan hayatlarından çekip çıkaran büyük ideallerin kahramanlaştırdığı gerek bilim kurgu gerekse klasik anlatı biçimi başlığından değerlendirebileceğimiz filmlerin bu bakış açısına göre analiz etmemiz mümkündür.

2.3.9. Tzvetan Todorov – Denge

Geleneksel anlatı türlerine baktığımızda, anlatılardaki ana hikâyenin zamanla bazı değişimlere uğradığını görmekteyiz. Uzun yıllar halkın hafızasında ve dilinde olan bir hikâye zamanla, kişiler, nesne ve durumlar bağlamında bazı eklemeler ve çıkarmalara; dönüşümlere uğramaktadır. Bu dönüşümlere en iyi örnek destanlardır. Sözlü anlatılar arasında yer alan destanlar, uzun yıllar boyunca kayda geçirilmemekle beraber, taşıdığı kültürel kodlar nedeniyle, toplumun ortak hafızasını şekillendiren kurucu metinler arasında gösterilmektedir. *"Destan, milletlerin hayatında büyük yankılar birikmiş tarih olaylarının çağdan çağa değişmiş, ülküleşmiş ve sayısız hayal unsurları katılarak tanınmaz hale gelmiş uzun manzum hikâyesidir."* (Kabaklı, 1978, s. 26) Bu değişiklikler, aynı zamanda toplumdaki denge arayışının bir sonucu olarak, farklı zamanlarda o olaya ilişkin yüklenen anlam ve öncelik sıralamasında meydana gelen değişiklikler ile ilgilidir. Anlatılar değişimlerin izlerini üzerlerinde taşıdıkları için, o dönemdeki toplumsal psikolojiyi, sosyal değişimlerin etkilerini, doğa olaylarının gündelik hayata aksini, toplumsal korku, yas ve sevinçleri analiz etmek için de önemli veriler sunmaktadır.

Bu çerçevede, destanları sadece anlatıcıların kişisel yorumu olmaktan ziyade toplumun sorunlarının yer aldığı, bu sorunlara istinaden geliştirilen, ileriye yönelik tasavvurlar olarak da görmek mümkündür. Burada bir umut olarak halk tarafından öne çıkarılan destan kahramanları ve onların zıddı olarak kabul edilen karakterlere yönelik beslenen duyguların da etkisi vardır (Demirel, 1985). Bu bağlamda, Strauss'un ikili karşıtlık tanımlamasını ve bu karşıtlığın anlatıyı besleyici gücünü tekrar hatırlamakta fayda

görülmektedir.

Yukarıdaki destan örneğinde gördüğümüz gibi, kadim anlatılar toplumsal hafızanın oluşmasında oldukça önemli bir yere sahip olmanın yanı sıra, toplumların geçirdiği süreçleri, dönemsel olarak yapılan ekleme ve çıkarmalarla kurulan yeni dengeleri bize göstermeleri bakımından önemlidirler. Bununla birlikte bir anlatının anlamlı bir bütüne sahip olması için cümleler arasında neden sonuç ilişkisine, anlatının kendi anlam dünyası içerisinde tutarlılığa ihtiyaç duyulmaktadır. *"Örneğin, bir romanın ilk cümlesinin kendisi "başlangıç" değildir. Bu statüyü diğer bazı cümlelerle ilişki içinde kazanır. "Fiziksel olarak" belirli bir şekilde ilk olmak bir "başlangıç" için gerekli olsa da yeterli değildir, çünkü bir başlangıcın aynı zamanda diğer ögelerin düzenli bir dizisinin veya modelinin uygun bir parçası olduğuna karar verilmesi gerekir. Anlatı, bu nedenle, ilişki kümeleri aracılığıyla ölçülen değişen verilerin küresel bir yorumudur."* Cümleler arasındaki devamlılığın sağlanmasının yanında, anlatılar karakterler arasındaki ilişkiler ve statüler dikkate alınarak kurgulanmalıdır (Branigan, 1992, s. 4). Kutsal metinlerdeki anlatıları bir kenara alırsak, bu ilişki durumunun, olayların veriliş tarzındaki üslubun, karakterlere karşı beslenen duygu ve düşüncelerin zaman içerisinde değişiklik gösterdiğini tüm anlatı çeşitlerinde müşahede etmek mümkündür.

Aristoteles Poetika'sında hikâye anlatıcılığının dayandığı temeli şöyle sıralamaktadır; *serim, düğüm ve çözüm*. Bu temel yapı klasik anlatıların hepsinde anlatıdaki sürecin ilerleyişini göstermektedir. Geleneksel anlatılardaki bu yapıyı klasik Hollywood anlatı sineması biçim olarak kullanmaktan çekinmemiş, seyircinin hali hazırda alışık olduğu bu yapıyı sinematografik dille güçlendirmeyi başarmıştır. Sinemanın tiyatro sanatı üzerinden devraldığı bu yapı genel olarak tür filmlerinin de çıtasını oluşturmaktadır. "*Tür filmi bir hikâye etme değil, eylem içinde canlandırma yani dramadır. Bu nedenle belirli mekânları ve karakterleri vardır. Karakterler öyküyü, belirli bir olay örgüsü içinde aktarırlar. Bir tür filmi, iyi bilinen ve hemen tanınabilen olay örgüleri kullanarak, açıkça seçilebilen "kötü"lerle "kahraman"lar arasında yer alan, temel iyi-kötü karşıtlığını sergileyen bir nedenselliğe ve doğrusal bir zaman düzenine dayanmak durumundadır. Bütün bunlar uylaşımlara giden yolu açmaktadır."* (Abisel, 1995, s. 58). Eisenstein bu bu karşıtlığı şöyle izah etmiştir "*Müzik, tiyatro, sinema ya da resim alanlarındaki klasik olmuş yapıtların yapısal düzenleri hemen her zaman karşıtların birliği ilkesine bağlı olarak, karşıt ögelerin çatışması üzerine oturmuştur*." (Eisenstein, 1999, s. 184).

Günümüzdeki modern anlatıların geçen onca zamana rağmen destanları, mitolojik öyküleri kullanması ve dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan toplulukların benzer kalıpları kullanarak kültürel kodları aktarma gayreti bir bakıma kurucu metinlerin içerik olarak geçerliliğini ve onların yapısal olarak sağlamlığını göstermektedir. "*Çoğu anlatıda, statükonun devamına yönelik ürkütme ve ödüllendirmeyi içeren eğitici nitelik iyice ağırlık kazanır. Bu en nihayet basit bir öykü, aslında dönemi açısından korkutucu bir masaldır ve klasik anlatı biçimini yaratan pek çok Yunan eseri aynı temele dayalıdır. Bunlar, kendilerinden önceki masalların yeniden şekillenmiş, dramatik ya da epik biçim verilmiş halleridir. İyi ile kötünün çatışması, kutsal kitaplara, Habil'le Kabil'in öyküsüne dek gitmektedir… Tür filmlerinin öyküyü, olay akışını ve karakterleri klasik yapı içinde ilişkilendirerek öne çıkarması, beraberinde bir başka temel özelliği, bu filmlerin yaşamı değil -bir yaşamı temsil etme biçimi olarak- birbirlerini taklit etmesini getirmiştir."* (Abisel, 1995, s. 58-59).

Abisel'in tür filmleri üzerine yaptığı tespitler, klasik Hollywood anlatı sinemasının genel çerçevesini çizmesi bakımından ve anlatı kalıplarının güncelliğini ve geçerliliğini göstermesi bakımından da önemlidir. *"Bu filmlerde herkesin bir başlangıç, gelişme ve sonuç; bir devamlılık, bir kapalılık ve bir çerçeve duygusu vardır. Film, adeta "bir zamanlar" diye; var olan bir dengeyi göstererek başlar ve dengenin bozulmasıyla ilerler. Ancak, her iplik iyice bir birine bağlanır, tüm temel çatışmalar çözülür, denge yeniden kurulur ve film biter. Tür filmi kapalı bir dünyadır ve muğlaklığa - karakterlerde, olay örgüsünde, ya da ikonografide- hiç yer vermemeye çalışır. Neyin, ne ve nasıl olduğu her zaman açıklanacaktır. Muğlak1ığa imkân vermeme zorunluluğu, o türün kendi türsel uygunlukları açısından da geçerlidir. Yani, seyirciyi, filmin hangi türe ait olduğu konusunda kararsızlığa düşürecek bir durum söz konusu olamaz. Tür filmine bu derli-topluluğu olay örgüsü kazandırır."* (Abisel, 1995, s. 60).

Son dönem yapısalcı ekolün önemli isimlerinden ve aynı zamanda "anlatıbilim" (*narratology*) teriminin de isim babası olan Tzvetan Todorov'a (1939-2017) göre her anlatı, birbirini tamamlayan iki durum arasında hareket halindedir: *Denge* ve *dengesizlik*. Ona göre, anlatının başında her zaman bir durağanlık hâkimdir. Klasik anlatı metinlerinde gördüğümüz bu durum, özellikle hikâyeye giriş kısımlarında hemen göze çarpmaktadır. Hikâyenin anlatıldığı evrende her şey olağan seyrinde iken birden ortaya çıkan beklenmedik bir durum sonrası büyük, küçük uyuşmazlıklar çıkmakta ve bunun sonucunda bir evin iç dengesi ya da

bir ülkenin toplumsal huzuru bozulmaktadır. Bu huzursuzluk durumu karakterleri de etkilemektedir. Hikâye karakterleri arasında çıkan bu uyuşmazlık neticesinde, kahraman evi ya da ülkeyi terk eder. Türlü badireler atlattıktan sonra kahraman olgunlaşmış, farklı yetenekler kazanmış, deyim yerindeyse 'kahramanlaşmış' olarak eve/ülkeye döner. Ancak artık dengeler değişmiştir. Artık yeni bir uzlaşıdan ve dengeden söz etmemiz gerekmektedir.

Todorov'a göre temel anlatı iki tür ana kesitten oluşmaktadır. Ancak bir de iki durum arasındaki geçiş hallerini anlatan kesitler mevcuttur: ''*Bir denge ya da dengesizlik durumunu anlatan kesitler ve ikisi arasındaki geçişi anlatan kesitler. Birincilerle ikinciler, devingen/durağan, statik/dinamik karşıtlığı gibi birbirinin karşıtıdır. Her anlatı bu temel yapıyı içerir – bazen anlaşılması o kadar kolay olmasa da: Baş ya da son kaldırılmış olabilir, arada söz uzatılabilir, araya başka anlatılar katılmış olabilir vb.*'' (Todorov, 2004, s. 156-158). Todorov bu durumu şu örneklerle açıklar: "*L'Histoire du second calender'ı bir kez daha anımsayalım: Yeraltında bir odada prensesle baş başadır; burada dilediğince güzel kızın eşliğinde kalabilir, kızın sunduğu leziz yemeklerin tadını çıkarabilir. Ama anlatıyı boğacaktır bunlar. Allahtan bir kısıtlama, bir kural vardır: Cinin tılsımına dokunmak yasaktır. Kahramanımız da çok geçmeden bunu yapacaktır ve durum hızla değişecektir: "Tılsım bozulur bozulmaz saray yıkılırcasına yerinden oynadı..." Ya da L'Histoire du troisième calender'ı okuyalım: Burada Tanrı'nın adını anmama kuralı vardır; kahraman bu kuralı çiğneyerek doğaüstü ögenin ortaya çıkmasına neden olur: Kayıkçısı -tunç adam- denize düşer. Daha sonra, bir odaya girilmemesi kuralı vardır; kahraman bu kuralı çiğneyerek onu göge kaçıracak olan bir atla karşı karşıya kalır...''* (Todorov, 2004, s. 159).

Yukarıdaki örneklerde gördüğümüz üzere; ilk durum bozulduğunda doğaüstü ögenin devreye girmesiyle olay örgüsü inanılmaz bir hız kazanır. Bu ögelerin devreye sokulması yazarın metnin okuyucuyu etkisi altına alması, odaklanması için geliştirdiği bir yöntem olmasının yanında, denge ve dengesizlik arasındaki ara geçişleri belirli bir mantık çerçevesine oturtmak için kullandığı bir araç olarak da değerlendirilmektedir. *''Bu değişimin başka yollardan da meydana gelebileceğini söylemek gerekir; ancak bunlar o kadar etkili değildir. Genellikle bir olayın öykülenişiyle doğrudan ilişkilidir doğaüstü, bu yüzden de betimleme ve psikolojik incelemelere öncelik tanıyan bir romanda ortaya çıkması enderdir… Öykülemeyle doğaüstünün ilişkisi böylece açıklık kazanıyor: Doğaüstünün karıştığı her metin bir anlatıdır, çünkü doğaüstü olay, anlatının tanımı gereği, önceden kurulmuş bir dengeyi değişikliğe uğratır; ancak her anlatı doğaüstü öge içermez. Böylece toplumsal işlev*

ile edebi işlevin niçin bir bütün olduğu anlaşılıyor: Burada da bir kural çiğnenmesi söz konusu. Toplumsal yaşamda olsun, yapıtta olsun, doğaüstü olay her zaman için kurulu düzenin bozulmasına neden olur ve anlamını bu özellikten alır." (Todorov, 2004, s. 159-160).

Geleneksel anlatılarda bu durumların ve yeni karakterlerin karşılığı, Todorov'un da verdiği örneklerde gördüğümüz üzere, periler, devler ve büyücülerin ana hikâyeyi tamamlayıcı unsurlar olarak devreye girmesiyle mümkün olur. Daha önce zikrettiğimiz şekliyle; Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli eserindeki kahramanın geçirdiği ana evreler; *aynlma-erginlenme-dönüş* arasında kahramana yardım eden bilge kişiler vb. motifler de yine ana hikâye ve kahramanı bütünleyici unsurlar olarak kabul edilebilir. Ayrıca, kutsal kitaplarda geçen kıssalarda, peygamberlere Tanrının yardımlarını ve mucizelerin ortaya çıkmasında onlara yardım eden 'görünmez varlıklar'ı da bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Dahası, modern fantastik edebi türdeki eserlerde örneklerine sıklıkla rastladığımız bu duruma örnek olarak, son dönem teknolojik efektlerin kullanımıyla gerçekleştirilen bilim kurgu, süper kahraman filmlerini ve süper kahramanların olağanüstü özelliklerle donatılmış yardımcı karakterlerini da eklemek mümkündür.

Todorov'un anlatılara yönelik tespitine göre, iki gerçek durum -başlangıç ve son- arasında, hikâyenin gelişme kısmında, genellikle iyi bir karakter olarak tasavvur edilen kahramanın yardımcılar vardır. Bu yardımcıları hikâyenin mutlu bir sonla tamamlanması için toplumsal belleğin tezahürünün bir ürünü olarak, form ve biçim değiştirerek doğaüstü varlıklar, bilge kişiler olarak da ortaya çıktığını söyleyebiliriz. *''İlk durumun her bozuluşunda örneklerde de görüldüğü gibi doğaüstü öge devreye girer. Olağandışı öge önemli bir işlev üstlenen bir anlatı gereci olarak belirmektedir: Önceki duruma bir değişiklik getirmekte, önceden kurulmuş olumlu ya da olumsuz denge durumunu bozmaktadır.''* (Todorov, 2004, s. 159). Dengenin her seferinde yeniden kuruluyor olması anlatının muhatapları olan toplumların kaostan ne surette olursa olsun kurtulma ve kozmosa erişme arzusunun bir göstergesidir.

Todorov'un anlatının ana unsurları arasında saydığı olay örgüsü içindeki neden–sonuç ilişkisine dayalı modeli, geleneksel anlatının dinleyici veya okuyucudaki heyecan ve merakı taşıyan yapısı ile benzeşmektedir. Fantastik edebiyata ilişkin yaptığı çalışmalarda konuyu derinlemesine ele alan Todorov'un tespitlerine göre, bir anlatının ve aynı zamanda

kahramanın geçmesi gereken beş aşamadan söz etmemiz mümkündür:

1. **Denge Etabı:** Hikâyenin bu bölümünde, anlatıda geçen karakterlerin çoğunluğu ve kahraman halinden memnundur ve her şey olması gerektiği gibi ve herkes mutludur. Kahraman gündelik hayat rutinini yaşamaktadır.
2. **Bozulma Etabı:** Hikâyenin ikinci bölümünde ise bir sorun ya da bir şey mutluluğu bozacak ve toplumun belirli kabuller neticesinde sağladığı huzur ortamı dağılacaktır. Kahraman rutini bozan bir durumla karşılaşır.
3. **Fark Etme Etabı**: Bu bölümde hayatın günlük telaşı içerisinde akışı bozan durum fark edilir. Toplum içerisinde günden güne huzursuzluk artmaya başlar. Toplumsal değerlere olan güven ve inançlar sorgulanmaktadır artık.
4. **Bozulmayı Düzeltme Etabı:** Bu aşamada kahraman sorumluluk alarak sorunları çözmeye ve durumu yönetmeye çabalar. Anlatının başında var olan huzuru bozan olay ve kişilere karşı gösterdiği gayret, yardımcıların da desteğiyle çözüme ulaştırılmaya çalışılır.
5. **Dengeye Dönüş:** Kahraman hikâyede yaşanan tüm sorunları düzeltir ve durumu kontrol altına alır. Huzursuzluğun ortaya çıkardığı tüm hasarlar giderilir. Kahraman başlangıçtaki rutine döner ya da yeni bir denge, rutin kurar (Todorov, 2004).

Todorov'un bu modelinde dikkat çeken husus, anlatının doğrusal ilerlemesinden ziyade, çalışmamızın önceki bölümlerinde zikrettiğimiz Eliade'nin *ebedi dönüş* kuramında olduğu gibi, döngüsel bir yapıya sahip olmasıdır. Geleneksel anlatının en önemli özelliklerinden birisi olan bu döngüsel yapı, modern zamanlarda da farklı anlatı biçimlerinde varlığını sürdürmektedir. Her şeyin öncesinin var olduğu inancı Todorov'un fantastik türdeki hikâyelerin ortak özelliği olarak işaret ettiği denge ve dengesizlik sarkacında da karşımıza çıkmaktadır.

Destan ve kahramanlık öykülerinde gündelik hayatta sıradan bir insan olarak hayatlarını sürdüren kişiler zamanla doğaüstü, kutsal varlıkların yardımlarıyla bir kurtarıcıya dönüşmekte ve deyim yerindeyse dünyayı kurtarmaktadır. Klasik Hollywood anlatı sinemasının ana izleği haline gelen bu döngü, türü ne olursa olsun, kitle sinemasının kullandığı bir kalıp olarak değerlendirilmektedir.

Klasik Hollywood anlatı filmlerinde, anlatılan hikâye bireyi değil toplumu önceler. Dahası, toplumu gözeten bir dil kullanarak ve kurumsal yapıların yararına bir yaklaşım

geliştirerek, toplumsal düzen içinde bireylere özveriyle yaşamanın yüceltilmesi için telkinlerde bulunur (Abisel, 1995, s. 65). Ayrıca, Todorov'un döngüsel şemasını kullanarak filmin geçtiği evrendeki toplumsal değişim ve kırılmaları takip etmek mümkündür. Peygamber filmleri ise bu uyumun en iyi örnekleri arasında gösterilebilir. Filmlerde, birer kahraman olarak tasavvur edilen Peygamberlerin ortaya çıkışıyla güç dengelerinin nasıl ve hangi yönde değiştiğini görme ve onların toplumsal refahın sağlanması için hangi zorluklara göğüs gerdiklerine 'şahitlik' etme imkânı da izleyiciye sunulmaktadır. Kutsal kitaplardaki anlatılarda da gördüğümüz üzere, daha önce ilahi düzene uygun olarak kurulan toplumsal dengenin bozulması sonrasında Tanrı onları yeniden huzura kavuşturacak ve aralarından seçilmiş bir kişiyi görevlendirmekte, peygamberler O'nun emirleriyle toplumsal yapıyı yeniden adaletli bir şekilde kurmaya gayret etmektedir. Bunu yaparken türlü zorluklarla karşılaşan Peygamberler, görevlerini yerine getirmek için kendi hayatlarını tehlikeye atmaktan çekinmemekte, kendilerini değil içinde yaşadıkları toplumun huzurunu öncelemektedirler. Bu çerçevede, çalışma için seçilen filmlere ilişkin yapılacak analizler, Todorov'un denge döngüsü kuramı çerçevesinde ele alınacaktır.

2.3.10. Christian Metz - Sinemada Anlam ve Film Dili

Sinema göstergebilimi üzerine yapılan çalışmalarda en dikkat çekici ve üzerine tartışmaların yoğunlaştığı isimlerden birisi de Christian Metz (1931-1993) olmuştur. Metz, yapısalcılık formundan etkilenerek oluşturduğu sinema göstergebilim yaklaşımını Saussure'den yola çıkarak ortaya koymuştur. Metz'in yapısalcı ekolün dil üzerine kurduğu iskeleti sinemaya aktarma gayreti ve sinemanın kendine mahsus bir dili olduğu yönündeki iddiası, hala tartışılan bir konudur. O gösteren ve gösterge arasında yer alan dil mefhumuna yeni bir kavramla çare aramış, anlamı genişletme çabasına girmiş ve buna sinemanın "semiyotiği" demiştir. Sinemayı her şeyden önce bir "olgu" olarak kabul eden Metz, Saussure'ün etkisiyle film dili ve sözel dil arasındaki benzerlik ve farklılıkları ele alarak kendi yaklaşımını geliştirmiştir (Metz, 2012, s. 19-29). Bu çalışmasına başlamadan önce sinema özelinde dikkat edilmesi gereken bazı teorisyenler, eleştirmenler ve sinema tarihçilerine dikkat etmediğini dile getirmektedir (Gaudreault & Gauthier, 2018, s. 203).

Christian Metz, sinemayı yapısalcılık ve psikanalizle bağlantılı bir şekilde ele almıştır. Lacan ve onun "Ayna Evresi" kuramı çerçevesinde düşünceler üretmiş, sinema perdesini ve seyirciyi başka bir düzlemde konumlandırmıştır. Metz'in yapısalcılık ekolüyle

ilişkisi ortak payda olarak görünen dil üzerinden olmuştur. Bu ilişki ona göre sinemanın bir metin üzerinde inşa edilmesi ve iyi metnin iyi sinema için vazgeçilmez bir ön şart niteliği taşıyor olmasından kaynaklanmaktadır. İyi öyküler olduğu için sinema kendisine bir dil kurabilmiştir (Monaco, 2013, s. 150-155). Metz, Rus Biçimcilerinin çalışmaları üzerine düşüncelerini inşa etse de bu alana yeni bir boyut ve keskinlik getirmiştir. Metz Saussure'cü şemada dilin oynadığı önemli rolün karşılığını sinema teorisinde bulmaya gayret etmiştir. "*Metz'e göre sine-semiyolojinin amacı sinemada anlamların, temel gösterge prosedürlerinin, kombinasyon yaratan kuralların heterojenliğinden, bu kuralların "doğal dilller"in iki kat ifadeye maruz kalmış ayırıcı sistemlerini ne ölçüde yansıttığını görmek adına sıyrılmaktı."* (Stam, 2014, s. 121).

Metz sıyrılmak olarak tabir ettiği sinemayı ayrıştırma çabalarını dilbilim ve sinema tutkusunu bir araya getirerek yeni bir tanımlama ile ortaya koymuştur, *filmdilbilimciler*. Metz'in "Cinema: langue or langage?" (1964) makalesiyle başlayan dil ve film birlikteliği üzerine düşünenler başlıca şu sorulara odaklanmıştır: "*Sinema bir dil sistemi midir (langue [dil]) ya da yalnızca sanatsal bir dil midir langage [dil yetisi])? Dilbilimini sinema gibi "ikonik" bir aracı incelemek için kullanmak meşru mudur? Eğer öyleyse, sinemada dilsel işaretlerin karşılığı var mıdır? Sinemasal bir işaret varsa, işaret edilen ve işaret eden arasındaki ilişki "gerekçeli" midir dilsel işaretlerde olduğu gibi "keyfi" midir? Sinemanın "ifade şekli" nedir? Peirce terminolojisini kullanırsak, sinemasal işaret ikonik, sembolik ya da dizinsel veyahut bu üçünün bir kombinasyonu mudur? Sinema toplumsal dilin "çifte artikülasyon"una (mesela sesin en küçük ögeleri olarak fonemler ve duyunun en küçük ögesi olarak morfemler) eş değer bir şey sunar mı? Paradigma ve sentagma gibi Saussurecü zıtlıklara benzerlikleri nelerdir? Sinema için normatif bir gramer var mıdır? Filmler nasıl anlam üretir? Filmler nasıl anlaşılır?"* (Stam, 2014, s. 119-120).

Sinema yapısı itibariyle farklı sanat dallarından beslenmektedir. Bu katışık olma -demonte- hali ilk önce ayrılmalı yeni bir gramer oluşturulmalı ve daha sonra yeniden bir okumaya tabi tutulmalıdır. "*Metz filmleri kapsamlı bir şekilde analiz edilebilmesi için çizgisel ya da dizgisel bir düzende yeniden bütünleşecek şekilde farklı kısa parçalara ayırmaya çalışmıştır. Bu yeni bir kodlar hiyerarşisine yol açmıştır; bu kodların bazıları salt sinematik, bazılarıysa da diğer medya türlerine yakın olmuştur."* (Butler, 2011, s. 70-71). Metz yaptığı çalışmalar sonucunda sinemanın bir dil sistemi olmadığı, bir dil olduğu sonucuna vardığını görüyoruz.

"Film metinlerinin kendine mahsus yapısal özellikler barındırıyor olması, belirli bir sistem üzerinden kendini planlı olmayan işaretlerden, minimal birimlerden ve çifte artikülasyondan yoksun olduğu için temel teşkil eden bir dil sistemi tarafından oluşturulduğu düşünülemese de en azından dil benzeri bir sistematik sergilerler." Lévi-Strauss'un 'Yapısal Antropoloji'deki mit üzerine sözlerini hatırlamakta fayda görülmektedir. "*Miti dinleyenler onun mit olduğunu hemen kavrarlar, başka bir dile çevrilmiş ya da edebi değişiklikler yapılmış olsa da mitlerin mit oldukları hemen anlaşılmaktadır."* Metz de Lévi-Strauss gibi sinema dili dediği fenomeni aynı yerde konumlandırmak istemiştir. *"Sinema dili apriori bir sözlük ya da söz dizimine sahip olmasa da yine de bir dildir. Onunla karşılaşan insan dünyanın her yerinde ortak bir dil kullanmaya ve anlamaya başlayacaktır."* Bu dilin, anlatım aracı beş bileşenden oluşan kendine mahsus mesajlar dizisi vardır: "*hareket eden fotoğrafik görüntü, kaydedilmiş fonetik ses, kaydedilmiş gürültüler, kaydedilmiş müzik sesi ve yazılar (jenerik, arayazılar, sahnedeki yazılı malzemeler).* (…) *Sinema göstergebilimcisi, bu malzeme karışımından çıkan anlamla ilgilenir ve anlam, içinden çıktığı malzemeden bütünüyle farklıdır."* Metz'e göre sinema geniş metaforik anlamı yanında sanatsal da bir dildir. Bu dili, "*özel kodlar ve sıralama prosedürleri tarafından karakterize edilmiş, anlam katan bir pratik ya da söylem, belirli bir anlatım aracına dayanan bir mesajlar dizisi*" olarak da tarif etmek mümkündür. Sinematik dili "konuşmak" her zaman, yukarıda saydığımız özelliklerinden dolayı bir düzeyde, onu keşfetmektir (Stam, 2014, s. 123-124).

Metz'e göre film ve dil arasındaki benzerliğin asıl nedeni ikisinin de sahip olduğu dizimsel yapıdır. Bir dil içerisinde cümle oluşturmak için sesbirim ve anlambirimleri seçer ve birbirine bağlarsınız. Sinema için ise görüntü ve sesin bir dizin halinde birbirine bağlanmasıyla mantıklı bir anlama ulaşmak mümkündür. "*Hiçbir resim tamamen başka bir resme benzemezken, hikâyesi olan filmler yani belirli bir olay örgüsü üzerinden kurgulanmış olan filmlerin çoğu temel sentagmatik figürleri, zamansal ve mekânsal ilişkilerin sıralanması bağlamında birbirine benzer."* (Stam, 2014,s,126).

Sinemada ve diğer sanatlarda düşünürleri en çok meşgul eden soru gerçekliğin ne olduğu olmuştur. Metz bu soruya seyirciyi katarak cevap bulmayı tercih etmiştir. Seyircinin seyrettiği karşısında o an bulunduğu zaman ve mekândan ayrılması, başka bir dünyanın içerisinde belirli ön kabullere sahip olarak bulunması, Metz açısından hem fotoğraf ve sinema arasındaki ayrımı netleştirmekte hem de gerçekliğin ne olduğuna ilişkin verdiği

cevaba kapı aralamaktadır. Bu kapının adı "devinim"dir. Yapısalcı ekolü anlatırken başından beri izini sürdüğümüz döngü, tekrar ve devinim gibi kavramlar aktörler ve hikâyeler değiştiğinde bile sabit bir yapı üzerinden işleyen "altyapı"sına ilişkin açıklamaları, sinemada anlam üzerine uzun süre düşünmüş, sinemada kullanılan "imge"nin sağladığı imkânları da katarak, kendince bir "üstyapı" oluşturma veya onu anlama gayretine girmiş olan Metz'in düşünce yolculuğuna zemin teşkil etmiştir (Metz, 2012, s. 19-29).

Sinemanın öyküde olduğu gibi başlangıç ve sondan oluşan bir metin üzerinden işliyor oluşu sinemanın kendine ait bir gerçekliğin ortaya çıkmasını sağlamış, dolayısıyla sinemada zamansal bir bütünlüğünün mevcut olduğunu da göstermiştir. "*Üstelik sinema iki kere zamansaldır; anlatılan şeyin zamanı ve gösterenin zamanı. Her öykü bir dizi kronolojik olaylardan oluşmakta ve sinemada her anlatı seyircinin anlayabilmesi için gösterenler sekansına dönüşmek durumundadır. Edebi bir öykü için okuma süresi var ise sinematografik bir öykü için de bunu görme süresi olarak kabul etmemiz gerekmektedir."* (Metz, 2012, s. 31-33).

Sinemayı öykünün yapısal özelliklerine değinerek sinemanın kurgu dünyasına açıklamaya çalışan Metz kendinden önceki kuramcılardan Gerimas'ın eyleyenler ve yüklemler kuramına, Strauss'un mitoloji tasavvuruna, Propp'un işlev üzerine kurduğu anlam genişlemesine, Tzevetan Todorov'un betimleyici ve eylemci önerme kavramlarını sinema semiyolojisine uyarlayarak yapısalcı bakışa görsel sanatlarda ve özellikle sinemada önemli açılımlar getirmiştir.

Sanat olarak kabul edilen uğraşları ele aldığımızda ister istemez betimleme ve imgeler yoluyla düşünmek zorundayızdır. Aksi takdirde insanın düşünce dünyasının genişlemesinden ya da farklılıklarından bahsetmemiz mümkün görünmemektedir. Bu çerçevede Barthes'in düzanlam ve yananlam tanımlamasından hareketle diyebiliriz ki sinema yananlam üzerine inşa edilmiş, özelde bireyi hedef alan toplumsal kabullerin, olması gerekenlerin yansıtıldığı bir "ayna"dır. Metz'in kavramlarını takip edecek olursak onu Lacan'ın "ayna" kavramı ile birlikte anmamız gerekmektedir. Ancak bu ayna seyirciyi yansıtmamakta, bazı mitolojik hikâyelerde olduğu gibi onun olması gereken, ideal ve toplumsal algının kabul ettiği arketipini göstermektedir (Butler, 2011, s. 70-71). Kitlesel bir eğlence kültürü olarak kabul edilen sinemanın örneklemede elde ettiği başarı toplumun farklı kesimlerinin olası ihtilaflarını gidermede her geçen gün bir araç olarak kullanılmasının önünü açmaktadır. Özellikle kültür ve ideoloji aktarımı konusunda dağıtım firmalarının

tekelci yaklaşımı ve dijital platformların toplumsal değerlere aykırı yapımlarının artışı bu çabayı daha da görünür kılmaktadır.

2.3.11. Mihail Mihayloviç Bahtin: Metinlerarasılık ve Kronotop

Göstergebilim üzerine çalışan düşünürler zamanla dilin anlam dünyasını nasıl şekillendirdiğini anlama gayretine girmişlerdir. Farklı disiplinlerle ilişkiler kurarak anlamın boyutlarını tespit etme gayretinin yanında geçmişle şimdi arasındaki bağın metinler üzerinden nasıl kurulduğuna yönelik düşünceler göstergebilimin şemsiyesi altında kendine yer edinmiştir. Bir metnin öncülleri, okuyan ve onu dinleyenle olan ilişkisini merkeze alarak, metnin ortaya çıktığı tarihsel ve kültürel dönemin kodlarıyla şimdi arasındaki bağa ilk odaklanan Mihail Mihayloviç Bahtin (1895-1975) olmuştur. Bahtin metne uzaktan bakarak metinlerde verilmek istenen mesajın bugüne değin geçirdiği yolculuğun krokisini çıkarmak istemiştir diyebiliriz. Bahtin'in yaptığı araştırmalar yazınsal eleştiri, yazınbilim ve edebiyat sosyolojisi alanında kendisinden sonraki kuşaklar için öncü olmuştur.

Bahtin Avrupa romanında önemli isimlerin eserlerine içerik ve biçim açısından yeni bir bakışla yaklaşmış, eserlerinde özellikle, diyalog ve parodi kuramı, romanda uzam ve zaman sorunları ve metinlerarası ilişkiler üzerine eğilmiştir. Bahtin'in karnaval, merkezsizlik, diyaloji (söyleşimcilik), heteroglossia (çokdillilik), polifoni (çokseslilik) gibi önemli kavramlarının arasında öne çıkan ve Avrupa'daki göstergebilimcileri en çok etkileyen kavramlar, kendisinin metinleri açıklarken kullandığı diyalojizm (Rusça: dialogisatsya) ve kronotop kavramları olmuştur. Klasik anlatı metinlerinin beslendiği kaynakların neredeyse tamamını içerek şekilde kültür kavramına yaklaşan Bahtin, yapısalcı ekolün çizgisini biraz daha genişletmiştir. Bu yönüyle Strauss'un yapısalcı ekol içerisinde değerlendirilen antropolojik bakışını hatırlatır bize. Ona göre *"kültür insan belleğinin uzun yıllar tecrübe ettiği söylemler birleşiminin toplamıdır."* Bu toplamı en iyi şekilde analiz etmek için onun teklifi ve çalışma alanı olarak seçtiği evren edebiyat olmuştur (Bahtin, 2004, s. 16). Çalışmamızın ana başlıklarından sinemanın romanla arasındaki ilişkiyi ela aldığımızda, yapısal özellikleri ve anlatı teknikleri bakımından tam örtüşmese de sinemanın romanın sahip olduğu kurgu gücüne ve anlatı tekniklerine öykündüğünü görmekteyiz.

Bahtin'in kavram dünyasına dikkatlice baktığımızda çalışmamızda ele almak için iki kavramın öne çıktığını görmekteyiz; diyalojizm ve kronotop (Rifat, 1998, s. 144). Bahtin

romanın yapı itibariyle metinlerarası ilişkileri ve özellikle şimdi ile geçmiş arasında zamansal uzam (kronotop) ilgisi bakımından temsil kabiliyeti en yüksek tür olduğunu işaret etmektedir. Bu çerçevede Bahtin'in söyleşim tasarımı bağlamında, her söylem kendinden önceki bir söyleme yanıt olarak doğmaktadır. Bahtin anlatı metinlerini bütüncül bir okumaya tabi tutmuştur*; "Her söylem/metin, tarihsel, toplumsal ve kültürel geçmişleri bağlamında değerlendirilmeli ve birbirleri arasındaki ilişki çerçevesinde anlamlandırılmalıdır."* (Rifat, 1998, s. 145). Bu yönüyle romanın da tıpkı sinemada olduğu gibi parçalı ve muhtevası bakımından çeşitlilik arz eden bir yapıya sahip olduğunun bilincinde olmak gerekir. "*Çünkü roman da sinema gibi diğer sanat türlerinin bir birleşimidir; karşılıklı etkileşimler, söyleşimler dizgesidir."* Bahtin'e göre, metinlerarası ilişkilerin en yoğun olduğu, yani diyalojizmi en iyi yansıtan yazınsal tür romandır; bu nedenle, roman öbür söylemlerle ilişkiye girerek çözümlenebilir ancak. Yine romana ilişkin kullandığı ve klasik anlatı sinemasında ve dönem filmlerinde de sıklıkla başvurulan imgeler ve kahramanlar vasıtasıyla göndermelerin çözümlenmesi konusunu zamansal/mekânsal uzam-kronotop kavramı ile açıklamıştır (Rifat, 2009, s. 49-50). *"Kronotop, zamanla mekân arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümlerinin adıdır."* (Bahtin, 2001, s. 28).

Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler (2000)* adlı kitabında metinlerarası kavramının tanımını şu şekilde açmıştır: *"Metinlerarasında, her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkar. Bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir. Kısacası, bu bağlamda, her yapıt bir metinlerarasıdır."* (Aktulum, 2000, s. 18).

Bahtin'in çalışmalarına baktığımızda bunların dilbilim ve toplumbilim bakımından önemli olduğunu görmekteyiz. Bir yazına ait olsun ya da olmasın söylem devingendir. Bahtin, yazınsal metin içerisinde söylemsel bir çeşitlilik bulunduğuna ve metinlerin başka metinler ve tarihi ve toplumsal olgularla sürekli alışveriş içerisinde olduğuna inandığından, yapıtı sadece kendi içerisinde çözümlemeye çalışan ve metni "*aşırı derecede dizgeleştirme çabasında olan*" Rus Biçimcilerinin yaklaşımını benimsemez. "*Ona göre, yazına ait olsun ya da olmasın her sözcenin kökeninde tarihi ve toplumsal bağların izlerini görmemiz*

mümkündür." Bu bakımdan benimsediği artsüremsel; evrimsel dil konusunda göstergebilim çalışmalarının önemli ekollerden Rus Biçimcileri yanında, kendisinden etkilenerek metinlerarası kavramını ortaya atan Kristeva, Barthes, Riffaterre ve Genette'in eşsüremsel bakış açılarıyla büyük oranda çelişmiştir.

Bahtin'in sözce kuramının göstergebilim alanında önemli çalışmaları olan diğer eleştirmenlerle ortak olarak paydası, *"her söylemin başka söylemlerle çakıştığı içerisine başka söylemlerin karıştığı, başka söylemlerle karışmayan söylemin neredeyse bulunmadığını kesin bir ilke olarak ileri sürmesidir: İster güncel, ister sözbilimsel, ister bilimsel olsun -hiçbir yazınsal söylem "önceden söylenmiş"e, "bilinen"e, "ortak düşünce*ye *vb. yönelmeden edemez*." (Aktulum, 2000, s. 26). Böyle bir sözcükten bahsedeceksek eğer o sözcüğün Hz. Âdem tarafından, henüz hiçbir dil tarafından betimlenmemiş bir dünyada, ilk defa kullanılmış olması gerekmektedir. Ancak bu şekilde bir sözcüğün tarihsel sürecinin olmadığından bahsetmemiz mümkündür. Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki *"somut tarihsel insan söylemi bu ayrıcalığa sahip değildir: böyle bir karşılıklı konumlanıştan ancak belli koşullarla ve belli bir dereceye kadar sapabilir."* (Bahtin, 2001, s. 55-56).

Bahtin'in göstergebilim alanındaki takipçilerinden Julia Kristeva diyoloji/metinlerarası ilişkiler kavramını kendi kavramlarını da ekleyerek derinleştirmiştir. Kristeva göstergeçözüm/ anlamçözüm kuramına bağlı olarak tartışmaya metni iki açıdan ele alan bir kavram çifti ortaya atarak katılmıştır: üreten metin (Fr. *gé- notexte)* ve üretilmiş metin (Fr. *phénptexte).* Ona göre üreten metin, bir metnin üretileceği mantıksal, derin düzeyi dolayısıyla kökü ifade eder. Göstergebilimin tarihselci çizgisinin sürdüğü izleği takip etmek için idealdir, üreten metni takip ederek anlamın geçtiği yolu ortaya çıkarmak mümkündür. Üretilmiş metnin yapılandığı kimlik kazandığı yerdir. Üretilmiş metin/ olgu metin metnin kurallarının belirlendiği, biçimsel olarak tamamlanmış metni tanımlar. Kristeva'ya göre bir metin, metinle okuru arasındaki diyaloğu, üretkenliği simgeler. Önümüzde duran metin yalnızca bitmiş bir çalışmanın ürünü değil yazanla okuyanın bir araya geldiği zemindir ayrıca. Bu zeminde metin her okuyan tarafından yeniden üretilmekte, böylelikle devingen bir tabiata sahip canlı bir varlık hüviyeti kazanmaktadır. Bu kapsamda bir metnin, sürekli bir üretim, bir çalışma içerisinde bulunduğunu çıkarsamak mümkündür. Böyle bir üretkenliği tespit etmek için yalnızca dilsel boyutu inceleyen dilbilimsel bir betimlemeyle yaklaşmak yetersiz olacaktır. *"Bu nedenle göstergeçözüm, üreten metin ile üretilmiş metin arasındaki*

ilişkileri inceler." Yine Kristeva'nın bakış açısıyla değerlendirecek olursak her metnin içinde başka metinlerin varlığını kabul etmemiz gerekir. (Rifat, 1998, s. 128).

Bu çerçevede baktığımızda hem metnin hayat kazandığı zamandaki kültürel dokuların yazınsal aksini hem de çevresel kültürlerin metinlerini görebiliriz. Böylelikle metinleri incelerken karşılaşacağımız sözcelere bakarak insanın bilişsel gelişimi hakkında önemli verilere ve aynı zamanda toplum bilimlerinin faydalanacağı birçok veriye de ulaşmamız mümkündür. *"Bir başka deyişle, her metin eski ve çevre metinlerin yeni bir dokumudur."* Bu da her metnin varoluş koşulu olan metinlerarası ilişkileri ortaya çıkarmaktadır. Kristeva'nın göstergeçözüm kuramınına geniş bir perspektif sağlayan, "toplumsal ve tarihsel boyut kazandıran" metinlerarası ilişkilere yüklediği bu derin anlamdır (Rifat, 1998, s. 128-129).

Zaman ve mekân tasavvuru bütün anlatı türleri kurgulanırken dikkat edilmesi gereken bir durumdur. Sinema diyalektiği üzerine düşünürler arasında en çok tartışılan hususlardan birisi de zaman ve mekân arasındaki ilişkinin nasıl ele alınacağı olmuştur. Bir anlatıya giriş yapılırken yer, zaman, çevre ve mekân arasındaki bağın daha ilk başta kurulması gerekmektedir. Aksi halde anlatıcın kurgusu eksik kalmakta, anlamlı bir bütün elde edilememektedir. Sinema da bu gerçeklikten vareste değildir. Kahramanın ön plana çıktığı klasik anlatı sinemasında özellikle bu gerçeklik kurgunun anlaşılabilirliği, olay örgüsünde yer alan kişilerin birer kimliğe büründürülmesi için zaman ve mekânın betimlenmesi önemlidir.

Bahtin'in farklı sanat dalları üzerine yapılan çalışmaların incelenmesinde kullanılan bir diğer önemli kavramı ''kronos''tur. Kökeni Eski Yunan'dan gelen kronotop kavramı iki sözcüğün birleştirilmesiyle oluşturulmuştur; Kronos: zaman ve Topos: yer. Kavram çalışmalarda uzam veya mekân olarak kullanılmaktadır. Bu tanımdaki zaman geçiciliğin yer ise kalıcılığın karşılığı kullanılmaktadır. Bahtin'in Einstein'ın Görelilik Teorisi'nin parçası olarak geliştirdiği ve edebiyat eleştirisi için bir eğretileme olarak ödünç aldığı kavram, onun kullanımıyla uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılamazlığını ifade etmektedir. *"Görelilik teorisinde barındırdığı özel anlam bizim amaçlarımız açısından önem taşımıyor; edebiyat eleştirisi için hemen hemen (ama tamamen değil) bir eğretileme olarak ödünç al maktayız."* (Bahtin, 2001, s. 316). Bahtin, romanın bileşenleri arasındaki "organik" bağı açıklamak, yazarın ve okuyucunun eserle ilişkisini kavrayabilmek adına bu

kavramı önermiştir. Bahtin metinlerarası kavramının bir tür tamamlayıcısı olarak değerlendirebileceğimiz kronotop örneklerinin her çağda o çağın şartlarına göre üretildiğini belirtmiştir (Rifat, 1998, s. 145).

Bir edebi eserin var olan gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü zaman-uzamıyla tanımlanmaktadır. Sanat ve edebiyatta, zaman ve uzama dair belirlenimleri birbirinden ayırmak mümkün değildir ve bunlar her zaman duygu ve değerlerin izini taşırlar. Bu izlerin belirli bir bütünlük oluşturması ve anlamdırılılması kronotoplar sayesinde gerçekleşmektedir. Başta tiyatro olmak üzere gösteri sanatları ve nihayetinde bir "mekân" olmaksızın hayata geçirilemez. Anlatının gerek şartlarından olan zaman ve mekân ikilisi eserlerde kronotoplar yoluyla temsil edilmektedir. Bahtin, bu kronotoplara örnekler de vermiştir, "yol" "karşılaşma", "şato/konak, "meydan" gibi (Bahtin, 2001, s. 28).

Anlam üretmede mekân kullanımının ne kadar önemli olduğunu işaret etmek için sinemada dönem filmlerini örnek verebiliriz. Filmlerde kullanılan mekânların kendileri bile herhangi bir açıklamaya gerek kalmaksızın anlatı hakkında bize önemli bilgiler sunar. Bahtin kronotoplara örnekler verirken "Şato"yu kullanır. Gotik veya kara roman olarak isimlendirilen tiplerinde sıklıkla karşılaşın şato bu yeni anlatı türü için oluşturulmuş bir kronotop örneğidir. 17. yüzyılın sonuna doğru İngiliz edebiyatında kullanıma sokulan kelime "*dar anlamıyla tarihsel olan bir zamanla, yani tarihsel geçmişin zamanıyla doludur. Şato, feodal dönem lordlarının yaşadığı yerdir (dolayısıyla, geçmişin tarihsel figürlerinin mekânıdır); yüzyılların ve nesillerin izleri, mimarisinin çeşitli bölümleri olarak, mobilyalarda, silahlarda, ataların portrelerinin bulunduğu galerilerde, aile arşivlerinde ve hanedanlık imtiyazı ve hakların babadan oğula geçmesini içeren belirli insan ilişkilerinde gözle görünür biçimde düzenlenmiştir. Son olarak bir de, efsaneler ve gelenekler, şatonun her köşesini ve civarını geçmiş olayları sürekli hatırlatan nesnelerle canlandırmaktadır. Şatolara içkin olan özel anlatı tipini doğuran ve daha sonra Gotik romanlarda işlenen de işte bu özgül niteliktir. Şatonun zamanının tarihselliği, şatonun tarihsel romanın gelişiminde bir hayli önemli bir rol oynamasını olanaklı kılmıştır. Şatonun kökleri uzak geçmişte yatmaktadır, yönelimi geçmişe doğrudur. Kabul edilmelidir ki, şatoda zamanın izleri bir ölçüde çok eski, müzevari bir nitelik taşır."* (Bahtin, 2001, s. 319-320).

Bu bakımdan özellikle romanların çoksesli ve metinlerarası özellikleri de dikkate alınarak yapılacak incelemeler edebiyat eleştirmenlerinin yanı sıra toplumbilimciler içinde

dikkate değer anlamlar barındırmaktadır. Daha önce ele aldığımız sinemada kahramanın yolculuğu bahsinde de olduğu gibi kahramanın değişimine eşlik eden unsurlar arasında zaman ve mekân değişiklikleri de sıralanmıştır. Klasik anlatının izleyici üzerindeki gerçeklik hissi uyandırması için bu iki kavramın tutarlı bir şekilde yansıtılması gerekmektedir. Mekâna eşlik eden dekorların uyumu bu hissi pekiştirmek için önemlidir. Todorov'un yapısalcı analizinde de zikrettiğimiz "denge" kavramı her ne kadar zamansal bir izleği işaret etse de mekânın zamanla uyumunu da içermektedir, *"zaman tamimiyle kronolojiktir ve mekânla bağlantılı biçimde ilerlemelidir."* (Hayward, 2012, s. 279). Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alacağımız filmlerde mekân, zaman, dekor, imge ve ikonların anlam kazanmasını, Bahtin'in yukarıda mevzu kavramlarıyla birlikte yapısalcı ekolün diğer teorisyenlerinin kavramlarını kullanarak açıklamaya çalışacağız.

2.3.12. Robert K. Merton-Yapısal İşlevselcilik

Sosyoloji biliminin önde gelen isimleri başta olmak üzere, kuramcılar toplumda var olan yapılar ve bu yapıların işleyişine dair farklı bakış açılarıyla konuya yaklaşmayı denemiş ve günümüze değin bu ilgi sürmüştür. Auguste Comte'un (1798-1857) yaptığı analizlere bakıldığında bu yaklaşımın temel savlarına ilişkin değerlendirmelere ulaşmak mümkündür. *"Comte'a göre sosyoloji, toplumsal statiği (yapı-structure) olduğu kadar toplumsal dinamiği (süreç/process-process/function) de çalışmaktır. Toplum yapısı tartışmasında Comte, "toplum yaşayan bir organizmaya benzer" öndeyişini kabul etmekle beraber bu tezi geliştirme girişimi onda çok azdır."* (Polama, 1993, s. 31).

Konuyu biyoloji özelinde ele alıp toplumsal sistemlerle arasındaki bağı tartışan Herbert Spencer (1820-1903) olmuştur. Spencer'ın toplumu yaşayan bir organizma olarak değerlendirdiği görüşlerini şöyle özetlemek mümkündür;

1. "Toplum ve yaşayan organizma her ikisi de büyüme eğilimi gösterirler.

2. "Toplumsal bünyeler" (social bodies) ve "canlı bünyeler" (living bodies) her ikisi de hacimce büyürlerken yapıca da büyürler.

3. Canlı bünyeler ve toplumsal bünyelerde her bir parça bir işlev veya bir amaca hizmet eder

4. Hem canlı sistemlerde hem de toplumsal sistemlerde parçaların birinde oluşan bir değişme diğer parçaları ve sonunda bütünü etkilemektedir.

5. Parçalar birbirlerine bağımlı olmakla beraber bağımsız olarak incelenebilirler.

(Polama, 1993, s. 31-32).

Yapısal işlevselcilik sosyoloji başta olmak üzere antropoloji, siyaset bilimi, psikoloji ve sosyal psikolojide etkin olarak kullanılan bir yaklaşımdır. Yapısal işlevselcilik ağırlıklı olarak 19. yüzyılda H. Spencer tarafından toplumun organizma gibi tasavvur edilmesiyle gelişmeye başlamış, 20. yüzyılda T. Parsons tarafından ete kemiğe büründürülmüştür. Sosyolojik teoride bu kuramın en önemli temsilcileri H. Spencer, E. Durkheim, T. Parsons ve Robert K. Merton'dur.

Yapısal işlevselci düşünce toplumun içindeki yapıları "demonte" bir kurguya sahip ancak birbirine bağımlı büyük bir organizma, sistem olarak kavranabileceğini düşünmektedirler. *"Bir toplumsal pratik ya da kurumun işlevinin incelenmesi, o pratik ya da kurumun toplumun varlığının sürmesine yaptığı katkının çözümlenmesidir."* (Giddens, 2012, s. 56). Bu bakışın dikkate değer bir ilgiye sahip olmasında Émile Durkheim'ın konuya dair yaptığı değerlendirmelerin payı oldukça büyüktür. Durkheim, sanayileşme sonrası oluşan modern toplumun kendine özgü bir gerçeklik içerisinde yaşadığını belirtir. Bu gerçekliğin kendine ait "normal"inin sürdürülebilir olması için bütünü oluşturan parçaların toplumda oluşan ihtiyaçlara cevap verecek nitelikte organize edilmesi gerekmektedir. Bu belirli bir disiplin içerisinde işlevsellik kazanmazsa toplumda "patolojik" bir durum ortaya çıkar. "*Örneğin, ekonomik işlev modern toplumda karşılanması zorunlu olan bir gereksinmedir. Ekonomide şiddetli bir dalgalanmanın varlığı, sistemin diğer parçalarını ve sonuçta da bütün sistemi etkileyecektir. Şiddetli bir buhran siyasal sistemi altüst edip, aile sistemini değiştirir ve dinsel yapıda değişmelere neden olabilir. Sistemdeki böyle bir sarsıntı, sistemin kendi kendine çalışması ile yeniden normal durumu kazanabileceği patolojik bir durum olarak görülebilir. Çağdaş işlevselciler "normal durum"u (normal state) denge (eguilibrium), veya dengelenmiş sistem olarak adlandırırlarken, "patolojik durum" (pathological state) dengesizliği veya toplumsal değişmeyi temsil etmektedir."* (Polama, 1993, s. 32-33).

"Yapısal İşlevselcilik" teorisinin merkezinde yer alan 'yapı' ve 'işlev'i kısaca şöyle tanımlamak mümkündür; Yapı; "görece durağan ve kalıplaşmış toplumsal birimler dizisi" veya "görece kalıcı kalıplar sistemi", işlev; "Bütünü oluşturan parçaların uyum (adaptation) veya ayarlanması (adjustment) için gerekli toplumsal etkinliklerin sonuçları" (Polama, 1993, s. 35). Yapısal işlevselcilikte düzen ve denge esastır. Bu teori bütünsel bir toplum modeli

tasavvuru üzerinden bir okuma yapmaktadır. Toplum kendi bünyesinde geliştirdiği yapılarla oluşan rahatsızlıkları gidererek kendi bütünlüğünü korumaya çalışmaktadır. *"Bireyin çevresiyle olan ilişkilerinde, istikrar sağlamayı amaçladığı gibi sistem de işlevselliğini korumayı istemektedir. Yapısal işlevselcilik teorisi çerçevesinde toplum, bir sosyal eylem sistemi ya da varlığını korumayı amaçlayan belirli sosyal sistemlerin bir toplamı olarak kabul edilmektedir. Bu teoride önemli olan, sistemin korunması, yaşamsal işlevlerinin belirlenmesi ve ayrımlanmasıdır. Belirli eylemlerin başarıları, sonuçları ya da eylem örnekleri gibi belirli işlevlerin varlığı, vazgeçilemez gerekliliktir."* (Çoban, 2006, s. 146)

Yapısal işlevselcilik uzun yıllar sosyologlar arasında ilgi görmüş, 1960'lı yıllara gelindiğinde ise neredeyse sosyolojinin kendisi ile bütünleşik bir hâkimiyet kazanmıştır. Talcott Parsons (1902-1979)'ın yazılarının kaynaklık ettiği yapısal-işlevselciliğin önemli isimleri arasında, Durkheim'dan esinlenen bir diğer kuramcı Robert K. Merton (1910-2003) gelmektedir (Giddens, 2012, s. 56). "*Parsons'ın yaptığı şey işlevselciliğe 'yapı'yı getirmesi, toplumun kendi üyelerinin üstünde ve ötesinde kendine ait bir hayata ve yapıya sahip canlı bir varlık olduğu düşüncesini teorik ve bilimsel bir önerme haline getirmesidir."* (Slattery, 2014, s. 376).

Parsons bir sistemler yaklaşımı geliştirmiştir. Ona göre toplumlar farklı alt sistemlerden oluşan ve bu alt sistemlerin *karşılıklı bağımlılık ve iletişim* içerisinde bağımsız ve kendine yeten sistemlere sahiptir. *"Bu alt-sistemlerin her biri, bir toplumun varlığını sürdürebilmek için yerine getirmesi gereken dört temel zaruretin veya temel ihtiyacın karşılanmasına katkıda bulunur. Bunlar İngilizce'de dört temel kavramın baş harflerinden kısaltılarak kısaca 'A.G.I. L.' biçiminde ifade edilir. [A = Adaptasyon; G = Amaca Ulaşma (goal attainment); I =Bütünleşme (integration); L = Varlığını sürdürme (lateney)."* (Slattery, 2014, s. 376-377).

Parsons, *temel değerler sistemi* olarak önceliediği durumu sistemin kalbi ve o vücudun her yerine nüfuz eden kan gibi görmektedir. Eğer bu sistem uygun bir şekilde toplumda kurulursa, sadece alt sistemler sorunsuz bir uyum içerisinde çalışmaz, bireyin içinde bulunduğu topluma ait *değerler ve norm setleri* sayesinde sistem her alanda sorunsuz bir şekilde çalışır (Slattery, 2014). *"Tekrarlanan her bir etkinliğin işlevi, bir suçun cezalandırılması veya bir cenaze töreni gibi, bir bütün olan toplumsal yaşamda oynanan oyunun bir parçasıdır ve bu nedenle onun yaptığı katkı toplumun sürekliliğinin*

korunmasıdır.” (Radcliffe-Brown, 1976, s. 505, akt. Polama, s. 33,).

Bu dönemde kuramı diğerlerinden daha açık bir şekilde açıklayan ve temellerini ortaya koyan Merton'un çözümleme modelinin dikkat çekici bir netlikte ortaya çıkması onun sosyolojinin önemli kuramcılarına yönelik derinlemesine yaptığı okumaların bir sonucudur. Merton’un fikirlerinde Max Weber, W.I. Thomas ve Émile Durkheim gibi sosyoloji literatüründe kilit isimlerin etkisi görülmektedir (Polama, 1993, s. 35). Merton işlevler arasında bir ayrıma giderek işlevleri ‘açık işlevler’, ‘örtük işlevler’ olarak ikiye ayırmıştır. Buna göre*, “Açık işlevler, belirli bir toplumsal etkinliğe katılanlar tarafından bilinen ve niyet edilen işlevlerdir. Gizli işlevler ise katılımcıların farkında olmadığı etkinliğin sonuçlarıdır.”* (Giddens, 2012, s. 56). Merton aynı zamanda işlevler ve işlevsizlikler arasında da bir ayrıma giderek konunun çeperini genişletmiştir. Ona göre *“toplumsal davranışın işlevsiz yönlerini aramak, toplum yaşamının var olan düzene meydan okuyan özelliklerine odaklanmayı da gerektirmektedir.”* Merton bunu Avrupa’daki aynı dini inanca sahip gruplar arasında çıkan dini temelli savaşların toplumsal hafızadaki travmatik etkisini göstererek açıklamıştır (Giddens, 2012, s. 56)*. “Merton, sosyolojik açıklamanın önemli bir bölümünün toplumsal edim ve kurumların örtük işlevlerini açığa çıkarmak olduğuna inanıyordu.”* (Giddens, 2012, s. 62).

Merton işlevsel çözümlemede hâkim olan üç postula (ön kabul) tespit etmiştir. Birincisi, *toplumun işlevsel bütünlüğüdür ve "toplumsal sistemin tüm parçalarının yeterli derecede bir harmoni ve iç tutarlılıkla işlediği, yani çözümlenmeyecek ve düzenlenmeyecek çatışmaların olmadığı bir durum" olarak tanımlanabilir*. Bu çözümlenecek gruba göre değişim gösterebilir. Çözümlemeden genel bir kanı çıkarmak gerçekliğe aykırıdır. İkincisi, birincisi ile bağlantılı olarak değerlendirdiği *evrensel işlevselciliktir (universal functionalizm).* Evrensel işlevselcilik "*tüm standartlaşmış toplumsal veya kültürel formların pozitif işlevlere sahip olduğuna inanır"*. Ona göre “*bazı toplumsal pratikler su götürmez bir şekilde bozuk işlevlidir. Merton, kültürel öğelerin, pozitif ve negatif işlevlerin her ikisini göz önünde bulundurarak işlevsel sonuçların kesin dengesine göre (net balance of functional conseguenceş) düşünülmesi”* gerekmektedir. Üçüncü postula ise *zorunluluktur (indispensability).* O "*her tür uygarlıkta, yaşamsal bazı işlevleri yerine getiren her gelenek, maddi nesne düşüncesi ve inancı, başarılacak birtakım görevlere sahip, işleyen bir bütün içinde zorunlu bir parça sergiler*" Merton’a göre bu postulada belirsizlik vardır. Ona göre *“İşlevin mi \ (bir toplumsal gereksinme, yeni neslin meydana gelmesi gibi) yoksa maddenin-*

parçanın mı (bir norm, çekirdek aile gibi) zorunlu olduğu açık değildir." (Polama, 1993, s. 39-41). Merton'a göre tüm bu işlevsel ön kabuller soyut ve her hangi bir kuramsal sisteme dayanan, ampirik olmayan iddialarla ilintilidir. Bunların her birinin ampirik olarak incelemek gerekmektedir. Merton kuramsal iddialardan daha çok ampirik deneylerin sosyolojik bir *işlevsel çözümleme* için önemli olduğunu iddia eder (Ritzer, 2001, s. 253).

Merton, toplumda var olan kurumlaşmış araçlarla kültürel hedeflere ulaşılmaya çalışıldığında anominin ortaya çıkmayacağını savunmaktadır (Polama, 1993, s. 38). Merton'un kültür tanımı şöyledir; "*belirtilen toplum veya grubun üyelerinin paylaştığı, davranışı yöneten örgütlü normatif değerler dizisi" olarak ve toplumsal yapıyı, "belirtilen bir toplumun veya grubun üyelerinin çeşitli şekillerde içinde bulunduğu toplumsal ilişkilerin örgütlü bir dizisi*" olarak tanımlamaktadır (Ritzer, 2001, s. 257). *Kültür, yapı ve anomi* üçlüsünün sağlıklı bir şekilde çözümlenmesi toplum içerisindeki sınıflar arasındaki geçişkenliğin bireylerin hayatlarında sapmalara neden olmaması ve *normatif değerlerin sürdürülebilirliği* için önemlidir. Merton'a göre toplumsal uyum sağlanamadığında alt konumdakiler bir üst konumda yer almak için yasa dışı yollara başvurarak statülerini yükseltmenin yollarına başvurur (Ritzer, 2001, s. 257). Yapısal işlevselcilik kuramı farklı zamanlarda önemsenmiş ve sosyolojinin gelişim süreci içerisinde kimi zamansa yoğun eleştiri almış olsa da toplumu anlama noktasında hala dikkat çekmeye devam etmektedir.

Genel manada anlatı geleneği bu yapılar arasında zaman içerisinde bozulan ilişkilerin, dengelerin yeniden sağlıklı bir şekilde kurulmasına yönelik hikâyeleri anlatır. Sinema anlatı geleneğinden devir aldığı, bir bakıma normalin inşasını gösteren ve gelecekte çıkacak anomileri önceleyecek biçimde filmler üretmeye ve çıkacak olası problemlere çözüm sunmaya devam etmektedir. Bu çerçevede değerlendirecek olursak, klasik anlatı sinemasının toplumsal hayatın bir aynası olmayı sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Toplumsal meşruiyetin dışına çıkan yapımlar var olan kurumlar vasıtasıyla ikaz edilerek, kültürel kodların el verdiği ölçüde bir esneklikte filmlerin izleyiciyle buluşmasına izin verilmektedir.

2.3.13. Pierre Bourdieu –Habitus, Alan

Geniş bir ilgi alanında, kendine has değerlendirmelerle ele aldığı konulara disiplinler arası bir sentezle yaklaşan Pierre Bourdieu (1930-2002), kavramları kendi üslubuyla ayrıntılı

bir biçimde ve birbirleriyle örerek yorumlamıştır. Klasik sosyal teoriler ve Fransız sosyoloji ekolünün önde gelen isimlerinin önemli kavramlarından aldığı düşünsel alt yapıyı modern sosyoloji anlayışı çerçevesinde yeniden yorumlayan düşünürün *habitus, sembolik güç, alan, sembolik şiddet ve dil* vb. kavramlar üzerine düşünceleri tartışılmaya devam etmektedir (Bora & Kıvanç, 2014, s. 13-15).

Bourdieu'nun düşüncelerinin diğer sosyologlarla bir nevi istişare halinde geliştirdiğini söylemek mümkündür. Bu çerçevede, Bourdieu Sartre'ın varoluşçu düşüncesinden etkilenerek, *eyleyenlerin kendi toplumsal dünyalarının yaratıcıları oldukları şeklinde güçlü bir anlayış*a sahip olmuştur. Aynı zamanda yapısalcı bakış açısının etkisine girerek ekolün önemli isimlerinden Lévi-Strauss'un düşüncelerine yönelmiştir (Ritzer, 2001, s. 528).

Bourdieu'nün düşüncesinin şekillenmesinde Karl Marx (1818-1883) ve onun takipçilerinin geliştirdiği kuramların etkisi büyük olmuştur. Ancak o gördüğü aşırılıklara itiraz ederek yapısal Marxizmin fikirlerini reddetmiştir. Bu reddedişe rağmen Bourdieu, Marxçı kuramın geçen yüzyıla hâkim olan düşünsel mirası çerçevesindeki kavramları kullanarak fikirlerini geliştirmiştir (Ritzer, 2001, s. 529). Bourdieu, uzun süren düşünce hayatı içerisinde yapısalcılık ve inşacılık arasında köprü kurmaya çabalasa da eserlerinde ağırlıklı olarak yapısalcı bir perspektifin var olduğu ve bu nedenle postyapısalcı ekolle değerlendirildiği görülmektedir. Genel manada ise onun, *"toplumsal yapılar ve zihinsel yapılar arasındaki"* ilişkilerle ilgilendiğini söylemek mümkündür (Ritzer, 2001, s. 530).

Bourdieu'nun öne çıkan ve çokça tartışılan kavramlarından birisi *Habitus*tur. *"Habitus, insanların toplumsal dünyayı onun aracılığıyla ele aldıkları içselleştirilmiş zihinsel veya bilişsel bir yapıdır. Habitus hem toplum tarafından üretilir hem de toplumu üretir."* (Ritzer, 2001, s. 225). Bourdieu, bu kavramı farklı biçimlerde açıklama gereği duymuştur; *"yapının ürünü, pratiğin üreticisi ve yapının yeniden-üreticisi", "tüm seçimlerin seçilmemiş ilkesi"* veya *"düzenli doğaçlama" ve davranışın "şefsiz orkestrasyon"*una izin veren *"pratiği-birleştiren ve pratiği üreten ilke"*. (Bora & Kıvanç, 2014, s. 60).

Bourdieu'nun bir diğer önemli kavramı Alan'dır *(champ). "Alan, nesnel konumlar arasındaki ilişkilerin bir ağıdır. Alanın yapısı, ister bireyler olsun ister birliktelikler olsun failleri sınırlandırmaya hizmet eder. Genel olarak, Bourdieu, habitus ve alan arasındaki*

ilişkiyle ilgilenir. Alan, habitusu koşullandırır ve habitus, alanı oluşturur. Dolayısıyla, habitus ve alan arasında diyalektik bir ilişki vardır." (Ritzer, 2001, s. 225). Alan kavramı 1960'lı yıllarda, Bourdieu'nun yaptığı genel manada sanat ve edebiyat dünyasının oluşum ve dönüşüm süreçlerini incelerken ortaya koyduğu bir kavram olarak bilinmektedir. Kavram, o zamandan günümüze değin farklı disiplinler tarafından anlamı genişletilerek kullanılmaktadır (Bora & Kıvanç, 2014, s. 63).

Habitus kişinin içinde yaşadığı toplumsal konuma göre değişiklik gösterebilir. Kişi bunu o toplum içerisinde uzun süre kalarak elde edebilir. Bununla birlikte aynı yerde ve aynı toplumsal koşullar altında yaşayan benzer pratiklere sahip olan diğer bireylerle habitusların aynılaşması söz konusu olabilmektedir (Ritzer, 2001, s. 531). Bunu özellikle farklı ülkelerde yaşayan topluluklar "diasporalar" üzerinde müşahede etmek mümkündür. Farklı bir toplumsal yapı içerisinde gündelik hayatını devam ettirmekte zorlanan bireylerin kendilerine benzer insanların olduğu bölgelerde toplandıklarını ve orada "gettolar" kurdukları görülmektedir. Aynı inanç ve kültürün gündelik pratiklerinin sergilendiği yerler bireylerin "huzur" içerisinde yaşayabildikleri güvenli bir alan olarak kabul edilmektedir. Birey ancak bu şekilde toplumsallaşma imkânını kavuşmaktadır. "*Herhangi bir zaman içinde mevcut olan habitus, kolektif tarihin akışı içinde yaratılmıştır: "Tarihin ürünü olan habitus, bireysel ve kolektif pratikleri ve bu yüzden tarihin meydana getirdiği şemalara uygun olarak tarihi üretir."* (Ritzer, 2001, s. 531). Bu durumu şu şekilde ifade etmek de mümkündür*; "Habitus ve toplumsal dünya arasında aracılık eden, pratiktir. Bir taraftan, habitus, pratik aracılığıyla üretilir; diğer taraftan toplumsal dünya pratik sonucunda üretilir."* (Ritzer, 2001, s. 531).

Gelişmiş toplumların çok uluslu ve çok kültürlü bir yapıya sahip oldukları ve homojen bir topluluk olarak nitelendikleri görülmektedir. Böyle bir toplumsal yapıda varlığını sürdürmeye çalışan insanların eğilimi kendilerine mahsus bir alan oluşturma gayreti içerisindelerdir. *"Bu insanlar sanat, bilim, din, ekonomi, siyaset gibi farklı hayat alanları, kendilerine ait kurallar, düzenlilikler ve otorite biçimlerine sahip farklı mikro-evrenler - Bourdieu'nün deyimiyle, alanlar- oluşturma eğilimindedirler."* (Bora & Kıvanç, 2014, s. 63). Bu çerçevede dünyanın farklı "alanlara" bölündüğünü ve aynı konu hakkında farklı duruşların sergilendiğini görmekteyiz. Çalışmada ağırlıklı olarak ele aldığımız soyut ve somut taraflarıyla teoloji, kültür ve sosyolojinin kesişme noktalarında yer alan mikro evrenlerdeki denge ve çatışma politikasını görmek mümkündür. *"Alan, içinde sermayenin*

çeşitli türlerinin (ekonomik, kültürel, toplumsal, sembolik) kullanıldığı ve harekete geçirildiği rekabetçi bir pazaryeridir. Bununla birlikte, o, son derece önemli olan iktidarın (politikanın) alanıdır; politik alan içindeki iktidar ilişkilerinin hiyerarşisi, tüm öteki alanların yapılaşmasına hizmet eder." (Ritzer, 2001, s. 532).

"Bourdieu alanların özerkliğini, sembolik iktidar kavramı ile ilişkilendirir." (Bora & Kıvanç, 2014, s. 405). Bu çerçevede*; kültürel üretim alanını, özerk ve bağımlı olmak üzere çift yönlü değerler, pratikler ve ilkeler seti olarak tanımlar. Bağımlı tarafta, sanatsal üretime, herhangi bir üretim şekli gibi bakılır. Burada, sanatsal çalışma ve üretim, önceden kurulmuş pazarın mantığına göre ticari başarı için üretilir."* (Bora & Kıvanç, 2014, s. 405). Bu manada sinema dünyası başlı başına bir alan olarak değerlendirilebilir. Sermaye gruplarının, politik duruşların, dini kurumların ve toplum içerisinde farklı güç odaklarının yapılacak filmler üzerine etkisi sinema üzerine yapılan çalışmalarda sıklıkla işlenen bir konu olmuştur. *"Alana giriş, oyunun kurallarını kabul etmek ve kurallara inanmaktır. Bourdieu, alanın oynamaya değer olduğuna dair bu inanca illusio adını verir. Her alana özgü illusio vardır. İ1lusio sosyal failleri, alandaki oyuna yönlendiren ve benim çıkarım ne sorusunu sorduran mekanizmadır."* (Bora & Kıvanç, 2014, s. 402).

Özellikle Klasik Hollywood Anlatısı üzerine yapılan okumalarda güç dengelerinin, gündemdeki toplumsal duyarlılığın, her türden iktidarın belirleyiciliği aşikârdır. Bağımsız tarafta ise festival filmleri olarak değerlendirilen yapımları, bağımsız sinema akımını göstermek mümkündür. "*Özerk alanın mantığı burada sanat sanat içindir biçiminde zuhur eder. Ekonomik mantık böylece tersine çevrilmiştir. Ekonomik başarı, sanatsal bir başarısızlık olarak düşünülür."* (Bora & Kıvanç, 2014, s. 405). Bu manada değerlendirecek olursak, çalışmamızda ele alacağımız yapımlar kültürel üretimin bağımlı alanında yer almaktadır.

Semavi dinlerin tasvir konusunda kendilerine ait görüşleri, tavır alışları ve toplumsal tepkilerini yukarıdaki iki kavram eşliğinde düşünmek de mümkündür. Tasvir konusunda Hristiyan dünyasının günümüze değin aldığı tutum değişiklikleri ve hatta kendi içindeki içtihat farklılıkları habitus-alan-illusio döngüsünde daha da anlaşılır olmaktadır. Bunun yanı sıra Yahudilik ve İslamiyet'in aynı konu üzerindeki kutsal buyruklar çerçevesinin dışına çıkmama konusundaki belirleyici gücünün habitusun dışına çıkanları "dışlanmışlıkla" cezalandırıldığını görmekteyiz. Dahası, teolojik doktrinler ve toplumsal kabuller

çerçevesinde hazırlanan peygamber filmlerinin ise sinema salonlarından "taşarak" TV'lerde gösterime girmesi bir bakıma toplumsal değerlere göre çerçevesi çizilen habitusun alanını genişletme çabası, illusio mekanizmasının çalıştığını göstermesi bakımından, olarak da değerlendirilebilir. Bourdieu bunu TV'lerde gösterilen haberler ve güç dengeleri üzerinden değerlendirmektedir; *"hiç kimse gerçekten arzu etmiş olmadığı halde, parasal güç elinde tutan kişiler o kadar da müdahalede bulunmak istemedikleri halde, adına "televizyon haberleri" denen ve herkese uyan, esasen bilinmekte olan şeyleri doğrulayan, özellikle de zihinsel yapılan olduğu gibi bırakan o çok tuhaf ürünle karşılaşıldıkça ortaya çıkanlar türünden fenomenleri anlayabilmek için gereken her türlü mesaiden kurtarır."* (Bourdieu, 1997, s. 51). Bu çerçevede Noam Chomsky, Edward S. Herman'ın *Rızanın İmalatı* (2012) isimli kitabının geniş anlam haritasını hatırda tutmakta da fayda görülmektedir.

2.3.14. Theodor W. Adorno - Max Horkheimer- Kültür Endüstrisi

Kültür Endüstrisi kavramı, geçen yüzyılda kapitalistleşmenin etkilerinin kültür üzerindeki hegemonyasına dikkat çeken Frankfurt Okulu üyelerinden Theodor W. Adorno (1903-1969) ve Max Horkheimer'in (1895-1973) Batı düşünce dünyasında karşılık bulan 20. yüzyılın önemli bir kavramı olarak dikkat çekmektedir. Kavram ilk olarak 1944 yılında "Aydınlanmanın Diyalektiği" adlı makalede Adorno ve Horkheimer tarafından kullanılmıştır. Yazarların '*Kültür Endüstrisi*'ne alt başlık olarak '*Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma*'yı seçmeleri yaptıkları eleştirinin batı tasavvuruna ilişkin kapsamı ve bir bakıma da 'pişmanlığı'na vurgu olarak da değerlendirilebilir. *"'Kültür Endüstrisi' bölümü Aydınlanmanın, asıl ifadesini film ve radyoda bulan ideolojiye gerileyişini göstermektedir. Aydınlanma burada her şeyden önce yapım ile yayın tekniği ve bunların etkisinin hesaplanmasından oluşur; kendine özgü içeriği gereği İdeoloji, kendisini, var olanın ve erkin tekniği denetleyen putlaştırılmasında tüketir."* (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 16).

"Kültür Endüstrisi" kavramı iki kavramın birleşiminden oluşmaktadır. Kavramın bütüncül olarak algılanması ve birlikte kullanılıyor olması, bireylerin gündelik hayatın sıkıntılarından kurtulmak için kendilerine bir *kaçış kapısı* olarak gördükleri eğlence dünyasının, aynı zamanda sermaye tarafından bireylerin yaşadığı sözde gerçekliğin mütemmim bir cüzü olarak nasıl kurgulandığının bir göstergesidir (Dellaloğlu, 2003, s. 22).

Yazarlar bu kaçış kapısının klasik anlatının vadettiği mutlu sona açılmadığını, aksine endüstrileşmiş bir eğlence anlayışının düşünme eyleminin rahatsız eden ve sonuca ulaşmaya yönelik faaliyetlerden insanı feragatte bulunmaya zorladığı anlamına geldiğine işaret etmişlerdir; "*Eğlenmek hemfikir olmaktır. Bu da ancak eğlenme kendisini toplumsal sürecin bütününden soyutlarsa, aptallaştırırsa ve en başından bu yana her yapıt, hatta en önemsizi bile kaçınılmaz olarak bulunduğu iddiadan, tüm kısıtlılığıyla bütünü yansıtma iddiasından mantıksız bir biçimde vazgeçerse mümkün olur. Eğlenmek her zaman bir şey düşünmemek, gösterildiği yerde bile acıyı unutmak demektir. Bunun temelinde yatan acizliktir. Gerçekten de bu bir kaçıştır, ama eğlenmenin iddia ettiği gibi fena gerçeklikten değil, onun insana bıraktığı son direniş düşüncesinden kaçıştır."* (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 193).

Dahası kültür kavramının ele avuca sığmaz dünyasına kapitalizmin estetik bir müdahaleyle eklemlenmesi, tıpkı ağaçlarda olduğu gibi "aşılanması" ve toplumun buna kendi rızası ile ikna edilmesini göstermesi bakımından da bu kavram ikilisi ayrıca bir başarı örneği olarak değerlendirilebilir. "*Bu, bir bakıma, içinde bulunulan yapının bütünselliğini öne çıkaran, bütünü oluşturan parçaların hiçbirinin bütünden ve diğer parçalardan soyutlanmış bir biçimde ele alınamayacağını ifade eden bir tercihtir. İkincisi ise, bu kavramın "kitle kültürü" yerine kullanılmasıdır. Burada öne çıkarılmaya çalışılan nokta, "Kültür Endüstrisi" kavramında varolan kültürün oluşmasında kitlelerin sanılandan daha az katkısının olması ve kültürün, bütünün parçalarını kendi içinde bulunmaya, ama bütünün şartlarıyla bulunmaya ikna aracı oluşu gerçeğidir.*" (Dellaloğlu, 2003, s. 22).

Adorno'ya göre 20. yüzyılda nesneleşen bir dünya tasavvuru herkes tarafından kabul edilen yeni bir kutsallık alanı ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde kutsalın içi boşaltılmış, adeta doğada kendi halinde yaşayan bir "canlı"nın içi boşaltılarak doldurulması gibi, kutsal temsil bakımından var ancak mana bakımından yok olan bir varlık haline getirilmiştir. Bu yeni "Nesnel Din"in genişleyen çerçevesi kapitalizm öncesine dair son kalıntıların dağılmasına hatta yok edilmesine neden olmaktadır. Dahası bu dinin kutsalları teknoloji ve medya yoluyla içi boşaltılıp, o günün kabul gören değerlerine uygun bir şekilde, "törpülenip" kusursuz hale getirilerek, bir ön kabul halinde yeniden inşa etmektedir (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 162). "*Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Film, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirirler. Her bir dal kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir."* (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 162).

Bu benzerliğin yaygınlaşmasında ve farklı kültür ve değerlere sahip topluluklarda kendisine yer açmasında en büyük etken iletişim organlarının ideolojik bir araç olarak tek taraflı ve üstenci bir bakışla "*yukarıdan aşağıya doğru"* adeta kutsal bir buyruk olarak toplumları yönlendirmede kullanılmasında gizlidir. Yazarlar bu tek taraflı iletilişimi telefon ve radyo üzerinden örneklendirerek açıklamaktadır; "*Telefondan radyoya atılan adımla roller birbirinden kesin olarak ayrılmıştır. Telefon liberal yoldan, insanların özne rolünü oynamasına izin vermiştir. Radyoysa herkesi demokratik yoldan aynı ölçüde dinleyici kılarak, otoriter bir biçimde, farklı kanallar tarafından yayınlanan birbirinin aynı programların eline teslim eder. Herhangi bir cevap mekanizması gelişmediği gibi, özel yayınlara bağımlı olmaya mahkûmdurlar. Üstelik onlar kendilerini yukarıdan aşağıya örgütlenen apokrif amatörlerin alanıyla sınırlarlar. Resmi radyonun izleyicisinde belirebilecek kendiliğindenliğin en küçük izi bile yetenek avcıları, mikrofon önünde düzenlenen yarışmalar ve sponsorlarca desteklenen her türden gösteri tarafından uzmanların seçimleriyle yönlendirilir ve soğurulur*." (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 164).

Toplum karşısında birey yoğun enformasyon altında neyle karşılaştığının farkında değildir ve kapitalistleşmiş sistemin oyun kurucuları artık bu aşamada kendilerini gizleme gereği bile duymamaktadır; *"Tekel koşullarında tüm kitle kültürü özdeştir ve bu kültürün iskeleti, yani tekel tarafından imal edilen kavramsal ana hatları belirmeye başlamaktadır. Dizginleri ellerinde tutanlar bunun varlığını örtbas etme konusunda artık kaygı duymamaktadır; öyle ki varlığı itiraf edilirken ne kadar arsız olunursa gücü o kadar artar."* (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 163). Bu aşamada onlar için, onlara rağmen çözüm üretenlerin, kapitallerin, topluma bakan yüzleriyle "*Halk ne ister*?" *retorik sorusundaki* aymazlıkları her türlü aracı kullanarak kendilerine mahsus bir hayattan yoksun bırakmaya çalıştıkları bu insanlara "*düşünen özneler olarak seslenmesinde"* yatmaktadır." (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 193).

Frankfurt Okulu'nun ciddi eleştiriye tabi tuttuğu alanlardan birisi de sinema olmuştur. *"Sinema ve radyo günümüzde kendisini sanatmış gibi göstermek zorunda değildir. Herhangi bir işten başka bir şey olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zırvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanılırlar. Onlar kendilerini endüstri diye adlandırırlar ve genel müdürlerinin gelirine ilişkin kamuya ilan edilmiş rakamlar, tüketime hazır ürünlerin toplumsal zorunluluğu hakkındaki kuşkuyu yok eder."* (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 163). Bu kuşkunun yok edilmesi ve uzun süre varlığını koruması için endüstrinin

üretimini devam ettirmesi ve sürdürülebilirlik koşullarının sağlanması gerekmektedir. Bu bakış açısı bize yapısalcı ve Marksist olarak adlandırılan Louis Althusser'in (1918-1990) 'Devletin İdeolojik Aygıtları'nı hatırlatmaktadır (Althusser, 2000). O da Adorno ve Horkheimer gibi büyük küçük toplumsal yapılarla; aile, medya, dinsel organizasyonlar ve eğitim sistemi vb. toplumun ve bireyin kontrol altına alınmaya çalıştığını söylemekte ve kontrol mekanizmasını geniş çerçevesine işaret etmektedir. Bütün bu yapıların dişlilerini harekete geçiren ve üstenci bir kullanarak her alanda belirleyici olmaya çalışan büyük sermaye guruplarıdır. Sinema bu çarkın en güçlü dişlilerinden birisi olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Bu çerçevede, sinemanın diğer medya araçlarından daha fazla toplumsal bir etkiye sahip olduğunu düşünürsek, Frankfurt ekolünün sinemaya olan eleştirilerini ve bu çerçevede onu *kuşku giderici ve manupile edici* önemli bir araç değerlendirmelerini daha iyi anlamak mümkündür. Sinema bütünleşik yapısıyla, sermayenin 'piyasaya' sürdüğü her türden alışkanlıkları seyirciye birer model olarak sunarak onların duygularını yönlendirmede ve toplumda var olan çoğulculuğu tek tipleştirme noktasında önemli bir araç olarak dikkat çekmektedir. Bu büyüleyici araç karşısında seyircinin yapabileceği çok fazla bir şey de yoktur; "*Kitle kültürü karşısında şeyleşme bir metafor değildir: dişlerin diş macununa işaret etmediği, keder kırışıklıklarının laksatifi çağrıştırmadığı yerlerde bile, kitle kültürü yeniden ürettiği insanları şeylere benzetir. Film izleyemeye giden kişi bu büyünün bozulmasını bekler; belki de insanları sinemaya sürükleyen şey derinlerde yatan bu beklentidir. Ama orada itaat ederler. Kendilerini ölülerden ayırt edilemez hale sokarlar. Kolay güdülür olurlar."* (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 387-388).

Kültür Endüstrisinin günümüzde belki de her şeyden çok görüntü odaklı ilerlemesi ve sinemaya gidemeyenleri dijital kanalları vasıtasıyla evlerindeki TV'lerde, cep telefonlarıyla her yerde 'yakalaması'nın sebebi yazarlara göre oldukça açık bir şekilde yıllar öncesinden ifade edilmiştir; *"Onlara sunulan kültür maskelerini takarlar ve üzerlerinde uygulanan büyüyü bu kez kendileri uygulamaya başlarlar. Kendilerini bu karşı konulmaz tikel tahakküme uyarlarken kolektife dönüşürler."* (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 388). Bu çerçevede kültür endüstrisinin ürün ve müşteri döngüsünü, bir diğer deyişle filim ve seyirci ilişkisini özellikle tür filmleri üzerinden çok rahat bir şekilde kurguladığını söylemek mümkündür.

3. SİNEMA VE KUTSAL

Teoloji biliminin alt çalışma alanlarından din ve sinemaya dair Akademik çalışmalar yaklaşık yarım asır önce kendine mahsus bir dil oluşturmaya başlamıştır. Buna karşılık Katolik bir Hristiyan olan film kuramcısı André Bazin'in belirttiği gibi, *''Sinema her zaman Tanrı ile ilgilenmiştir''* (Bazin, 1997, s. 61). Dolayısıyla sinema ve din arasındaki karşılıklı ilişkinin –sinemanın, şehir hayatında kendine mahsus bir kültür oluşturmaya başladığı andan itibaren, Lumière kardeşlerin Aralık 1895'te ücretli bir izleyici için ilk halka açık gösterimiyle başladığını kabul edersek- anlatı formlarında zamanla değişiklikler olsa da devam ettiğini görmekteyiz (Plate, 2005, s. 3097). Bu ilişkinin ortaya çıkardığı heyecanı ilk film gösteriminden hemen 3 yıl sonra, Hz. İsa ile ilgili ilk filmin çekilmesinde görebilmek mümkündür.

Henry C. Vincent 1897'de New York'ta bir çatı katında Hz. İsa'nın çektiği acıları ve çarmıha gerilmesini anlatan *Tutku Oyunu'nu (The Passion Play)* filme almıştır. Almanya'nın Katolik nüfusun yoğun olduğu bölgelerden Oberammergau'da sahnelenen popüler oyunlara dayanan *The Passion Play*, o dönem Hollywood'da popüler bir balmumu müzesi olan Eden Musse tarafından sipariş edilmiştir. Müze aynı zamanda yeni eğlence teknolojisinin ortaya çıkışından kısa bir süre sonra salonlarının kapısını filmlere açan eğlence merkezlerinden birisidir. Birçok sinema filmi yalnızca yirmi dakika uzunluğundayken, İsa Peygamberin son günlerinin bu elli beş dakikalık slayt/film öyküsü, o dönemde Amerika Birleşik Devletleri'ndeki en uzun film olarak tarihe geçmiştir. Film üç ay boyunca günde iki kez Eden Musse'de gösterime girmiş ve ardından adeta din ve teknolojinin birleşiminden oluşan bir mucize gibi tüm ülkeyi gezmiştir (McDannell, 2008, s. 8). Hz. İsa'nın sinemada temsil edilmesinin ilk örneği olan söz konusu film, aynı zamanda Hollywood ve din arasındaki ilişkinin de başlangıcını oluşturmaktadır.

Dinin farklı yerlerdeki insanlara ulaşması ve yaygınlaşması için bir anlatıya dönüşmesi ve bu anlatının yaygınlaşması için iletişim araçlarına ihtiyaç vardır. Tanrı tarafından kutsal kişiler yoluyla gönderilen öğretilerin yaygınlaşması ve kabul görmesi için biçimin, kullanılan dilin elverdiği ölçüde imkânlar zorlanarak anlatıya dönüşmesi gerekmektedir. Resim ve sinema özelinde söyleyecek olursak; dini anlatıların daha sonra görsellerle yeniden kodlanarak üretilmesi toplumsal hafıza ve dini inancın yaygınlaşması ve devamlılığı bakımından oldukça önemlidir. Genelde film yapımcılarının konulara bakışına ve inançlarına göre kurgulanan dini filmler, kutsallık atfedilen ve bu dünyanın normallerinin

dışında ve hatta Eliade'nin deyişiyle "üstünde" olduğuna inanılan varlıklara insani bir bakış katmak aynı zamanda "indirgemek" anlamına da gelmektedir.

Görüntünün "hafıza ve devamlılık" kavramları altında incelenebilecek geçmişi insanoğlunun yeryüzündeki serüveni kadar eskilere gitmektedir. İnsanın var olma tutkusunun en belirgin şekilde tezahür ettiği iki duygu; unutulma korkusu ve hatırlanma arzusu hayatı boyunca ona eşlik etmektedir. Mağara resimlerinde görselleştirilmiş olarak karşımıza çıkan gündelik hayata dair anlatıları bir kenara alacak olursak, kadim Mısırda firavun ve ailesi için yapılan feyyumlar (mumya portreleri) gibi erken dönem örnekler, orta çağda asilzadelerin portre çizimlerinde sıklıkla karşılaştığımız birey odaklı çizim, resim ve boyamalar bu dünyadaki varoluş tutkusunun uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu uzantılara eşlik eden en belirgin fon dindir. Din sembolik olarak bu dünyaya ait canlı ve cansız varlıklara yüklediği olağanüstü manalarla insanoğlunun bu dünyadaki hikâyesinin anlamlı bir bütüne sahip olabilmesi için her zaman eşlik etmiştir.

Buna karşın Aydınlanma sonrasında dine ilişkin öngörü ve beklenti noktasında iki tür yaklaşımın sergilendiğini görmekteyiz. Birincisi 19. yüzyıl düşünce dünyasına hâkim olan dinin büyük ölçüde hükmünü yitirmiş arkaik bir kurum olarak yürürlükten kalkacağını düşünen katı pozitivist yaklaşımdır. İkincisi ise, bu yaklaşımın devamı niteliğinde değerlendirilebilecek, Durkheim sosyolojisinden neşet eden, Weber'in yorumlamacı sosyolojisi çerçevesinde ele alınabilecek, son dönemde Hervieu-Legér'in "bir hafıza zinciri olarak din" (Hervieu-Léger, 2000) kavramsallaştırmasında veya Taylor'ın sekülerlik çözümlemelerinin merkezine yerleştirdiği "toplumsal tahayyül" (Taylor, 2004) biçimi olarak din yaklaşımında gördüğümüz okuma biçimidir. Modern dünyanın kurucu metinlerine baktığımızda, yorum farklılıklarına rağmen dinin insanlar için öneminin giderek yok olacağı yönünde olmuştur (Ocakoğlu & Bilici, s. 883-885). Zaman modern kuramcıların görüşlerini teyit etmemiştir. Aksine din hayatın her alanında medyanın kullanılması marifetiyle daha da görünür hale gelmiştir. Din, kapitalistleşmiş ve profesyonelleşmiş medya organları tarafından değer odaklı pazarlama stratejisine dâhil edilerek zamanla kendisine daha da fazla yer bulmayı başarmıştır.

Bilgi ve değerlerin aktarımı noktasında ise 19 ve 20. yüzyıllarda klasik araçların yerini gelişen teknoloji sayesinde yeni araçların almaya başladığını görmekteyiz. Yazılı basınının ardından gelen görüntü ve ses odaklı yayın araçları kitlesel medyanın keşfini

beraberinde getirmiştir. Sinemaya yönelik toplumsal ilginin artmasında ise yine sinemadan bağımsız bir şekilde, modern zamanlarda dinleme ve okumanın yerine görme odaklı bir bilgilenmenin tercih edilmeye başlanmasının önemli bir payı vardır. Bu öğrenme biçimine paralel olarak gelişen teknoloji, sinemanın teknik bileşenlerinin kabiliyetini de artırmıştır.

Sinema kendine mahsus özellik ve kabiliyetleri bakımından diğer anlatı biçim ve modellerinin isteseler de elde edemeyecekleri avantajları, "karşısında'' duran insanı etkilemek için kullanmaktan hiçbir zaman çekinmemiştir. Dinin kutsal olarak tanımladığı kişi, eşya, atribü, mekân ve zamanların filmler yoluyla tekrar edilmesi, yeniden üretilmesi için de bu imkânlar cömertçe kullanılmıştır.

Filmlerde işlenen konuların içerikleri, toplumsal hayatın hafızasında yer alan çatışma noktalarının örneklemeler yoluyla çözümüne işaret etmiş ya da taraftar olunan inanç sistemine olan bağlılığı kuvvetlendirmeye yönelik içerikler dâhil edilerek hazırlanmıştır. Özellikle Hristiyanlığın sosyal, kültürel ve toplumsal dönüşümler karşısında nasıl algılandığını, nasıl etkilendiğini görmek için Hz. İsa üzerine çekilmiş filmlerin kurgularındaki değişim ve dönüşüme dikkat etmek yeterli olacaktır. Genel itibariyle ilk dönem filmlerinde kutsal kitapları olan İncil'deki metinlere bağlı ve uyumlu olarak hazırlanan senaryolar hayata geçirilmiştir. Bu tavır zamanla tahrifata uğratılarak, modernitenin insanın inanç dünyasına ilişkin ortaya koyduğu çelişkiyi körükleyerek ve pozitivist bir yaklaşımla onu seküler bir hayata ikna etmeye yönelerek, kapitalist tüketim biçimlerinin, zamanın ruhunun etkisindeki insana ulaşmak ve kimi zaman önceden tasarlanmış yaklaşımlarla hazırlanan senaryolarla yeni bir insan tipi oluşturmaya yönelik bir etkileşimin başlangıç adımları atılmaya başlamıştır.

Peygamberler başta olmak üzere, sinema dünyası inanç sistemlerindeki kutsal kişi ve anlatılara farklı amaçlarla yaklaşmış olsa da üretilen filmlerin toplum nezdindeki karşılığı ve etkisi gün geçtikçe artmıştır. Bu çerçevede, din ve sinema bağlamında ele alacağımız temel düşünce ve tarihi seyrin ana damarı Hristiyan teolojisi ve onun kutsal peygamberi Hz. İsa olacaktır. Çünkü hayatı sinemaya aktarılan ilk peygamber Hz. İsa olmuş ve hakkında günümüze değin ikiyüz elliye yakın film çekilmiştir.

Fantastik ögelerin baskın bir şekilde gösterildiği filmler modern zamanlarda toplumsal düzeyde yaşanan dinden uzaklaşma hareketinin bireysel bir dindarlaşmaya

evirildiği 1960 sonrası dönemin en popüler sinema karakterlerinin ortaya çıkmasını neden olmuştur. Kurgusal bir dünyanın karşısında olduğunu bilmesine rağmen filmde gösterilen doğaüstü güçlere sahip kahramanların "mesihvari" kurgusu izleyicilerde kimi zaman inanç konusunun sorgulanmasına neden olmuş, hatta o kurgunun bir inanç sistemi olarak kabul edilmesine neden olmuştur. Buna verilecek en çarpıcı örnek 1977 yılında çekilmeye başlanan *Star Wars* filmlerinden etkilenerek İngiltere'de dört yüz binin üzerinde "Jedi" inancına sahip kişilerdir. Son yıllarda en fazla izlenen ve ticari olarak en fazla kazanç sağlayan sinema filmi ve diziler fantastik ögelerin yoğun olarak ele alındığını görmekteyiz. Bunlardan en popüler olanlarını şöyle sıralayabiliriz; Yüzüklerin Efendisi serisi (2001, 2002, 2003) Harry Potter serisi (2001'den 2013'e toplam 10 sinema filmi ve tv dizisi), 300 Spartalı (2007, 2014), The Pagan Queen (2009), Vinci'nin Şifresi (2006), Agora (2009), Vampir Günlükleri (2009), Alacakaranlık (2008'den 20012'ye 5 sinema filmi), Muhteşem ve Kudretli Oz (2013), Sihirbaz (2006), Prestij (2006), Sihirbazın Çırağı (2010), Buffy the Vampire Slayer (1997), Asterix ve Obelix (1999), Game of Thrones (2011), Supernatural (2005), Vikings (2013), Merlin (2008), Alacakaranlık (2003), Sabrina (1996), Tatlı Cadı (2005) (Güven A. , 2015, s. 327-338).

Literatürde, sinema ve din bağlamında yapılan çalışmalar kategorize edilirken farklı kıstaslar kullanılmıştır. Plate'e (2005) göre bunu şu şekilde ifade etmek mümkündür: Açık veya örtük bir şekilde dinin sinema filmi içerisindeki anlatısının konumlandırılışı; filmdeki din (religion in film), filmlerin çekilirken ve kurgulanırken sergilenen estetik bakış açısı ve dini pratikler arasındaki uyum; (film as religion), sinema olarak din ve seyirciliğe ve bunun ritüelle ilişkisine odaklanmanın öncelikli olduğu sinema deneyimi ve ritüel (cinematic experience and ritual) (Plate, 2005, s. 3099). Çalışmamızda bu üç ayrımın genişletilerek incelenecek olması, din ve sinema arasındaki ilişkinin etraflıca tartışılmasını ve daha belirgin bir şekilde ortaya konulmasını ve ileride karşılaşacağımız metinlerdeki bilgilerin bir izlek üzerinden takip edilmesini kolaylaştıracaktır.

3.1. Dinin Sinemayla Karşılaşması

Din mefhumunun kendine mahsus alanına dair yönelen her durum karşısında tereddütlü yaklaşımı yüzyıllardır süregelen bir davranış biçimi olarak kabül görmüştür. Kutsalın "mahremine" yönelik en önemli müdahale isteği 19. yüzyılın sonundan itibaren sinema üzerinden yapılmakta, mahrem kabul edilen konu, durum ve kişiler görüntü, ses ve temsil yoluyla gündelik hayata "indirgenmeye" çalışılmaktadır. Bu başlık altında bu

karşılaşmanın nasıl ve ne şekilde olduğunu ele almaya çalışacağız.

3.1.1. Filmlerde Din

Filmler bize toplumsal değerlerimizin ne olduğunu ve eğer istiyorsak bunları nasıl değiştirmemiz gerektiğini söyleyen birer modern zaman "vaazıdır". Toplumların gerçekten neye inandıklarını bilmek istiyorsak, ekranda gördüklerini incelememiz gerektiği' tespitini yapabiliriz. Filmlerde yakalanan, kültürel endişelerimizi ve arzularımızı ifade etmemize yardımcı olan modern mitler, temelde hayatta karşılaşılan gerçeklerin birer uzantısıdır. Batı toplumunda kiliseye gitmekten daha fazla sinemaya gitmenin, gündelik hayata dair derin endişelerimiz, değerlerimiz ve inançlarımızla ilgili olduğunu savunanlar olmuştur. Buna paralel olarak Hristiyan ilahiyatçıların bir kısmı sinemanın kendine mahsus dünyasında İncil'i filmler aracılığıyla keşfetmenin yollarını aramıştır. İlahiyatçılar İncil'de geçen ve herkes tarafından bilinen destanlara odaklanmak yerine, özellikle dini karakterler veya nesneler tarafından işaretlenmemiş, filmlerde "gömülü" gizli Hristiyan temaları aramışlardır. Benzer yaklaşımı dindar ya da seküler film eleştirmenleri de kullanmıştır. Bu yöntemi, William L. Blizek'in tespitiyle söyleyecek olursak *"dinden faydalanarak filmi yorumlamak"* olarak ifade edebiliriz. Ancak filmler hakkında sağlıklı yorum yapabilmek için dinin dayandığı temel kavramlara, bünyesinde barındırdığı sembol ve kodlara hâkim olmak da gerekmektedir. Bu aynı zamanda filmlerde kullanılan dini anlatıların korunmasını sağlamaktadır (Blizek, 2009, s. 29-38). Teologlar Hristiyanlığın kurtuluş hikâyesinin evrensel bir çekiciliği olduğunu ve bu nedenle filmlerde bu çekiciliğin genellikle kasıtsız olarak görünebileceğini varsayarlar. Bu bilginler, aynı zamanda filmlere bakarken çeşitli Hollywood yapımlarında Hz. İsa'nın ya da kurtarıcı figürlerinin alegorilerini bulurlar. Hristiyan değerleri olarak nitelenen bu figürler izleyenleri Tanrı'nın doğası, kötülük sorunu ve kurtuluş sorunu üzerinde düşünmeye iten değerlerdir (McDannell, 2008, s. 9).

Amerikan Din Akademisi bünyesindeki 1990'larda film ve din üzerine araştırmalara yoğunlaşılan akademik bir programın açılmasıyla sinema ve din üzerine yapılan bilimsel araştırmalarda artış gözlemlenmiştir. Hristiyan teologlar, Reinhold Niebuhr ve Paul Tillich'in Hristiyanlık ve kültür arasındaki ilişki hakkındaki çalışmaları bu yıllarda yeniden ele alınmış ve sinema filmleri, modern yaşamın en mükemmel kültürel ifadelerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Tillich ve Niebuhr'un fikirlerinin etkisi yarım yüzyıl sonra, film ve din araştırmalarında kendisini göstermiş dinin kültürle arasındaki sıkı bağın yeniden ele

alınmasını sağlamıştır. Alanla ilgili yayınların ilk örneklerinin çoğunda görülen varoluşsal, evrensel dili kullanma eğiliminin aksine 1990'lar boyunca yapılan araştırmalar genellikle, popüler filmlerin Eski ve Yeni Ahit anlayışlarıyla ilişkisi; filmlerin Hristiyan teolojisinin öğretileriyle bağı ve filmlerdeki Mesih (kurtarıcı) figürlerinin kullanımı üzerine olmuştur (Plate, 2005, s. 3100).

1990'ların ortalarından günümüze değin sinema ve kutsal başlığı altında değerlendirilecek çalışmalarda tarihselleştirme, kategorize etme ve dolayısıyla meşrulaştırma yönünde birkaç girişimde bulunulmuştur. Bu girişimlerin ve Hollywood yapımı popüler filmlerde dini anlatıların sarih ve etkili bir şekilde anlaşılması için in Joel W. Martin ve Conrad E. Ostwalt'ın *Screening the Sacred* (1995) isimli kitabı bize iyi bir şema sunmaktadır. Kitap, filmleri dini araştırmalar açısından incelemenin üç yolunu ortaya koymaktadır: teolojik eleştiri, mitolojik eleştiri ve ideolojik eleştiri. Kitapta incelemeye alınan filmlerin tümü öncelikle filmlerde hikâye veya karakterlerinde dini anlamın bir şekilde yer aldığı anlayışından hareket etmektedir. Daha sonra, özellikle kahraman filmlerinin alt metinlerinde, kahramanın etrafını görünmez bir tül gibi saran kutsal imge ve işaretlerin ortaya çıkarılması için ortaya konan bu kategoriler dikkate alınarak analizler yapılmıştır. Çünkü film ve din bağlamında yapılan araştırmalarının çoğu ya fazlasıyla teolojik ya da fazlasıyla ideolojik bir bakışla ele alınmaktadır (Plate, 2005, s. 3100).

Eski ve Yeni Ahit metinlerinden yapılan alıntılarla, dinler tarihinin önemli olay ve karakterlerinin sinema aktarıldığı önemli yapımlar arasında; *Krallar Kralı, Haçlı Seferleri, Ben Hur, Quo Vadis, Samson ve Delila, Barabbas, Gümüs Kupa, Sodom ve Gomore, Dünyanın En Büyük Hikâyesi, Günaha Son Çağrı, Peygamberler Tarihi, Mahşerin Dört Atlısı, Nazareth'li İsa, Tutku-İsa'nın Çilesi, Exodus- Tanrılar ve Krallar* gibi filmleri sayabiliriz. Ayrıca dini film türü dışında değerlendirilen ancak kutsal anlatıların alt metinlerde işlendiğini görebileceğimiz filmlere Alfred Hitchcock' un *Psycho* (1960), Joel Coen'in *Blood Simple* (1984), George Lucas'ın *Star Wars* (1980), John G. Avildsen'ın *Rocky* (1982), Mel Gibson'un *Cesur Yürek* (1995), David Lynch'in *Blue Velvet* (1986) Guillermo Del Toro'nun *Pan'ın Labirenti* (2006) filmleri örnek verilebilir. Bu çerçevede, süper kahraman filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan ve ABD'nin dünyayı kurtaran bir "mesih" olarak işlendiği filmlerde de kutsal semboller ve metinlerin izine rastlamak mümkündür. Yine, ideolojik bir yaklaşımla, filmlerde dini anlatıların filmin kahramanı tarafından seslendirilmesi ya da kutsal sembollerin gösterilmesi ile ABD'nin yenilmezliği ve Amerikalı

olmanın kurtuluşa erecek "seçkin millet"in bir ferdi olunacağı algısı pekiştirilmektedir. Rolan Emeerich'in *Indipendece Day* (1996) ve Michale Bay'ın *Armageddon* (1998) filmleri buna örnek olarak verilebilir (Bilis, 2020, s. 4). Sonuç olarak dini simgeler gösterilsin ya da gösterilmesin din bütünleyici bir unsur olarak sinema dünyasında varlığını hissettirdiği görülmektedir.

3.1.2. Din Olarak Film

Sinemanın başlangıcına baktığımızda, çekilen filmlerde ustaca kullanılan sessizlik, hareketsizlik ve birkaç simgesel aksesuarın dışında objektiflere kutsala dair pek fazla detay yansımamıştır. İlk film teorisyenleri esas olarak sessiz filmlerde görsele verilen önem nedeniyle sinemanın biçimci tarafına vurgu yapmışlardır. Buna karşılık Fransa'da 1920 yılında Louis Delluc, Jean Epstein ve Lé Moussinac gibi kuramcılar "photogenie" kavramını ortaya atmış ve geliştirmişlerdir. Photogenie; filmin kendi biçimine içkin teknolojik özellikler aracılığıyla gerçekliğin sinematik dönüşümü olarak nitelenmiştir. Film yapımının biçimsel özelliklerine yapılan vurgular nedeniyle, erken dönem film kuramları değerlendirmelerin çoğu "anlatı filmi" diyebileceğimiz klasik Hollywood tarzı film biçimi için yetersiz kalmıştır. Kurgu ve teknolojideki gelişmeler sayesinde kameranın "gerçek zamanı" yavaşlatma, hızlandırma, görüntüleri yeni ilişkileri gösterecek şekilde yan yana getirme ya da görsel gerçekliğin belirli bölümlerine yakınlaştırma yeteneği zamanla gelişmiş ve mitoloji ışığı altında gerçekliği "yeniden" kurgulama imkânı doğmuştur. Bu aynı zamanda izleyicilere yeni bir bakış açısı, yeni bir "dünya görüşü" sunmak demektir. Böylelikle, sinematik temsil, dünyanın gerçeğini tamamen yeni bir biçimde "açığa çıkaran" bir bilgi aracı haline gelmiştir (Plate, 2005, s. 3101).

Sinemanın "çok tanrılı ve teogonik" olduğunu belirten Epstein, filme alınan nesnelerin daha önce herhangi bir form içinde birlikte kullanılmadan, gölgede kayıtsız bir şekilde varlıklarını sürdürürken sinema ile dramatik kaygının ışığına çağırılarak yeni bir dünyada yeni bir anlam formunda var olduklarını belirtmiştir. Ona göre bu çok tanrılı dünyada bir anlam bütünlüğünün ve hayatın oluşmasını sağlayan nesneler bazı ilkel dinlerde karşılaştığımız uğursuz, tabu nesneleri; tılsım ve muskalardaki gibi bir yaşama sahip olmaktadır. "Bir hayvanın, bir bitkinin veya bir taşın, en kutsal üç duygu olan saygıya, korkuya veya dehşete nasıl ilham verdiğini anlamak istiyorsak, bence onları ekranda izlemeliyiz." (Epstein, 1924, s. 317). *"Sinema, şeylerin ve varlıkların en donmuş*

görünümlerine ölüm karşısında en büyük armağanı verir: yaşam. Ve bu hayatı en yüksek kisvesi altında bahşeder: kişilik. Kişilik zekânın ötesine geçer. Kişilik, şeylerde ve insanlarda görünen ruhtur, kalıtımları belirginleşir, geçmişleri unutulmaz olur, gelecekleri zaten mevcuttur. Sinemanın hayat verdiği dünyada herşey, ancak kendine özgü bir kişiliğe sahipse yükselir… Yalnızca nesnelerin, varlıkların ve ruhların hareketli ve kişisel yönleri fotojenik olabilir, yani filmsel yeniden üretim yoluyla daha yüksek bir ahlaki değer kazanabilir." (Epstein, 2012, s. 295).

Sinemanın izleyeni etkisi altına aldığını, adeta büyülediğini ifade eden bazı kuramcılar ise, dilin modern çağda ifade yeteneğini kaybettiğini savunan Saussure'ın tespitine ek olarak, sinemanın/görüntünün yeni bir dil imkânı sunduğunu söyleyerek sinemaya yeni bir ifade alanı açmışlardır (Moore R. O., 1999). Kutsalın örtük bir şekilde tezahür ettiği filmlerde kutsala dair kodların anlamının seyircinin bilincinde daha önceden var olması gerekmektedir. Epstein'in nesneler üzerinden verdiği örnekte de olduğu gibi, anlatı metinlerinde geçen kutsal ifadelerle daha önce karşılaşmamış izleyici kodlarda gizlenen anlamları anlamayacak ve beklenen faydaya erişemeyecektir.

Siegfried Kracauer'in (1889-1966) *Bulunmuş Öykü (The Found Story)* olarak adlandırdığı sinema türü filmlerin içerisinde gizlenen imge, sembol ve örtük alt metinlerin kullanıldığı dini filmleri tanımlamak için ideal bir tanım içermektedir; *"Bir nehrin ya da gölün yüzeyini yeterince uzun seyrettiğiniz zaman, suyun içinde bir esinti ya da burgaç tarafından yaratılan belirli şekiller olduğunu fark edeceksiniz. Bulunmuş öyküler de bu tarz modellerin doğasına sahiptir. Tasarlanmış olmaktan çok keşfedilmişlerdir, belgesel yapma niyetleriyle yaratılan filmlerden ayrıştırılamazlar. Bununla uyumlu olarak, "öyküsel-olmayan filmin rahminde tekrar ortaya çıkan" hikâyeye duyulan talebi tatmin edebilmeye en yakın yere bunlar ulaşabilmektedir."* (Kracauer, 2015, s. 245-246).

Paul Schrader, 1972 tarihinde yayınladığı *Sinemada Aşkın Üslup (Transcendental Style in Film)* isimli eserinde birbirinden bağımsız olarak dünyanın farklı yerlerinde de olsalar, "aşkın olana varmak için bir yol" bulan yönetmenlerin manevi duyguların ifadesi için yeni bir biçim bulduğundan bahsetmektedir. Japon yönetmen Yasujiro Ozu, Fransız Robert Bresson ve Danimarkalı Carl Dreyer'in filmleri üzerinden iz süren Schrader aşkın üslupta dünyevi araçların aşkın amaçlar için kullanıldığını belirtmektedir. Aşkın üslupla çekilen filmlerde belirli dini konular, kıssalar veya hayat hikâyelerine gerek yoktur. Bu

üslupla seyredilen filmler esnasında izleyicinin tepkisi fiziksel bir göstergeyle ölçülemez. Temsil konusunda "dini film" deyince anlaşılan kutsal karakterlerin gösterildiğine şahit olamayız. Aşkın üslupla çekilen filmlerde, hikâyesine tanık olduğumuz karakterlerle beraber bir nevi yeraltı sularında yolculuk yapmaya çağrılırsınız. Sessiz ve temkinli bir yolculuğa. Schrader'e göre aşkının tanımında duyusal deneyimlere yer yoktur. Bu yönüyle aşkın üslupla çekilen filmlerde "temsilin evrensel biçimini" ortaya koyan bir eserle karşılaşmaktayızdır. Yönetmenlerin farklı din ve kültürden olmalarına rağmen ortak bir dil yakalamalarının arkasında bu evrensel dil ile film yapıyor olmaları gelmektedir. Bu üslubun tevarüs ettiği yönetmenler arasında; Antonino, Rosselini, Pasolini, Renior, Mizaguchi, Warhol'u saymak mümkündür. Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Ingmar Bergman, Yasujiro Ozu Akira Kurosawa ve Tarkovski'nin filmlerinde bu üslubun derin izlerini keşfetmek mümkündür. Hollywood'un ilk yönetmenleri, DW Griffith ve Cecil B. DeMille'in çalışmalarında da zaman zaman bu üsluba yaklaşan filmlere rastlanabilmektedir.

Bir başka önemli isim, Ortodoks inanca sahip yönetmen Tarkovski, hem görsel hem de sözel sinematografik anlatımını felsefi bir zemin üzerine inşa etmiştir. Yönetmen aynı zamanda sanatın incelikli anlatımını da bir aura olarak şiirsel bir şekilde bütün imge dünyasına yayarak; filmlerde ele aldığı konulara doğaüstü bir yorum katmayı bilmiştir. Batı tarzı film yapma anlayışının dışında manevi duyarlılıkları önceleyerek sinemada temsil meselesini kendilerine has üsluplarıyla çözen yönetmenler arasında, Hint sinemasından Satyajit Ray ve Japon sinemasından Akira Kurosawa'yı da Tarkovski'nin yanına ekleyebiliriz. Bu yönetmenlerin çalışmalarında, tek tanrılı dinler yöneliminden farklı ancak yine de sembolik anlamda insanın varoluşunu temellendiriş ve aşkın bir bakış yansıtma anlamında manevi duyarlılık dairesinde ortak bir deyiş algılayabilmekteyiz (Kabil, 2003, s. 621-624).

Kracauer, "öyküsel-olmayan filmin rahminde tekrar ortaya çıkan" olarak nitelediği ve Schrader'in tanımına uygun film çeken iki yönetmen olarak Doğu'da Ozu ve Batı'da Bresson'u göstermiştir. *"Aşkınlığın düşmanı harici (gerçekçilik, akılcılık) ya da batını (psikolizm ve izlenimcilik) içkin olandır."* Schrader aşkın üsluba sahip yönetmenlerin sade sinematografi, ifadesiz oyunculuk ve ustalıkla kurgulama dâhil olmak üzere "tasarruflu" bir film yapım biçimi geliştirdiklerini söyler. Bresson'un "perdeler" olarak nitelediği ve seyirci kazanmaya yönelik kullanılan olay örgüsü, oyunculuk, diyalog kurgu ve efektler gibi filmlerde izleyiciyi etkilemeye yönelik kullanılan yöntemlerden aşkın üslupla film yapan

sinemacılar kaçınmıştır. Bu kaçınma sonucunda elde edilen duru ve film yapımına özgü sinematografik dil aşkın olana erişime izin verir. Aşkın sanatçı gerçekliği ancak bu şekilde yorumlayarak kendisine bir üslup geliştirebilir (Schrader, 2017, s. 5-12).

Semavi dinler haricinde çeşitli dini geleneklerdeki tefekkür vurgusu ile ilişkili olarak da benzer üsluba yakın filmlerin çekildiği görülebilir. Bu çerçevede ikonlardan yantralara ve thangka'ya kadar filmlerde kullanılan uzun bir görsel medya listesi sırlamak mümkündür (Plate, 2005). Uzak doğu sporları arasında gösterilen ancak kimileri tarafından bir inanç biçimi olarak da kabul edilen Kung Fu filmlerindeki öğretilerin işlendiği sahnelerde kullanılan semboller ve söylemlerin içeriği bu konuya verilecek örneklerdendir.

3.1.3. Sinema Deneyimi ve Ritüel

Bir filmin gösterimine kadar geçen süreçte bir dizi "sihirbazlık" yeteneğine sahip kişilerin bir araya gelmesi gerekmektedir. Bu kişiler arasında yönetmenler, yıldızlar ve efekt uzmanlarının yanı sıra aynı zamanda mimarlar ve tasarımcılar, tiyatro teknisyenleri, elektrik mühendisleri, hırslı girişimciler, tanıtım ustaları ve izleme deneyimini şekillendirmek için orada bulunana etkinlik planlayıcıları, pazarlamacılar da vardır. Bunlar arasında bazıları sanatsal veya estetik bakımından filmlere eğilirken diğerleri eğlence dünyasının ekonomik çıkarlarının, kültür endüstrisinin sözcülüğünü yapmaktadır. Saydığımız meslek sahipleri ve oyuncularla birlikte, yapılan şey, film izlemeye gelen seyirciler için, sahne arkası ve sahne önü dramlarını düzenlemektir. Bu düzenleme aynı zamanda sinemanın hem ticari hem de entelektüel servetinin uzun süredir dayandığı önemli bir "arayüz" oluşturmaktadır.

Filmin biçimsel üslubu, olay örgüsü ve karakterlerinin yanı sıra, ayrıca sorgulanması gereken kritik noktalardan birisi de sinemasal deneyim konusudur. Filmlerle ilgili bütün çabaların nihayete ereceği nokta da aslında burasıdır. Film teorisyenleri sürekli olarak eserin saf ve yalın olarak seyirciye ulaştığı sürecin ve onda bıraktığı izlenimin bilinmesinin öneminden bahsetse de izleyici üzerindeki etkisine yönelik yapılan çalışmalar azdır. Sinema üzerine düşünen akademisyenler genellikle kurgunun etkisi hakkında teoriler üretmişlerdir. Ancak izleyicilerin gerçekte nasıl tepki verdiğini bulmak için etnografik araştırma yapanların sayısı oldukça azdır. Özellikle dini filmlerin toplumsal etkilerinin tam olarak anlaşılabilmesi için, belirli bir filme farklı yer ve zamanlarda ve farklı kültürlerde verilen tepkileri ölçen ve böylece filmin anlamının toplumdaki yerini ortaya koyan çalışmaların

yapılmasına ihtiyaç duyulmaktadır.

Sinemayla ilk karşılaşma örneklerini içeren kuramsal metinlerde teorisyenler sinemanın modern bir izleyici için gücünü yorumlarken animizm, kutsal, ritüel, kurban, putlara tapınma, sempatik ve homeopatik kavramlarını kullanarak film seyretme ritüelinin ilkel inançlara benzerliğinden, Lévi-Strauss'un ilkel kabileler üzerine yaptığı tespitleri hatırda tutmakta fayda vardır, dem vurmaktadırlar. Çağdaş film kuramcıları ise genel olarak sinema deneyimini psikanalitik çerçeveden ele almakta, bilinçdışının geniş perspektifinden bakarak filmin gücünü açıklama gayretine girmeyi tercih etmektedirler. Bununla birlikte seyretmenin bilinçli bir biliş halinde gerçekleştiğini ve yalnızca anlamlar aracılığıyla filmdeki kodların okuma sürecine dâhil olduğunu iddia ederek filmin gücünü sınırlamışlardır. Buna mukabil, filmleri bilişsel veya kültürel eleştirel okuma arasındaki fark, yalnızca incelik ve beğeni farkıdır. *''Çünkü kültürel eleştiriler de filmleri açıklama iddiasındadır, ancak bunun yerine bize filmin gerçekten ne anlama geldiğini göstermek için film içindeki ve dışındaki sosyal ve tarihsel bağlamları kullanırlar.''* (Moore R. 0., 2000, s. 2).

İlk sinema gösterimlerinde kiliseler de gösteri alanı olarak kullanılmıştır (Lindvall, 2007). Bir ayine katılır gibi film seyreden seyirci, tamamen simgesel bir dünyanın içinde, o dünyanın kurallarına tabi, bir tören ya da ayinin, habitusve alan döngüsünün, tam ortasında bulur kendisini. Teslim olmuş bir şekilde iletilenleri algılarken, zihinsel olarak bir doğrulamaya başvurmadan bu bütünün (simgesel iletilerin) ardındaki anlamın etkisi altına girer ve bu anlamın çevresinde inançlar oluşturur (Jarvie, 1970, s. 97).

Sinemaya gitmek, modern şehir kültürünün bir parçası olarak son yüzyılın önemli sosyal etkinliklerinden birisidir. Belirli bir ritüele sahip olan bu etkinlik aynı zamanda toplumsal bir sınıfa dâhil olmayı da beraberinde getirmektedir. Dahası sinema salonları tarih boyunca çeşitli mahalleler, kültürler ve sosyal gruplar için ait oldukları topluma dair kodların ortaya çıktığı gösteri mekânları olmuştur. Film türlerine göre oluşan izleyici profilleri üzerinden yapılacak değerlendirmeler o toplumun sosyolojisi hakkında önemli ipuçlarını da barındırmaktadır. Luckett'e (2013) göre, 1908 ve 1917 arasında, sinemalar kendilerini "aile ve toplumla derinden bağlantılı yerel bir zevk" olarak, bir sosyalleşme mekânı olarak yeniden konumlandırdıklarında, filmlere ilgi daha fazla olmuş, yapımcılar filmler vasıtasıyla izleyiciye ulaşma noktasında büyük başarı elde etmişlerdir. Bu salonlar izleyicileri filmlerden önce lobide oyalanmaya teşvik etmiş ve genellikle yerel yardım etkinliklerine ev

sahipliği yapmış ve yerel işletmelerin ürünlerini sergilediği bir mekân (pazar yeri) olarak kullanılmıştır. 1917'ye gelindiğinde bu küçük mahalle tiyatroları uzun metrajlı filmlerin gösterildiği gösteri merkezleri haline gelmiştir (Luckett, 2013, s. 130).

Zaman ilerledikçe ve mahalle tiyatrolarının popülaritesi arttıkça sinemaya gitmek, her sosyal sınıftan insan için eğlenceli bir etkinlik ve sosyalleşme imkânı sunan birer "vitrin / sahne" haline gelmiştir. Sinemaya gitmek aynı zamanda çok fazla para ödemeden sosyalleşmenin ve evden dışarı çıkmanın bir yolu ve aynı zamanda gösterimde olan filmlerin konusu, aktörler ve dolayısıyla filmler insanların sohbetlerinin önemli bir parçasıdır. 20. yüzyılın başında sinemanın bu cazibesine kapılan, sinemayla yeni tanışmış milyonlarca sinemasever, filmleri evrensel bir dil olarak kabul etmiş ve sinemayı ulusal ve sınıf farklarını ortadan kaldıran ve bunun neticesinde, sınırları aşan ideolojiler üstü bir fenomen olarak görmüşlerdir (Tratner, 2008). Bu sınır son dönemde önemli adımlar atılan dijital dünyada neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Dünya sinemasının önemli yapımcılarını geride bırakan internet tabanlı film izleme portalları kültürel kodları, her dini inancın kendine mahsus habitusunu göz ardı ederek, dikkate almadan çektikleri filmleri farklı dil seçenekleri ve sinemaya gitmeden istenilen yerde izleme imkânı sunarak sinema kültüründe yeni bir dönemi başlatmışlardır. Çalışmamızın sınırlıkları nedeniyle bu konudaki başlıklara değinilmeyecektir.[1]

Dini bir filmi sinemada seyretmeye giden seyircilerin bu eylemi bir "ibadet" bilinciyle gerçekleştirdiğini seyredilen filmlere verdikleri duygusal tepkilerden görebilmek mümkündür. Filmlere öğrendiklerini doğrulamak, özdeşleşmek ve o zamanı yeniden yaşamak için giden seyirci filmde seyrettikleri karşısında duygusal bir boşluğu, kırılmayı veya itikadi bir yanlışı kaldıracak durumda değildir. Bu çerçevede peygamberlerin hayatlarını konu edinen yapımların zaman zaman yasaklandığı, protesto edildiği, sinemaların taşlandığı ve hatta yönetmen ve oyuncuların ölüm tehditleri aldıkları da görülmüştür.

Seyircilerin film seyretmek için yaptığı hazırlıklar ülkelere göre değişim göstermektedir; Güney Asya tiyatrolarında mitolojik filmlerin gösteriminden önce izleyicilerin puja (adanmışlık adakları) sergilediklerini görebiliriz. Ayrıca Amerika Birleşik

[1] Sinemanın dijital dönüşümü ve geçirdiği evreler hakkında detaylı bilgi için bknz; Şentürk, Rıdvan, Sinemada Dijital Dönüşüm, Pruva Yayınları, Ankara, 2020

Devletleri'ndeki gençler, belirli kıyafetler giyerek cumartesi gecesi *The Rocky Horror Picture Show'u* tekrar tekrar izlemek, "gece yarısı ayini" için sıraya girmektedirler. Sinemaya giderek film izlemek kadar olmasa da televizyonda dini içerikli filmler gösterildiğinde benzer ritüellerin bu sefer evlerde sergilendiğini görülmektedir. Kuzey Amerika'daki aile ve arkadaşlar, *It's a Wonderful Life at Christmas, King of Kings at Easter* veya *The Wizard of Oz*'un Temmuz'da yıllık yayınını izlemek için oturma odalarında bir araya gelmektedirler. Bu ritüelleştirilmiş performanslarda, filmin dini içeriği aslında konunun dışındadır. Daha ziyade, önemli olan, bu faaliyetlerin özel "ayrı" zamanlarda (genellikle mevsimsel döngülerde) ve vurgulanan özel yerlerde (ailenin evinin oturma odası veya sinemada) nasıl gerçekleştiğidir. Ortak bir deneyim, görme ve dinleme estetiği (ve buna eşlik eden genellikle yemek yeme alışkanlığı) ve diğer izleyicilerle ve filmle etkileşim halinde olmak önemlidir. Ritüellerin birlikte yapılması kesinlikle dikkati ve duyusal odaklanmayı sağlamaya yöneliktir. Filmin formu tam da bunu sağlar (Plate, 2005, s. 3101).

Bütün bunların yanı sıra, seyircinin sinema dünyasındaki yeri ve önemi genellikle ihmal edilmiştir. Seyirci bir filmin yapımcısı, yönetmeni ve taşıdığı kültürel, dini ve toplumsal bağlamının tamamlayıcısı, taş köprülerde merkezi konumda olan "kilit taşı"dır. *"Seyirci, sinema ile ilgili çalışmalarda hep var olduğu bilinen bir gerçek ve belirleyen olarak film-insan ilişkisi bağlamında kendini hatırlatan bir ögedir. Başka bir deyişle, basit bir mantık yürütmeyle hiç seyircisi olmamış / hiç kimse tarafından seyredilmemiş bir filmin varlığının tartışmalı hale geliyor oluşu önemli bir çıkış noktası olabilir. Seyirci bir filmin "bakanı"dır, "göreni"dir ve bir filmin film olduğunun tanığıdır. Bu "bakış" önemli bir kanıttır. Böyle olduğu için de bir film söz konusu olduğunda içeriğinden bağımsız olarak düşünülmesi gereken seyircinin o filmin tamamlayanı ve olmazsa olmaz parçası olma hali olmalıdır."* (Kırel, 2012, s. 14).

Dini filmlerin seyirciler üzerindeki etkisi, ancak sinemaya gitme deneyimi ve ritüelleri ile birlikte analiz edildiğinde tam olarak anlaşılabilecektir. Sinemada gösterilen her filmin bir ritüele sahip olacağını düşünmek seyircilerle sinema arasındaki bağı dini/kutsal bir ritüelle ilişkilendirmek anlamına gelecektir. Ancak sinema deneyiminin, "sinemaya gitmenin" bir ritüel haline geldiğini seyir öncesi ve sonrası yapılan kalıp davranışların yaygınlığını gözlemleyerek anlayabiliriz. Bu ritüellerin kalıplaşmış bazı davranış biçimleri vardır. Kutsal bir mekâna girer gibi adımlarınızı tedbirli bir şekilde atmaya başlar, kilise vitraylarından süzülen ışığı andırırcasına üzerinize doğrultulan ışıklarına altından geçip

büyülü bir dünyaya girersiniz. Etrafınızda sizin gibi büyülenmiş insanları fark eder, onlarla birlikte heyecanlanır, güler veya ağlarsınız. Tıpkı ayinlerde koroların verdiği tepkiler gibi. Kahraman gibi iyi olanın yanında kötünün karşısındasınızdır. Adorno'nun deyişiyle kültür maskelerini takarak ikna olmuş şekilde, *''Gündelik yaşamda karşılaşılamayacak olaylara tanıklık edilir, hayaller kurulur ya da filmlerde kurulan hayallere ortak olunur. Kısaca, salona girdikten sonra dışarısı dışarıda bırakılır. İçerde ve izole bir mekânda olunduğu için artık dışarısının içeride olana 'dokunamayacağı' bilinir. Bu dokunulmazlık duygusu eşliğinde karanlık salon sizi içine alır."* (Kırel, 2012, s. 15).

Sinemada ve din olgusu irdelendiğinde konunun farklı çerçeveler içerisinde değerlendirildiğini görmekteyiz. Filmler çeşitli çalışmalarda manevi sinema, hakikat sineması, dini sinema gibi başlıklar altında değerlendirilmektedir. Ancak temelde dini anlatılar içerisinde geçen olayların doğrudan filme alınması, yeniden canlandırılması ya da gündelik hayatta karşılaşabileceğimiz olayların anlatımında tercih edilen ve örtük bir dil ve görsellik kullanılarak insanın Tanrı ile olan bağının gösterilmesi filmlerde temsil konusunu gündeme getirmektedir. Temsili konuşmak aynı zamanda bir yönüyle dinler tarihini, görsel ifade ve anlatı sanatının geçirdiği evreleri de ele almayı gerektirmektedir. Buradan itibaren çalışmada başından beri izini sürmeye çalıştığımız kutsalın görsele aktarılması hususunda önemli konu başlıklarını sinema ekseninde değerlendirmeye çalışacağız.

3.2. Sinemada Kutsalın Temsili

Dini ya da kutsal kategorisinde değerlendirilen diğer sanat eserlerinde olduğu gibi sinema filmlerinde de kutsal sinematografinin imkânları dâhilinde "tezahür" ederek ait olduğu dünyanın, inancın değerlerini göz ününe getirmektedir. Daha önce "ara biçim" olarak belirttiğimiz yeryüzü ve gökyüzü arasındaki bağlantıyı sağlayan tezahürlerin gündelik hayattaki karşılıklarının sinemaya da taşındığını görmekteyiz. Bunlar kimi zaman kutsal kabul edilen semboller, yerler, eşyalar, atribüler ve kişilerin gösterilmesi şeklinde ortaya çıkmakta, kimi zamansa izleyicilerin dini anlatılar yoluyla öğrendiği bilgilere diyaloglar vasıtasıyla göndermeler yapılarak bir çağrışım yoluyla filme dâhil olması sağlanmaktadır.

Tiyatro ve sinema terminolojisinde önemli bir kavram olarak "temsil" (representation) Hall'a göre (1997) dilin geniş anlam dünyasının bir üretimidir. Hall, *The Shorter Oxford English Dictionary*'deki tanımları esas alarak konuyu ele almayı tercih etmiştir:

1 *Bir şeyi temsil etmek, onu betimlemek ya da tasvir etmek, betimleme ya da tasvir ya da hayal yoluyla zihinde biçimlendirmektir; aklımıza ya da duyularımıza onun bir benzerini yerleştirmek; örneğin, "Bu resim, Habil'in Kabil tarafından öldürülmesini temsil ediyor" cümlesinde olduğu gibi.*

2 *Temsil etmek aynı zamanda sembolize etmek, örneğini temsil etmek veya onun yerine geçmek anlamına da gelmektedir. 'Hristiyanlıkta haç, Mesih'in acı çekmesini ve çarmıha gerilmesini temsil eder' cümlesinde olduğu gibi.*

İlk tanımda bahsi geçen resim örneğinde olduğu gibi, resim Kabil ve Habil'in hikâyesini anlatmakta aynı zamanda da "yerini" almaktadır. Aynı şekilde diğer tanımda geçen "haç" basitçe birbirine çivilenmiş iki tahta kalastan oluşan bir nesneyi ifade etmektedir. Ancak Hristiyan inancı ve öğretisi bağlamında haç kelimesi Tanrı'nın Oğlu'nun çarmıha gerilmesiyle ilgili daha geniş bir anlamlar kümesini sembolize veya temsil etmektedir. Dil aracılığıyla şeylere anlam verebiliriz. Bu aynı zamanda, insanların, nesnelerin ve olayların "dünyasını nasıl anlamlandırdığınız" ve bu şeyler hakkındaki karmaşık bir düşünceyi diğer insanlara nasıl ifade edebildiğiniz veya bunlar hakkında diğer insanların anlayabileceği şekillerde dil aracılığıyla nasıl iletişim kurabildiğinizin bir göstergesidir (Hall, 1997, s. 16-17). Dilin temsil kabiliyetinin Sassure tarafından vurgulanması ve buna istinaden Metz'in sinemanın bir dile sahip olduğuna dair görüşlerini daha önce zikretmiştik. Buna istinaden gösterilen her imge ve sembolün birer taşıyıcı görevi vardır ve iki taraf için yönetmen/yapımcı-izleyici için oldukça önem arz etmektedir.

Filmlerde temsil konusunu belirleyen ana etken içerik yani hikâyenin kendisidir. Temsillerin nasıl bir saikle hayata geçirildiği sorusu ise biçimin yöntemine ilişkindir. Filmlerde kullanılan anlatım araçlarının özellikleri ve sinemanın bileşenlerinin hikâyeye göre öne çıkması yönetmen ve yapımcının tercihine bağlıdır. Gösterime sunulan filme yönelik bir diğer önemli etkense toplumsal koşulların, kuralların, inanç sistemlerinin filmin fikir aşamasından itibaren belirleyici figürü olarak toplumsal kabuller meselesidir. Bu daha önce zikrettiğimiz Bourdieu'nun alanın habitusu koşullandırması ve habitusun alanı oluşturmasına bir örnektir. Dönemsel olarak değişebilen bu kabullerin, temsillerin her aşamasında etki ettiğini farklı zamanlarda aynı hikâyeyi anlatan filmlerde görmek mümkündür.

Temsil konusunun sinemanın kutsallıkla olan bağı incelenirken genelde Platon'un

mağara istiaresine atıf yapılarak değerlendirilmektedir. Bu dünya ve ötesi arasındaki alegorinin gölgeler yoluyla anlatılmaya çalışılması ve sinemanın perdede hayat bulması, sinemanın bir "medyum" olarak değerlendirilmesi için yeterlidir. Sinemanın kutsallıktan bir paye alarak kazandığı bu vasfa istinaden ona dair beklenti yüksek olmuş, ortaya çıkacak ürünlerin estetik ve içerik bakımından üstün birer sanat eseri olarak ortaya çıkması beklenmiştir. Ancak sinema bu beklentiyi büyük oranda boşa çıkarmıştır. Sinema, vasat olandan daha fazla hareket ederek, popüler kültürün etkisi altına girmeyi tercih etmiş, üst veya aşkın bir anlatıma sahip yeteri sayıda eser ortaya koyamamıştır (Kabil, 2003, s. 622). Lyden (2003) bu bahsi Baudry'nin gerçeklik ve izleyiciye yönelik konumlandırışını temel alarak değerlendirmeyi tercih etmiştir; *''Yalnızca izleyiciyi rahatsız eden veya yabancılaştıran ya da anlatının normal yapısına kökten meydan okuyan filmler, izleyiciye gerçekliği getirmek için etkili bir girişimde bulunmayı umabilir.''* Benzer şekilde; seyircilerin film "yanılsamasını" gerçeklikten ayırt edemediklerini iddia eden teorisyenler olmuştur. Jean-Louis Baudry, film izlemenin bir gerileme deneyimi (psikanalitik olarak) sağlamada rüya görmeye benzer olduğunu savunmuştur. İzleyici, ilkel, çocuksu durumda gerçeklik ve benlik arasında bir ayrım olmadığından, dış gerçeklikten ziyade, perdede, yansıyan benliği bulur. Baudry'nin görüşüne göre, izleyiciler yalnızca bir benlik deneyimi yaşıyor olsalar bile bir dış gerçekliği deneyimlediklerine inanırlar; Platon'un mağarasındaki zavallı mahkûmlar gibi, film izleyicileri sadece gölgeleri görür ama onları gerçekmiş gibi algılamaktadırlar (Lyden, 2003, s. 50-51). Büyü bozumu için gittikleri salonlardan büyülenerek çıkarlar.

Jean Baudrillard (1929-2007) ise postmodern toplumda gerçekliğin artık var olmadığını öne sürerek Baudry'den bile daha ileri gitmiştir, çünkü bu çağın insanı kendi dışındaki bir dünyaya, hiçbir perspektife izin vermeyen pop kültürü ve medya imajlarından yaratılan "hiper-gerçeklik"e tamamen gömülmüş olarak yaşamaktadır (Baudrillard, 2014). Sinemada kutsalın temsil konusu incelenirken sinemanın bileşenleri üzerinden konuyu ele almak, kutsal ve sinema bağlamında dikkat edilmesi gereken ana başlıklar üzerinden sınırlayarak irdelemek çalışmanın daha iyi anlaşılabilir olmasını sağlayacaktır. Bu çerçevede, aşkınlık ve kutsal, imge, kurgu, senaryo, aktör ve yönetmenin temsile dair önemini film örnekleri üzerinden göstermeye çalışacağız.

3.2.1. Aşkınlık - Kutsal

Film türleri bakımından önemli bir başlık olan dini filmler kategorisi altında sembolik dilin imkânlarını olabildiğince kullanan ve "aşkın" olarak nitelenebilecek filmler ayrı bir yer işgal etmektedir. Aşkın üslup olarak literatürde yer alan bu film yapma biçimi daha çok sanat filmleri ya da festival filmleri kategorisine daha yakın bir yerde durmaktadır. Kitlesel seyirciye ulaşma imkânı popüler filmlere göre oldukça az olan filmler kendine mahsus bir üslup ve bir dil gözetilerek çekilmiştir. Bu üslubun oluşmasında yönetmenlerin ve yapımcıların konuya yaklaşımı ve film yapma biçimleri belirleyici olmuştur. Hollywood klasik anlatı biçiminden farklı olarak, 'aşkın üslup' (Paul Schrader, 2017) kavramı altında değerlendireceğimiz yönetmen ve eserlerini örnekleriyle açıklamaya çalışacağız.

Danimarkalı yönetmen Carl Dreyer (1889-1968) hiçbir zaman tam alarak aşkın üslubu benimsemese de onunla beraber sinemada aşkınlığın ilk örnekleri sergilenmeye başlanmıştır. Yönetmenin kutsalın filmler yoluyla görünür olmasında tercih ettiği yöntem gittikçe sade ve ağırlıklı olarak örtük bir dil kullanmaya doğru evirilmiştir (Schrader, 2017, s. 119). Yönetmen yakın plan çekimlerle sessiz sinemanın ifade gücünü görüntüye taşımıştır. Dreyer, sesin yokluğundaki boşluğu karakterlerin ifadelerindeki jest ve mimiklerle doldurmaya çalışmıştır. Protestanlığın din anlayışından oldukça beslenen Dreyer'in ortaya koyduğu görsel sanat, köklerini dayadığı 19. yüzyıl Kammerspiel Oda Tiyatrosunun dramatize gücü ve dışavurumculuğun "öznelci ve abartılığı" arasındaki gerilimden neşet eden bir sentezdir. Aşkın üslubun diğer temsilcileri gibi o da, görüntünün üst bir düzlemini yakalama gayreti içerisine girmiştir. Amadee Ayfre'nin *"Esas olan gösterilemez sadece hissettirilir."* tespiti, kutsala dair filmlerdeki örtük, aşkın dilin genel çerçevesini çizecek mahiyettedir (Schrader, 2017).

Dreyer'in ve Robert Bresson'un (1901-1999) *Jeanne d'Arc* filmleri, sinemada aşkın üslupla ilişkilendirilen en önemli iki yönetmeninin ortak bir konuyu işlemiş olmaları bakımından önemlidir. *Jeanne d'Arc'*ın hayat hikâyesi birçok oyun yazarı tarafından kullanılmıştır. Halk tarafından ulusal bir kahraman ve kutsal bir kişi, azize olarak kabul edilmesi ve zamanla siyasi bir sembol olarak algılanması, Jeanne d'Arc'ın hayatının bulunmaz dramatik bir figür olarak, adeta mitolojik bir kahraman gibi, çeşitli edebi eserlerde ve oyunlarda zaman zaman işlenmesine neden olmuştur. Jean'ın ölümü için ferman yayınlayan kilise 490 yıl sonra bakireyi azize ilan etmek durumunda kalmıştır. Bernard

Shaw'un *Ermiş Jeanne'ı,* Bertolt Brecht'in *Mezbahaların Kutsal Johanna'sı,* Simone Machard'ın *Düşleri ve Anna Seghers'in* radyo oyunundan uyarladığı Jeanne d'Arc 1431 Rouen Duruşması ve Schiller'in Orléans'lı Bakire adlı oyunu Jeanne d'Arc üzerine yazılmış oyunlardan bazılarıdır (Pelister, 2014, s. 30). Dreyer'in yönettiği filmde sinema tarihindeki en iyi oyuncu performanslarından birisini sergileyen başrol oyuncusu Maria Falconetti, ikinci sinema deneyimi olan, 1928 yapımı **"***The Passion of Joan of Arc*"dan sonra bir daha film çevirmemiştir. Eserin negatifleri yanmış olmasına karşın 1981 yılında Norveç'te bulunup 1985 yılında restore edilerek tekrar sinemaseverlerle buluşmuştur.

Dreyer ve Bresson'un filmleri 15. yüzyılda yaşamış olan ve 19 yaşında kilise tarafından idama mahkûm edilip yakılarak öldürülen ve halk tarafından bir azize olarak kabul edilen Jeanne d'Arc'ın yargılanışı ve ardından gerçekleştirilen infazı ele almaktadır. Her iki eser de kaynak olarak o dönemde mahkemede tutulan kayıtları esas alarak senaryolaştırılmıştır. Bazin'e göre Dreyer Arc'ın varlığının psikolojisine vurgu yaparken, Bresson onun varlığının fizyolojisini vurgulamak istemiştir. Filmlerde karakterize edilen iki Jeanne de çevresine yabancıdır. Dreyer'in uyarlamasında kahraman toplumsal çevresine duyarlı davranırken, Bressson'un uyarlamasında sadece duyduğu seslere cevap veren münzevi bir ruh hali içerisindedir. İki filmde de Jeanne'in azizliğine vurgu vardır. Birisi insaniyetini diğeri ise ulûhiyetini ön plana çıkararak işlemiştir. Filmlerdeki yazılı ya da sözlü ifadelerden de anlaşılacağı üzere, iki yönetmen de onu Tanrı ve insan arasında kalmış çilekeş bir arabulucu olarak göstermiştir. *"Dreyer onu çarmığa gerilmiş kurbanlık koyun, Bresson ise yüceltilmiş ve diriltilmiş bir ikona olarak görür".* İki yönetmen arasındaki teolojik ayrılık film tekniklerine de yansımıştır. Dreyer dışavurumculuk ve Kammerspile'e yaslanırken Bresson onu tek başına, olduğu gibi göstermeyi tercih etmiştir (Schrader, 2017, s. 128-129).

Dreyer'in yorumunda filmin perdesi adeta oyuncuların yüzleri olmuştur. Makyaj oldukça az kullanılmış filmin mahkeme tutanaklarından senaryolaştığını vurgularcasına ifadeler yalın bir şekilde izleyiciye yansıtılmıştır. Her yüz film seyredenler için birçok detayı barındırır. Dreyer kamerası yakın plan çekimin de ötesine geçmekte, yüzden mimiğe doğru oyuncu bakımından oldukça güç bir performansın sergilenmesine neden olmaktadır. Jeanne'nin yüzü masum ve edilgenken yargıçların yüzleri olabildiğince acımasız ve zalimce bir tavırla Jeanne'e saldırmaktadır. Dreyer izleyicinin azize Jeanne ile özdeşleşmesi için film boyunca aynı çekim tekniğini psikolojik bir baskı araç olarak uygulamıştır. Çile'nin kurgusu ve dekorları izleyicinin duygusal olarak katılabileceği anlamlı bir kadraj içerisinde kalır

(Schrader, 2017, s. 131). Çerçeve içindeki figürlerin hareketleri, kamera hareketleri ve çekim planlarının süresi, diğer film yapımcılarının işlerinde neredeyse eşi benzeri olmayan bir ağırlık kazanır.

Dreyer'in kamerası Yasujirō Ozu (1903-1963) ve Bresson'un kamerası gibi sabit değildir. Dramatik etkinin gücünü artırmak için alt ve üst açılar çekim tekniği olarak sıkça kullanılmıştır. Jeanne ile ilk karşılaşmamızın ardından kameranın açısı alt açıdan üst açıya doğru konum değiştirmiştir. Dreyer'in izleyicide oluşmasını beklediği duygusal hedeflerin amacı bellidir; yargıçlar, dekor, renk seçimi ve ışıklandırma gökyüzünden merhamet bekleyen Jeanne'e farklı açıdan çekilmiş kamera hareketleriyle saldırmakta, Jeanne ise sabit bir açıdan masum bir şekilde yüzüyle bu saldırılara karşılık vermektedir. Mahkemede kendisini inancı ve şahitlikleriyle savunan ancak zamanla adalete olan inancını yitiren Jeanne üst açı çekimiyle çaresiz bırakılmıştır. Filmde kullanılan müzik zaman zaman eleştirisi konusu olmuştur. Eleştirilere göre müzik yerine gündelik hayatta işitilen sesler kullanılarak tasarlanan bir filmin etkisi oyunculuk ve çekim planlarıyla düşünüldüğünde bütünleyici bir etki ortaya çıkaracaktır. Böylelikle izleyici Jeanne'in ruhuna ulaşmak için bir perdeden kurtulmuş olunacaktır. Dreyer Jeanne'in mahkeme sırasında karşılaştığı dışsal etkilerden ruhsal bir savunmayla kurtulmasını istemiştir. Savunmasında yargıçların isnat ettiği suçlara karşı manevi dünyasında ebedi düşmanı olan şeytanı işaret ederek cevap verir. Onlar kendisini sınamak için öte dünyadan gelen temsilcilerdir. Bunun altında yatan sebep çektiği çilenin kutsal olduğuna olan inancıdır (Schrader, 2017, s. 132).

Filmin son sahnelerine doğru yakılarak idam edilecek Jeanne'i izlemeye gelen kalabalıklar bir azizenin şehit olmasına tanıklık etmek için bekleşmektedir. O zamana kadar iç mekân çekimleri yapılan film mahkemenin soğuk ve ümitsiz dekorundan bir parça olsa da kurtulur. Geniş açı kullanılarak çekilen sahnede Jeanne'i uğurlamaya gelenler arasında kuşları da görürüz. Mahkeme boyunca ayaklarında zincirle dolaşan Jeanne, yakılması sırasında da çarmıha zincirle bağlanmıştır. Barışın, umudun ve gökyüzünün sakinleri, öte dünyanın temsilcileri kuşlar da bu şehitliğe tanık olmaktadır. Dreyer filmin sonunda böyle bir sekansla adeta yüzyıllar sonra Jeanne'e verilen azizlik payesini göstermek istemiştir. Filmin belirleyici eylemi olarak beklenen çarmıha zincirlenerek yakılma sahnesinden sonra kalabalık ayaklanır ve isyan eder. Dreyerinn kamerası yanmış çarmıha geri döner ve oradan yukarı pan yaparak, aklı karşılaştığı dramatik sonda kalan izleyiciyi gökyüzüne, "cennete" yöneltmiştir (Schrader, 2017, s. 134).

İncil'de geçen kutsal varlıklar ve sembollerin kullanıldığı film, kahramanın ağzından zaman zaman görüştüğü ifade edilen, terim anlamı ve gerçek dünyadaki karşılığı olarak soyut olan Melek ve dini filmlerde kullanılan kutsal metaforlara sıklıkla atıfta bulunmaktadır. Kahramanın yüzüne yansıtılan ışık batı klasik resim sanatında ikonlarda Hz. İsa ve azizleri tasvir ederken kullanılan haleyi hatırlatmaktadır. *The Passion of Joan of Arc (1928),* Klasik Hollywood sinemasının aşkınlığın/kutsallığın yansıtılmasında kullandığı abartılı görsellere ve kurgu aşamasında kullanılan efekt ve mitolojik anlatının renkli biçimine düşmeden çekilen filmlere en iyi örneklerden birisi olarak kabul edilmektedir. Aşkınlık meselesine verilecek farklı örnekler de elbette sinema tarihinde mevcuttur. Ancak yukarıdaki örnek üzerinden konu her ne kadar açıklanmış olsa da imgenin temsil gücü olmadan aşkın üslubun anlaşılması ve kutsallıkla bağının irdelenmesi mümkün gözükmemektedir.

3.2.2. Sinematik İmge

Sinema salonları bir ışık huzmesinin seyircinin gözlerinden geçerek kolektif bir zihnin somutlaştığı bir laboratuvar gibidir. Seyircinin zihni, muazzam, kesintisiz bir çalışmayla iki gerçekliği; sinemasal gerçek ve zihindeki gerçekliği birleştirir. Bu ışık girdabından yola çıkarak, iki dinamizm, iki katılım sistemi; perde ve izleyici yer değiştirir. Sinema çift taraflı bir madalyon gibi hem temsil eder hem de gösterir. *"Gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı ve rüyayı aynı müşterek zihinsel düzeyde"* yeniden birleştirir (Morin, 2005, s. 201-203). Sinema gösteren ile gösterilen arasındaki bağıntının oluşturulmasıyla meydana gelmektedir. Christian Metz'in (2012) sinema diline dair yaptığı vurguda olduğu gibi anlam dünyaları arasındaki bağı oluşturan düzanlam ve yananlam dizesi bu bağıntı üzerinden kurulmaktadır. Yönetmenler çoğu zaman gerçeği anlattıkları hikâyenin formuna sadık kalarak kendilerince yorumlarlar. Bu yorumlamada anlamın nasıl yeniden ifade edileceği, nelerin yananlamın geniş çerçevesinde tahrifata uğramadan sunulabileceği önemlidir. Buna karşılık ortaya çıkan eseri izleyenler, yaşam birikimleri, kültürel düzeyleri ve yaşadıkları dönemin ruhu içinde filmi kendilerince yeniden yorumlarlar. Bu noktada Zeynep Sayın'ın imge konusundaki sorusu önemlidir; *"Hayal gücünü aşan bir görünmezliğin izini süreceği yerde göze geldiği an kendini bakışa sunan bir beden kazanmaz mı her imge, bakışı kışkırtmak ve bakışı çağırmak istediği için kendini bakışa göre örgütlemekten feragat edebilir mi?"* (Sayın, 2013, s. 7). Bu soruya yanıt vermesi gereken öncelikle yönetmen ve sonrasında izleyicidir. Çift taraflı bir anlamlandırma çabasında

sorumluluk eşit biçimde paylaşılmalıdır. Yönetmen ve izleyici arasındaki bağ; anlam dünyasını oluşturan etmenlerin düzeyi ve yoğunluğu, ne kadar güçlü ise sinematografik dilin başarısı da o kadar güçlüdür.

Sayın ikonlardaki anlam kaybına işaret ederken modern zamanlarda sinematografik imgenin tehlike altında olduğuna dikkat çekmektedir. *"Dile ve göze gelmesi imkânsız olan bir aşkınlıkla yüklü değildir artık imgeler. Perde açıldığında odaya dolan ve evreni duyumsamamızı sağlayan ışık gibi kendini sadece gösteren, ama açıklamayan, kendini ele vermeyen bir gizemliliğe, ardında kendi dışında bir şey göstermeyen bir görünürlüğe evrilmiş gibidir imge. İkonanın verdikçe çoğalan, çoğaldıkça artan çağrısı bakışın tatminine yönelik bir pratiğe hapsedilmiş; imgenin Şamlı Yahya'dan başlayarak kanıtlanmaya çalışılan çifte varlığı, görüntüsü dışında sunacak bir şeyi olmayan bir hayat kadınının yoksulluğuna indirgenmiştir. Oysa gerek bu dünyada gerekse ötesinde iki ayrı mekâna sahip olan, görünenle görünmeyen arası salınan bir varlıktır ikona; onun antinomisi, göze getirdiği an görünmezleştirdiği aşkınlığın antinomik olmasından kaynaklanır."* (Sayın, 2013, s. 8).

"İmge ümmilerin ortak dilidir"[2] ve sinemada söylem ve anlam, varlığını ancak imgeler yoluyla oluşturabilmektedir. Sinemada anlam arayışları konusunda önemli isimlerden Christian Metz (2012) filmlerdeki imgelerin bir amaca matuf, ortak bir anlam dünyasından seçilerek kullanıldığı için sinemanın bireyselleştirilmiş bir dil sisteminden çok evrensel bir dil olduğunu söylemektedir. Geniş manada dini filmlerde kullanılan imgeler konu olduğunda, bu dilin kullanım biçimi önemini daha da arttırmaktadır. Bu aynı zamanda yayılmacı bir anlayışa sahip dinlerin temsil konusuna izin vermesinin gerekçelerinden birisi olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Sinemada kutsal imgelerin temsili noktasında verilecek en iyi örneklerden birisi *The Matrix* serisidir. Filmlerde kullanılan sembolik dil, semavi dinlerden, Hristiyanlık ve Yahudilik'ten Hinduizm'e kadar farklı inanç sistemlerinin kutsal kabul ettiği sembol ve kişilere göndermeler içermektedir. The Matrix serisinde, anlatı tekniği bakımından kendi kurgusal yapısında dönüşlü bir anlatım tekniği kullanılmıştır. Tıpkı imgenin çift anlamlı yapısı gibi kahraman uyku ve uyanıklık arasında salınan bir gerçekliğin içinde yaşamaktadır.

[2] Ümmi: ''Sözlükte "kastetmek" anlamındaki "emm" kökünden veya "anne" anlamına gelen ümm ya da "topluluk, millet" gibi mânaları ifade eden ümmet kelimesine nisbetle elde edilen ümmî "okuma yazma bilmeyen, tahsil görmemiş; az konuşan, konuşurken hata yapan kimse" demektir. Ümme nisbeti halinde "annesinden doğduğu gibi kalmış, tabiatı bozulmamış, sonradan okuma yazma öğrenmemiş" anlamına gelirken ümmete nisbeti durumunda bağlı bulunduğu topluluğa mensup, onların özelliklerini taşıyan, bilgi ve becerilerini bu çerçevede kazanmış kimseyi anlatır." (Mertoğlu, 2012, s. 309-310).

Matrix filmlerinde, Mesih figürü hikâyenin merkezindedir ve alt metnin özünü oluşturur. Neo'nun (öz-farkındalık ve güç açısından) mesihvari bir şekilde kimlik kazanması ve insanlığa nihai olarak barış ve kurtuluş getirmesi, serinin temel olay örgüsünü oluşturmaktadır. Serinin dört perdesi de Yeni Ahit temel anlatısına kabaca paralellik gösterir:

- The Matrix; postmodern mesih çağının gelişi, ölümü ve dirilişidir.
- The Matrix Reloaded; yeni mesih ve öğrencilerinin, makinelerle mücadelelerinin bir sonraki aşamasını anlatan bir hikâye olarak, kutsal kitaptaki *Elçilerin İşleri*'ne tekabül etmektedir.
- The Matrix Revolutions ise; seri Apocalypse ile devam eder; insanlık ve makineler arasındaki son savaş sırasında mesih Neo savaşı sona erdirir ve insanlık ile makineler arasındaki nihai barış çağının gerçekleşmesini sağlar (Stucky, 2005, s. 2).
- Matrix Resurrections ise insanlık için kendini feda eden Mesih'in yeryüzünde yeniden ortaya çıkması, dirilmesi, Neo'nun yeniden 'asıl gerçekliğe' dönmesidir.

Entelektüel bir aksiyon filmi olarak görünen *The Matrix,* felsefi ve dini referanslarla doludur. Neo'ya bir rüya dünyasında yaşadığını söyleyen Morpheus (Yunan rüya tanrısı), Nebuchadnezzar adlı bir uzay aracının kaptanıdır. Nebuchadnezzar, rüyaları yorumlayıncaya kadar hatırlayamayan Babil kralının ismidir. Nebukadnezar, Eski Ahit'e göre Kudüs'ü (Siyon) fethetmiş ve halkını sürgüne göndermiştir. Matrix'te, yeraltı Zion'un insanları makinelerden bağımsız bir şekilde, ancak dünya yüzeyinden sürgün edilmiş olarak yaşamaktadırlar (Blizek, 2009, s. 20). Serinin başkahramanı Neo, Hristiyanlık inancındaki Hz. İsa-Mesih figürüyle paralellik göstermektedir. İsa peygamberin hayatı ve kahramanın özellikleri örtüşmektedir. O da tıpkı Hz. İsa gibi babasız dünyaya gelmiştir. Neo, ana rahmine benzer bir makina ve sıvının içerisinde, başının arkasındaki göbek kordonuna benzer kablolarla Matrix dünyasına bağlıdır (Yorulmaz, 2016, s. 43).

Filmin başlangıcında, Matrix'in içinde, "Neo" kod adlı bir bilgisayar programcısı/korsanı olan, Thomas Anderson ile tanışırız. Hikâyenin daha ilk sahnelerinde, Neo kapısının önüne gelen bir grup insana istedikleri illegal yazılımın olduğu diski verince grubun lideri (olacakları çok önceden haber vererek) *"Hallelujah! Sen benim kurtarıcımsın adamım. Benim kişisel İsa Mesih'im."* demektedir. Neo, ileri seviyede bir siber yazılımcı mühendis olarak sistemin içerisinde sıkışmış insanlar için kutsal bir figür "Mesih" olmasına

karşın ona biçilen rolü oynamak zorunda ve tüm insanların kurtuluşunu sağlamaya mahkûmdur (Stucky, 2005, s. 3).

Senaristler tarafından Neo'ya verilen isim; *Thomas Anderson* olarak seçilmiştir. Bu isim Hristiyanlık inancında önemli bir figürü, Hz. İsa'nın havarilerinden Şüpheci Thomas'ı çağrıştırmaktadır. Filmin devamında, Thomas Anderson isteksizce/şüphelerle dolu olarak Morpheus'un ekibine ve onun anlattığı "sistem"e dâhil olur. Anderson'ın Morpheus'la ilk diyaloğu önemlidir ve imgesel olarak izleyiciyi sonraki sahnelere hazırlayıcı önemli bir ipucunu barındırmaktadır: *"Sizinle tanışmak benim için bir onurdur." diyen Neo'ya Morphues (Vaftizci Yahya)'ın cevabı manidardır: "O onur bana ait. Sen beni bulmak için birkaç yılını harcadın. Ben ise seni bulmak için bütün ömrümü harcadım. Sen beklenen kişisin Neo!"* (Yorulmaz, 2016, s. 47). Anderson'un "The One" (beklenen kişi) olarak iddia edilen kimliğiyle ilgili şüpheleri, filmin neredeyse sonuna kadar devam eder. Yunanca kökenli bir kelimeden tercüme edilerek kahramana verilen "Anderson" ismi, Hz. İsa da kendisini tanımlamak için bu ismi kullanmıştır, aynı zamanda "Âdemoğlu" anlamına gelmektedir. Kahraman Thomas Anderson, yenidünyada "Bir"in anagramı olan "Neo" adını alır. Thomas Anderson, Neo adını içselleştirdiği anda "yeni bir adam" olmaya başlayacaktır. Yenidünyada yeni bir başlangıç için Tanrı'nın yeryüzündeki gölgesi olarak hüküm sürecektir (Stucky, 2005, s. 7-8).

Neo, insanlara görünen yalancı Matrix âleminden görünmeyen gerçek âleme ulaştırmak için insanların göremediği kodları görebilmektedir. Film anlatısında kullanılan ana metinlerden birisi olan İncil'de geçen "*Gözlerimizi görünen şeylere değil, görünmeyenlere çeviriyoruz"* (Korontiler,4-18) ayetiyle Neo'nun doğaüstü yetenekleri örtüşmektedir. Hz. İsa'nın ölüleri dirilten mucizesine bu filmde de atıfta bulunulmuştur. Filmde Mecdelli Meryem figürüyle eşleştirilen *Trinity* karakteri olmuştur. Mecdelli Meryem Hristiyan inancına göre Hz. İsa'yı dirilişinden sonra ilk gören kişi ve çarmıha gerilmeden önce onu mesheden kişidir. (Yuhanna 12:1-6). Filmde yer alan Kâhin, Neo'ya gerçek gücüne ancak sonraki hayatında kavuşacağını ve yakın zamanda Morpheus'un hayatı ve kendi hayatı arasında bir tercih yapmak zorunda kalacağını söyler. Neo Morpheus'u kurtarmak için kendisini feda eder ve Ajan Smith tarafından öldürülür. Çünkü Morpheus'un ölümü tüm insanlığın ölümünü temsil etmektedir, Morpheus Zion'un giriş şifrelerini bilen tek kişidir (Stucky, 2005, s. 5-6). Hristiyan inancının temel akidelerinden birisine daha burada atıfta bulunulmaktadır; Hz. İsa da insanlığı günahlarından kurtarmak için kendisini feda etmiştir.

Hz. İsa'nın öldükten üç gün sonra dirilişinde onu ilk olarak Mecdelli Meryem'in görmesine benzer şekilde, Neo'nun dirilişinde yanında Trinity bulunmaktadır. Tıpkı İsa peygamberin dirilişinden sonra koşarak onu kucaklayan Meryem gibi Trinity de Neo'ya sarılmıştır. Neo'nun önündeki en büyük engel olarak Ajan Smith'i görünmektedir. Smith, ilk filmden itibaren gücünü arttırarak farklı formlarda Neo'nun karşısına çıkmaktadır. Smith, Hristiyan teolojisinde Deccal'i temsil etmektedir. O, Neo'nun, yani seçilmiş adamın zıddı olarak insanları yok etmek için dünyada bulunmaktadır (Yorulmaz, 2016, s. 45-49). Serinin sonunda döngü tekrar başa dönecek, geçmişe dair yaşananların gerçekliğinden şüphelenen Neo kurtarıcı olarak yeniden çağrıya cevap vermek durumunda kalcaktır.

Matrix örneği imgeler ve sembollerle örülen modern zaman mitlerinde dahi dini anlatılardan nasıl ustalıkla beslenildiğini, bunların kurguya dâhil edilirken incelikli olarak nasıl yerleştirildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Bir kurguya sahip bütün anlatılarda olduğu gibi insana iyi, doğru ve kötüyü anlatmak için dini referanslara, kutsal anlatılarda bulunan ve yüzyıllar boyunca ayakta kalan arketiplere müracaat etmeden nitelikli yapımlar ortaya konması zor gürülmektedir.

3.2.3. Kutsal ve Kurgu

Kimi sinema tarihçileri sinema salonlarını mabet olarak nitelendirmektedir. Bu tespit kilise ve sinema arasındaki bağı ve ortak amaçlar bakımından yapılan iş birliklerini işaret etmesi bakımından anlamlıdır. Filmlerin iki dünya arasında görüntülerden örülü "canlı" bir köprü olarak kabul edilmesi yaşanılan çağın gereklerine göre bir dil kurulmasını da beraberinde getirmiştir. Toplumsal dönüşümlerin yaşandığı dönemlerde hâkim olan yaşam biçimine göre, mesajlarda seçicilik ve kutsalı temsil eden figürlerin kılık kıyafetinden karakter kurgusuna değin değişikliklere gidilmiştir. Didaktik üslup yerine o dönemde yaşayan dil üzerinden ve daha çok epik türdeki filmlerle verilmek istenen ahlaki değerler seyircilere yeni bir söyleyiş tarzı ile aktarılmıştır. 1970'li yıllarda, dönemin kendine mahsus yapısına uygun şekilde, savaş karşıtı genç kuşağının dikkatini çekecek, sevgi ve hoşgörü odaklı ve temsili daha çok, anlatının üslup ve diline bırakan yapımlar üretilirken; iki binli yıllardan itibaren ortaya çıkan yeni sosyal ve kültürel gerçekliğe yönelik filmler yapılmaya başlanmıştır. Bu sadece anlatı dilinde meydana gelen metin eksenli bir değişim değildir. Karakterlerin seçimini, işlenen konunun içeriğini de içine alacak şekilde geniş çerçeveli bir

değişimi işaret etmektedir. Filmlerde doğrudan mesaj vermek yerine, öne çıkan figürlerin temsilinde klasik anlatının dışında yeni yöntemler denenerek yapılan bir kurgu biçimi gözetilmektedir (Bilis, 2020, s. 6).

Sinemanın icadından günümüze değin, Mesih figürleri ticari sinemadaki hemen hemen her türden filmde görülebilmekte ve sayısız kılığa girebilmektedir: azizler, rahipler, kadınlar, palyaçolar, aptallar, deliler, kanun kaçakları, çocuklar ve hatta nesneler. Mesih/kurtarıcı figürlerinin yer aldığı geniş film yelpazesinin öne çıkan türlerinden birisi de süper kahraman filmleri olmuştur. Süper kahraman filmleri, yardıma muhtaç insanları kurtarmak için olağanüstü güçlerini kullanan ‘‘süper’’ insanları konu almaktadır. Bu insanlar Hz. İsa gibi genellikle gizemli ebeveynlere sahiptirler. Romantik ilişkilerden kaçınırlar ve kötülüğü temsil eden güçlerle, antikahramanlarla savaşırlar (Reinhartz, 2013, s. 149-150).

Süpermen, Batman, Örümcek Adam, Demir Adam, Kamptan Amerika, Aquaman, Wonder Woman gibi sinema dünyasının ürettiği mitolojik süper kahraman yapımlarının ilki, 1920 tarihli *Zorro'nun İşareti (The Mark of Zorro)* filmidir. Süper kahramalar filmlerde, sosyal ve ekonomik kriz zamanlarında toplumsal birliği sağlayan ve insanların gelecekte refah ve barış içerisinde yaşayacakları bir dünyanın müjdecileri olarak tasavvur edilmektedir. Bu tür filmlerin kendi kuralları ve evrenleri olsa da, kutsal metinlerdeki peygamberlere atfedilen, kavmini zor durumlardan kurtarmak için Tanrı tarafından insanlığa gönderilen kutsal insan, "kurtarıcı" misyonu süper kahraman karakterlerinin laytmotifini oluşturmaktadır. Aslında kurtarıcı kahraman karakteri, anlatı geleneğinin ana figürü olarak farklı dillerde ve bölgelerde tarih boyunca varlığını korumuştur. Gılgamış Destanı'ndan (M.Ö. 2000'ler) bu yana tüm yazılı eserlerde kurtarıcı kahramanın izine rastlamak mümkündür. Başta semavi dinler olmak üzere tüm dinler, temelde "iyi ve kötü" arasında kalan, bu dünyada kurtarılmaya muhtaç insanlara ilahi bir kudret tarafından gönderilen kurtarıcılar vasıtasıyla iyiliğe ve hakikate davet etmektedir (Çelik, 2019, s. 4-5).

Hollywood sineması tarafından yeniden kurgulanan "büyüsü bozulmuş dünya"da insanlar semavi dinlerin öğretilerinde var olan kutsallıkla bağını neredeyse koparmıştır. Ancak, dinin muhafazasından kurtulan insanlar Tanrı'yı ve onun gönderdiği kurtarıcıyı bambaşka bir şekle sokmuş; kendine yeni, dindışı modern kurtarıcılar arayışına girmekte gecikmemiştirler. Süpermen ve diğer süper kahramanlar gökyüzünden uçarak yardıma

koşmaktadır. Bu noktada, Eliade'nin yeryüzü ve gökyüzü arasındaki ilişkiyi kutsallık bağıyla açıkladığını, yeryüzüne inen insanın gökyüzünden merhamet, yardım beklemesini hatırda tutmak faydalı olacaktır. Modern çağda gökyüzünden beklenen kurtarıcı artık Tanrı-İnsan ya da peygamber değil; tıpkı Iron Man'de olduğu gibi üstün yetenek ve teknolojiyle donanmış Batman, Süpermen, X-Man, Spider-Man gibi süper kahraman görünümlü Tanrılar, kurtarıcılar olacaktır. Ancak bunlar Adorno'dan ilhamla söyleyecek olursak, kültür endüstrisinin kurguladığı içi boşaltılmış kutsalın "Tanrılar"dır. Bun rağmen, Tanrı tarafından terkedilmiş bir vaziyette bu dünyada yaşamaya mahkûm olan insan, kötülüklerle mücadele etmek için ne zaman bir kurtarıcıya ihtiyaç duysa, iyinin ve doğrunun temsilcisi olarak kurguladığı bir kurtarıcıyı beklemek için daha önce olduğu gibi gökyüzüne bakmaya devam etmektedir.

Süper kahramanların en eski ve en bilinir olanlarından Süpermen filmleri, tıpkı Matrix dizisinde olduğu gibi üzerine farklı okumalar yapmak için müsait bir yapıda kurgulanmıştır. Süper kahraman filmlerinde tercih edilen kurgu teknikleri farklılık gösterseler de genel olarak bu filmlerde Joseph Campbell'in "Kahramanın Sonsuz Yolcuğu" isimli eserinde yer alan aşamalar bir kurgu dizimi/biçimi olarak kullanılmıştır diyebiliriz. Teknik bakımdan düz, çapraz kurgu tekniklerinin sıklıkla kullanıldığı bu tür filmlerde aslolan seyircinin zihninde devamlılık oluşturarak sinemadan inancı tazelenmiş şekilde (katharsis) ayrılmasını sağlamak olmuştur. Alfred Hitchcock'un "sıkıcı parçaları kesip çıkarılmış yaşam" tanımlaması kurgu ve kurmaca ilişkisinin adeta özeti niteliğindedir. Bazin'in de dediği gibi "Plastik" kelimesi sinemada, makyajdan performansa dek uzanan genişçe bir alana işaret etmektedir. Söz konusu alana kadraj ve ışığın da eklenmesi mümkündür (Bazin, 2011, s. 24). Bu plastik alanın ayakları endüstrinin isteklerine ve değişen ekonomik ve siyasi şartların oluşturduğu "pazar"a dayanmaktadır.

Zekice kurgulanmış her süper karakter, dünya mitos ve destanlarının günümüze uzanan bir yansımasıdır. Süpermen'in kurgusu bu tanımı da aşan sinemanın kutsallıkla bağının çok iyi kurgulandığı örneklerden birisidir. Süpermen filmleri, genellikle Hristiyanların popüler filmler yapma gayretinin veya Matrix gibi popüler kültür ve mit yaratan filmlerin sonucu olarak uğursuz imalar, dindar alkışlar ve melodramın bir pastişinden çok daha fazlasıdır. Eşzamanlı olarak çekilen ilk iki Süpermen filmi (Süpermen I,II) söz konusu olduğunda bir İsa figürü olarak Süpermen, özel efektler veya eski tarz kahramanlık gösterilerinin üstüne basitçe yapıştırılan rastgele bir ima veya görüntüden ibaret

değildir. Aksine, Hollywood'da ender görülen bir başarının sahibi olan bu filmler ilahi aşkın kendisinin bir enkarnasyonunun fantastik olasılığının şaşkınlığını, merakını ve sevincini aydınlatmaya ve vermeye hizmet etmektedir. Süpermen'deki bu neşeli kristomorfik "çalışma"nın çoğu, film yapımcılarının İncil'deki olaylar Kal-El/Clark Kent/Süpermen tarihini şekillendirmek ve derinleştirmek için hesapsızca ve büyük bir zekâyla ödünç aldığı önemli anların seçilerek kurgulanmasıdır (Anker, 2004, s. 251).

Richard Lester ve Richard Donner tarafından yönetilen Süperman II, serinin Hristiyan inancının metinleri üzerine derinlikle kurgulandığı bölümüdür. Hz. İsa'nın hayatının önemli safhaları düz kurgu tekniğiyle filmde sıralanmıştır. Yönetmen bu benzerliği ilk başlarda insanların aşırı tepkisinden korktuğu için reddetse de, *"o dönem hayati tehlikem vardı. İnsanlar beni Marlon Brando'yu Tanrı ve Christopher Reev'i Hz İsa olarak göstermekle suçluyorlardı."* daha sonra bu ilişkiyi itiraf etmiştir. Filmin başlarında geçen diyalog bu alegorinin açıkça sergilendiğini göstermektedir; Süperman'in "babası" rolünde oynayan Marlon Brando Süpermen'i dünyaya gönderirken "Onlara tek oğlumu gönderiyorum" dediğinde, aslında Tanrı'nın Hz. İsa'yı yeryüzüne göndermesine işaret etmektedir. Yine Süpermen'in dünyaya yolculuk ederken kullandığı uzay mekiği ve Hz. Musa'nın Nil Nehri'nde yaptığı yolculuk esnasında içinde bulunduğu beşik arasında benzerlik vardır. Dahası, filmde mekiğin düştüğü yer kırsal bir bölge iken, kutsal anlatılarda da Hz. İsa'nın doğduğu yer mütevazı bir yerde bulunana bir yemlik olarak tasvir edilmektedir (Yorulmaz, 2016, s. 112-115).

Süpermen'in babası Jor-El, uzay mekiğine onu yerleştirirken kurduğu cümlelerle Hristiyanlıktaki teslis inancına göndermeler yapmaktadır. Jor-El İncil'de geçen *"Beni tanısaydınız, Babamı da tanırdınız. Artık O'nu tanıyorsunuz, O'nu gördünüz"* (Yuhanna, 14:7) ve "Ben ve Baba biriz" (Yuhanna, 10:30) ayetlerine gönderme yaparak*; "Benim hayatımı kendi gözlerinle göreceksin. Senin hayatın da benim gözlerimden okunacak. Oğul babası olacak. Baba da oğlu"* demektedir. Süpermen-Hz. İsa arasında kurulan en belirgin benzerliklerden biri de ölüleri diriltme mucizesinin filmde de işlenmiş olmasıdır. Lois Lane Kaliforniya'da gerçekleşen depremde ölmekte, Süpermen ise dünyayı ters yönde döndürerek zamanı geri almakta ve Lois'i kurtarmaktadır (Yorulmaz, 2016, s. 113-116).

Süpermen'in annesi Lara ile Hz. Meryem arasında da kutsal bir benzerlik kurulmuştur. Lara, Kripton arşivlerinin koruyucusu olarak, hikmeti ve öğütleriyle her zaman

Süpermen'e rehberlik etmektedir. Teslis inancında kutsal ruhun konumlandığı yerde Lara vardır. Süpermen'in sahip olduğu karakter özelliklerini incelediğimizde, filmin Hz. İsa'nın kutsal metinlerde geçen karakter özelliklerine benzetilerek kurgulandığı açıkça görülmektedir. Hz. İsa'nın sahip olduğu karakterde olduğu gibi tevazu, iyilik, centilmenlik, dostluk, yardımseverlik, dünya dışında olma, ilahi asabilik, dik duruş süpermende de vardır (Kozlovic, 2002, s. 7-10). Bunun gibi benzeşmelere bilim kurgu türünde çekilmiş birçok filmde rastlamak mümkündür. Hz. İsa batı kaynaklı filmlerin arketip figürü olarak varlığını sürdürmeye devam emektedir.

3.2.4. Kutsal ve Senaryo

Senaryo yazmanın en büyük zorluklarından birisi de yazılan metnin tam olarak neyi anlatacağının baştan bilenememesidir. Bir filmin başlayabilmesi için metnin ortaya çıkması, karakter yapılarının şekillenmesi, diyalogların belirli bir mantıkla ilerlemesi, olay örgüsünün tamamlanması gerekmektedir. Filmin yapım aşamasına geçilmesi için anlatının örgüsü tamamlanmış olmalıdır. Bir anlatı dilinin bir metne derç edilmesi için filmin hikâyesinin yönetmen tarafından seçilen anlatım yöntemi ile uyumlu ve içeriğin seyircinin psikolojisi tasavvur edilerek hazırlanmış olması beklenir.

Bunun yanı sıra senaryo kaleme alınırken filmdeki dramatik yapının sağlam bir şekilde işleyişi için farklı karakterlerin kişilik özellikleri, heyecanları, amaçları, tepkilerinin doğru bir şekilde anlatılması filmin anlamlı bir bütün oluşturması için dikkat edilmesi gereken önemli hususlardandır. Filmin kâğıt üzerinde bir bakıma ön çekiminin yapıldığı metinler, insan vücudunun iskelet yapısında olduğu gibi filmi anlam dünyasına taşıyan, onu ayakta tutan en önemli yapısal unsurdur. Anlatı kavramının geniş çerçevesi içerisinde zikredebileceğimiz sinema, edebiyat, felsefe, teoloji, tarih gibi türlerin ortak yönü, bir dil veya metne sahip olmalarıdır. Her birinin aktarım yöntemi farklı olsa da ortak payda yazınsal bir kökene dayanıyor olmalarıdır. Bu aynı zamanda iletilmek istenen kodların muhafazası ve devamlılığı için gereklidir de. Bu kodların nihayetinde "okuyucu" tarafından da anlaşılabilir nitelikte soyut ve somut kavramlarla bezeli olması gerekmektedir. Senaryonun dramatik ve tematik yapısı, kahramanın diyaloglarının yanı sıra duygu durumunun da senaryoya işlenmesini gerektirmektedir. Bu durum aynı zamanda dramatik kurgunun işlerliğini ve devamlılığını sağlamaktadır (Başol, 2019, s. 28-37).

Söz konusu tarihi bir anlatıyı konu edinen filmler olduğunda kurguda devamlılık

meselesi ayrıca dikkat gerektirmektedir. Anlatılmak istenen hikâyeye dair imge, simge ve görüntülerin toplumun ortak hafızasında yıllar içerisinde yerleşmiş dönemsel karşılıkları gözetilerek görüntüye aktarılma çabası konuyu daha da çetrefilli hale getirmektedir. Özellikle kutsal metinlerin her birinin kendine mahsus evreninde var olan hikâyelerin, mitolojik anlatılarda olduğu gibi, temsillerinin sinematografinin imge dünyasında hayat bulması senariste ayrı bir görev yüklemektedir. Teolojinin değişmeyen kalıpları içerisinde görüntüden oluşan camdan bir dünya inşa etmek.

Dini temalı filmlerde kullanılan senaryolarda geçmiş zaman kipi kullanılsa da aslında arkaplanda günceli ve hatta geleceği kapsayan bir dilin varlığı söz konusudur. Toplumsal hafızanın diri tutulması, var olan inancın kuvvetlendirilmesi ve gelecek nesle yönelik mesajlarda verilmek istenenler, ideal bir kalıpla sunulmalıdır. Reinhartz'ın aşağıdaki cümleleri dine dair kavramların ve bilgilerin senaryo yazılırken hangi saikler gözetilerek ele alınması gerektiğini özetlemesi bakımından önemlidir; *"İncil filmleri önemli bir yan faktörden etkilendi: İncil okuryazarlığının azalması. İncil filmlerinin yirminci yüzyılın ortalarında popülaritesinin artması, yalnızca film yapımcılarının dine dair bilgilerinin öne çıkmasına değil, aynı zamanda izleyicilerinin bilgisine ve alıcılığına da bağlıydı. Amerikan toplumunun sıklıkla "Yahudi-Hristiyan" olarak tanımlandığı bir çağda, Mukaddes Kitabın ana hikâyelerine, özellikle Çıkış ve Hz. İsa anlatılarına hem geniş hem de nispeten derin bir aşinalık olduğunu varsaymak mantıklıydı. İncil okuryazarlığı – basit anlamda İncil içeriğine aşinalık- Kuzey Amerika'da ve belki de daha geniş olarak yirminci yüzyılın ikinci yarısında azaldı. Bu düşüş, dünyanın Hristiyan olmayan bölgelerinden Kuzey Amerika'ya önemli miktarda göçün yanı sıra Amerikan devlet okullarında Hristiyan İncil'in yaygın olarak okunmasına ve öğretilmesine son veren yasal kararlar gibi faktörlere bağlanabilir."* (Reinhartz, 2013, s. 21).

Metz'in yerinde vurgusuyla sinema sadece metinlerden oluşan bir sanat değildir. Sinemada anlatı metninin haricinde görüntü ve diğer bileşenlerin birlikteliğiyle oluşan sinematografik bir anlatım dili vardır. Dini filmlerde bu dili kullanırken dinlerin kendi hudutları içerisinde izin verdikleri ya da yasakladıkları konular, tasvir konusu gibi tartışmalı konulara ayrıca hassasiyet göstermek gerekmektedir. Burada senarist ve yönetmenin haricinde seyirciye düşen görev ise sinemanın dili olan görsel dili okumayı bilmektir. Dini temalı filmler, türleri gereği kutsal metinlerden neşet etmektedir. Semavi dinler ya da başka inanç sistemlerinin ayet, öğreti veya söylemlerinin esas alındığı bu yapımlar dramatik kurgunun süzgecinden de geçerek filme alınmaktadır. Bu hassasiyet gözetilerek planlaması yapılan çoğu film, dini otorite ve kurumların görüşüne başvurularak onay aldıktan sonra ancak çekim aşamasına geçebilmektedir.

Bu çerçevenin dışında kalan ve dini çevreler tarafından tepki çeken birkaç örnekle konuyu açmak, senaryonun dini filmlerdeki önemini ve dini hafızayı koruması noktasındaki rolünü göstermesi bakımından önemlidir. Sinema filmlerinde yapımcı, senarist ve yönetmenlerin sorumluluk ve görev alanları birbirinden ayrılırken, bazı yönetmenler çektikleri filmlerin senaryolarını kaleme almış ve filmlerde de bizzat rol almıştır. Bunlardan en çok göze çarpanlardan birisi, Afro Amerikan kökenli yönetmen Jean Lamarre'dir. Lamarre bilindik kalıpların dışında bir Peygamber filmi çekmiştir. Kudüs'te yaşayan siyah tenli bir Yahudi olan Hz. İsa'nın son iki gününün anlatıldığı *Color of the Cross* (2006) filminde toplumsal ırkçılık ve ayrımcılık konusu Hz. İsa'nın hayat hikâyesi üzerinden keleme alınmıştır (Bilis, 2020, s. 104). Yine dikkat çekici başka bir örnek ise *Gospel Road: A Story of Jesus (1973)* filmidir. Yönetmen Robert Elfstorm'un müzikal formda yorumladığı film, kutsal metinlerden yola çıkılarak tasarlanmıştır. Filme Hz. İsa için yazılmış country müziğiyle eşik eden Johnyy Cash ise Mel Gibson gibi trajik dönemler geçirdikten sonra, filme ayrıca seslendirmen ve yapımcılarından birisi olarak dâhil olmuştur. Dahası, çekimleri İsrail'de yapılan filmin yönetmeni Elfstorm, aynı zamanda filmde Hz. İsa'yı canlandırmıştır (Bilis, 2020, s. 60).

Dini filmler arasında gösterilen ve senaryosunun dini bir metne dayalı olmasına rağmen, 2014 yılında çekilen Nuh filminde yönetmen Daren Aronofsky kendi çevreci kimliğini öne çıkaran bir senaryoyu Hz. Musa tasavvuru üzerinden beyaz perdeye aktarmayı tercih etmiştir. Aranofsky, insanların hayvanlar üzerindeki iradesini öğütleyen ve hayvansal beslenmeye izin veren ayetleri (Yaratılış,9: 1-4) kendince yorumlamış ve filminde insanların tüm canlılar üzerindeki tahakkümünü güçlü bir şekilde sorgulamıştır (Bilis, 2020, s. 115).

Belki de sinemanın klişeleşmiş Hz. İsa'sına karşı en ciddi meydan okuma Martin Luciano Scorsese'nin ikonoklastik filmi *The Last Temptation of Christ (1988)*'tir. Diğer Hz. İsa filmlerinin aksine Scorsese'nin filmi, özgünlük, tarihsellik veya kutsal metinlere sadakat iddiasında bulunmaz. Filmin açılış metninde, yapımın Yunan yazar Nikos Kazancakis'in bir romanı olan kurgusal bir çalışmanın filme uyarlaması olduğu iddia edilmektedir. Bu iddia gerçekçi değil samimiyetsizdir çünkü film diğer İsa filmleriyle aynı karakter kadrosunu ve anlatı çizgisini içermektedir. Bununla birlikte Scorsese tarihselliği reddederek, geleneksel İsa filmlerinde dokunulmayan alanları, özellikle de Hz. İsa'nın öznelliğini, cinselliğini ve ev özel hayatını göstermekten çekinmemiştir. Filmi izleyen çoğu kişi, Hz. İsa'nın Tanrı tarafından mı, şeytan tarafından mı yoksa kendi iblisleri tarafından mı yönlendirildiğinden

emin değildir. Filmin son bölümünde, Hz. İsa henüz hayattayken, koruyucu meleği olduğunu iddia eden genç, kızıl saçlı bir kız tarafından çarmıhtan indirilir. Bundan sonra İsa evlenir, çocukları olur ve olgun bir yaşa kadar yaşar. Seyirci bu sekansın bir rüya ya da halüsinasyon olduğunu ancak filmin sonunda öğrenebilmektedir. Diğer tüm İsa biyografilerinde olduğu gibi bu filmde de Hz. İsa çarmıhta ölmektedir. Ancak, Hz. İsa'nın bir aile kurmayı arzulamış olabileceği önerisi daha film vizyona girmeden protestoları, öfkeli mektupları, dini kurumların ve sinema eleştirmenlerinin tepkisini tetiklemek için yetmiştir (Reinhartz, 2013, s. 59-61). Senaryo bakımından ilginç olan bir diğer husus ise *Sinemada Aşkın Üslup* (2017) *(Transcendental Style in Film-1972)* kitabıyla kutsal ve sinema arasındaki bağa farklı bir perspektif kazandıran Paul Schrader'in bu filmin senaryosunu yazmış olmasıdır. Kitabında yönetmenlerin duru ve duygusallıktan uzak bir biçimle kutsallığı aksettirdiklerine vurgu yapan ve bu yöntemi öne çıkaran Schrader, *Günaha Son Çağrı* filmi için hazırladığı senaryoda tam tersi bir kurgu yapmıştır. Klasik anlatı sinemasının alışılagelmiş, tarihin getirdiği şemalara (Bourdieu, 1997) uygun olarak tasavvur edilen Hz. İsa figürünü yıkmış, "cüretkâr" bir romanın görüntüye aktarılmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

3.2.5. Kutsal ve Aktör

Kutsal ya da aşkın filmler üretilirken en önemli amaçların başında filmler yoluyla toplumun din tarafından kabul gören veya reddedilen davranış biçimlerinin temsillerle örneklendirilmesi gelmektedir. Dini sinema hakkında değerlendirmelerde bulunmak için, filmin dayandığı inanç, o inancın kutsalları, o dinin hayat bulduğu toplumsal dönem ve koşulların göz önünde tutulması gerekmektedir. Ayrıca sinemanın hayat bulduğu ülkelerdeki siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal olgular ve ortamların da filmin dokusuna etki ettiğini unutmamak gerekmektedir. Sinema hayatın bütün alanlarına perdesini açan büyük bir ayna gibi insana dair ne varsa yansıtmak noktasında zamanla daha fazla bağımsızlık ve aynı zamanda cüretkâr bir özgüven kazanmıştır. Bu anlamda bir sinema filmini değerlendirmek aynı zamanda sosyolojik bir gözlem yapmakla eşdeğer konumdadır. Son zamanlarda film eleştirilerinin farklı disiplinler zaviyesinden belirli bir ciddiyetle yapılıyor olması bunun en önemli göstergelerindendir.

Sinemada, dinsel ve mitolojik göstergelerin analiz edilirken karşılaşılan en önemli hususdan birisi temsil meselesidir. Zira Tanrı, melek, şeytan, cennet ve cehennem gibi kutsal kitaplarda geçen kavramların duyu organları ile kavranıp tanımlanması mümkün değildir. Bunun yanı sıra kutsal metinlerin sinema diline aktarılmasında karşılaşılan en önemli sorun

ana karakterin büründüğü kutsal kişilerin temsili konusunda yaşanmaktadır. Peygamberlerinin hayatlarını konu edinen filmlerde bu durum daha da önem kazanmakta ve büyük tartışmalara neden olmaktadır. Tasvir edilen peygambere dair kutsal anlatılardan elde edilen bilgiler gözetilerek insanlar tarafından yorumlanan tasvirler, resimler ve ikonlar haricinde, sinemaya kaynaklık edecek başka bir dayanaktan yoksunuz ki bu eserler de, her sanat eserinde olduğu gibi, tarihsellikten düşen payı üzerlerinde taşmaya mahkûmdur.

Kutsal karakterlerin sinemada temsil edilmesi film yapımcıları için her zaman oldukça büyük bir sorundur. Örneğin, Hz. İsa'nın gerçekte nasıl göründüğüne dair İncil'de bir açıklama yoktur. Aynı şekilde Kur'an-ı Kerîm'de Peygamberimizin nasıl bir görünüme sahip olduğunu betimleyen bir ayeti kerime de yoktur. Ancak Hz. Ali'ye atfedilen Hilye-i Şerif'lerde Hz. Muhammed'in şemalinin ve fiziksel özelliklerinin yazılı olduğunu bilmekteyiz. Hz. Peygamber'in filmlerde temsili, gösterilmesi Müslümanlar için çok büyük bir sorundur. Hz. İsa'nın bir aktör tarafından canlandırılması temsil edilmesi günümüz Hristiyan dünyasında çok da yadırganmamaktadır. Filmlerde ona belirli bir boy, kilo, yapı ile saç sitili ve moda duygusu yanında, konuşma, yürüme ve hareketlerine bir tavır verilebilmektedir.

Hz. İsa'nın temsil edilmesi tarihsel ikonlara uyum bakımından bazı sorunları gündeme getirmektedir. Örneğin, *King of Kings*'de Jeffrey Hunter gibi beyaz cüppeli, mavi gözlü bir Amerikalı, St. Matthew, ya da *The Greatest Story Ever Told*'da Max von Sydow gibi anıtsal görünümlü bir İsveçli ya da *Jesus of Nazareth*'teki Robert Powell gibi sıska bir Britanyalı… Hz. İsa'yı gösteren bu temsiller gerçekliği yansıtmakta mıdır? Yahudilere gelen emirleri ve peygamberlik görevini (Matta 5: 17) yerine getirmek ve sonra onun da ötesine geçmek için Dünya'ya gelen, Yahudi anne babaya, geçmişe ve inanca sahip güneşte bronzlaşmış Yahudi kökenli Hz. İsa'nın filmlerde böyle gösterilmesi ne kadar gerçekliğe uygundur? Bu filmsel varyasyonlar hileli, kötü niyetli, gözden kaçan, dini, politik doğruculuk mu yoksa sadece filmi tasavvur edenlerin kabiliyeti ve özerkliği mi onlara bu yetkiyi vermektedir? Hz. İsa hakkında gerçekte bildiğimiz temel doğruları ve O'nun kutsal metnin ötesindeki varsayılan niteliklerini nasıl sunduklarını doğrulamak için Hz. İsa filmlerini inceleyerek tasavvurlara ilişkin pek çok anlayış ve argüman elde etmek mümkündür. Bu süreç, güzel sanatlar portrelerinde Hz. İsa tasvirinin evrimini ve sosyo-kültürel gelişimini incelemekten farklı değildir ve aynı derecede büyüleyicidir de (Kozlovic, Film-Faith Dialogue: Using Popular Films for Religious Education in the Age of Hollywood,

2003).

Bu konuda hassas davranan yönetmenlere örnek olarak DeMille'i verilebilir. DeMille, Hz. İsa'yı canlandıran aktörlerin film öncesi ve sonrasında özel ve manevi hayatlarını da gözlem altına almıştır. Birçok filmde imzası olan DeMille, filmlerdeki görsellik konusunda hassas olmasının yanında aktörün dinin çizdiği sınırları aşmamasına da özen göstermiştir (Bilis, 2020, s. 21). Tarihçi Carlos Clarens'e göre De Mille, *"yapım sırasında, İsa'yı ve havarileri canlandıran aktörlerin içki içmekten, kumar oynamaktan, küfretmekten, gece kulüplerinden ve hatta eşleriyle birlikte olmaktan uzak durmaları noktasında ısrar etmiştir".* (Corliss, 2009).

DeMille'nin kutsal değerlerin korunmasına yönelik açık tavrı Hollywood'da karşılığını bulmuştur. DeMille'in 1927 klasiği *The King of Kings* (1927) filminden, Samuel Ray'in *King of Kings* (1961) filmine kadar Hollywood, Hz. İsa'yı bir filmin merkezine yerleştirmekten özenle kaçınmıştır. 1960'ların başına kadar otuz yılı aşkın bir süre Hz. İsa'nın temsil edildiği hiçbir *büyük bütçeli film* gösterime girememiştir. Bu yıllarda *The Robe* (1953), *Ben-Hur* (1959) ve *Son Akşam Yemeği* veya *Tutku* gibi Hz. İsa'nın hayatından sahneleri kurgusal bir hikâye olarak anlatan filmler vardır ama bu fimlerde Hz. İsa temsil edilmemiştir. Bazı yorumcular bu uzun sessizliği DeMille'in *The King of Kings*'inin olağanüstü başarısına bağlamıştır. Onlara göre bu film, anlatısal ve teknolojik normlar önemli bir değişikliğe uğrayana kadar rakiplerine şans tanımayacak kadar etkili olmuştur. DeMille'in bu başarısı filmlerde uygulanan sansürün yasalaşmasında kesinlikle bir rol oynamıştır. Bourdieu'nun *habitus-alan* döngüsü burada en iyi örneklerinden birisine sahne olmuştur. Ayrıca yapısal işlevselcilerin düzen-denge tespitlerinin de yine burada hayata geçirildiğini görmek mümkündür. Çünkü onlara düzen-denge arasındaki uyumu sağlayacak yapılar toplum tarafından ortaya konur ve toplumsal meşruiyetin sağlanması için işlevini yerine getirir. Amerika'nın Sinema Filmi Yapımcıları ve Distribütörleri, 1934'te güçlü Katolik Nezaket Lejyonu tarafından onaylanan ve teşvik edilen bir Yapım Yasasını kabul etmiştir. Dini kurallara uymayan filmler sansüre tabi tutularak 1966'ya kadar *Üretim Kodu İdaresi (PCA)* tarafından onaylanmadıkça hiçbir film Amerikan sinemalarında gösterilememiştir (Reinhartz, 2007, s. 14-15). Yürürlüğe giren söz konusu yasanın ana ilkeleri şöyledir:

- *Seyircinin ahlak düzeyini alçaltacak filmler yapılamaz. Bu nedenle suç, hata, kötülük ve günah yüceltilemez.*

- *Seyirciye dürüst yaşam ölçütleri sunulmalıdır.*
- *Kutsal buyruklar ya da insanların koyduğu yasalar gülünç düşürülemez. Bunlara karşı çıkmak övülemez* (Amerika Sinema Derneği, 1930).

Bu tedbirlerin alınmasında ana etken olarak seyircinin konumu belirleyicidir. Çünkü Hz. İsa, seyirciler tarafından bu dünyadaki en kutsal varlık olarak Tanrının yeryüzündeki elçisi, peygamberi kabul edilmektedir. Bu inançla perde karşısına geçen seyirciler aktörlerin özel ve toplumsal hayatlarında, perdede olduğu gibi, aynı erdem ve bilinci sergilemesini beklemektedir. Ancak insan olmaklıkla malul hataların olması kaçınılmaz bir durumdur. Tasvir konusunda oldukça tartışmalı bir konu olan Peygamberlerin resmedilmesi, fiziki özelliklerinin tasvir edilmesi, müşahhas bir halde sunulması karşısında ortaya konan tepkiler dikkate alınarak kimi yönetmenlerin, Çağrı filminde olduğu gibi, peygamberi hiç göstermeden, aktörsüz bir şekilde filmde temsil edilmesi de zaman zaman tercih edilmiştir.

3.2.6. Kutsal ve Yönetmen

Sinemanın erken dönem kuramcılarından itibaren filmin ikili bir doğası olduğu, gerçekliği "yeniden üretme" ve aynı zamanda onu çarpıtma yeteneğine sahip olduğuna dair süregelen tartışmalar bugün de devam etmektedir. Bu tartışma, başlangıcından kısa süre sonra film yapımcıları, yönetmenler ve teorisyenler arasında, filmler sadece kameranın önünde yatanı yeniden üretmeye mi çalışmalı, yoksa yönetmenin sanatı aracılığıyla gerçekliği değiştirmeye mi çalışmalı konusuna dönüşmüştür. Sinemanın sessiz döneminde; hâkim olan biçimci kuramcılar, ikinci görüşü benimsemişlerdir. Sergei Eisenstein ve Pudovkin gibi teorisyenler, film yönetmeninin gerçekliğin nasıl tasvir edileceğine dair kararlar aldığını ve bir olayın önüne sadece bir kamera kurmadığını savunarak sinema sanatını karalayanlara karşı bir savunma geliştirmişlerdir.

Eisenstein'a göre "*Birçok yönetmen sinema sahnelemelerini çerçevenin içini kendilerine göre kurmalarıyla değerlenmişlerdir*." (Eisenstein, 1999, s. 123). Özellikle, kurgu/montaj konusu sinemanın gündemine girdikten sonra gerçeklik algısının bir insan marifetiyle değiştirilebilir, dönüştürülebilirliği yönetmene oldukça geniş bir imkân ve yetki sağlamıştır. Yönetmen kurgu yoluyla sahip olduğu görüntüleri manipüle edebilir ve böylece filmi seyreden izleyici yönetmen tarafından istenen anlam duygusuna kendi birikim ve tecrübesini de katarak, zihninde yeniden kurgulayarak ulaşabilir. Yönetmen bu şekilde izleyicide arzu edilen duygusal ya da entelektüel tepkinin ortaya çıkmasını

sağlayabilmektedir.

Bu tepkinin ustalıkla ortaya çıkmasını sağlayan ve geniş kitleler tarafından kabul gören yönetmenler gerçek bir sanatçı olarak nitelenmektedir. Ancak gerçekçilik ve sanatın bu kombinasyonunun izleyiciler tarafından doğru bir şekilde anlaşılıp anlaşılmadığı konusunda tartışmalar da süregelmiştir. Colin McCabe gibi ideolojik eleştirmenler, '*filmin görünürdeki "gerçekçiliğinin" izleyicilerin onun inşa edilmiş bir eser olduğu gerçeğini gözden kaçırmasına ve dolayısıyla onu ideolojik olarak motive edilmiş bir eserden ziyade gerçekliğin bir temsili olarak almasına neden olduğunu*' savunmuştur. Filmde tasvir edilen gerçekliğin görünümü, aslında onun ideolojisinin bir örtüsüdür. Çünkü filmin sunduğu şey gerçeklik değil bir yanılsamadır (Lyden, 2003, s. 49-51). Bu çerçevede, gerçekliğin yansıtılması bir yanılsamayı beraberinde getiriyorsa bunun sorumluluğu ilk önce yönetmene düşmektedir.

Kutsalın temsilinin bir filmde yansıtılması konusu, birçok bileşenin uyum halinde, kutsal anlatının köşeli çerçeveleri içerisinde dikkatle ele almayı gerektiren bir durumu ortaya çıkarmaktadır. Kutsal anlatıların bir yönetmenin perspektifinden sunulması, yorumlanması ise yönetmenin içinde doğup büyüdüğü ülkenin, kimliğini oluşturan coğrafi ve kültürel kodların, aldığı dini eğitimin, yeri geldiği zaman politik duruşunun da etkilerini, *alan*ı yansıtan bir eserin ortaya çıkması demektir. Çünkü Klasik anlatı sinemasının beslendiği kutsal metinler ve mitolojik hikâyelerin konu edildiği filmlerde geçmiş, yönetmen tarafından yeniden kurgulanarak, o günkü gerçekle yeni bir tasavvura kavuşturularak izleyicilerin önüne konmaktadır. Bu tasavvuru oluşturup izleyicilere sunan yönetmenler modern zamanların birer *önder*i konumunda topluluk karşısına çıkmaktadırlar. Sinemanın bileşenlerinin yardımıyla ortaya çıkan yenilenmiş anlatılar kutsal kabul edilen insanüstü kahramanların, peygamberlerin, yapıp ettikleri ve gösterdiği mucizeler yönetmenlerin yorumuyla seyirciler tarafından deneyimlenme imkânı bulmaktadır. Bu deneyimi yaşayanlar için yönetmenler adeta birer "vaiz", "rahip" konumuna erişmektedir. Din adamlarının hikâye anlatması gibi yönetmenler de birer hikâye anlatıcısıdır ancak aralarındaki fark onların sinematografik dili kullanarak temsiller sunmasıdır (Bilis, 2020, s. 6).

Farklı türlerde filmler yapsalar da dini türde filmlere imza atan önemli yönetmenler bu türün köşe taşlarını oluşturmaktadırlar. Örneğin, sinemanın ilk yıllarında kurguya ve çekim tekniklerine getirdiği yeniliklerle kendisinden söz ettiren David Wark Griffith (1875

- 1948) dörtyüzden fazla film çekmiştir. Hollywood'un hâkim dilini kullanmanın yanında bağımsız sinemaya dair önemli filmler de çeken Griffith, Protestan bir ailenin üyesidir. Klasik anlatı sinemasının ilk dönemlerinde Hz. İsa ile ilgili en ilginç filmi çeken yönetmen D. W. Griffith olmuştur. Bir klasik olarak değerlendirilen *Hoşgörüsüzlük: Çağlar Boyunca Aşkın Mücadelesi* (1916) filminin amacı Griffith'in başyapıtı *Bir Ulusun Doğuşu (1915)* yönetmenin itibarına verdiği zararı telafi etmesi ya da geri alması olarak değerlendirilmektedir. *Bir Ulusun Doğuşu* filminde yönetmen, Ku Klux Klan'ın son derece olumlu tasviriyle oldukça tepki görmüş ve ırkçılıkla suçlanmıştır. Hoşgörüsüzlük filmi, Hz. İsa'nın hikâyesini filmde yer alan üç kişiyle birlikte örerek çağlar boyunca hoşgörü ve hoşgörüsüzlük arasındaki mücadeleyi göstermektedir. Sessiz dönemin en etkili filmlerinden biri olarak kabul edilen film, üç buçuk saatlik epik, her biri birkaç yüzyılla ayrılmış dört paralel hikâyeden oluşmaktadır: bunlardan ilki, çağdaş bir melodram suç ve kefaret; ikincisi, bir Yahudi hikâyesi: Mesih'in görevi ve ölümü; üçüncüsü, bir Fransız hikâyesi: 1572'deki St. Bartholomew's Day katliamını çevreleyen olaylar ve dördüncüsü, bir Babil hikâyesi: Babil İmparatorluğu'nun MÖ. 539'da Pers'e düşüşüdür (Blizek, 2009, s. 215) .

Protestanlık mezhebine mensup kişilerin sinemanın gelişimi ve dini konuların filme aktarılması hususunda sergiledikleri dikkat de ayrıca bilinmektedir. 20. yüzyılın ortalarında Katolik mezhebinin sinema üzerindeki hâkimiyetini kırmak için *Protestan Film Komisyonu (PFC)* oluşturulmuştur. Bir dizi film ve belgesel çalışmasının da yapılmasına öncülük eden komisyon bu filmlerin farklı kurumlarda gösterilmesini de sağlayarak kendi bakış açılarıyla bir dünyanın kurulmasını amaç edinmiştir. Griffith'in de dâhil olduğu Protestan mezhebine bağlı diğer yönetmenler sinemanın 20. yüzyıldaki gelişimine öncülük etmişlerdir (Lindvall & Quicke, 2011, s. 80-83).

Katolik kültür ve politika dergisi olan *Crisis* için bir dizi makale çalışması yapan Kuntz, Wim Wenders ve Krzysztof Kieslowski gibi dini görüşü Katolik olan yönetmenlerin haricinde, 1917 ile 1976 arasında birçok filme imza atan dört yönetmenin filmlerini incelemiştir. Kuntz'a göre Hollywood sinemasında Katolik düşünceye dayanan öyküleme biçimi dört yönetmen tarafından yükseltilmiştir: John Ford, Frank Capra, Franz Borzage ve Alfred Hitckcock. Dini temsil noktasında yönetmenlerin odaklandığı ana kavramları ise şöyle sıralamak mümkündür: Günahkârların hikâyeleri, ahlak öğretisi, ibretlik olaylar ve kutsallık kavramları (Kuntz, 2002, s. 121-135).

Bir diğer önemli yönetmen koyu Katolik bir ailenin üyesi olan Martin Luciano Scorsese, çocukluğunda rahip olmayı istemiştir. Daha sonra bu kararından vazgeçen ve Hz. İsa hakkında çekilen filmler arasında en dikkat çekici olanlardan birisi olan *The Last Temptation of Christ*'e (1988) imza atan Scorsese, çocukluğunda olmak istediği Katolik Cizvit rahiplerinin hikâyesini, Cizvitlerin farklı dinlerle olan ilişkisini el aldığı *Silence* (2016) filminde konu edinmiştir. Scorsese ayrıca Budist inancının önderi ve Tartışmalı Tibet Özerk Bölgesi'nin lideri olarak kabul edilen Dalai Lama hakkında da film çekmiştir. Aralık 1997'de gösterime giren ve Dalai Lama'nın yaşamına ve yazılarına dayanan *Kundun,* onun çocukluğundan 1959'da Tibet'ten sürgününe kadar olan yaşamının izini sürmektedir. Filmin ilk sahneleri, bir Dalai Lama'nın nasıl tanımlandığını, nasıl tasvir edildiğini göstermesi bakımından özellikle değerlidir. Filmde bir kâhin, lamaları, iki yaşındaki bir çocuğun önceki Dalai Lama'ya ait eşyaları seçtiği bir köye yönlendirir. Film, Dalai Lama'nın Çin'i ziyaret etmesine ve Mao Zedong ile görüşmesine yol açan yoğun ve karmaşık olayların yanı sıra, Dalai Lama'nın Tibet'ten ayrılmasına neden olan tehdit ve şiddet olaylarını da içermektedir. Aynı yıl gösterime giren, Jean-Jacques Annaud tarafından çekilen *Tibet'te Yedi Yıl* ve *Kundun* filmleri, Batı'da Dalay Lama'nın ve dolayısıyla Budizm'in artan popülaritesini göstermesi bakımından da önemlidir. Yönetmenler ayrıca başrollerde etnik olarak Tibetli aktörler kullanmış, her iki film de aktörlerin doğal halini yansıtma noktasında son derece saygılı davranmışlardır (Blizek, 2009, s. 151).

Yukardaki örneklerde de gördüğümüz üzere, sinema insan odaklı bir sanat dalıdır. Yönetmenlere tanınan geniş yetkiler kutsalın zaman zaman sınırlarını zorlasa da yönetmenler ana hikâye, kurgu ve temsil konusunda geleneksel anlayışın dışına çıkmaktan çoğu kez kaçınmaktadır. Çalışmanın bundan sonraki kısmında Sinema ve Peygamber konusunun geniş bir çerçevesi çizilmeye çalışılacaktır.

3.3. Sinema ve "Peygamber Filmleri"

Hollywood Çağı olarak nitelenen 20. yüzyılda toplumsal değişim periyotları giderek kısalmaya başlamıştır. Dinin toplumlara anlatılma noktasında sinemanın kabiliyetlerinin kullanılmak istenmesi, anlatı dünyasının en kapsamlı ve en parlak mecrası sinemanın seçilmiş olması, dini kurum ve önderlerinin yalnızca doğal bir stratejisi olarak değerlendirilebilir. İnsanların eğitim gördüğü her alanda; ister sınıfta ister evde ister kürsüde, bu stratejinin uzun süredir bilinçli bir şekilde uygulandığını görmekteyiz. Bileşik yapısıyla, farklı sanat biçimlerinin uygulanma imkânı bulduğu ve ayrıca kendine ait özel gösterim

mekânına da sahip olan sinema filmleri, izleyicilerine eğlence ve eğitim yanında, daha önce de belirttiğimiz gibi, din ve teolojiyi keşfetmek için yeni bir imkân, "locus theologicus" da sağlamaktadır. Dolayısıyla dini anlatıların hikâyeleştirilerek gösterildiği filmleri, şimdiye kadar yeterince takdir edilmeyen ancak somut faydaları olan, kullanışlı, çağdaş bir görsel dindarlık biçimi olarak değerlendirmek de mümkündür (Kozlovic, 2003, s. 4-5).

Son yıllarda sinema üzerine yazılan kitaplara baktığımızda sinema sanatına başka alanlarla ilişkilendildiğini ve gün geçtikçe bu ilginin arttığını görmekteyiz. Bu çerçevede sinema ve sosyoloji, sinema ve edebiyat, sinema ve din bağlamında eserler ortaya konmaktadır. Bununla birlikte, teoloji ve sinema arasındaki birincil etkileşim yeri, bireyin toplumsallaştığı mekânları içerisine alan kamusal alandır. Teolojinin içeriğinin ifşa edildiği ve tartışıldığı sinemalarda, oturma odalarında, kafe ve restoranlarda izleyiciler filmin onlara ne anlatmak istediği ve onlar için ne yaptığı üzerine düşünmeye başladıkları an, ortaya çıkan konuşma ister istemez teolojik bir tartışmaya dönüşebilmektedir. Bu, elbette dini filmler olarak kabul edilen kategorideki filmlerde kutsallık atfedilen kişiler geçiyorsa doğal olarak ortaya çıkmaktadır. Sinemanın farklı türlerinde üretilen filmlerin bahis konusu olduğu durumlarda, üretilen filmlerin teolojik bir yapıya sahip olması gerekmese de, bu tür filmlerin düşünce dünyasına dair felsefi bir tartışmayı desteklediği iddia edilebilir. Bu bir noktaya kadar doğrudur. Ancak teoloji hem Tanrı hem de insan ve onların arasındaki ilişkiyi incelediği, bu tür filmler de teolojinin gündeminde yer alan farklı konulara temas ettiği için teolojinin gündemine girebilmektedir. Genel bir çerçeve çizecek olursak; teoloji sinema dünyasının kamusal alanda kendisine yer açtığı andan itibaren yani filmler ve izleyicileri arasındaki etkileşim başladığı anda bahsi geçen konuların nasıl ele alındığını incelemeye başlamıştır. Öte yandan biçimsel farklılıklarına rağmen dini destanlardan Peygamber figürlü filmlere, kutsal kitaplardaki alt metinsel karakterizasyonlardan dini biyografilere, yeniçağ sinemasında önemli teolojik yankıları olan ana akım filmlere değin, dini temalı filmlerin bir kısmını aynı zamanda sinema dünyasının başyapıtları arasında görmek mümkündür. Sinema tarihi ele alınırken bu filmlerde kullanılan kurgusal yenilikler anlatı biçimlerindeki farklılıklar ve seyirci üzerindeki etkileri birer inceleme alanı olarak çalışmalarda yer almaktadır (Marsh, 2009, s. 59-69). Çalışmanın bundan sonraki bölümünde Peygamber imgesinin ekrana yansımaları tarihsel gelişimi dikkate alınarak ve toplumsal meşruiyet bağlamında incelenmeye çalışılacaktır.

3.3.1. Meşruiyet

Görme duyusunu merkeze alarak kurgulanan sinema sadece müminlerin eğitilmesine değil aynı zamanda dinin farklı coğrafyalarda yaygınlık kazanmasına da yardımcı olarak, misyonerlik faaliyetlerinin en önemli araçlarından biri haline gelmiştir. Bu noktada ilk tartışmaların yapıldığı Hristiyanlığın tarihsel geçmişinde Hz. İsa ve diğer kutsal kişilerin ikonlarının kullanılmasına yönelik dini otoriteler tarafından yapılagelen tartışmalara benzer şekilde, bu tartışmaların 20. yüzyılda sinema üzerinden de yapıldığını ve dinin aynı dili kullanmayan insanlara ulaştırılması için sinemaya bir kapı açıldığını görmekteyiz. Bu konu sadece Hristiyanlık özelinde ele alınamayacak kadar geniş kitleleri ilgilendiren bir meseledir. Tasvir konusunda oldukça temkinli tavır alan Yahudilik ve İslamiyet tarihinin de konuya dair aldığı tutum ve davranışları bu başlık altında incelemeye çalışacağız.

Her dinini kendine mahsus habitusu; Bourdieu'nun dediği gibi *"pratiği-birleştiren ve pratiği üreten ilke"*si (Bora & Kıvanç, 2014, s. 60) ve bu habitusun geçerli olduğu geniş kitleleri etkisi altına aldığı; kutsalın pratiğinin tezahür ettiği "alanı" mevcuttur. Üç semavi dinin tasvir ve temsil konusuna bakışı, yıllar içerisinde farklı sınamalardan geçerek oluşmuş, *toplumsal meşruiyet* kazanmış çerçeveleri vardır. Aşağıdaki bölümde bu konuya dinlerin bakışını ve ortaya konan pratiklere zaman içerisinde verilen tepkileri ele alacağız.

3.3.1.1. Yahudilik

Semavi dinlerin tarihlerine ilişkin yazılan kitapları incelediğimizde Eski Yunan sanatı Putperestlik çağının bir ürünü olarak değerlendirilmektedir. Yunan heykelleri bugün her ne kadar sanat yapıtı olarak görünse de yapıldıkları dönemde başka bir anlam taşımaktadırlar. Tanrıları betimleyen heykeller tapınaklarda yer alan ve belli bir fonksiyonu icra eden kült objelerdi. Yunanlılar, onlara Tanrı varlığının görüntüsü diye değil bizatihi kendisi diye bakmaktaydılar. İnsalık tarihinin önemli kesitlerinden Mısır ve Yunan uygarlıklarında da tasvir kutsaldı ve bu tasvirlere tapınılıyordu. *"Tasvirin gücü, Geç-Hellenizm döneminde her ne kadar zayıflamaya başladıysa da, tasvire tapma alışkanlığı, Antik çağın sonlarında ortaya çıkan tarikatlar, mistik öğretiler ve büyü yoluyla kesintiye uğramadan sürme olanağını bulabiliyordu."* Bu yüzden Tektanrılı dinler ontolojik olarak tasvire karşı oldular. Tarihsel süreç göz önüne alındığında Semavi dinlerin ilki olan Yahudilikte, Tevrat'ta geçen bazı ayetler ile tasvir açıkça yasaklanmıştır. Tevrat'ta betimlenen Tanrı, doğaüstü (aşkın-transcendent) bir varlıktır. O görünmezliğe bürünmüştür,

Yunan tanrıları gibi ortaya çıkmaz; kendisinin sureti olmadığı gibi, suret alan tanrıların da amansız düşmanıdır. "*Ne yukarda gökte, ne aşağıda yerde, ne de yerin altında suda bulunanın resmini yapma, onlara tapma ve hizmet etme. Çünkü ben, senin Efendin ve Tanrın, kıskanç bir Tanrıyım"* (Çıkış 20, 4). Yahudilik inancında var olan resim yasağını İslamiyet de benimsemiştir. İslam dininde de Tanrı aşkındır (İpşiroğlu, 2010).

Tevrat'taki tasvir yasağı görsel tasvire yönelik bütün tavırları belirler. Ancak yapılan araştırmalar gösteriyor ki eski çağ ve günümüzde Musevilik inancını benimseyenlerin dini inançlarını sadece metinsel olarak değil birçok araç kullanarak ikonografik biçimde ifade etmişlerdir. Dahası, 16. yüzyıla kadar ne Yahudiler ne de Hristiyanlar Yahudilik inancını açıkça anikonik veya Yahudilerin dini görsel sanattan mahrum bir topluluk olduğunu düşünmemişlerdir. Kitab-ı Mukaddeste geçen tasvir konusundaki net yasaklamalar, belki Tesniye'ye kadar olmayan bir gelişme olup çoğunlukla diğer tanrıların tasvirlerine yöneltilmiş, onları "öteki"leştirmek için kullanılmıştır. Ancak bu yorumlamalar Musevilik inancının tanrısını da kapsayacak şekilde genişlemiştir (Elias, Hz. Ayşe'nin Minderi , 2021, s. 60-63).

Tevrat'taki Tanrı nitelemelerine bakıldığında tarihe bilfiil müdahale eden bir Tanrı motifi karşımıza çıkmaktadır. Ki söz konusu Tanrı, çoğunlukla "tarihin Tanrısı" olarak nitelendirilmiştir. Tanrı'nın şeklî tasvirine dair kutsal kitapta geçen kesin yasaklara rağmen, Tanrı'nın iş ve fiillerine yönelik antropomorfizmi de barındıran tasvirlere Tanah literatüründe sıklıkla rastlamak mümkündür. Bu kapsamda, Tanrı'yı dair nitelemelerde; sesi, nefesi, eli, ayakları ve fiillerini tarif eden; O'nun gezinme, oturma ve dokunmasından bahseden ifadelerin yer aldığı görülmektedir.*"Antik dönem Yahudi literatüründe, özellikle kutsal kitap kanonu dışında kabul edilen Apokrifler'de ve Tevrat'ın Grekçe tercümesi Septuagint'te söz konusu antropomorfizmi yumuşatmak adına Tanrı'nın eli, gözü ve sesi gibi ifadeler genellikle Tanrı'nın gücü, bilgisi/takdiri ve iradesi biçimine çevrilmiştir. Yine Tevrat'ın ilk Aramice tercümelerinden Targum Onkelos'ta da antropomorfik ifadelerin yer aldığı pasajlarda Tanrı kelimesi yerine "tezahür" (şehina), "şan" (yekar) veya "kelime" (memra) gibi ifadeler kullanılmıştır."* (Gürkan, 2012, s. 110). Yahudilik inancının topluca ibadet edilen mabetleri, sinagoglar (havra) resim ve heykel içermez. İslam ve Yahudilikte Tanrı; seven, merhamet eden; gerektiğinde uyarmak için ceza veren, her şeye gücü yeten yüce bir varlıktır. Tanrı'nın resim veya heykel şeklinde tasvir edilmesi yasaktır (Besalel, 2001, s. 238).

Talmud'un içerisinde yer alan *Avoda* ya da *Aboda Zara* ("Yabancı İbâdet") kısmında Yahudiler'in putatapma ve puta taparlarla ilgili davranışlarına ilişkin uyulması gereken kaideler yer almaktadır. Bu meyanda putataparla iş akitleri, ortaklık, onlardan şarap satın almak, onların tasvirlerini kullanmak yasaklanmakta; putların imha edilmesi emredilmektedir. *Avoda Zara*, kişinin yaşamını kaybetmesi uğruna dahi işlenmemesi gereken bir suçtur. Yahudi inancını benimseyen Museviler puta tapma yasağını canları pahasına korumakla yükümlüdürler. Tarih boyunca yüzbinlercesi bu uğurda canlarını vermiştir. Putperestlik bu derece önemli bir suç olarak görülsede, İsrailoğulları özellikle tarihlerinin ilk dönemlerinde birçok kez bu suçu işlemekten geri durmamışlardır. Altından bir buzağı heykeli yaparak ona tapmaları, bahsekonu suçun ilk örneğini oluşturmaktadır. Kutsal Kitap'ta suret, resim ve putperestliğe dair yasaklar farklı bölümlerde ve özellikle de On Emir'in ikincisinde vurgulanmıştır: *"Kendine yukarıda, gökte; aşağıda, yerde veya derinlerde, yeraltında yaşayan put(lar) yapmayacaksın. Onlara eğilmeyeceksin ve onlara ibadet etmeyeceksin."* (Çıkış, 20: 3-5) Temel Şema duasında da *"yabancı tanrılara tapınmaya karşı. . ."* Yahudiler uyarılmaktadır (Tesniye, 11: 16). *"Kendiniz için (Çıkış, 20:4) veya başkaları için (Levililer, 19:4) tapmak veya herhangi başka bir amaç için (Çıkış, 20:20) resimler yapamazsınız. Tanrı'dan başka diğer hiçbir şeye, gerek O'nunla ilgili olarak tayin edilmiş bir tarzda olsun veya bir diğerinin tarzında olsun, tapmayacaksınız (Çıkış 20:5 ve yine çıkış 20:5)."* Bununla beraber tasvirlerin dinsel yaşamda yer aldığı istisnalar da mevcuttur. Örneğin, Kutsalların Kutsalı odasındaki Aron Aberit'in üzerinde bir çift Keruvi (melek) yer alıyordu ve bunlar ayrıca Parohet'in (Parochet, Exodus 40: 21'e dayanan Ahit Sandığı'nı kaplayan perdeyi sembolize etmektedir) üstüne de işlenmiştir. Bu istisnalar, belirgin Tanrısal emirlerle (Çıkış, 25:1 8) gerçekleştirilmiştir (Besalel, 2001, s. 86-87).

Yasakların dini metinlerde bu kadar kesin bir dille belirtilmesi, figüratif sanatta ve dini bağlamda insan yüzünün, insan figürlerinin gösterilmesinden titizlikle kaçınılmasına neden olmuştur. Örneğin, M.S. 245'ten kalma Dura Sinagogu'nun Aron Akodeş'inin (Sinagogun doğu duvarında Tevrat'ın saklandığı özel bölge) üzerinde ılımlı süslemeler yer almakta, Tanrı bulutlardan gelen simgesel bir elle anlatılmaktadır. Ortaçağ'da bu yasaklamalar daha sıkı bir şekilde izlenmiştir. Örneğin, 13. yüzıly Agadası'ndaki resimde insan yerine kuş başları kullanılmıştır. Modern sinagog vitraylarındaki resimler, süslemeler imgelerden ibarettir. İnsan yüzleri burada da saklanmıştır (Besalel, 2001, s. 562).

Orta çağda yazılan Yahudiliğe dair kutsal kitap yorumlarına baktığımızda, resim

sanatına dair ortaya konan tavır temsili sanatlarda da karşımıza çıkmakta, "öteki" olarak kabul edilen Hristiyanların ve Müslümanların bir araya geldikleri toplumsal etkinlikleri de kapsamaktadır. Örneğin, Yahudiler'in uyması yasaklanan çeşitli yabancı adetler arasında tiyatro da zikredilmektedir. Farklı sosyal etileşimlerin yaşandığı savaş durumları ve oluşan yeni komşuluklar neticesinde kural ve kaideler yeniden gözden geçirilmiştir. *"Hristiyan ve Müslüman ülkeleriyle geliştirilen yeni sosyal münasebetler çerçevesinde (toplumsal münasebetler) tekrar yoruma tabi tutuldular. Levililer 18-3 üzerinde yorum yapan din adamları, bunları Yahudiler'e ait olmayan "tiyatro ve at yarışı" türünden halk eğlenceleri olarak görmüştür."* (Besalel, 2001, s. 223).

Buna karşın Yahudiler sinemaya ilgisiz kalmakta zorlanmışlardır. İlk sinema yapımları, 1903'de Edison tarafından yapılan, *Arabian Jewish Dance* (Arap Yahudisi Dansı) ve *A Jewish Dance At Jeruselam* (Kudüs'te Yahudi Dansı) isimli kısa filmlerdir. 1907'de Hollywood'daki film şirketleri ve yapımcıların çoğunu Hristiyan inancına sahip olanlar değil Doğu Avrupa kökenli göçmen Yahudiler oluşturmaktaydı. Kurdukları büyük bütçeli şirketler vasıtasıyla o zamandan günümüze değin ABD film endüstrisini yönlendirmeyi başarmışlardır (Bowser, 1994, s. 11-12). ABD'de Yahudilerin baskın olduğu film sektörü, ticari kazançtan ziyade ordaki toplumsal algıyı ve ulusal değerleri etkilemesi bakımından önemli bir araç olmuştur.

Yukarıdaki bilgiler ışığında Yahudilerin Yahudilik inancının kutsal kabul ettiği kişiler üzerine film yapmaktan itina ila kaçınmışlarını söyleyebiliriz. Buna karşın dini film türü içerisinde başarılı yapımlardan birisi olarak kabul edilen ve Hz. Musa'nın bir aktör tarafından temsil edildiği ve hayatından kesitlerin canlandırıldığı *Ten Commandments* (1923-1956) filmleri ve yönetmeni anne tarafından Yahudi soyundan gelen DeMille gibi örnekler de mevcuttur. Ayrıca Yahudiliğin kutsal metinlerinden faydalanılarak üretilen filmlere geçen yüzyıl boyunca birçok örnekte rastlamak mümkündür. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası Yahudiler kendilerini anlatabilmek için yapımcı ve yönetmenliğin dışında kamera önünde de görünür olmayı tercih etmişlerdir. Eski ahitte geçen kıssaların sinemaya aktarılması hususunda sinemanın ilk yıllarından itibaren dikkatli davranan Yahudi toplumu, On Emir ve Mısır'dan çıkış konularını ele alan filmlerin yapılmasında herhangi bir tereddüt duymamışlardır. Bununla birlikte, Avrupa'da ve ABD'deki Yahudiler ve onların hayat hikâyeleri üzerine çekilmiş onlarca örneğe rastlanmak mümkündür.

1990 yılından itibaren özellikle sinema ve televizyon yapımları hakkında oyuncu kadrosu, yapım ekibi, biyografiler, özetler, puan, yorum ve eleştiriler gibi detayları içeren önemli bir bilgi bankası olarak tanınan ünlü film sitesi IMDB, 1 Eylül 2012 tarihinde tarihin en iyi Yahudi yapımları ve yönetmenlerini listeleyen bir çalışma yayınlamıştır. "100 En İyi Yahudi Yönetmen" (imdb.com, 2010) adıyla yayınlanan liste 2014 yılında 23 kişi daha eklenerek güncellenmiştir. Listeye bakıldığında, sinema tarihinin neredeyse başlangıcından itibaren dünya genelinde tanınan belli başlı yönetmenleri görmek mümkündür. Yönetmenlerin çektikleri filmlere genel olarak baktığımızda ise, bütçe konusunda oldukça masraflı filmler oldukları ve gösterildikleri ülkelerde filmlerin dağıtım ve salon bulma noktasında sıkıntı yaşamadığı görülmektedir. Bu aynı zamanda Yahudi lobisinin medya ve özelde sinemadaki başarısının da bir göstergesi olması bakımından önemlidir.

3.3.1.2. Hristiyanlık

1909 yılında Viyana'da Yahudi kökenli müzisyen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Ernst Gombrich'in sanat tarihi alanında oldukça ilgi gören kitabına göre (Sanatın Öyküsü,1994) kutsal imgelerin tasviri konusunda Eski ve Yeni Ahit'e inananların konuya bakışını ele almak mümkündür (Gombrich E. H., 1994, s. 135-146). Kutsal tasvirlerin gündelik hayata dâhil olacak şekilde sunulması, resmedilmesi ve bir mekân içerisinde sergilenmesi, gösterilmesi hususu din ve sanatın zaman zaman karşı karşıya gelmesine neden olmuş ve bu bir meşruiyet sorunu doğurmuştur.

M.S. 313 yılında İmparator Konstantin çeşitli nedenlerle Hristiyan Kilisesini devlet içinde bir güç olarak tanıyınca, daha önce toplumsal alanda görünürlük bakımından daha mütevazı şartlarda kendisine yer bulan Hristiyanlık ve dolayısıyla bir kurum olarak Kilise, nüfuzunun genişlemesiyle birlikte mabetlerini daha büyük yapmaya ve gündelik hayatta daha fazla görünür olmaya başlamıştır. Bu yeni durum karşısında kilise tasvire karşı tutumunu da yeniden gözden geçirmek durumunda kalmıştır. Bundan sonra yapılan mabetlerin, işlevleri tamamen farklı olan antik tapınaklar örnek alınarak kurulması mümkün değildir. Daha önce tapınakların iç kısmı, çoğunlukla, Tanrı'nın heykelinin yer aldığı küçük bir kutsal bölmeden oluşuyor, dini tören ve kurban kesimi gibi ibadetler ise tapınakların dışında yapılıyordu. Buna karşın Kilisenin, papaz yüksek sunak masasından (altar) ayini yönetirken ya da vaaz ederken, katılım sağlayan cemaate bir mekân oluşturması gerekmekteydi. *"Bu nedenle kiliseler, putatapıcı (pagan) tapınakları gibi değil, aşağı yukarı*

"kral salonu" anlamına gelen, klasik dönemde ise "bazilika" adıyla anılan geniş toplanma salonları modeline göre yapıldı." Bu mekânlar aynı zamanda halkın kullanımı için kapalı pazar yerleri ve mahkeme salonları olarak da kullanılıyorlardı (Gombrich, 1994, s. 134-135). Dolayısıyla dini tasvirler, hiyerofaniler toplumun gündelik hayatının neredeyse tamamında karşılaşabileceğiniz, sıradan, normal resim ve simgeler gibi, artık indirgenmiş olarak karşınıza çıkabilecek hale getirilmiş oluyordu.

Bazilikaların, mabetlerin nasıl süsleneceği konusu çok daha çetin ve eski bir sorunu akla getirmiştir. Çünkü daha evvel kutsal imgelerin dini hayatta kullanımı sorunu şiddetli tartışmalara yol açmıştır. Daha evvel yapılan tartışmalara binaen Hristiyanların hemen hemen tümü imgelerin kullanımı noktasında bir tek şeyde anlaşmışlardır: *"Tanrının evinde, Kutsal Kitap'ın suçladığı oyma resimlere ve dinsizlerin putlarına benzeyen hiçbir heykel olmamalıydı. Sunak masası üzerine Tanrının ya da onun azizlerinden birinin bir figürünü yerleştirmenin hiçbir şekilde söz konusu olamayacağı anlaşılıyordu. Çünkü eğer daha yeni Hristiyan olmuş zavallı putatapanlar kiliselerde bu çeşit heykelleri görürlerse, eski inançlarıyla yeni öğreti arasındaki ayrımın nasıl farkına varırlardı. Bunlar, Fidias'ın bir heykelinin Zeus'un yerine geçişi gibi, böyle bir heykelin de Tanrı'nın "yerine geçebileceğini" kolaylıkla düşünebilirlerdi."* Bu Tevrat'ın Yaratılış kısmında geçen ve Tanrının insanı kendi suretinde yarattığını söylediği; *"Tanrı insanı kendi suretinde yarattı. Böylece insan Tanrı suretinde yaratılmış oldu. İnsanları erkek ve dişi olarak yarattı."* (Yaratılış 1/27) ve *"Âdem soyunun öyküsü: Tanrı insanı yarattığında onu kendine benzer kıldı. Onları erkek ve dişi olarak yarattı ve kutsadı. Yaratıldıkları gün onlara 'İnsan' adını verdi."*(Yaratılış 5/1-2) ayetlerini henüz kavrayamayacak olanların "Yüce ve Görünmez Tanrı"nın mesajını kavramalarını daha da güçleştirebilirdi. Dindar Hristiyanlar inançları gereği insan boyutlarındaki heykellere, yine Tevrat'ta, Tanrı'nın "kendi parmaklarıyla" taş levhalar üzerine yazarak Hz. Mûsâ aracılığıyla İsrâiloğulları'na ilettiği bildirilen (Çıkış, 32/15-20/1-17) emirlerden ilk ikisine ("1. Allah'tan başka ilâhların olmayacak. 2. Kendin için oyma put yapmayacaksın.") uyma zorunluluğunun bir sonucu olarak heykellere karşı gelmişlerdir. Ancak bu kişilerin resimler konusundaki düşünceleri değişiklik arz etmektedir. Buna göre bazıları resimleri, cemaate eğitimle verilen bilgilerin hatırlanmasında ve kutsal olayların akılda canlı tutulmasına yardımcı oldukları için yararlı görmektedirler. İmparatorluğun Batı ve Latin bölgelerinde kabul gören yaklaşım bu olmuştur. 6. yüzyılın sonlarında yaşayan Papa Gregorius Magnus da bu düşüncededir. Papa, misyoner bir düşünceyle, özellikle okuma yazma bilmeyen cemaati eğitmek için, resimlerin yardımcı ve yararlı olabileceğini buna

muhalefet eden kimselere şu sözlerle anımsatmaktadır: *"Yazılar okuma yazma bilenler için ne ise, resimler de okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir"* (Gombrich, 1994, s. 135).

Papanın büyük tartışmalara neden olan bu açıklamalarıyla resme kısıtlı da olsa onay vermiş olması sanat tarihi bakımından son derece önemli bir olaydır. Ortaya koyduğu tavır daha sonra imge, resim, ikon tartışmalarının yapıldığı her yerde hatırlanacaktır. Gregorius'un amaçları doğrultusunda yapılacak resimlerde, resmedilen hikâye açık ve basit bir şekilde aktarılmalı, dikkati ana konudan ve kutsal amaçlardan başka yönlere çeldirecek şeylerden kaçınılmalıydı. Sanatçılar zaman zaman Roma sanatıyla gelişen anlatım yöntemlerini sürdürseler de öne çıkarılan bu ilke temelinde eser vermeye başladılar. Böylece daha önce yapılan tartışmalar sonucu ortaya çıkan görüş neticesinde, *"M.Ö. 500 dolayında Yunanistan'da uyandığını gördüğümüz, doğanın gözlemlenmesi, M.S. 500 dolayında yeniden uykuya yatırıldı."* (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 15).

Sanatçılar artık kendi anlatım yöntemlerini gerçekle karşılaştırmayı, doğayı taklit etmeyi bir kenara bıraktmışlardır. Ancak daha önce elde edilen kazanımlar hiçbir zaman kaybolup gitmemiştir. Batı resim sanatı özellikle ortaçağda ortaya koyduğu eserlerde dinsel olguları daha çok simgesel yollardan anlatmayı tercih etmiştir. Bu vesileyle ortaçağ Hristiyan sanatı içerisinde simgesel ve alegorik bir dil ortaya çıkmıştır. Bu simgelere dayalı ikonografik düzen, şehir hayatının her detayının planlanmasında da kendisini göstermiştir. Rönesans sonrası doğanın yeniden keşfi ile bu simgesel dil yıkılmış gibi görünse de özellikle dini konuların işlendiği sanat eserlerinde *"mitolojinin ahlaksallaştırılıp"* Hristiyanlığa uyarlanmasıyla simgesel ve amblemik bir dilin yeniden tercih edilmeye başlandığını görülmektedir (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 15). *"Yunan ve Roma sanatı ayakta duran, oturan, eğilmiş ya da düşer durumdaki koskoca bir figür dağarcığı bırakmıştı. Bu figürlerin tümü bir öykünün anlatımında yararlı olabilirdi. Bu nedenle bunlar sürekli olarak kopya edilip hiç eskimeyen konularda kullanıldılar. Ama artık kullanım amaçları öylesine farklıydı ki, bu resimlerin klasikleşmiş orijinallerine biraz ihanet ettiklerini düşündüğümüzde, buna şaşmamamız gerekir."* (Gombrich, 1994, s. 135).

Batıda, sanatın dini amaçlarla yapılmasına ilişkin Hristiyan düşünce zamanla sorgulanmıştır. Özellikle Hz. İsa ikonlarının resmedilmesi ve toplumsal hayatın içerisinde görünür kılınmasına yönelik tartışmalar konsillerde oldukça hararetli olarak tartışılmıştır. *"Bu sorun aynı zamanda, başkenti Bizans veya Kostantinopolis olan, Yunanca konuşan*

Doğu Roma İmparatorluğu'nun, Latin Papayı yadsımasına yol açan başlıca nedenlerden biri olmuştur. " Bu dönemde bir kesim, dini gayelerle yapılmış bütün imgelere, yani suretlere karşı durmuş olup, bu yaklaşımı benimseyen kişiler ikonoklast yahut putkırıcı olarak isimlendirilmiştir. *"Kitzinger ikonoklazmanın temelini oluşturan kült imgelere yaklaşımı dört ana kategoriye ayırır: 1. İmgelere yapılan adaklar, 2. İmgelerin sihirli olduğuna dair inanç, 3. İmgelerin kötülükten koruduğuna dair inanç, 4. İmgelerin mucizevi kökenine dair inançlar''* (Kitzinger, 1954, s. 96).

Devam eden süreçte Doğu Kilisesi her çeşit dinsel sanatı yasaklamıştır. Bunların karşıtı olan gruba göre ise imgeler yanlızca faydalı değil bunun yanında kutsaldılar. Bu yaklaşımlarını haklı göstermek üzere ileri sürdükleri savlar ise buna muhalafet edenlerinki kadar karmaşıktır: *"Bağışlayan Tanrı eğer, İsa'da ölümlülerin gözlerine insan biçiminde görünmek istediyse, niçin kendini aynı zamanda görsel imgelerde göstermek istemesin? Biz, putataparların yaptığı gibi, imgelere imge olarak tapmıyoruz; biz imgelerin aracılığıyla, imgelerin ötesindeki Tanrı'ya ve Azizlerine tapıyoruz."* (Gombrich, 1994, s. 137-138) Mantıksal tutarlılığı nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin, Batı resim sanatının kısıtlı imkânlarla da olsa devamını sağlaması bakımından bu iddianın önemi son derece büyüktür.

Genel kanıya ve yaygın sınıflandırmaya göre Bizans İmparatorluğu'nda iki ayrı ikonoklazma dönemi yaşandığı görülmektedir. 726-787 ve 814-843 yılları arasını kapsayan ilk dönem III. Leon'un 726 yılında Halki Kapısı üzerinde bulunan İsa heykelini indirmesi – Elias bunu yanlış bilgi olarak kabul etmektedir[3] - ile başlayıp 787'de toplanan İkinci İznik Konsili'nin ikonoklazmı lanetlemesi ile son bulur. İkinci dönem ise 814'te V. Leon tarafından yine *Halki İsası'*nın yerinden indirilmesi ile başlayarak 843'te yine bir konsilin ikonoklazm karşıtı kararları ile sonlanmıştır. İkonoklazmanın ortaya çıkışı hakkında ise farklı görüşler ileri sürülmüştür. *"Hristiyanlığın monoteizm konusunda Yahudilik ve yeni güçlenen İslam'la mücadelesi (Boureau, 2008, s. 500), İmparatorun dini iklimi kontrol altında tutarak aşırı güçlenen ruhbanları zayıflatma çabası (Gero, 1977a, s. 241), ikon ticareti ile gücü artan rahiplerin gücünü azaltma arayışı (Matter, 2008, s. 522). Bizanslılar ise Tanrı'nın Arapları göndererek Bizans'ı cezalandırdığını söyleyerek ikonoklazmayı cezalandırmayı haketmelerine yol açan çürümeyi giderecek bir çare olarak görüyorlardı.''* (Brubaker, 2009, s. 46).

[3] Detaylı bilgi için bakınız (Elias, 2021, s. 71).

Bizans dönemi Hrsitiyanlığında ikonaklast unsurların Müslüman kökenli olduğuna dair en önemli iddia Emevi Halifesi II. Yezid'in 721-723 fermanı hakkındaki İslami kaynaklara dayanmaktadır. Fermanın Hristiyan dünyasındaki yankısının nedeni, tasvir karşıtı değerleri yabancı ve Yahudiliğe ait gösterilerek gözden düşürmenin bir parçası haline gelmesidir. Buna karşın ilk Müslüman hükümdarlar Yezid'in fermanın önerdiği gibi tasvir karşıtı bir siyaset izlemediğini, aslında Bizans toplumunu öykünelecek bir emperyal yüksel kültür modeli olarak gördüğünü gösteren pek çok kanıt vardır (Elias, 2021, s. 82-83). Ancak daha sonra ikonoklazma konusunda son derece önemli bir dönüşüm yaşanmıştır. Tarihe Bizans İkonoklazması olarak geçen bu dönem sonrasında, 7. ve 8. Yüzyıllarda İslam'ın fetih politikasıyla zaman zaman karşı karşıya gelen Bizans, ikonoklastik tavırdan vazgeçmiştir. Mücadeleden imge zaferle çıkmış ve bunun sonucunda Hristiyan dünyasında Ortodoks bir bakış açısı ortaya çıkmıştır. Bu nedenle ikonoklastik tavır Hristiyan dünyasında çok temel tartışmaları da etkileyen önemli bir olgu olmuştur (Yılmaz, 2016, s. 44).

Yılmaz'ın (2016, s.54) da vurguladığı üzere İkonoklazma konusunda yapılan tartışmalara bakıldığında ikonoklazmanın, imgelerin yok edilmesinden öte imgenin sınırlarını aşan bir olgu olarak imgeye karşı geliştirilen tavrı bir "imge normativitesi" yaratma çabası olarak değerlendirmek mümkündür. *"Çağdaş ikonoklazma tartışmaları, imgeye dair bazı yaklaşımları meşrulaştırırken, diğer bazı yaklaşımların meşruiyetinin altını oyan farklı bir imge ekonomi-politiği yaratır. Bir başka deyişle, ikonoklazma tartışması imgenin meşruiyetinin ve normalliğinin sınırlarını tayin eden bir tür terbiye edici bir iktidar söylemi olarak ortaya çıkar. Böylece ne tür görselliğin mümkün ve kabul edilebilir olduğu, görselliğe karşı hangi tür tutumların ise patolojik olarak görülmesi gerektiği belirlenir."*

Yüzyıl süren ikinci ve son ikonaklast dönemden sonra kiliselerdeki resimler artık sadece, okuma yazması olmayanların işine yarayacak basitlikte gerekçelendirilemeyecek kadar dar bir alanın konusu olmaktan çıkmıştır. Bizans Kilisesi kutsal imgeler yapan ressamlardan geleneklere bağlı kalmasını isteyerek aynı zamanda Yunan sanatının geliştirdiği ilke ve becerilerin korunmasına da yardımcı olmuştur. Bizans sanatı, belirli bir katılığa rağmen doğaya sonraki dönemlerin Batı sanatından daha yakın kalmıştır. Öte yandan geleneğin sürdürülmesi konusunda var olan baskı ve Hz. İsa ile Meryem'in imgeleştirilmesinde izin verilmiş olan sınırlı yöntemlere bağlı kalma zorunluluğu, Bizanslı sanatçıların kişisel yeteneklerini geliştirmelerini zorlaştırmıştır. Başlangıçta kilisenin sanatçılar üzerindeki böyle bir baskısı mevcut değilken zamanla gelişerek ortaya çıkmıştır.

Gerçekte, erken Hristiyan sanatının basit resimlerini Bizans kiliselerinin içine egemen olan büyük ve yüce imgelere doğru geliştirenler onlardır. Yunan/lı sanatçılarının Ortaçağda Balkanlar'da veya İtalya'da bıraktıkları mozaiklere bakıldığında Doğu Roma İmparatorluğu'nun (Bizans İmparatorluğu), eski Doğu sanatının görkemini ve yüceliğini, Hz. İsa'nın ün ve gücünü göstermek için kullanarak bir şeyler yaşatmaya/yaratmaya çalıştığı görülmektedir (Gombrich, 1994, s. 145).

İkonakırıcıların kaygısı zamanla haklı çıkmıştır. Bizanslılar var olan tüm görüntülere şüpheyle bakmış olsa da Kutsal Veronika'nın mendili onlar için istisna olmuştur: Hz. İsa'nın yüzünü bu dünyadaki son gününde, çarmıhını taşırken kuruladığı varsayılan ve onun suretini taşıyan bu kumaş haricinde bütün ahşap panolar onlar için birer sahteliği, Tanrısal olandan uzaklaşmayı göze getirmektedirler. Batı sanatında veronika (vera icon: hakiki imge) olarak değerlendiren bu görüntü yüz yıllar boyunca kutsallığından bir şey kaybetmeden değerini korumuştur. Göstergebilimci Barthes de fotoğraf ve gerçeklik arasındaki kutsallık bağını bu imge üzerinden kurmaktadır; *"Bizanslılar'ın St. Veronika'nın mendili üzerindeki İsa görüntüsü için söylediklerini fotoğraf için de söyleyemez miyiz?: Onun insan eli ile yapılmamış olduğunu?"* (Sayın 2013, s. 80). Sayın, Veronika'nın kutsal örtüsü konusunu Aquinolu Thomas'a yaptığı bir göndermeyle şöyle sürdürmüştür; ‘‘*aynı anda hem imgeyi görünür kılan bir imago, hem de görünmezin izini taşıyan bir vestigium'dur. Vestigium, imago ile perdelenmektedir. Hz. İsa'nın çarmıha gerilmeye götürülürken Via Dolorosa'da terini sildiği ve yüzünün suretinin çıktığı mendil ve ona öykünen, mucize yaratmaya kadir, insan eli değmeden oluşan imgeleri ifade etmek için terim olarak da kullanılan Veronika aynı zamanda batı resim sanatında oldukça sık kullanılan imgeler arasındadır. Petrus Mallius'un 1160 yılında yazdığına göre Vatikan'daki veronikadan kan bile damlamıştır.''* (Sayın, 2013, s. 8). Sinema alanında Veronika’nın en dikkat çekici kullanımı Gibson’un *The Passion of tHe Christ (2004)* filminde olmuştur. Filmde Hz. İsa sırtında çarmıhla Golgota Tepesi’ne tırmanırken kalabalığın içinden bir kadın yaklaşıp yüzünü mendille silmiştir. Filmde Hz. İsa’nın suretinin çıktığı o mendile atıfta bulunulmaktadır.

Özetleyecek olursak; başlangıçta Yahudiliğin resim yasağını benimseyen ilk Hristiyanlar Hz. Musa’nın getirmiş olduğu kuralları kabul etmiş, Yahudilik inancının esaslarını kendi dinlerinin öncüsü sayarak Tevrat'ın putlara karşı açmış olduğu savaşı sürdürmüşlerdir. Ancak yeni din dar bir çevrenin dini olmaktan çıkıp devlet dini olmanın yolunu tutunca Hristiyan inancını açığa vuracak ve yayılmasını sağlayacak sembollerin

yaratılması elzem hale gelmiştir. ‘‘*Antik kültürün mirasını taşıyan Roma toprakları üzerinde gelişen Hristiyanlık, Yahudiliğin aksine, suret tasvirciliğine açık bir din haline gelmiştir. Gerçi Hristiyanların Tanrı'sı da doğa-üstü bir varlıktı ama Hristiyanlar O'nun insanlara olan sevgisinden yeryüzüne indiğine, Mesih'in kişiliğinde insan suretine girerek, görünmezlikten sıyrıldığına inanıyorlardı.’’* Tanrıyı insan bedeninin eti ve kemiğiyle, en soyut düşünceyi en somut gerçekle uzlaştıran bu görüş ‘‘*Hristiyanlığın, Yunan-Latin uygarlığının insana ve doğaya çevrik sanatından büsbütün kopmasını önlüyor ve suret tasvirciliğini benimsemesini sağlıyordu*.’’ İkinci konsilin aldığı kararların neticesinde Hristiyanlık inancının benimsendiği bölgelerde kısa surede tasvir yasağının getirdiği uygulamalar kalkmış, başta Hz. İsa ve Hz. Meryem tasvirleri olmak üzere kutsal kabul edilen kişilerin suretleri duvarlardaki yerini almıştır. Bu karar aynı zamanda şimdiki manasıyla batı sanatının doğuşuna kapıları açmıştır (İpşiroğlu, 2010, s. 50). Bu çerçevede değerlendirecek olursak, 20. yüzyıl içerisinde de sinemada tasvir konusu sorgulanmıştır. Bu tartışmaların ortak çıktısı olarak sinema, imge, tasvir ve temsil konusunda -tıpkı resim sanatının kullanılmasındaki amaçlar gözetilerek ve yukarıda bahsi geçen normlar çerçevesinde kullanılmak kaydıyla- dini ve kültürel kodların taşınması için oldukça elverişli bir sanat olarak kabul edilmiştir (Reinhartz, 2007, s. 10). Bu kodlar bir nesne üzerinden taşınabileceği gibi karakterlerin söylemlerinde ve davranışlarında da ortaya çıkabilmektedir. Bu da sinemanın bütüncül bir sanat olarak sahip olduğu imkânları göstermesi bakımından önemlidir.

3.3.1.3. İslamiyet

Kur'an-ı Kerîm’de Tevrat'ta olduğu gibi tasviri açıkça yasaklayan bir emir ya da buyrukla karşılaşılmamaktadır. Ancak İslam öncesi ve sonrası dönem itibariyle tapınma dışında farklı amaçlar güdülerek heykel yapımının söz konusu olmadığı bilinmektedir. O dönemde Mekke’de taş, çamur veya benzeri bir maddeye şekil verilerek belirli bir formda ortaya konan şeylerin tek bir amacı vardı: Tapınmak. Bu nedenle heykel yapımı, İslam’da tümüyle yasaklanmış bir eylem olmuştur. Buna karşın daha önce de belirttiğimiz gibi dini Tasvir ve nesnelere karşı sergilenen şüpheci tavır semavi dinler haricindeki dinlerde de görülmektedir. Müslümanlar bir yandan tasvir konusunu uzak durulması gereken bir tabu olarak değerlendirirken aynı zamanda diğer dinlerin tasvir bakımından zengin inanç dünyasına karmaşık yollarla cevap vermektedir. *‘‘Müslümanlar bu kaygılarının yanısıra mekânsal bir nesnenin –Mekke’deki Kâbe’nin- ve bununla ilişkili taş ve sütun gibi maddi nesnelerle bedensel teması içeren hac ibadetini merkeze alan bir dini kültürü de*

benimsemektedirler.'' (Elias, 2021, s. 13).

İslam dininin resim ve heykele bakışıyla ilgili araştırma yaptığımızda karşımıza Musavvir kelimesi çıkmaktadır. Tasvir kökü itibariyle (Arapça "sad-vav-ra") oluşturmak, meydana getirmek, şekillendirmek, yaratmak; bunun faili yani icracısı musavvir de ressam yahut da şekil veren veya yaratan anlamlarına gelmektedir (Elmalı, 2011).. ''*Haşir suresinin 24. ayetinde Musavvir, Cenab-ı Hakkın el-halık ve el-bari isimleri ile birlikte kullanılmıştır. Bu isimler ayette yer aldığı sıraya göre Allah için, "bir şeyi bir şeyden var eden, yoktan var eden ve şekil veren" anlamlarını içermektedir. Söz konusu tabir insanlar için de kullanılmakta ve tasvir yapanı, yani heykeltıraşı ifade etmektedir. Heykeltıraş, taşa yahut başka bir şeye şekil vermesi, tasvir etmesi bakımından da musavvir olarak nitelenmektedir.''* (Yaşaroğlu, 2016, s. 82-96).

Kur'an-ı Kerîm'de *sûret* ve *suver* kelimeleriyle aynı kökten türeyen fiiller insana Allah tarafından verilen şekli ifade etme bağlamında kullanılmıştır (Âl-i İmrân 6; A'râf 11; Gāfir 64; Tegābün 3; İnfitâr 8). Yine bunlarla ilgili olan timsâl kelimesi Kur'an'da çoğul şekliyle (temâsîl) iki âyette yer almaktadır (Enbiya 52; Sebe, 13). Bu iki ayeti kerime tasvir konusuyla ilintilendirilmekte ve ele alınmaktadır (Başoğlu, 2007, s. 579). Bu kapsamda Enbiya suresinin 52'nci ayetinde yırtıcı hayvan, kuş ve insan şekillerinden yapılmış heykellere tapan babası ve kavmini sorgulayan Hz. İbrahim'e ilişkin, : *"O vakit ki babasına ve kavmine ne bu başına toplanıp durduğunuz temasil dedi?"* ifadesi onların puta tapmakta olduğunu işaret etmektedir. Burada geçen "temâsîl" kelimesi sadece ve sadece tapınmak için yapılan putları ifade etmektedir. Sebe suresinin 13'ncü ayetinde ise temâsîlin anlamı farklıdır. Allah'ın müsaadesiyle Hz. Süleyman'ın hizmetinde olan Cinler için, *"Onlar ona, mihrablar, timsaller ve havuzlar gibi çanaklar ve sabit kazanlardan her ne isterse yaparlardı. Çalışın ey Davud hanedanı, şükür için çalışın. Mamafih kullarım içinde şekur olan azdır"*. Burada timsaller olarak geçen kelime ile tasvir yahut resim kastedilmektedir. Ayette cinlerin Allah'ın izniyle hareket ettikleri belirtildiği için, temsil yasağını savunan müfessirler temsil konusunun Hz. Süleyman zamanında caiz olabileceğini söylemiş olsalar da İslam hukukunun evvelce verilmiş böylesi bir izni kaldırdığı iddiasına başvurmuşlardır (Schick, 2016, s. 36).

Benzer şekilde Maide suresi 110'ncu ayette; *"Allah o günde şöyle buyuracak: "Ey Meryem oğlu İsa, sana ve anana olan nimetimi düşün; hani seni Cebrail ile destekledim,*

insanlarla hem beşikte hem de yetişkin iken konuşuyordun. Sana yazı yazmayı, hikmeti, Tevrat'ı ve İncil'i öğrettim. Hani Benim iznimle çamurdan kuş biçiminde bir şey yapıyordun, içine üflüyordun da, Benim iznim ile bir kuş oluveriyordu; anadan doğma körü ve abraşlıyı Benim iznimle iyi ediyordun. Hani ölüleri Benim iznimle diriltiyordun ve hani İsrailoğullarına açık delillerle geldiğinde, onlardan inkâr edenler: "Bu apaçık bir büyüden başka bir şey değildir." demişlerdi de, seni onlardan kurtarmıştım." Ayrıca Hz. İsa'nın çamurdan kuş suretinde heykel yapması, ona üflemesi ve Allah'ın izni ile o kuşun canlanması da sanat için heykel yapımının sakıncalı olmadığını savunanlar tarafından delil olarak gösterilmektedir. Yukarıda bahsedilen son iki ayette de heykel bahsi ele alınmakta, heykelleri yapanların veya yaptıranların Allahın yeryüzüne göndermiş olduğu peygamberler oldukları görülmektedir. Semavi dinlerin ortak akidesi olan tevhid inancını yeryüzünde yaymakla görevli olan bir peygamberin put yapmasından ya da yaptırılmasına müsaade etmesinden söz etmek mümkün değildir. Buna karşın ''*söz konusu timsallerin tapınmak için put yapımı dışında başka bir maksatla imal edildikleri açıktır. Bu bakımdan heykel meselesi Kur'an bazında ele alındığında, az önce de ifade edildiği gibi, mutlak bir yasaktan söz edilememektedir*.'' (Yaşaroğlu, 2016).

İslam'da tasvir yasağının olduğuna dair yorumda bulunanların delil olarak sundukları bulgular daha çok Hz. Muhammed'in İslam'ın ilk yıllarındaki tasvir karşıtı uygulamaları ve hadisleri olmuştur. Resme, tasvire ilişkin hadislerin çoğunun, Kütüb-i Sitte'nin "Libas" bahsinde bir araya getirilip toparlanmış olması tesadüfü değildir. O dönem ve bölgede üzerinde resim bulunması en muhtemel nesneler giyim ve örtü için kullanılan ve muhtemelen Bizans, Kıpti yahut Acem imalatı olan kumaşlardır (Schick, 2016, s. 36). Hadislerde geçen ifadelerdeki bulguların, "*tasvir yasağından çok put karşıtlığına vurgu yaptığı ve bunun da aksi fikirler olmasına rağmen, İslamiyet'in ilk yılları ile sınırlı kaldığı bilinmektedir. Ayrıca Hz. Muhammed döneminden sonra, 9. yüzyıla kadar İslam toplumunda tasvir yasağını gündeme taşıyan ciddi bir uygulama veya söylem ile de karşılaşılmamaktadır. Diğer taraftan, Emevi ve Abbasi dönemlerine ait İslam sanatı örneklerine bakıldığında söz konusu yönde bir yasağın olmadığı anlaşılmaktadır. "* (Konak, 2013, s. 969).

Görsel temsil konusunda farklı rivayetlerde geçen Hadis-i Şeriflerden birisi de Hz. Peygamber ve Hz. Ayşe arasında geçen bir olaya ilişkindir: *" Peygamber için nemrukaya (küçük bir yastık) benzeyen, tasvirlerle süslü bir minder (visade) doldurmuştum. Geldi ve*

yüzünde hoşnutsuz bir ifadeyle eşikte dikildi. "Ey Allah'ın Resulü! Ne Oldu?" dedim. "Bu minder ne?" dedi. (Ben de dedim ki) "Bu minderi yaslanıp oturasın diye senin için yaptım". Dedi ki "Meleklerin tasvir olan eve girmediğini; tasvir yapan kimselerin kıyamet gününde cezalandırılacağını ve onlara 'Yarattığınız şeyleri diriltin de görelim!' deneceğini bilmez misin?" (Sahih Buhârî, Libas 92). Başka bir rivayette ise bu minder değil, bir duvar kilimi olarak geçmektedir: *"Odama üzerinde tasvirler olan bir kilim astıktan sonra Allah'ın resulü bir yolculuktan dönmüştü. Allah'ın resulü kilimi gördüğünde onu söktü ve dedi ki 'Kıyamet gününde en şiddetli şekilde cezalandırılacaklar Allah'ın yarattıklarına benzer şeyler yapmaya çalışanlar olacaktır!'. Biz de onu bölerek birkaç minder yaptık."* Bu hadisler tasvir konusunda oldukça dikkat çekicidir. Tasvirden ziyada bağlama işaret edilmektedir (Elias, 2021, s. 20).

Tasvirin yasak olduğuna delil olarak gösterilen hadislerden bir diğeri ise *"Melekler, köpek ve tasvirlerin bulunduğu eve girmez."* (Buhari Libas, 160) hadisidir. Bu hadise dair rivayetlerden birisinde cünüp olan bir adam da geçmektedir. Schick'e göre bu hadise dair tüm rivayetlerde İslam'a göre necis olarak kabul edilen bir hayvan olan köpeğin ve cünüp kimsenin de geçmesi resim konusunun da uzak durulması gerekilen bir konu olarak ele alınmasına neden olmaktadır. Tasvirin yasaklanması hususunda zikredilen başka hadis-i şerifler de mevcuttur (Başoğlu, 2007, s. 579).

Yaşaroğlu'nun (2016) zikrettiği, *Sahihi Buhari Muhtasarı Tecrid-i Sarih Tercemesi ve Şerhi*'inde ortaya konan tespitlerle konuyu açacak olursak; *"İslam dini tevhit akidesi üzere kurulmuş bulunduğundan, İslam'ın ilk devirlerinde Resul-i Ekrem, şirkin kaynağı olan Mekke'de, ister tazim isterse ibadet kastiyle olsun resim yapmayı ve resimli eşya kullanmayı mutlak surette yasaklamıştı. Fakat Medine'ye hicret ettikten ve bilhassa da Mekke'nin fethiyle, asırlık putlar yere serildikten sonra ilk devirlerdeki tazirler hafiflemiştir. Sonra, tasvire ibadet gibi hurafe şeylerden uzaklaşınca, selef âlimleri tazimi ifade etmeyen hayvan ve manzara resimlerinin kullanılmasını mubah saymışlardır*.'' (Miras, 1985, s. 116). Buhari şarihlerinden Bedreddin Aynî ise bu hadisi şöyle tevil etmiştir: *"Şari, kumaş üzerinde de olsa bütün suretleri yasaklamıştı. Çünkü bu insanlar putperestlik devrine yakındılar. Tasvire tapmaktan henüz kurtulmuşlardı. Sonra bu yasak rayına oturunca kumaş üzerinde olan resimler mübah sayıldı." Ancak İslam'ın şirke galebesi ve hakiki zaferi tahakkuk ettikten sonra ilk günlerdeki derecede cezri; köklü bir harekete lüzum kalmamıştır*.'' (Miras, 1985, s. 418).

Bu sorgulamaların yakın tarihlere kadar devam ettiği görülmektedir. Bu kapsamda, sinemanın icadından sonraki tarihlerde (1931 yılında) Diyanet İşleri Başkanlığı da yapmış, Diyanet Riyaseti Hey'et-i Müşâvere Âzâsından Ahmet Hamdi (Akseki)'nin de görev aldığı "Din İşleri Yüksek Kurulu"na resim heykel yasağı hakkında bir soruya verdiği cevap dikkat çekicidir. Merhum Ahmet Hamdi söz konusu yasağa, ilişkiye dair verdiği görüşte, konuyu Kur'an ve hadis ışığında ele alıp tartışmıştır. Tartışmanın can alıcı noktası, resim-heykel yasağı hakkında Kur'an'da bir bahis olmadığı halde hadis-i şeriflerde tasvir yapıcılarının (musavvirlerin) tekfir derecesinde ağır bir şekilde suçlanmaları ve en ağır ceza ile tehdit edilmeleri meselesi olmuştur. Akseki, Hz. Peygamber'in tavrının sebebini resmin ve heykelin cahiliye döneminde Arap toplumunun putperest inancına sahip olmasından dolayı toplumun resim ve heykel yoluyla yeniden putperestliğe itilme tehlikesi, bunların şirki andırması olarak açıklamakta ve İslam'da tevhit akidesine ters düşen, şirke ve putperestliğe yönlendiren her şeyin yasak olduğunu hatırlatmaktadır. Hadis-i şeriflerde üzerinde şiddetli bir şekilde durulan heykel yasağı konusunun Kur'an'da bahsedilmemesi hususunda Merhum Akseki, bunu ''*Kur'an'ın tevhit akidesine yapmış olduğu çok kuvvetli vurgu, tevhide ters düşen put ve putçuluğu aynı şekilde nehyetmiş olması ve bundan dolayı ayrıca bir resim heykel yasağına gerek görmemesi ile izah etmiştir.''* Akseki görüşlerini, İslam fıkhında geçerli olan bazı kaideleri kullanarak temellendirmiştir: *Seddi Zerî'a kaidesi, Teşebbüh bihalkıllah, Maslahat-ı Râciha ve Umum-i Belva* (Yaşaroğlu, 2016).

Bu kaideler ışığında;

"1. Resim heykel hakkında mutlak olarak haram hükmü verilemez.

2. Resim ve heykelin bizden önceki şeriatlarda yasak olmaması, bunun lizatihi (liaynihi), haram olamayacağının delilidir. Lizatihi haram olsaydı, Hz. Süleyman'ın şeriatında da haram olurdu. Hâlbuki Sebe suresinin 13. ayeti bunun yasak olmadığını göstermektedir.

3. Dolayısı ile resim ve heykel lizatihi haram olmayıp seddi zerî'a için haram kılınmıştır. Bu bir manada geçici yasak anlamına gelmektedir. Bu gün itibariyle yasağın illeti ortadan kalkmıştır. Bundan dolayı resim heykel yasağı diye bir şey söz konusu değildir.

4. İlgili ayet-i kerimeden istidlal ederek doğrudan doğruya tasvirin cevazına kail olanlar olsa da biz tasvîrin cevâzına bu âyet-i kerîme ile istidlâl olunamayacağına kâniiz. Zira şer'u men kablenâ nın bizim için de şeriat olması mutlak değildir.

5. Sedd-i zerî'a için haram bir şeyin maslahat-ı râciha bulunduğu zaman câiz olacağı da bir kâide-i esâsiyedir. Kendisinde olan mefsedetten dolayı değil de kötülüğe araç olduğu için

yasaklanan fiiller baskın bir maslahattan dolayı mubahtır. Resim bizatihi zararlı olduğundan yasaklanmamış, şirke vesile olduğundan yasaklanmıştır. Dolayısı ile ihtiyaç halinde yasak kalkar ve fiil meşru olur, caiz olur.
6. Memnû' olan bazı şeylerin umûm-i belvadan dolayı câiz görüldüğü de malumdur. Umum-i belva, çok sık karşılaşıldığı için kaçınılması mümkün olmayan olumsuzluklardır.
7. Sonuç olarak bu asırda resme olan zarûret ve umûm-i belva nazar-ı dikkate alınınca dinî bir tazîme vesile teşkil etmeyen ve teşebbüh bi-halkıllah maksadıyla yapılmayan ve aynı zamanda kendisinde bir sanat ve maslahat-ı râciha bulunan tasvîr ve ittihâz-ı suverde bir mahzûr-ı şer'î olmadığı fikrindeyim." (Ünal, 2011).

Hz. Muhammed döneminden sonra İslam dünyasında yüzyıllar boyunca tartışılmaktan öteye gitmeyen tasvir meselesi, 19. yüzyılda Batılı düşünürlerin ve sanat tarihçilerin yorumlarına bağlı olarak, "İslam'da tasvir yasağı vardır' ifadesi ile tekrar gündeme taşınmıştır. Nuh Yılmaz (2016) *"Avrupamerkezci Bir İnşa Olarak "İslamî İkonoklazma Tezi"nin Eleştirel Analizi"* başlıklı teziyle konuyu detaylı bir şekilde ele almıştır. Yılmaz'a göre, Müslümanların imge ile ilişkisini ikonoklazma kavramıyla açıklamaya çalışan yaklaşımlar, Avrupamerkezci bir iktidar söylemi olarak ortaya konulmuştur. Bu söylemin İslam ya da İslam'ın imgeye yaklaşımı ile değil, Avrupa'nın kimliğinin kuruluşu ile ilişkili olduğu belirtilmiştir. İslami İkonoklazma Tezi, Leibniz'den Kant'a, Hegel'den Riegl'e kadar Avrupa fikrinin kurucu figürlerinin Batılı Özne'nin teşekkül sürecini çevreleyen ana temalarından birisidir. Söylemin amacı İslam'ı Batı'nın radikal dışsallığı şeklinde konumlandırarak, İslam'ı zamansal ve mekânsal olarak ötelemektedir. Yılmaz ayrıca İslami İkonoklazma Tezi'nin Müslümanlar tarafından özoryantalistleştirme süreciyle içselleştirilmesinin, bu söylemi kullanışlı bir alet haline getirdiğini söylemektedir.

İslam resim sanatının fetihler yoluyla genişleyen coğrafya ile birlikte köklü bir değişime yöneldiği dönem Hristiyan dünyasındaki oldukça tartışmalı geçen ve ikonoklazm hareketinin konsiller yoluyla bastırıldığı 8. ve 9. yüzyıllar olmuştur. Hz. Peygamberin irad ettiği hadislerin tasvir aleyhtarı bir tutum içinde yorumlanması aynı döneme denk gelmektedir. Araştırmacılar bu dönemde İslam toplumunda tasvir yasağının gündeme geldiği ve resimdeki değişimin asıl nedeninin bu ilişkilerin bir sonucu olduğu yönünde fikir belirtmişlerdir. *"Tasvir yasağının 9. yüzyılda, uygulandığını söyleyebilmek için Yahudilikte ve Hristiyanlıkta olduğu gibi İslam toplumunu yönlendiren kesin hüküm ve uygulamaların*

tespit edilmiş olması gerekir. Oysa İslam'da tasvir yasağı ile ilişkilendirilen olayların çoğunlukla bireysel yaklaşımlardan kaynaklandığı ve sonuçları açısından sınırlı olduğu bilinmektedir. Bu süreçte Halife Yezid II.'nin bir fermanla tasvirlerin yok edilmesini emretmesi dışında etkili bir yasaklama eylemine rastlanmamaktadır." (Konak, 2013, s. 978).

Elias'ın (2021) kitabına aldığı dikkat çeken konulardan birisi de Hz. Peygamber'in gayrimüslimlerin elinde bulunan portreleridir. Bu konudaki rivayetlere Grabar ve Natif'e atıfla, en erken 9. yüzyılda rastlanmaktadır. Elias, farklı rivayetler olsa da bilinen en erken ve tam versiyonun 895 yılında Ebu Hanife Dinever'in yazmış olduğu *El-ahbarü't-tıval* eserinde tespit edildiğini (neyin) söylemektedir. Bu rivayete göre Hz. Peygamber'in Ubada ibn el-Samid adlı bir arkadaşı Hz. Ebu Bekir tarafından Bizans imparatoruna İslam'a dönme veya saldırıya uğrama arasında seçim yapması için gönderilmiştir. Müslüman elçi ve arkadaşı Konstantinopolis'e vardığında imparatorla görüşmüş, imparator onlara İslam'ın ayrıntıları hakkında sorular sormuştur. İkinci görüşmelerinde imparator, her biri kendi küçük kapağı olan birden fazla bölmeye sahip bir nesne ('atide) getirmeleri için yardımcılarına emir vermiştir. İmparator bölmelerden birini açarak içinde beyaz bir resim bulunan siyah bir bez parçası çıkararak, -kumaşın üzerinde *"dolunay gibi, olabildiğince güzelliğiyle bir adamın sureti (ha'ya)"* vardı- elçilere, yüzü tanıyıp tanımadıklarını sordu, olumsuz cevap verdiler ve ardından bunun Âdem olduğu söyledi. İmparator resmi bölmesine geri koydu ve bu sefer beyaz bir beze sarılmış ve onların da tanımadıkları, sert yüzlü, yakışıklı, yaşlı bir adamın beyaz bir resmini içeren bir tane daha çıkardı ancak elçi ve arkadaşı onu da tanıyamadı. İmparator onlara bunun Nuh olduğunu bildirdi, resmi bölmesine geri koydu ve beyaz ve siyah bir beze sarılmış üçüncü bir resim çıkardı. Mekkeliler onu Hz. Muhammed'in sureti olarak hemen anladılar. "O'nu gördüğümüz zaman çığlık attık. [İmparator] dedi ki: 'Ne oldu? Biz, 'Bu, Peygamberimiz Hz. Muhammed'in, salat ve selam O'nun üzerine olsun, suretidir' dedik. Sonra imparator, 'Dininize andolsun! Bu gerçekten peygamberinizin sureti midir?'. Biz de, 'Evet, bu peygamberimizin sureti, sanki onu [önümüzde] canlıymış gibi görüyoruz!' diye cevap verdik. Daha sonra imparator bunun görüntülerin sonuncusu olduğunu, ancak onları tanımak için onlara erkenden göstermek istediğini söyleyerek kumaşı katlayıp bölmesine geri koydu. Daha sonra onlara peygamberlerin (özellikle, İbrahim, Musa, Davud, Süleyman ve İsa) resimlerini içeren diğer bölmelerin içeriğini göstermeye başladı. İmparator bu resimlerin (veya belki de sadece İsa'nın suretinin) Büyük İskender'in maiyetine geçip nihayet kendisine kadar ulaştığını açıkladı (Grabar & Natif, 2003).

Dineverî'nin anlatısında, Hz. Muhammed'in sureti diğer peygamberlerden farklı şekilde ele alınmaktadır. ‘‘Âdem aya benzeyen yüzü veya Nuh yakışıklı ama sert ve çatık kaşlı gibi fiziksel özelliklerle tasvir edilmiştir. Bu hikâyenin farklı anlatımları aynı zamanda El-Ta’lebi (ö. 1035) ve el-Kisa'i (ö. yaklaşık 1100) tarafından yazılan peygamberlik hikâyeleri koleksiyonlarında da bulunur. El-Ta'lebi, Allah'ın Âdem'e indirdiği, üçe iki arşın büyüklüğünde, altınla kaplanmış tahta bir sandıktan bahsetmiştir. Âdem’den gelen peygamberlerin, hepsi kendi bölmesinde (buyvt) yer alan resimlerini (suwar) içeriyordu. Sonuncusu kırmızı safirden yapılmıştı ve Hz. Muhammed'in ve arkadaşlarını -Ebu Bekir, Ömer, Osman ve Ali- O’nun etrafında, dua ederken gösteren bir resmi vardır.”[4]

Elias konuyu farklı rivayetler vererek genişletmeyi sürdürmüştür. Bu hikâyenin en ilginç varyantları Ebu Nuaym el-İsfahani'nin (ö. 1012) Dalb'il alnubuwwa'sında ve Ebu Bekir Ahmed ibn el-Hüseyn el-Beyhaki'nin (ö. 1403) aynı adlı kitabında yer almaktadır. Dineverî'nin anlattıklarının birçok unsurunu tekrarlayan bu kaydın tam versiyonunda Hişam ibn el-'As al-Umawi adında önde gelen bir Mekke ailesinin üyesi, Peygamber’in Herakleios’u İslam’a davet etmek üzere yazdığı mektubu ulaştırmak için bir arkadaşıyla Konstantinopolis'e seyahat eder. Bu anlatılarda Heraklios’a giden elçi İbn Hişsam değil İbn Dıhye el-Kelbi’dir. Dahası bu anlatıların hiçbiri Peygamber’in bir küp, bir kumaş ya da başka şey üzerindeki tasvirinden söz etmez. Sadece çağrıyı ve yapılan mektuplaşmaya değinmektedir (Elias, 2021, s. 108). Ancak Graber ve Naif’in konuya dair dikkat çektikleri husus önemlidir.

Bu anlatılar, Elias’ın da altını çizdiği gibi, ‘‘*Müslüman olmayanların Hz. Muhammed’in gelişini Müslümanlardan ve Arapların İslam öncesi atalarından çok daha önce bildiklerini göstererek Hz. Muhammed'in peygamberlik görevinin gerçekliğini kanıtlamaktadır.’’*Dahası, bu aynı zamanda Hz. Peygamberin peygamberliğini *doğrudan küresel bir din olarak geniş Hristiyan dünyasında konumlandırmaktadır*. Ancak hikâyeyi İslami bir yörüngenin dışına yerleştirerek değerlendirmek görüntülerin doğası ve kullanımına ilişkin mesajı açısından da önemlidir. Tasvirin Hristiyan bir kral veya manastırın mülkiyetinde olması ve hâlihazırda ikonlar gibi korunması bazı Müslümanların İslam dinin gelişiminin erken bir döneminde, Hristiyan ikonalarına ve Hristiyanların ikonalara gösterdiği hürmetinin doğasına aşina olduklarını göstermektedir. *‘‘Görsel*

[4] Detaylar için Brinner (2002),; al- Tha‘labi (1985),; Grabar and Natif (2003/4), .Al- Kisa’i (1978)

imgelere yönelik bu tür bir tutumun doğrudan Müslüman dini pratiğine geçmesi olası görünmese de, bu açıklamaların yer aldığı eserlerin - özellikle peygamberlik hikâyelerinin koleksiyonlarının Müslümanların geniş bir kesitinin sadece Hz. Muhammed'in görsel temsili düşüncesiyle tanışmasını değil, nübüvvet konusunda tasvirlerin peygamberliklerindeki rolünü de zımnen kabul ettiklerini göstermektedir. Bütün bu anlatılarda adı geçen ve özellikle Çin'de bulunan tasvirler, Bizans ikonografisinde karşılaşılanlara benzemektedir, ancak Çin örneğinde, Güney ve Orta Asya'da bulunan ilahi tasvirlere (minyatür sanatının tarihsel gelişiminde de olduğu gibi) veya mudralara da benzerlik gösterdiğini söylemek gerekir.'' (Elias, 2021, s. 96-97).

Tasvir anlatılarındaki Müslüman aktörlerin elçi veya seyyah olması tasvirlerin Müslümanlığın amaçlarına hizmet etmesini sağlarken aynı zamanda tasvir takdisinin Müslüman toplumun dışında tutulmasını sağlar. Anlatılarda ne Müslümanlar tasvirleri almak ister ne de onlara bu teklif edilir. Elias'a göre bu önemlidir. Ayrıca Hristiyan dünyasına giden seyyahlar geri döndükten sonra bunların kopya edilip yaygınlaştığına dair de bir kanıt yoktur. Tüm anlatılarda tasvirler Mekkeliler gördükten sonra tarihten silinmiştir. Dahası bazı rivayetlere göre yapılan tasvirler bir müddet sonra mucizevi bir şekilde kendini imha edecek şekilde tasarlanmıştır. Bu aynı zamanda peygamber tasvirlerini tapınma nesnesi olmaktan da kurtarmıştır (Elias, 2021, s. 112). Tasvir konusunda Müslümanların genel tavrının yukarıdaki örneklerde de gördüğümüz gibi tasvirlerin toplumsal hayatta yaygınlaşmaması, bu manada bir toplumsal meşruiyetinin olmaması, pagan nesnesine dönüşmemiş olduğunu ve son örnek ve anlatılarda da buna vurgu yapıldığını görmekteyiz.

İslam'da tasvirin yasaklanmasına yönelik yapılan araştırmalar daha çok (önce de bahsettiğimiz üzere) 9. yüzyıl sonrası ile ilgilidir. Bunun sebebi İslam dünyasında anıtsal heykel sanatının gelişmemesi ve 9. yüzyıla kadar realist biçim özellikleri ile gelişen resim sanatının bu dönemden sonra varlığını nonfigüratif eserler ve minyatürler ile sürdürmüş olmasıdır. Bu durumu İslam sanatının yorumlanması açısından bir problem olarak gören araştırmacılar, sorunun çözümü için en uygun yol olarak İslam'ın tasvir konusuna bakışını kolaycı yolla yasaklar çerçevesinde ele almayı tercih etmişlerdir (Konak, 2013, s. 978).

Elias kitabında dönemsel olarak minyatürün erişilebilirliği ve aynı zamanda toplumsal statü bakımından üst sınıfa hitap ettiği noktasında tespitleri yerindedir. O, bunun yerine yazının, hat sanatının toplumsal karşılığını ve etkisini incelemeye meyletmiştir.

Ancak bizim çalışmamız görüntü odaklı bir izlek sürdüğü için minyatürün gelişimi ve toplumsal etkileri bağlamında değerlendirmeye çalışacağız. Tasvir konusunda yasaklayıcı önlemler alınmasına rağmen İslâm dünyasında tasvir, az veya çok daima varlığını sürdürmüştür. Bu yasakların çerçevesinde değerlendirildiğinde, İslâm sanatının nonfigüratif olana, geometrik desenlere, soyut resimlere yönelmeyi tercih ettiği söylenebilir. Bu durum sadece süslemelerde ya da tezhipte değil, figüratif bir sanat olan minyatürde de karşımıza çıkmaktadır. Minyatür kelimesi *"küçük resim", "küçük taklit" manasını* karşılamaktadır (Kluge, 1989, s. 480).

Tasvir konusunu yasaklayıcı bir tavırla ele alan düşünürlere göre Müslüman sanatçının tasvir edebilecekleri: *"Ruh sahibi (canlı) olmayan ağaç, dağ, ova gibi manzaralar, canlıların bütününü değil el, ayak, göz gibi tek başına yaşayamayacak olan organları ve başsız figürlerden ibaret olmalıdır."* Bu bakış açısına göre nakkaş öncelikle doğayı taklit etmeli manzara ressamlığına yönelmelidir. İslam dünyasında yapılan minyatürlere bakıldığında bu yönde bir biçim anlayışından söz etmemiz mümkün değildir. Minyatürlerde yapılan manzara unsurları figürlerin eylemlik durumlarını destekleyen yardımcı elemanlar olarak vardır. Eylemi destekleyici bir şekilde bir tercihte bulunulmuş olması, minyatürü bir manzara resmi olmaktan çıkarmakta daha çok figüratif resimler kategorisine sokmaktadır. Bu özelliğinden dolayı da tasvir yasağı tartışmaları sırasında önerilen biçim ile benzeştiğine vurgu yapılmıştır (Konak, 2013, s. 979).

Minyatürler farklı eserler içerisinde yazılı metinlerin daha iyi anlaşılması için destekleyici bir unsur olarak da kullanılmıştır. Bunlar arasında siyer kitapları, miraçnameler, surnamaler, fen ve edebi metinlerin olduğu eserleri ve Kur'an-ı Kerîm'in surelerinin bir kısmını da zikretmek mümkündür (İnal, 1995, s. 1-6).

Bunun yanında, Deniz'in (2015) konuya dair tespitlerinde olduğu gibi Hz. Peygamber ve yakın çevresinin tasvir edilmesinde farklı yaklaşımlara dair örnekleri Minyatür sanatı tarihinde görmek mümkündür. Minyatürlerde Hz. Peygamber'in tasvirine dair ilk bulgu, el-Biruni'nin 1000 yılında yazdığı *Kitab el-Asar el-Bakiye an Kurun el-Haliye*'ye aldığı minyatürdür (İnal, 1995, s. 54). Bu minyatür, Hz. Muhammed'i Hz. Ali'yi halef (muhtemelen vasi) tayin ederken göstermektedir. Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin yüzleri görünmekte olup, 16. yüzyıl eserlerinde sıklıkla karşımıza çıktığı şekliyle yüzler peçeli ya da başka bir şekilde gizlenerek tasvir edilmemiştir. Aynı eserin, İskoçya'daki

Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan 13. yüzyıla ait bir kopyasındaki vesayet sahnesinde ise bazı değişiklikler göze çarpmaktadır. Aradan geçen üç asır içinde orijinal minyatürde dolgun çehreli, çekik gözlü tasvir edilen Hz. Muhammed figürü, Orta Asyalı bir temsilden daha Ön Asyalı bir şekle bürünmüştür. Ayrıca resmin orijinalindeki iki adet siyahî sahabe ise minyatürün yeni formunda pembe yanaklı beyaz adama dönüşmüştür. Bu durum bize Hz. Muhammed tasvirlerinin nasıl olup da birbirine benzemediğini de göstermektedir (Deniz, 2015, s. 197-220).

Abdülmümin b. Muhammed el-Hoyi tarafından M. 1200-1250 yılları arasında hazırlanan *Varka ve Gülşah* isimli eser sinematografik bir öyküleme ve resimleme diline sahiptir. Eser ilk değilse de Hz. Muhammed'in minyatürlerine sahip eserler arasında bildiğimiz kadarıyla en eski ikincisi olarak kayda geçmiştir. El Hoyi, kitabının minyatürlerinde, Hz. Muhammed'i, el-Biruni minyatürlerinde olduğu gibi, haleyle "Saygı Peçesi"yle gizlenerek çizmiştir. Halenin varlığı, Hristiyan dinî resimlerinde sıklıkla kullanılan bir kutsiyet göstergesi olması bakımından ilginçtir. Otuz yaşlarında Musevilikten Müslümanlığa geçen ve vezir, hekim ve tarihçi unvanlarına sahip Hemedanlı Reşidüddin Fazlullah'ın (1247/1250-1318) *Camiu't-Tevarih* adlı çalışmasında (1307), Hz. Muhammed'in hayatı ilk kez sinematografik ve kronolojik bir dille resmedilmiştir. Bu durum, münakkaş siyer-i Nebî geleneği için de önemli bir başlangıç noktası olmuştur. Modern anlamda ilk dünya tarihi olarak kabul edilen bu eserde, Hz. Muhammed'in siyerine dair hemen her önemli hali tasvir edilmiştir. Çizimlerin, Mani ve Buda'nın hayatını anlatan fresk ve minyatürlerine benzerliği ise dikkat çekicidir. Miraç sahnesi, sonraki devirlerde de Hz. Muhammed'in hayatına dair çokça nakşedilen/resmedilen olaylardan biri olmuştur. Bu resimlerin önemli özelliklerinden biri de ilk iki örneğin aksine bu eserdeki Hz. Muhammed tasvirlerinin, diğer figürlerle benzer özellikte ve kutsiyetine dair herhangi bir atıf olmadan çizilmiş olmasıdır (Deniz, 2015, s. 197-220).

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere, Minyatür sanatının İslam dünyasında pagan inancına yönelik getirilen yasaklar çerçevesinde ancak bir yer edindiğini söylemek mümkündür. Farklı dönemlerde yapılan eserlerin genelinde yapılacak değerlendirmelere göre; minyatürlerdeki biçim İslami bakış açısıyla icat edilmemiş; günümüzde İslam sanat alanında zikredilmesine rağmen İslami olmayan bir biçim olarak Müslüman coğrafyada gelişmesini sürdürmüş, daha sonra yeni biçim İslam toplumu tarafından geliştirilmiştir diyebiliriz (Konak, 2013, s. 986). Bu tavır islam dünyasında kabul gören, gelişen diğer sanat

dalları için de geçerlidir.

3.3.2. Ekranda Peygamber'in Temsili

Dini metinlerin film diline aktarılması esnasında kutsal metinlerin bu dünyadaki imkânlar vasıtasıyla görselleştirilmesi ve metinde geçen gerçeklikle, uyarlamada anlatılanlar arasındaki farklılıklar ister istemez tahrifata neden olmaktadır. Örneğin, klasik anlatı biçiminde ele alınan edebi eserlerin zaman ve mekâna bağlı olarak ilerleyen kurgusu ile kutsal metinlerdeki mucizelerin ya da o dönemin şartları içerisinde gerçekleşen olayların teknik imkânlarla yeniden "canlandırılması" sonuç olarak anlatımı sınırlamaktadır. Bunun yanı sıra senaristlerin dini konuları kendilerince ya da dünya görüşlerinin gereğine uygun olarak yorumladıkları ve dönemsel sosyolojik durumları gözeterek bazı değişiklikler yaptıkları bilinmektedir.

19. yüzyılın sonundan itibaren sinema kutsal metinleri düşünmek ve yorumlamak için bir araç olarak edebiyat, müzik, sanat, drama, tefsir, ayin ve teolojinin yanında yerini almıştır. Bununla birlikte, sinema yalnızca kutsal metinlerdeki alımlama araçlarının yanında yer almakla kalmamış aynı zamanda kutsal metinlerle ilgili kendi anlatılarını yaratırken diğer medya araçlarını da yaratıcı bir şekilde kullanmıştır. Bu kullanım, film yapımcılarının kutsal hikâyelerinin hayal gücümüze bıraktığı birçok boşluğu doldurma girişimleri arasında en belirgin olanıdır.

Dinin sanat ve kültürle teması uzun yıllardır tartışılan bir alan olmaya devam etmektedir. Tasvir konusunu ele alırken karşılaştığımız sakınca ve yaklaşımların benzerini sinema konusunda da görmekteyiz. Görüntüden ziyade söz ve yazı ile dinin insanlara anlatıldığını üç semavi dinin kutsal kitaplarında "söz'ün kıymeti/değeri/kutsallığı vurgulanmaktadır. Buna karşın daha önce de farklı bölümlerde işaret ettiğimiz gibi sinemanın icadından beri dinler temkinli de olsa sinemayı farklı amaçlar doğrultusunda kullanmaktan geri kalmamışlardır. Filmlerin halka açık bir şekilde gösterime sunulmasından, etkisinin dini kurumlar tarafından fark edilmesinden hemen sonra ticari kaygılar, dinin dünyanın farklı yerlerinde yaşayan inanlara anlatılması, bilinir hale getirilmesi için farklı yollar denenmiş, kutsal kabul edilen değerler filmlerde gittikçe daha fazla tezahür etmeye başlamıştır.

İnsanoğlunun yeryüzüne indiği andan itibaren anlatının formları değişse de mitoloji, destan, dini anlatıların bir aktarım sorunuyla karşılaşıldığı aşikârdır. Klasik anlatı geleneğinin bir devamı olarak görülen sinema, onların anlatı formlarını ana hatlarıyla koruduğu ve modernize edip yeniden sunduğu ve ayrıca yeni kahramanlar üretebildiği için teolojinin ve sosyal bilimlerin dikkatini her zaman çekmeyi başarmıştır. Toplumsal kabullerin, "gerçek"lerin başkalarına nasıl aktarılacağı, hangi yolların tercih edileceği soruları aynı zamanda biçimi belirlemiştir. Biçimin kutsal bir figüre göre belirlenmesi de konunun birçok noktadan ele alınmasını mecbur etmektedir.

Ahlaki ve dini değerlerin korunmasına yönelik endişeler konunun kurumsal bir yapı tarafından kontrol edilmesine, yaptırımlar uygulanmasına kadar gitmişse de örtük bir dille ya da sembollerle kutsala atıfta bulunmak toplumsal fayda bakımından yararlı görünmüştür. Peygamber söz konusu olduğunda temsil konusu kutsal kitapların konu hakkındaki ayetleri ve Peygamberlerin yaşarken tasvir konusuna yaklaşımı sonraki dönemlere ışık tutmuş, yorum farklılıkları itikadi ve siyasi bir gösterge olarak değerlendirilmiştir. Peygamber filmlerinin dini bakımdan üst düzey bir hassasiyet gerektirmesi aynı zamanda toplumsal tavır alışları belirlediği gibi sunumun niteliğini de çerçevelemektedir. Kilisenin 19. yüzyılın başından itibaren takibinde olan sinema filmleri kimi zaman mükemmel bir araç olarak kabul edilmiş kimi zamansa ahlaki ve dini değerleri erozyona uğratan, uzak durulması ve engellenmesi gereken kötü niyetli uğraşlar olarak değerlendirilmektedir. Bu tavır alışlar Yahudi ve İslam dinine mensup toplumlarda da benzerlik göstermektedir.

Sinemanın peygamberlerin hayatlarına odaklanmasındaki amaç işin ticari boyutunu bir kenara alırsak; dinin doğru bir şekilde anlatılması ve başka toplumlar tarafından kabul edilmesine yönelik yayılmacı bir amacı gütmektedir. Katolikliğin ve İslam'ın irşad odaklı genişleme politikasına günümüz dünyasında en uygun araçlardan birisi sinemadır. Ancak İslam'ın konuya temkinli yaklaşması ve Müslümanların Peygamberlerine karşın beslediği hassas duygular neticesinde *The Message* (1976), Çağrı ve Mecidi'nin *Muhammad: The Messenger of* God ¸(2015) Muhammed: Allah'ın Elçisi filminden başka dünya genelinde gösterime girmiş film bulunmamaktadır. Her iki filmin yönetmeni ile yapılan röportajlarda peygamberi doğru bir şekilde anlatma, tanıtma gayretlerine yönelik ifadeleri dikkat çekmektedir. Buna karşın Hz. İsa'nın hayatına dair çekilen ikizüelliye yakın filmde peygamberin ten renginden, kullandıkları mekân tasavvurlarına değin misyonerlik motivasyonunun gereği olarak yerelleştiği, kutsal metinlerdeki anlatılardan zaman zaman

koptuğu görülmektedir. Kültürel ve dini bir meydan okumaya dönüşen sinema dünyası üç semavi dinin ilgisinden nasibini almıştır. Hz. Musa hakkında yapılan onlarca filmde yayılmacı bir amaç güdülmese de Yahudi toplumunun tarihsel bir öğreti olarak *mağduriyeti*nin Peygamber üzerinden kurgulandığını görmekteyiz.

3.3.2.1. İlk Örnekler ve Semavi Dinlerin Yaklaşımı

Müslümanlar tarafından dini film türü içerisinde değerlendireceğimiz ilk girişimlere Mısır Sinemasında karşılaşılmaktadır. Başlangıcında yabancı sermayenin önderlik ettiği, Fransız ve İtalyan destekli Mısır Sineması aynı zamanda diğer bütün Arap ülkelerine sinema alanında öncülük etmiştir. Ortadoğu'da sinema sanatıyla tanışan en eski ülke olan Mısır'da sinemanın başlangıcı 19. yüzyılın sonlarına, sinemanın halka açık ilk gösteriminin yapıldığı 1896 yılına ve bir liman şehri olan İskenderiye'ye kadar uzanmaktadır. Ancak bu tarihten yaklaşık yüzyıl önce İskenderiye, Avrupa ve Müslüman dünyası arasındaki sözde modern karşılaşmanın gerçekleştiği bir yerdir. Fransız kuvvetlerinin 1798'de Osmanlı toprakları olan İskenderiye'ye gelişi karmaşık bir estetik diyalogu tetiklemiştir. Hem bireyler hem de kurumlar tarafından başlatılan Avrupa edebiyatının (çoğunlukla Fransızca ve İngilizce) çeviri hareketi artmış ve bu başlangıç modern Arap edebiyatının (özellikle realist romanın) üretimi üzerinde etkili olmuş, çeşitli Arap edebi geleneklerini gerçekçi "Batılı" prosedürlerle karıştıran senkretik bir tarz ortaya çıkmıştır: Mimetik (doğanın taklidi olarak sanat fikri). Bu, doğası gereği tek tanrılı geleneğe ve Musevi-Müslüman estetik anlayışına yabancıdır. Bourdieu'nun kavramsallaştırmasıyla söyleyecek olursak *Alan*ın yapısı failleri kısıtlamıştır (Ritzer, 2001). Bu perspektif içinde, soyuta taraf olan Yahudi-Müslüman kültürü, gerçeği yeniden üretmenin çeşitli teknikleri ve hareketine esasen antitez gibi görünmektedir. *''Sanatta Rönesans perspektifi, edebi "egemenler" olarak gerçekçilik ve natüralizmin on dokuzuncu yüzyıldaki yükselişi, gerçeğin tüm yönleriyle ve eksiksiz olarak ortaya koyulması fikrini ateşlemiştir. Artık her zamankinden daha rafine teknolojiler - özellikle, yerleşik Rönesans perspektifiyle fotoğraf makinesi ve sinematografik kameralar bunu karşılayacak yetkinliğe ulaşmıştır.''* (Shohat, 2004, s. 23-46).

Hz. Muhammed'in hayatının sinemaya aktarılmasına dair ilk bilgilere *Tiyatro Dergisi (el-Mesrah)* 26 Mayıs 1926 sayısındaki bir haberde rastlamaktayız (Sarmış, 2015). Habere göre; Osmanlı'nın Viyana Elçiliği'ni yapan Mehmet Ali Paşa'nın oğlu Vedat Örfi'nin (Bengü) (1900-1953) 1926 yılında çekmeye çalıştığı "Hubbu'l-Emir (Prensin Aşkı)" filmi,

Ankara hükümeti ve Alman bir yapımcı tarafından da desteklenmiştir (Gürata, 2000, s. 33-34). Film için Mısır'da varlıklı bir ailede dünyaya gelen Türk asıllı oyuncu Yusuf Vehbi (Youssef Wahbi, 1898-1982) ile şirket yetkilileri arasında, Kahire'deki Alman Büyükelçiliği'nde Hz. Peygamber'in hayatını konu alan bir film için bir kontrat imzalanarak Vehbi'ye 6 bin Mısır Lirası verilmiştir (Sinefesto, 2022). Yabancı eserlerin uyarlamalarında sosyal dramalardan komediye değin uzanan geniş bir alanda eserler de kaleme alan Yusuf Vehbi'ye film anlaşmasını ilk öneren Vedat Örfi ve Mustafa Kemal'in özel danışmanı Alman asıllı Dr. Kros'tur. Mısır sinema tarihi kaynakları ve Alican Sekmeç'in makalesindeki iddialara göre; Vedat Örfi Bengü, 1924'te Amerikalı ünlü sinema yıldızı Betty Blythe ve yönetmen Edward Jose ile tanışmıştır. İkili, Bengü'ye o günlerde Hz. Muhammed'in hayatını anlatan bir senaryo yazmasını teklif etmiştir. Bengü, 1925'in ilk aylarında senaryoyu bitirmiş ve karşılığında 10 bin Frank almıştır. Bengü, filmin prodüktörlüğünü üstlenecek Marcus & Steiger film şirketinin temsilcisi ve filmin yönetmeni olarak başrolü Mısırlı jön Yusuf Vehbi'ye teklif etmiştir. Vehbi teklifi kabul etmeyince film şirketi kendisini ikna etmek için Almanya'dan Dr. Kraus'ı, Türkiye'den de Vedat Örfi Bengü'yü Mısır'a yollamıştır (Sinefesto, 2022).

Haberin duyulmasının ardından ortaya çıkan tepkiler yüzünden proje iptal edilmiştir. Kahire'de çıkan *El-Masrah* adlı tiyatro dergisine göre Yusuf Vehbi ile bir ön-anlaşma yapılmış ve Vehbi rol için hazırlanmaya başlamıştır. Filmin ön hazırlıklarına girişilmiş, Hz. Muhammed'in görüntüsünü temsil eden bazı portreler hazırlanmış ve bu portreler derginin editörleri tarafından gizemli Rus Papazı Rasputin'e benzetilmiştir. Filmin hayata geçirilmesine yönelik İstanbul uleması projeye onay vermiş olsa da Ezher uleması Hz. Muhammed ve sahabesinin ekranda temsilinin İslam dininde yasaklandığını ileri süren karşı bir fetva yayınlamış ve konu hakkında inceleme yapılmasının gerekli olduğunu içeren bir mektubu Mısır İçişleri Bakanlığına iletmiştir. Bilinçte yüzyıllardır tasvir ve temsil konusunda var olan tavır alış, toplumsal meşruiyet için kurumsal yapıları harekete geçirmiştir. Mektupta Yusuf Vehbi'nin bu rolü oynamasına engel olmak için gerekiyorsa pasaportunun iptal edilmesi ve böylece seyahat etmesinin engellenmesi istenmiştir (Al-Youm, 2022).

Yusuf Vehbi, Mısır Kralı Fuat tarafından defalarca uyarılmış, sürgün ve vatandaşlıktan çıkarılmakla tehdit edilmiştir. Alınan karar gereği Vedat Örfi Bengü ve ekibi Mısır'da tutuklanarak 24 gün cezaevinde yatmışlardır (Sinefesto, 2022). Vehbi, 30 Mayıs

1926'da Mısır'ın en çok okunan gazetelerinden El-Ahram'a bir mektup yazarak, Hz. Peygamber rolünü oynamayı kabul ettiğini inkâr etmemiş ve Mısır ulemasının verdiği kararı uygulayacağını açıklamıştır. Vehbi teklifi kabul etmesine gerekçe olarak bu film vasıtasıyla İslâm'ın Batı dünyasına doğru biçimde anlatılmasını amaçladığını ileri sürmüştür. Aynı gerekçeyi Mustafa Akkad, *Çağrı* filminin çekilmesinin ardındaki motivasyonu anlatırken söylemiştir. Vehbi mektubunda ayrıca Vedat Örfi Bengü'nün şirketinin İslam'a saygısından ötürü Hz. Muhammed'in hayatını çekmeyeceğini ve bunun yerine başka bir temas üzerine bir film (Allah'ın Çağrısı) yapmaya karar verdiğini söylemiştir (Gürata, 2000).

Tartışmalı geçen süreçte Ezher fetva kurulu konuyla alakalı kapsamlı bir fetva yayınlamıştır. Buna göre, Hz. Peygamber'in beyaz perdede canlandırıldığı bir varsayım olarak kabul edilmektedir. Kurul, ''*böyle bir eylemi Hz. Muhammed'i aşağılama veya ona noksanlık isnat etme davranışı olarak değerlendirmektedir. Fıkıhtaki sedd-i zerâ-i ilkesi çerçevesinde kurul, akâidin ahlakî boyutunun bir gerekliliği olarak siyasi otoritelere böyle bir davranışı engellemesini önermektedir.''* (Sarmış, 2015, s. 407).

Filme karşı yapılan protestolar Hz. Muhammed ve Hülefa-yı Raşidin'in tasvirine dair 1930 yasağının çıkarılması ile sonuçlanmıştır. Bu yasak neticesinde, 1976 sansür kanunuyla *"İbrahimî dinlerin eleştirilemeyeceği, heretik inançların ve sihrin olumlu tasvirinin yapılamayacağı"* şekline evirilmiştir. Sinemaya duyulan bu şüphe, Suudi Arabistan'a sıçramış ve sinema salonlarının inşasına muhalefet edilmesine sebep olmuştur. 1976 sansürü Mısır'da İslamcıların güç kazanmasından sonra, 1986 yılında Kur'an'da geçen tüm peygamberleri içine alacak şekilde genişletilmiştir. 1994 yılında Yusuf Şahin Yusuf Peygamber'in kıssasının serbest bir yorumu olan *el-Muhacir* filmindeki sinema tasavvurunu, mahkeme önünde kendisinin Hristiyan köklerine dayanarak savunmak zorunda kalmıştır (Deniz, 2016).

Bu olay İslam dünyasının sinemada kutsal kişilerin, dinin temsiline yönelik bakışını önemli ölçüde etkilemiştir. Verilen fetva ve akabinde yapılan kanuni düzenlemeler yarı icma yolu ile Hz. Peygamber'in şahsiyetinin beyaz perdede gösterilmesi ile alakalı dini tutumun inşasının başlangıcını oluşturmuştur. Müslüman toplumun benzer girişimlere yönelik tepkisi daha sonra gerçekleştirilmesi planlanan filmlere yönelik yapımcı ve yönetmenler başta olmak üzere sinema dünyasında temkinli bir yaklaşımın oluşmasında da etkili olmuştur. İslam dünyasında Hz. Peygamber'in ve ashabının genel olarak görsel sanatlarda

gösteriminin haram kabul edilmesine meyleden bir dini tutum, özelde Mısır/Arap sinemasında genelde ise diğer Müslüman ülkelerdeki dinî filmleri daha senaryo aşamasından başlayarak etkilemiştir. Yapımcı ve yönetmenler, Çağrı filminde olduğu gibi hazırlanan metni dini otoritelere onaylatmadan film çekimine başlamamıştır.

Ortaya konan bu tutumun, Mısır/Arap sinemasında dinî filmlerin senaryosunun oluşmasını etkilemiş olduğu görülmektedir. Mısır'da 1951 yılında başlayan dinî film çekimi 1972 yılında sona ermiştir. Sonrasından günümüze değin dinî film çekimi olmamaktadır. İbrahim İzzeddine tarafından çekilen *İslâm'ın Doğuşu* (Zuhûru'l-İslam) (1951) adlı film Mısır Sinema tarihinde çekilmiş ilk dinî-İslâmî film olarak kabul edilmektedir. Film Mısır'ın yetiştirdiği 20. yüzyıl Arap edebiyatının en önemli temsilcilerinden birisi olarak kabul edilen Taha Hüseyin'in Türkçeye de çevrilmiş *El-Va'du'l-Hak (Hak Söz)* (Rağbet Yayınları) isimli romanından senaryolaştırılarak filme alınmıştır. ''*İslam'ın doğuşundan önce Arap yarım adasındaki hayattan; bu dünyadaki cehaletin, bozgunculuğun, putlara tapmanın yaygınlığından söz eden film, daha sonra Hz. Muhammed'in peygamberliğini konu edinmektedir. Bu filmde tek bir ilaha yani Allah'a kulluk yapmanın değeri ile ilk Müslümanların karşılaştığı birtakım zorluklar gösterilir.''* (Sarmış, 2015, s. 408).

Mısır'da 21 yıllık süre içerisinde 12 adet film çekilmiştir. Filmlerin, konuları bakımından üç temel alanı konu ettikleri gözlemlenmektedir: a) İslami davetin yeniden canlanmasıyla birlikte İslam toplumunun meseleleriyle ilgili filmler: İslâm'ın Doğuşu, İslâm'ın Zaferi, Allah En Büyüktür, Hz. Peygamber'in Hicreti ve İslâm'ın Doğuşu gibi filmler bunun örneğidir. b) İslami şahsiyetlerle alakalı filmler: Hz. Peygamber'in Müezzini: Bilal, Seyyid Ahmed el-Bedevî, Halid bin Velid, İlahi Aşk Şehidi, Rabia ve Şeyma gibi filmler bu gruba girmektedir. c) Dini mekânlar hakkında olanlar: Bu gruba giren tek film, Allah'ın Evi filmidir. Geçen süreç içerinde ortaya çıkan filmlerin karşılaştıkları zorlukları üç başlık altında toplamak mümkündür;

1) Sünnî İslam itikadında Hz. Muhammed ve ashabının görüntülenmesine dair mevcut yasaklar,

2) Filmlerin büyük bir bütçeye ihtiyaç duyması ve bunu karşılamadaki zorluklar ve

3) Dini sinemada senaryo olarak esas alınabilecek tarzda metinlerin oranının azalması (Sarmış, 2015, s. 407-411).

Hristiyanlık açısından sinema tarihine baktığımızda ise en eski İncil filmleri Hz.

İsa'ya odaklanmış olsa da çok kısa bir süre sonra bunu *Eski Ahit'*te geçen önemli şahsiyetlerle ilgili filmlerin izlediği görülmektedir. İlk Eski Ahit filmleri arasında, her ikisi de Pathé tarafından çekilen *La Vie de Moïse* (The Life of Moses, 1905) ve dönemine göre çok iddialı bir yapım olan *Moïse sauvé des eaux* (The Infancy of Moses, 1911) filmleri vardır. Bir diğer film Hz. Musa'nın yaşamının geniş bir coğrafya üzerinden anlatıldığı ve Vitagraph Stüdyoları tarafından hazırlanan *Musa'nın Hayatı* (1909–10) isimli çalışmadır. Film yapımcıları çok geçmeden dikkatlerini farklı konuları içeren dini yapımlara çevirmişlerdir; *Âdem ve Havva* (1912) ve *Mısır Ülkesi* (1914) bu filmlere verilecek iki örnektir. Bu filmler, sinemanın ilk yıllarında, epik/dini türün başlamasına yardımcı olmuştur. Popüler filmler arasında; David ve Jonathan'ın Dostluğu olarak da bilinen *Seçilmiş Prens* (1917); *Samson ve Delilah* (1922); ve *Nuh'un Gemisi* (1929) gelmektedir. Sessiz dönemin en ünlü Eski Ahit filmi, Cecil B. DeMille'in, Exodus/Mısır'dan Çıkış hikâyesinin yavaş ilerleyen ve dikkat çekici olmayan bir tasvirini, dini emir ve yasaklar hakkında eğlenceli bir modern hikâyeyle yan yana getiren *On Emir*'in (1923) ilk versiyonudur. Sinemada sesli dönemin ilk yıllarında ayrıca, *Lot in Sodom* (1933) ve belki de bu dönem için en sıra dışı film olan, Eski Ahit'in yeniden anlatımı şeklinde kurgulanan, *Yeşil Çayırlar* (1936) da dâhil olmak üzere yine kutsal metinlere dayanan filmlere rastlanmaktadır. *Yeşil Çayırlar* filmi tamamen Afro-Amerikalı bir oyuncu kadrosuna sahip ancak beyaz yönetmenler -Marc Connelly, William Keighleysahip-tarafından çekilen dönemin en dikkat çekici yapımları arasındadır (Reinhartz, 2013, s. 19-20).

Dini anlatı ve destanların sinemaya aktarılmasında önemli işlere imza atan DeMille, Hristiyan ve Yahudi tarihindeki önemli olayları kendisine kaynak olarak seçmiştir. Bu filmlerden ilki olan *The Ten Commandments* (1923) filmi, Hz. Musa'nın hayatını ve On Emir'i, çekildiği zamanın ilerisinde bir teknik ve görsellikle anlatmıştır. 1956 yılında yine aynı isimle yeniden çekilen film yönetmenin filmografisinde son film olarak yer almaktadır. DeMille'nin Museviliğin temel doktrinlerini ele aldığı filmde iki bölüm yer almaktadır. Filmde biri tarihsel diğeri ise modern dönemde geçen olaylar ele alınmıştır. Filmin ilk bölümünde Hz. Musa'nı hayatı, Mısır Firavunu Ramses ile arasındaki mücadele, Kızldeniz'i ikiye bölme mucizesi, On Emir'in Tanrı'dan gelişi ve Hz. Musa'nın uyarı ve nasihatlerini dinlemeyen toplumun buzağıdan heykele tapmaları aktarılmıştır. Filmler yoluyla dini öğretilerin topluma aktarılmasına iyi bir örneklik teşkil eden filmde DeMille, anlatılarda geçen mucizelerin görselleştirilmesinde dönemine göre oldukça gelişmiş filme özel efektler kullanmıştır. Filmin ikinci kısmı modern zamanlarda geçmektedir. Yüzyılın ilk çeyreğinde

topluma On Emir'de geçen nasihatleri tarihsel odaktan sıyrılarak anlatmayı tercih eden yönetmen, bir aile hayatı içerisinde farklı tavırlar sergileyen iki kardeş ve anneleri üzerinden konuyu hikâyeleştirmeyi tercih etmiştir. Dini değerlerden uzakta bir hayat yaşayan Danny ve dini öğretilerin emrettiği gibi yaşamaya çalışan John isimli iki kardeşin iyiliğini gözeten bir annenin ibretlik bir hikâyesi filme konu olmuştur. Dindar bir karakteri temsil eden anne figürü, Hz. Musa'nın Tanrıya olan katı itaatini ve ona olan korkusunu örnek almakta, John ise Hz. İsa'nın mucizelerinden birisi olan cüzzamlı birisini iyileştirmesini okuyarak Tanrı'nın affediciliğini ve sevgiyi öğrenmektedir. Yönetmen filmde, Musevilik ve Hristiyanlık arasındaki doktrin farkını ortaya koymaktadır. Film dinden uzakta bir hayat süren Danyy'nin gelişigüzel yaptığı kilise inşaatının çökmesiyle annesinin ölmesi, pişmanlık duyarak hayatını düzeltmeye çalışırken kız arkadaşını öldürmesi sonrası Meksika'ya kaçarken denizde kopan bir fırtınada kayalıklara çarparak can vermesi ile son bulur. Film, Tanrıya iman ederken korku ve sevgi arasında kalan izleyiciye Tanrı'ya sevgiyle yaklaşmayı öğütlemektedir. Pişmanlıklar içerisinde bir hayat süren Danny, çarpmadan hemen önce on emrin yazılı olduğu tableti kayalıklarda nurlu bir ışık olarak görmüş ancak çok geç kalmıştır (Bilis, 2020, s. 16-19).

Hz. İsa hakkında çekilen neredeyse tüm filmler, az ya da çok aynı kaynaktan beslense de, Hz. İsa'nın hikâyesini anlatma biçimleri, sinema teknolojilerine, izleyici zevklerine ve değişen koşullara bağlı olarak zamanla değişim göstermiştir. Ancak, *Horitz Passion Play* (1897) ve *The Passion Play of Oberammergau* (1898) gibi "Çile Oyunu" filmleri olarak adlandırılan filmler teolojik olarak ele alınacak en önemli hikâyeyi anlatması bakımından öncelenmiştir. Bu "Çile Oyunu" filmleri, ayrıca *From the Manger to the Cross* (1912) ve *Christus* (1916) gibi daha uzun ve daha kapsamlı sinematik "rehabiliteler", genellikle batı sanatında ikonografik okumalara müsait ibadet resimlerini veya ünlü tabloları, Leonardo Da Vinci, Donatello ve Rembrandt'ın eserleri vb, taklit etmek için sahnelenen bir dizi yavaş hareket eden "tablo" niteliğindedirler. Sessiz dönemde yapılan Hz. İsa filmleri, İsa'nın yaşamının belirli yönlerini vurgulamak için bu tür kalıplaşmış sunumların ötesine geçer. 1934'te *Dikenli Taç* ismiyle bir "talkie/sesli film" olarak yeniden yayınlanan 1923 yapımı *INRI* filmi Hz. İsa'nın annesinin karakterine odaklanır ve onu bakireden becerikli, maceracı ve iddialı bir kadına dönüştürerek, "oğlu" için ihtiyaç anında her şeyi yapacak birisi olarak resmeder. Bugün de büyük ölçüde ilgi gören sessiz dönemin en ünlü İsa Peygamber filmi, Cecil B. DeMille'in *The King of Kings* (1927) filmidir. Daha önceki Hz. İsa filmlerinin aksine, DeMille filminde karakter gelişimine dikkat etmiş ve aynı zamanda neden-sonuç

içeren tutarlı bir olay örgüsü ve alt planlar hazırlamıştır. Yönetmen filmdeki ara başlıkları yalnızca kutsal metinlerden alıntı yapmak ve arka plan bilgisi sağlamak için kullanmaz, aynı zamanda bu yolla esprili diyaloglarla anlatıcının karakterler ve hikâye hakkındaki yorumlarını da aktarır. DeMille'in çalışmalarının bir tür olarak Hz. İsa filmleri üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Daha sonra çekilen filmlerde, onun filmine doğrudan göndermelere rastlamak mümkündür. DeMille'in destanından sonra Hz. İsa hakkında yapılan filmlere 30 yıllık bir ara verilmiştir. Bunun bir nedeni *The King of Kings*'in muazzam başarısı olsa da bir diğer önemli faktör de 1930'dan yaklaşık 1960'a kadar yürürlükte olan ve "Hays Yasası"[5] olarak bilinen sansür yasasına dâhil edilen "dini şahsiyetlerin ve konuların tasviri" üzerindeki kısıtlamalar da gösterilmektedir. Bu süreçte kurallara uymayan filmler sansüre tabi tutulmuştur. 1960'lara kadar Hz. İsa, Nicholas Ray'in yönettiği *King of Kings* (1961) ve George Stevens'ın yönettiği *The Greatest Story Ever Told* (1965) gibi hayatının anlatıldığı filmlerde ana karakter olarak gösterilmez. Hz. İsa'nın temsil edildiği filmlerin şansı da sansür sonrası fazla sürmemiştir. Peygamberin temsili olamayan Eski Ahit anlatılarının aktarılmasında daha önce de olduğu gibi, sosyal ve ekonomik durum Hz. İsa filmlerinin çekilmesi için gerekli koşulların oluşmasını zorlaştırmıştır (Reinhartz, 2013, s. 59-60).

Cecil B. DeMille, *On Emir (1956)* filminin açılış sahmesimde, İncil'de açıklamalardaki boşlukları doldurmak için İskenderiyeli Philo ve Flavius Josephus gibi birinci yüzyıl yazarlarının yazılarından yararlandığını belirtmektedir. Örnek vermek gerekirse, Exodus-Mısır'dan Çıkış hikâyesinin en son filmi olan *Mısır Prensi*, aynı amaç için hahamların midraşından; hahamlar tarafından İbranice Kutsal Yazıların açıklanması veya yorumlanmasından bolca yararlanmıştır. Benzer şekilde Hz. İsa filmlerinden bazıları, İsa'nın çocukluğunu tanımlamak için James'in Bebeklik İncili, Yakup Çocukluk İncili veya Yakup Protoevangeliumu (Ehrman, 2005) gibi uydurma kaynaklardan yararlanmışlardır. Film yapımcıları genellikle filmlerinin görsel ögelerini (kostümler, dekorlar, sahne kompozisyonu) Michelangelo'nun Pietà'sı ve Leonardo'nun Son Akşam Yemeği gibi batı resim sanatının önemli temsilcilerinin eserlerine göre modellemiş ve orkestra yorumlamalarıyla Lazarus'un Yükselişi, Handel'in Mesih'inden Hallelujah Korosu gibi ünlü yapımların önemli dramatik anlarını kullanarak dikkat çekmeyi bilmişlerdir. Sinemanın ortaçağ ve modern zamanların sanatsal, teolojik ve diğer yansımalarını kullanmasının yanı

[5] Sinema Filmi Yapım Yasasının tam metni Ek-2'de sunulmuştur.
https://digitalcollections.oscars.org/digital/collection/p15759coll11/id/10893/rec/1

sıra antik kaynakları da kendisine kaynak olarak değerlendirmesi, sinemanın kutsal hikâyeleri yorumlama geleneğinde uzun süreden beri oldukça gelişmiş, aktif bir katılımcı olduğunu göstermesi bakımından da önemlidir (Ehrman, 2005, s. 4). Sinema bu yeteneğini teknolojik yenilikleri de bünyesine katarak geliştirmeyi her zaman bilmiştir.

3.3.2.2. Etkileşimler ve Toplumsal Tepkiler

Sinemanın teknik olarak elde ettiği yetkinlik daha önce ortaya konan sanat dallarından çok daha ileri düzeyde bir anlatı kabiliyetine sahip olmasına neden olmuştur. Resim konusunda yukarıda bahsettiğimiz Hristiyan dini kurumlarının aldığı tereddütlü yaklaşım sinemanın icadıyla birlikte yeniden ortaya çıkmıştır. ‘‘*Katolik Kilisesi sinemaya iki farklı şekilde yaklaşmıştır. Korumacı bir yaklaşımla verilen ilk tepki, sinemanın bir ‘şeytan icadı’ olduğu yönünde olmuş’’* ve inananların bu beladan uzak durması istenmiştir. İkinci tepki ise, konuya faydacı bir şekilde yaklaşmayı tercih etmiş *‘‘sinemanın Hristiyanlığı yayma faaliyetlerinde bir ‘araç’ olarak kullanılması gerektiğini,’’* Katolik olmayan dünyaya ulaşma vesilesi olarak değerlendirmenin daha doğru olacağı yönündedir. Bu tavırlar hala geçerliliğini korumaktadır. İlk görüşü benimseyenler, sinemanın insanları din dışı bir hayata özendiren, onları Tanrı ile bağlarının kopmasına neden olan bir araç olarak değerlendirip, sinemayı bütün halinde reddetmektedirler. Kilise’nin bu tehlikeleri yakından izleyip çekilen filmlerde ‘sansür’ görevini aktif olarak kullanmasını istemektedirler. İkinci tavrı benimseyenler modernist bir yaklaşımla sinemayı, Kilise’nin doktrinini ve inançlarını yaymak için bir önemli bir araç olarak değerlendirip, modern kavramlar ve vasıtalar ile Katolik Kilisesi’nin yeniden yorumlanması ve sunulmasının gerekliliğine inanan ‘modernist’ Katolikler tarafından temsil edilmektedir. Ancak zamanla söz konusu her iki yaklaşımda bu önemli ‘vasıtayı’ kendi görüşlerini yaymak için kullanmışlardır (Taşpınar, 2015, s. 211). 1912 yılında yayımlanan bir makalede filmlerin gösterildiği salon yöneticilerine filmlerin tanıtımlarına/ön gösterimlerine rahiplerden ve kilise çalışanlarından başlamaları tavsiye edilmiş böylelikle olası bir tepkinin önüne geçilmeye çalışılmıştır (Smith 2001, s. 193). Bunu Merton’un açık işlev ve kapalı işler arasındaki uyum açıklamasına bir örnek olarak vermek mümkündür (Giddens, 2012, s. 56).

Sinemanın toplumsal bir eğlence iklimi sağlamaya başlamasından itibaren, izleyici üzerindeki etkiyi arttırmak için dramatik kurgunun gereği olarak daha fazla şiddet, suç ve cinsellik içeren filmlerin çoğaldığını görmekteyiz. Romanın anlatı yapısını tiyatronun dramatizasyondaki başarısıyla kurgulayan sinema toplumsal uyum ve ahlaki kodlarının

çerçevesini zorlamayı hep denemiştir. Bu nedenle muhafazakâr kesimlerin bu taşkın davranışların örneklik teşkil etmemesi için organize bir şekilde süreci gözetim altına almaya çalıştığını görmekteyiz. Parsons'ın sistemler yaklaşımı burada işlemektedir. Alt sistemler *karşılıklı bağımlılık ve iletişim* içerisinde toplumda var olan bu yeni durumda işlemeye başlamıştır (Slattery, 2014, s. 376-377).

Sinema yaygınlaşması ve şehir hayatında ve eğlence dünyasının önemli bir parçası olmaya başlaması, Katolikleri bu konuda önlemler almaya itmiştir. Bu nedenle film sektörünün her katmanında faaliyette bulunmak ve filmleri bir süzgeçten geçirmek üzere 1928 yılında *'Uluslararası Katolik Sinema Ofisi' (OCIC: Office Catholique International du Cinéma)* kurulmuştur. Kuruluş amacını *"insanlar arasında kültür, eğlence ve iletişim için sinema, görsel-işitsel, sanatsal ifade ve medya geliştirmede işbirliği yapmak; sinema ve görsel-işitsel alanlarda çalışan profesyonellerin ve bu medyaların kamuoyunun insani ve ruhsal gelişimine katkıda bulunmak; insanın tanıtımına ve Müjde mesajının bilgisine katkıda bulunan filmlerin ve görsel-işitsellerin yapımını, dağıtımını ve kullanımını teşvik etmek"*, olarak açıklamaktadır. Hollanda'da kurulan OCIC zamanla uluslararası bir çatı kuruluşuna dönüşmüş film sektöründe belirleyici bir güç haline gelmiştir. Bunun yanında, kurumun yetersiz kaldığına ve görevini yeterince yerine getiremediğine inanan, Hristiyan öğretinin ahlaki esaslarının erozyona uğradığını fark eden muhafazakâr dindarlar ve din adamları, bu konuya dikkat çekmek için kampanyalar düzenlemiş, ortak değerlerin savunulması için toplantılar ve gösteriler yapmaya başlamışlardır. Bu konuda en büyük tepki, Amerika Birleşik Devletleri Katolikleri'nden gelmiş onlar insanların ahlakını ve ailenin kutsiyetini tehdit ettiği gerekçesiyle sinema sektörüne karşı bilinçlenmek ve ortak tepki koymak için Ahlak Bekçiler (Legion of Decency) adlı derneği kurmuşlardır (1933). OCIC, tüzüğünde yapılan değişikliklere zamanla göre uyum sağlamaya çalışmış, 2001 yılında *Katolik Kilisesi Radyo ve Televizyon Kuruluşu (UNDA)* ile birleşmesi sonucunda Katolik Kilisesi'nin sinema, radyo ve televizyona dair yeni müessesesi SIGNIS adını almıştır (signis.net, 2022).

Katoliklerin bu konudaki hassasiyeti sonucunda, sinema izleyicileri filmeler daha dikkatli bir şekilde yaklaşmaya başlamıştır. New York Kardinali Hayes'in toplumsal duyarlılığı ifade etmek için sarf ettiği sözler Yahudilik ve Hristiyanlığın temsilcilerinin ortak görüşünü ortaya koyması bakımından oldukça önemlidir. *''Amerikalı Protestanlar, Yahudiler ve Katolikler, nihayet Tanrı'ya çok şükür, Amerika'daki ahlak duygusunu tahrip eden bu tür kötü filmlere bir son vermek üzere ayağa kalkmışlar ve harekete geçmeye karar*

vermişlerdir.'' 1933'te Legion of Decency adlı kuruluşun kurucusu, Cincinnati Başpiskoposu John T. McNicholas'dır. Oluşumun kurumsallaşmasında Katoliklerin yanı sıra Protestanlar ve Yahudiler de yer almıştır. Böyle bir kuruluşun hayata geçirilmesine öncülük eden, Apostolik Delegasyon olarak New York'u ziyaret eden ve orada 'sinemanın kirlerden temizlenmesi' kampanyası düzenlenmesi gerektiğini ifade eden Başpiskopos Amleto Giovanni Cicognani'nin yaptığı konuşmadır (Taşpınar, 2015, s. 216).

Hristiyan dünyasında Katolikler tarafından referans metinler olarak kabul edilen resmi belgelerin ilki 1936'da Papa XI. Pie döneminde, Amerika'daki "Legion of Decency"nin öncüleri ve aynı zamanda yapmış oldukları faaliyetler Papa tarafından bir 'Haçlı Seferi' olarak kutsanmış olan piskoposlar ve dindarlara övgü cümleleriyle başlayan *Vigilanti Cura*[6] adıyla yayınlanan belgedir. Papa yayınladığı belgede, sinemanın zararlı yönlerine karşı insanları dikkatli olmaya davet etmiş, onun zannedilenin aksine çok kıymetli bir eğitim ve manevi olarak insanlığı yüceltecek bir araç olması için piskoposların gayret göstermesi gerektiğine vurgu yapmıştır. *"Dünyadaki bütün piskoposlar sinema endüstrisini aydınlatmak üzere çaba sarf etsinler. Onlara, bu kadar güçlü ve evrensel olan bir gücün bireysel ve toplumsal olarak gelişerek yükselmeyi sağlayacak daha yüksek bir gayeye ulaşmak için faydalı bir şekilde kullanılabileceğini anlamalarını sağlasınlar. Neden sadece kötülüklerinden korunmak üzerinde duruluyor ki? Filmler sadece basit bir eğlence veya zaman geçirmek için meşgul olunan bir şey olmamalı. Aksine, filmler sahip oldukları muhteşem güç ile iyiye doğru aydınlatmalı ve yönlendirmelidir."*[7]

İkinci belge 1955 yılında sinemayı da yakından ilgilendiren *İdeal Film* metnidir. *"Papa XII. Pie tarafından yayınlanan en önemli iki belgenin ilki olan İdeal Film Belgesi, Papa'nın özelde filmler ve genel olarak bu filmlerin insanlara yayılmasını sağlayan kitle iletişim araçlarının önemi hakkında en uzak görüşlü ve derinlikli temel metinler arasında yer almaktadır. Papalığı döneminde 46 defa sinema ve kitle iletişim araçlarına dair resmi açıklamada bulunmuş olan XII. Pie, bunun 17'sini şahsen yapmıştır."* Papa, *İdeal Film* üzerine yaptığı konuşmada Kilise'ye veya Hristiyanlığa dair filmlerin olabileceğini ve hatta

[6] Papa XI. Pie, *Vigilanti Cura*, Uyanık Bir Göz İle http://w2.vatican.va/content/pius-xi/fr/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html

[7] Papa XII. Pie, Aux Représentants du Monde Cinématographique, Papa Pius XII'nin Sinema Dünyasının Temsilcilerine Apostolik Öğütleri http://w2.vatican.va/content/pius-xii/fr/apost_exhortations/documents/hf_p-xii_exh_25101955_ideal-film.html

eleştirel bir dil kullanılabileceğini ancak, bu konuda yapılacak olan filmlerin; Hristiyan değerlerine saygılı bir çerçevede gerçeğe dayanmasını basit ve onurlu şekilde yapılması gerektiğini vurgulamıştır (Taşpınar, 2015, s. 223-225). Bir diğer önemli belge sinema, radyo ve televizyon konusunu ele alan *Miranda Prorsus Genelgesi (1957)*'dir. Bu metinler 1962 yılında toplanan, II. Vatikan Konsili'ne kadar referans metinler olarak kullanılmıştır. II. Vatikan Konsili'nde ise, Papa XXIII. Jean'ın konuya dair çalışmaları dikkate alınarak, sinemanın da içinde yer aldığı genel olarak kitle iletişim araçlarını ilgilendiren iki belge yayınlanmıştır. Bunlardan ilki 1963'te yayınlanan *Inter Mirifica* diğeri ise; 1965'te yayınlanan *Gaudium et Spes* adlı genelgedir. Katolik Kilisesi'nin kitle iletişim araçları içerisinde ilk resmi belgesi, sinema üzerine olmuştur. Bu sinemanın insanlar üzerindeki etki gücünün diğer medya araçlarından daha fazla olduğunun Kilise tarafından da kabulü anlamına gelmektedir. Konu hakkında önemli belgelere işaret eden İsmail Taşpınar'ın (2015) tespitiyle, sinema alanında Katolik dünyasının uzun zaman zarfında yapılan tartışma ve tecrübeleri sonucu ortaya konan belgeler, sadece dini filmlere bir çerçeve çizmemekte sinema dünyasında üretilen tüm yapımlara ve genel olarak medyaya toplumsal duyarlılıklardan oluşan bir çerçeve sunmaktadır (Taşpınar, 2015, s. 211).

Muhafazakârların Vatikan'da en etkin olduğu dönemlerden biri de Papa II. Jean Paul dönemidir. Mel Gibson'un yönettiği İsa'nın Çilesi adlı film, anti-Semitik mesajlar içerdiği gerekçe gösterilerek Yahudi lobileri tarafından çokça eleştirilmiştir. Filmde Hz. İsa'ya yapılan işkencenin ve çarmıha gerilmesinin baş müsebbibi olarak dönemin Yahudilerinin gösterilmesi konusunda, anti-Semitizm'in dünya genelinde takipçisi olan *Anti-Defamation League (İnkârcı Karşıtı Birlik)* örgütü, filmdeki Yahudi temsiliyetinin değiştirilmesi için kampanyalar düzenlemiştir. Bu yüzden, filmin bütçesinin bulunmasında ve dağıtımında sıkıntılar çekmiştir. Ailesi tarafından dindar bir Katolik olarak yetiştirilen Gibson, Kilise'den, çekmiş olduğu filmin Yeni Ahit'te anlatılan kıssaya uygun olup olmadığı yönünde bir görüş bildirmesini istemiştir. Bu talep üzerine Papa II. Jean Paul, *Hz. İsa'nın Çilesi* filmini kendi özel odasında izledikten sonra, 'Aynen bu şekilde oldu' diyerek onay mesajını yayınlamıştır. Papa'nın filme meşruiyet kazandırmasından sonra dindar ve muhafazakâr Katolikler'in filme sahip çıkmış ve film kendi tüm zamanların en çok izlenen filmleri arasına girmeyi başarmıştır (Taşpınar, 2015, s. 216-217).

Film aynı zamanda sinemanın icadından bugüne, kültür endüstrisinin modern zamanlarda önemli bir başarısı olarak, Hz. İsa'nın hayatını konu edinen filmler arasında en

çok tartışılan ve izlenen film olmuştur. Gibson'un filminden sonra başka bir yapım, Catherine Hardwicke tarafından yönetilen ve Hz. İsa'nın doğuşunu konu edinen The *Nativity Story (2006) (Meryem Ana: Hz. İsa'nın Doğuşu)* filmi 26 Kasım 2006'da Vatikan'daki özel gösterimden sonra 1 Aralık 2006'da gösterime girmiştir. Bu film de *Hz. İsa'nın Çilesi* filminden sonra dünyada en büyük Hristiyan mezhebinin merkezi Vatikan'da ön gösterim yaparak filmin meşruiyetinin Kilise tarafından onaylanması sağlamıştır (Kiefer, 2006).

Sinemanın kendi geleneği içerisinde, anlatı biçimini etkileyen ana unsurlar ve bu unsurlarda yer alan kişilerin, dini kendilerince yorumlaması ve bakışına göre değişen temsillerin birbirinden farklılık arz etmesi Peygamberlerin sinema dünyasındaki tasavvurlarının dikkatle ele alınmasının ne kadar önemli olduğunu bir kez daha hatırlatmaktadır. Sinema tarihinde en çok filme alınan Peygamber olan Hz. İsa'nın hayatının yeniden yapılan yorumlarında öne çıkan unsurlar dikkate şayandır. Bu konuda önemli araştırmaları olan Adele Reinhartz'ın (2007, 2013) tespitleri semavi dinlerin diğer iki peygamberi Hz. Musa ve Hz. Muhammed hakkında yapılacak muhtemel filmler için de uyarı niteliği de taşımaktadır.

Reinhartz (2007) kutsal metinlerde geçen ve aynı zamanda inancın temelini oluşturan hususlarda dahi önemli ayrışmalara işaret etmiştir. İncillerde ifade edilen Nasıralı Hz. İsa Tanrı'nın biricik ve tek Oğlu'dur. Ancak bu dini ontolojik durum Hollywood'un Hz. İsa tasavvurları ile farklılık arz etmektedir. Bu farklılığın oluşmasında yalnızca bir yüzyıl boyunca Hz. İsa biyografisini filme alan yönetmenleri değil, aynı zamanda senaryo yazarları, yapımcılar, kamera operatörleri, kostüm ve set tasarımcıları da dâhil olmak üzere çok sayıda kişinin kendi tasavvurlarının etkisi olmuştur. Bunun yanı sıra birden fazla yazarın ortak çalışması olarak yazılan biyografik Hz. İsa tasvirleri daha fazla yorumu barındırmaktadır. Bu çerçevede dikkat çeken husus, yazarların ve diğer yorumcuların anlatı metinlerinin biçimleri ve yorumları değişkenlik gösterse de İncil anlatılarında bulunan ana karakterler değişmemiş, hepsinde yer almıştır.

Çoklu ve çeşitli biçimleriyle, endüstriyel bir tasavvur olarak Hollywood'un Hz. İsa'sı, tarihin Hz. İsa'sı ve kutsal kitabın Hz. İsa(lar)ı birçok ortak noktaya sahiptir. İlk olarak, ister birinci yüzyılın başlarında Filistin (Nasıralı İsa), ister birinci yüzyılın sonlarında Küçük Asya'nın (Kutsal Yazıların Hz. İsa'sı) ya da yirmi ve yirmi birinci yüzyıl Kuzey Amerika ve Avrupa'nın (Hollywood'un İsa'sı) olsun, hepsi kendi zamanlarının ve yerlerinin tarihi,

toplumu, dini ve kültürü tarafından şekillendirilmiştir. İkinci olarak dikkat çeken husus; hem kutsal kitap hem de sinema dünyasının anlatıları, Hz. İsa'yı bizzat onun hayatına tanık olamayanlara tanıtmayı amaçlamış olmasıdır. Aynı zamanda kutsal metinlerdeki ve beyaz perdedeki Hz. İsa figürleri, tarihin Hz. İsa'sını yeniden üretmeyi deneyen ancak tam olarak başaramayan bir ortamda, dönemin toplumsal şartları içerisinde, hayata geçirilmiştir. Evanjelistlerin İsa'nın hikâyelerini anlatmak için kendi zamanlarının kültürel normlarını ve ikonlarını kullanmaları gibi, biyografik metinlerdeki Hz. İsa'ların yazarları da sadece İncillerden değil, aynı zamanda iki bin yıl boyunca biriken Hz. İsa'ya atfedilen inançlardan, diğer metinlerin, sanat eserlerinin ve uygulamaların ortak hafızasından da yararlanmaktadırlar. Üçüncü olarak, tarihsel anlatı, kanonik veya biyografik Hz. İsa tasvirleri, hepsi kendi zaman ve yerlerinin çıkarları ve endişeleriyle eşit derecede meşguldür. Nasıralı İsa, onu İncil kayıtlarından yeniden yapılandırabildiğimiz kadarıyla, kendi zamanının, yerinin ve halkının endişelerine hitap etti: Onlara Tanrı'ya, Roma'ya ve birbirlerine olan yükümlülüklerini (ruhsal, sosyal ve duygusal) olarak nasıl dengeleyeceklerini, ekonomik olarak nasıl geçineceklerini anlattı. İncillerin İsa'sı da öyle, 70 sonrası bir duruma özgü endişeleri ekledi; Mesih odaklı dindarlık. Hollywood'un İsa'sı ise aile yapılarında, teknolojide muazzam sosyal değişime tanık olan ve bunun bir parçası olmaya devam eden yirminci ve yirmi birinci yüzyıl izleyicilerine konuşmaktadır. Son olarak ister İncil'de ister beyaz perdede olsun, İsa, uzak olsa da takdire şayan bir kişi olarak tasvir edilmiştir. Onun temel mesajı sevgi ise, genelleştirilmiş, hatta evrenselleştirilmiş bir insanlık sevgisidir. Bu aşk, onun tüm insanlar için adalete olan bağlılığını destekler. İnciller, annesiyle veya en yakın takipçileriyle bile duygusal bağları konusunda sessizdir; filmler neredeyse her zaman İsa'yı bekâr veya romantizmle ilgilenmeyen ya da romantizmin onun ilahi göreviyle bağdaşmadığına tamamen ikna olmuş biri olarak tasvir etmişlerdir. Müritler ve takipçilerle çevrili olmasına rağmen, Hollywood'un İsa'sı esasen diğerlerinin anlamaya çalıştığı ama anlayamadığı bir yalnızdır. Nasıralı İsa'yı film aracılığıyla Hollywood'un İsa'sına bir kahramana dönüştüren film mantığının kendisidir. Hollywood, ikibinyıllık tarihsel, sanatsal ve edebi metinlerdeki Hz. İsa tasavvurunu kendi anlatı formlarında yeniden yorumlayarak İncillerdeki anlatıların çok ötesine geçen bir figür olarak ortaya koymaktadır (Reinhartz, 2007, s. 251-254).

Yukarıdaki tespit ve aynı zamanda endişeleri destekler mahiyette farklı zamanlarda çekilmiş dini filmleri değerlendirebiliriz. Sinema tarihinin başlangıcından itibaren dini hikâyeler perdeye yansıtılmaya başlanmıştır. Sessiz sinema döneminde Hristiyan inancının

temel öğretilerine kaynaklık eden hayat hikâyesi ve tüm insanlık adına kendini feda eden "kahraman" figürüyle Hz. İsa yer almaktadır. Reinhartz (2007)'ın tespitiyle söyleyecek olursak; *"Tüm zamanların en çok satan kitabı İncil, sinema tarihinin en popüler film öznesi ise İsa peygamberdir."* (2007, 5). "Kurtarıcı İsa" düşüncesi klasik anlatının kahraman karakterine uygun yapısıyla her zaman ilgi çekmiştir. Hz. İsa'nın doğumuyla başlayan olağanüstü olaylar, Hristiyanlığın itikadi boyutuyla mündemiç hayat hikâyesi, çektiği acılar ve inancındaki tutkusunu kavramsal olarak niteleyen "passion" terimi senaristlerin her zaman dini filmlerde kullandıkları temel ifadeyi oluşturmaktadırlar. Hz. İsa peygamberin hikâyesi yalnızca Hollywood'un dikkatini çekmemiş Avrupalı yapımcılar da yakından ilgilenmiştir. Lumier kardeşler ve Georges Hatot tarafından çekilen 11 dakikalık *Passion* (1898), Hz. İsa'nın Küdüs'e gelişi ve çarmıha gerilmesine kadarki süreci işlemiş olup, dini nitelikli ilk filmler arasında gösterilmektedir (Bilis, 2020, s. 8-12).

Hz. İsa hakkında çekilen filmlerin genelinde tasvir bakımından çok farklılık bulunmaktadır. Yüzünün, ten renginin, boyunun, ırksal kökenin tasvirleri genelde farklı biçimlerde temsil edildiğini görmekteyiz. Anlatı metinlerinde görülen tahrifin boyutu ise, temsil biçiminden daha fazladır. Ancak zaman zaman bu tasvir geleneği de bozulmuş, Hz. İsa sakalsız, kıvırcık saçlı ya da siyah ırka mensup bir peygamber olarak da gösterilmiştir. Bunun en bilinen örnekleri olarak *Jesus Christ Superstar* (1973) ve *Color of the Cross* (2006) filmlerini verebiliriz. İki film de dönemin dini doğrularına karşı çıkan anlayış ve toplumsal değişim dikkate alınarak çekilmiş diyebiliriz. Yetmişli yıllarda dönemin hippi gençliğinin bir yansıması olarak tasvir edilen Hz. İsa 2000'li yıllara gelindiğinde ise ırklar arasındaki eşitlik anlayışının bir tezahürü olarak ilk defa siyah ten rengine sahip bir Hz. İsa olarak gösterilmiştir. Afro Amerikalı bir yönetmen olan Jean-Claud Lamerre çektiği filmde aynı zamanda Hz. İsa'yı canlandırmıştır. 2008 yılında bir devam filmi olarak çekilen *Color of the Cross 2*'de ise havarileri canlandırmak için bu sefer Afrika kökenli oyuncular kullanılmıştır. İsa peygambere dair kalıplaşmış biçimlerin dışında çekilen bu iki filmde Lamerre Hz. İsa'nın koyu tenli olduğunu iddia etmektedir. Yine Lamarre're göre Afro Amerkilalılar dünyada kendilerine ait olmayan bir imgeye tapan tek ırktır ve alternatife ihtiyaçları vardır. Yönetmen bu tavrıyla tasvirlerin öneminden ziyade söylemde insanlara aktarılan mesaja dikkat çekmek istemiştir (Bilis, 2020, s. 104-105).

Çocukluğunda dini hikâyelerle büyüyen Protestan bir babanın oğlu DeMille sinema ve vaazlar arasındaki bağı kurmakta hiç zorlanmamıştır. İnsanlık tarihinin büyük

dönüşümlerine rehberlik eden peygamberlerin hayatlarındaki olayları sinemaya aktarma noktasında önemli filmlere imza atan DeMille Hz. İsa ve Hz. Musa hakkında filmler yapmıştır. *The Ten Commandments* (1923, 1956) filmleriyle Hz. Musa'nın hayatını ve On Emiri iki kere filme aktarmıştır. 1927 yılında kayda aldığı *The King of Kings* ile Hz. İsa'nın çileli hayatını aktaran DeMille, ilk Hristiyanlar ve Hristiyan şehitlerine dair *The Sign of the Cross*'u 1932 yılında çekmiş, filmi de cüretkah sahnenelere yer verdiği için Hristiyan dünyasında tepki çekmiştir. Filmde incilden metinlere yer verilmesine ve dini öğretilerin aktarılmaya çalışılması karakterlerin hazcı ve zevk düşkünü kişiler olarak kurgulanmasının gölgesinde kalmıştır (Presley & Vieria 2014). *The Crusuders* (1935) ile Selahaddin Eyyubi ve Haçlı Seferlerini işleyen dini ve siyasi bir film çekmiştir. 1949 yılında Yahudi kahraman Samson'u anlatan bir filmle sinemaya geri dönen DeMille son olarak *The Ten Commendments*'i (1956) sesli ve renkli olarak yeniden çekmiştir.

Hristiyan inancının kabul ettiği dört incilden birisi olan Matta incilini modern dans ve şarkılarla yorumlandığı *Godspell* (1973) filmi yönetmen David Green tarafından çekilmiştir. Yetmişli yılların hippi gençliği ile Hz İsa'nın hayatını bütünleştirerek zamanın ruhunu ekrana aktaran Green filmde ünlü olmayan oyuncularla çalışmıştır. Hippi gençliğin sloganlarında sıklıkla kullandıkları barış ve sevgi temalı söylenen şarkılar ve ırkçılık karşıtı karşıtı bir söylem de içermektedir. Birçok filmde dramatik anlatı unsurlarının öne çıkarılarak görsel ve işitsel efektlerle etkisinin artırıldığı çarmıha gerilme sahnesi bile dans parodileri ile canlandırılmıştır. Hz. İsa'nın resim sanatında ve ikonlarda tasvir edilen fiziksel özelliklerine aykırı bir şekilde Hz. İsa'yı canlandıran aktör kıvırcık saçlı ve sakalsız olarak kayda alınmıştır. Filmde köstüm seçiminde de oldukça radikal bir seçim yapılarak Hz. İsa'ya Süpermen tişörtü giydirilmiştir. Hollywood'un Hz. İsa'nın insanlığa kurtarıcı olarak gönderildiği fikrini farklı formlarda işlediğini bilmekteyiz. Kısaca süper kahramanlar olarak adlandırılabilecek ve insanüstü yetilere sahip kahramanların kostümlerinde ve senaryoda geçen diyaloglar ve isim oyunlarıyla bu algı pekiştirilmeye çalışılmaktadır (Bilis, 2020, s. 61).

Godspell filmi ile aynı yıl çekilen *Jesus Christ Superstar* dönemin ruhunu yansıtması bakımından benzer özellikler taşımaktadır. 1970 yılında aynı adla çıkarılan bir albüm daha sonra Brodway müzikali olarak oynanmaya başlanmıştır. 1973 yılında yönetmen Norman Jewison klasik anlatı sinemasının peygamber filmleri kalıplarını kıran bir film ortaya koymuştur. Onlarca Hz. İsa filmleri arasında en dikkat çekici yorumlardan birisi olan *Jesus*

Christ Superstar filmi bir grup gencin Kudüs'ün çöllerine otobüsle yolculuğunu ve kostümler giyerek Hz. İsa'nın hayatını şarkılarla canlandırmasını işlemektedir. Dini karakterlerin duygu düşüncelerini rock şarkılarıyla aktarıldığı film Hristiyan inancına sahip kitle tarafından oldukça tepkiyle karşılanmıştır. Dönem filmlerinden alışık olduğumuz neredeyse hiçbir görüntünün kullanılmadığı filmde özellikle kostümler ve kullanılan müziklerle Hz. İsa bir rock yıldızı olarak kurgulanmıştır. Filmin senaryosunda temel olarak kullanılan metinlerde tarihi metinler ve İncillerle bağı oldukça zayıftır. Aslında tam anlamıyla bir dönem filmi diyebileceğimiz Jesus Christ Superstsar filmi kutsal bir figürü merkeze alarak 68 kuşağına dair politik, sosyal ve ekonomik söylemleri aktarması bakımından da oldukça önemlidir (Bilis, 2020, s. 63).

Kazancakis'in aynı adlı eserinden yola çıkılarak senaryolaştırılan *The Last Temtation of Christ* (1988) filmi Hollywood sinemasının ve dini temalı filmlerin ünlü yönetmeni Martin Scorsese tarafından çekilmiştir. Kazancakis'in klise tarafından aforoz edilmesine de sebep olan kitabı Hz. İsa'nın doğasında bulunan ikiliği kendisine konu edinmiştir. Yönetmenin de ölüm tehditleri aldığı filmin başlangıcında senaryonun İncillere değil insanın içerisindeki sonsuz tinsel çatışmayı dile getiren kurgusal bir yapıta, bir romana dayandığını özellikle belirtmek zorunda kalmıştır. *"Filmde çarmıhta kurban edilmeyi ve Tanrı'nın oğlu olmayı arzu etmeyen bir Hz. İsa temsili bulunmaktadır."* (Hoffman, 2007, s. 148). Kutsal anlatılardan farklı bir metin üzerinden ilerleyen filmde Hz. İsa çarmıhta iken sıradan bir insanın hayatında olması gereken bir hayat tarzını yaşamaya başlamaktadır. Bir aile hayatına sahip olan Hz. İsa'yı seyreden seyirciler bu vesileyle karakterle özdeşleşme imkânını sahip olmaktadır. Acılar içerinde "Neden beni terk ettin Baba?" diye soran Hz. İsa kendisinin Tanrı tarafından gönderildiğini ve bir melek olduğunu söyleyen bir kız çocuğunu görür. Kız çocuğu onu çarmıktan kurtarır ve sıradan bir hayat yaşamaya başlar. Ancak kız çocuğu kılığına giren melek değil şeytandır. Bunun farkında ölüm döşeğinde varan Hz. İsa Tanrı'ya yalvararak tekrar çarmıha gerilmek istediğini söyler ve film çarmıhta görülen Hz. İsa'nın "olması gereken oldu" sözleriyle biter. Filmin girişinde senaryosunun kurmaca bir kitaptan yola çıkıldığı söylense de İncil'de geçen olayların kullanılması bir yapısöküme işaret etmektedir. Bu yaklaşım özellikle Ortodoks Hristiyanlardan tepki görmüştür. Film Ortodoks dünyanın önde gelen ülkelerinde Rusya, İtalya, Bulgaristan gibi ülkelerde yasaklanmıştır. Hz. İsa'nın çıplak görünen bedeni ve cinsel arzularla bezenmiş karakter yapısı yasaklanmasının nedenlerinden bir diğeridir. Filmin Fransa'daki gösteriminde olaylar çıkmış protestocular Molotof kokteyli atmıştır (Bilis, 2020, s. 71-72).

Hollywood sineması dini türde filmlere her ne kadar Hz. İsa hakkında ve Hristiyan değerlerini ele alarak başlamış olsa da kendi değerleri ile uzlaşan Yahudi anlatılarını işleme noktasında çekingen davranmamıştır. Yahudi sermayesi, yönetmen ve senarist ve oyuncular her zaman Hollywood bünyesinde kendilerine yer bulabilmiştir. Hz. İsa'nın yaşamından anlatıların oldukça sık olarak ele alındığı filmlerin haricinde en fazla ele alınan dini motifler Yahudiliğe aittir. Ünlü yönetmen DeMille'nin Tevrat'ta geçen bir öyküyü ele aldığı *Samson and Delilah* (1949) filmi Yahudilik ve Hollywood birlikteliğine yönelik verilecek en iyi örnekler arasında yer almaktadır. 1877 yılında Almanya'da opera olarak sahnelenen öykünün kahramanlarından Samson yenilmez bir savaşçıdır. Samson ve Delilah arasında geçen öykü Andrea Mantegna, Rembrandt van Rijin, Domenico Fiasella, Peter Paul Rubens, Anthony van Dyck, Gustave Moreau gibi ünlü ressamlar tarafından da çizilmiştir.

Özellikle Hz. İsa'nın son saatlerine odaklanan filmlerde Yahudilerin İsa peygamberin çarmıha gerilmesinde rol aldığını ve suçlandığını gösteren yapımlar Yahudi gruplar tarafından eleştirilmiş, filmlerin gösterimleri askıya alınmıştır. Birçok filme imza atan DeMille'in *The Kind of The Kings* (1927) filmi incilden birçok pasaj içermektedir. Hz. İsa'nın şefkat ve barışçıl mesajlarına uyumlu olarak çekilen filmde Yahudi toplumunun İsa peygamberi çarmıha götüren süreçte suçlayıcı davranışlar gösterilmiştir. Film bazı şehirlerde yasaklanmıştır (Bilis, 2020, s. 71-72).

Gücünü Tanrı'ya adadığı ve hiç kestirmediği saçlarından alan ve bunu herkesten gizleyen Samson, Filistinlilere karşı mücadele vermektedir. Filistinliler bir türlü alt edemedikleri ona karşı silah olarak kullanacakları Delilah'ı para karşılığı ikna ederler. Delilah Samson'un zayıf yönünü bulacak ve onlara haber verecektir. Aşk ve halkının geleceği arasında sıkışıp kalan Samson sonunda sırrını Delialah'a verir. Bunu öğrenen Filistinliler onun saçlarını keser ve kör ederek onunla eğlenirler. Kahraman Samson Tanrı'ya yalvararak gücünün geri verilmesi ve halkını özgür kılması karşısında canını alması için yalvarır. Gücünü geri kazanmasıyla Tanrı Dagon'a adanan tapınağı yerler bir eder. Samson tapınakta bulunan Filistinlerle birlikte ölür ve film sona erer.

DeMille Delialah'ı bir *femme fatale* tipi olarak yeniden kurgulamış İsrail'in kurtuluş hikâyesine ilişkin kutsal metindeki dini bakışın yerine iki insan arasındaki aşka odaklanmayı tercih etmiştir. Tevrat'ta (Hakimler, 13-16) asıl metinde Delilah hakkında bir tasvir ve cinsi

cazibesini kullanması hakkında bir bilgi bulunulmazken yönetmen kutsal metinde geçen bir öyküyü klasik bir aşk hikayesi formatında yorumlamayı tercih etmiştir. Samson'un saçlarının kesilmesi hadisesinde ise; Tevrat'a göre (Hakimler 16: 20) Delilah'ın askerlerinden birisi tarafından kesilen güç kaynağı saçları filmde Delialah tarafından kesilmiş olarak gösterilmiş, Tevrat'a göre saçı kesilen Samson'u dürtükleyen Delilah yerine onunla alay eden bir kadın gösterilmiştir (Bilis, 2020, s. 71-72).

Hz. Musa'nın hayatı hakkında son zamanlarda çekilen en dikkat çeken film *Exodus-Gods and Kings* (2016) filmi olmuştur. Filmde Hz. Musa'nın İsrailoğullarını Mısır'ı büyük bir göçle terk etmesine öncülük etmesi anlatılmaktadır. Savaş sahnelerinin çoklukla canlandırıldığı filmde yönetmen Ridley Scott dini bir metni sinemaya uyarlarken sinemanın kurgu gücünü kullanarak metne sadık kalmamayı tercih etmiştir. Film Tanrı'nın bir çocuk suretinde canlandırılması ve kostüm tercihleri bakımından oldukça eleştirilmiştir. Filmde Hz. Musa'yı canlandıran Christian Bale'in Musa peygamber için sarf ettiği olumsuz cümleler filmin inançlı kesimler tarafından eleştirilmesine de sebep olmuştur. Tevrat'a göre Hz. Musa'nın Mısırdan ayrılmasının asıl sebebi İbrani bir adamı döven bir Mısırlıyı öldürmesi ve Firavunun bu olay karşısından Hz. Musa'nın canına kastetmesi iken (Tevrat Mısırdan Çıkış, 2: 11-15) kardeş gibi yetiştikleri Ramses'in onun İbrani soyundan geldiğini öğrenmesi ve onu sürgün etmesi olarak gösterilmiştir. Musa peygamber çölden kurtulmayı başarır ve normal bir insan gibi hayatına devam eder. Ancak Tanrı Musa Peygambere görünerek Mısırdaki İbranilerin durumunu görmesi için onun Mısır'a gitmesini ister. Hz. Musa Ramses ile görüşmesinde İbranilerin Mısırlılar gibi eşit haklara sahip olmasını ondan ister. Ancak Firavun Ramses bu isteği geri çevirir. Mısırdan çıkış bölümünde geçen anlatıya göre ise durum farklıdır. Tanrı Hz. Musa'dan İbranilerin eşit haklara sahip olması için mücadele etmesini değil onları vaat edilmiş topraklara götürmesini istemiştir. Filmdeki tahrifler bununla sınırlı değildir. Bu filmle birlikte ilk defa Tanrı bir çocuk suretinde gösterilmiş ve Musa peygamber ile Tanrı arasında çekişmeli bir konuşmaya da yer verilmiştir. Ayrıca yönetmen Hz. Musa'nın denizi ikiye ayırması sahnesinde de kutsal metinlerde geçen anlatının dışına çıkmıştır. Kuran'ı Kerim (Şuara 63) ve Tevrat'a (Mısır'dan çıkış 14: 12-20) göre Musa Peygamber asasını uzatarak denizi ikiye ayırmıştır. Scott bu mucizeyi bir doğa olayı gibi yorumlamayı tercih etmiş, tsunami öncesi çekilen deniz Hz. Musa ve İsrail oğullarının karşıya geçmesinden sonra tekrar birleşmiştir. Yönetmen filmi peygamberin hayatını anlatan bir film olmaktan ziyade bir özgürlük savaşçısının firavuna karşı gelmesi ve bir eşitlik mücadelesi olarak yorumlamıştır (Bilis, 2020, s. 121-124). Film

Katar, Birleşik Arap Emirlikleri (BEA) ve Bahreyn'de yasaklanırken İslam dünyasında sözü geçen dini ekollerden birisi olarak kabul edilen El Ezher Üniversitesi tarafından da yasaklanmasına karar verilmiştir (Browning 2014).

Sinema sanatının bileşik yapısı onun toplumsal hayattaki karşılığını ele alırken de bütüncül bakmayı güçleştirmektedir. Müslüman din adamlarının resimden temsile değin tarihsel bir okuma yapmaları, izleyici üzerindeki etkisini dini çerçeveden bakarak, *"tüm seçimlerin seçilmemiş ilkesi"* gibi, değerlendirmeleri gerekmektedir. Buna karşın diğer dinlerin konu hakkındaki yaklaşımları göz önünde tutulduğunda, ahlaka aykırı görüntülerin kullanılmaması öğütlenmekte ve dini filmlerin anlatılarına sadık kalınarak ve özellikle eğitim amaçlı kullanılmasına izin verildiği görülmektedir.

İslam'da tasvir konusunu işlerken gördüğümüz üzere Müslümanların sinema konusuna yaklaşımlarını yasaklayıcı yaklaşanlar ve olumlu ancak dikkatli yaklaşılması gerekildiğini söyleyenler olarak iki grupta toplamak mümkün görünmektedir. Yasaklayıcı yaklaşımı savunanlar tasvir konusunda Hz. Peygamber'in hadislerine ve sonraki uygulamalara, tevhit inancının sarsılacağına ve dini anlatıların görüntü ve dolayısıyla sinema yoluyla tahrifatı konusundaki hükümlerin Hz. Muhammed hayattayken yapılan tasvirleri kapsadığını söylemektedirler. Sonrasında yapılan tasvirlerin mubah hükmünde olduğunu, modern zamanlarda keşfedilmiş fotoğraf ve sinema sanatının bu hükmün dışında kaldığını; fotoğraf ve sinemanın bir yoktan var etme olmadığını; var olanın ekrana yansıması olarak aletler vasıtasıyla aktarıldığını nasslarınsa elle yapılan çizim ve heykelleri kapsadığını delil göstererek sinemanın meşruiyetini delillendirmişlerdir (Kudat, 1988, s. 105-106).

İslam dünyasında filmlerde temsil ve tasvirlere ilişkin kuramsal değerlendirmelerin sayısı çok fazla değildir. Daha önce de belirttiğimiz gibi resim konusundaki tarihsel bellek sinema konusunda belirleyici bir konumda olmuştur. Sinemanın insan ve dolayısıyla temsil merkezli yapısı kişilerin kamera önünde rolü "canlandırma", o rolün gereği olarak kahramana hayat verme meselesi dolayısıyla Hz. Peygamber'in gösterilmesi konusunu tartışmanın odağına taşımaktadır.

1976 yılında çekilen *Çağrı* (The Message, Al-Risale) filmi, tasvir/temsil problemi açısından, Ezher Üniversitesi (Mısır) ve Şii Yüksek İslam Şurası'ndan (Lübnan) onay alabilmiştir (Deniz, 2015). Müslüman Dünya Birliği İslam Fıkıh Akademisi, 25-29 Aralık

2010 tarihinde Mekke-i Mükerreme'de düzenlenen yirminci oturumunda peygamberlerin ve sahabelerin temsiline ilişkin açıklamalar yapmıştır (Kararu'l-Mecmai'l- Fıkhi'l-İslami, 2022). Daha önce Mısır'da çekilmesi planlanan Hz. Peygamber'in hayatına dair film konusunda Ezher Üniversitesi âlimlerinin 1926 yılında vermiş olduğu fetvadakine benzer kaygılarla Peygamberlerin filmlerde temsiline yönelik yasaklayıcı ibareler teyit edilmiştir.

"Peygamberlerin filmlerde temsiline izin verilmesinin, onları aşağılamak, değerlerini ve itibarını düşürmek için bir sebep olabileceği ve filmlerin onlarla alay etmek için bir bahane olabileceği için yasaklanmasına hükmetmiştir." (Kararu'l-Mecmai'l-Fıkhi'l-İslami, 2022). Ayrıca yayınlanan bildiride genel olarak medya, peygamberler, elçi ve sahabelerin, biyografilerinin, onların şahsiyetlerini temsil etmeden yayılmasına katkıda bulunmaya çağrılmaktadır.

Peygamberlerin ve yakınlarının filmlerde tasvir ve temsili, Ezher Üniversitesi'nin 1926 yılındaki fetvası ve İslam Fıkıh Akkademisi'nin 2010 yılında verdiği hükümle yasaklanmıştır. Buna karşılık, Irak'ın Şii Mercisi Ayetullah Ali Sistani, 2006 yılında yaptığı açıklamada *"saygılı davranmak ve izleyicileri olumsuz etkilememek kaydıyla Hz. Muhammed'in (sav), geçmiş peygamberlerin, masum imamların ve diğer velilerin tasvir ve temsiline sinema, televizyon ve tiyatroda izin verilmesinde bir sakınca olmadığını"* ifade etmiştir (Sistani, 2015).

Hz. Muhammed'in hayatını anlatan İran yapımı, *'Hz Muhammed: Allah'ın Elçisi'* filmi 2015'te gösterime girmiştir. Yaklaşık 30 milyon dolarlık bütçeyle İran tarihinin en yüksek bütçeli filmin yönetmeni, yaptığı filmlerle uluslararası alanda tanınan Mecid Mecidi'nin imzasını taşımaktadır. Film bir üçlemenin ilk ayağı olarak tasarlanmıştır. Bu ilk filmde Hz. Muhammed'in hayatının çocukluk evresi anlatılmaktadır. Çekimi yedi yıl süren filmin setini İran'ın o dönem dini lideri olan Ayetullah Hamaney gezmiş ve film İran'daki dini otoritelerin tamamı tarafından desteklenmiştir. Mustafa Akkad'ın 1977 yapımı, 'Çağrı'dan sonraki Hz. Muhammed'in hayatında dair çekilmiş bu en yüksek bütçeye sahip film, İran'la birlikte yurtdışındaki ilk gösterimini Kanada'da, Montreal Film Festivali'nde gerçekleştirmiştir. (bbc.com) İki yıl süren araştırma ve 5 yıl süren çekimler sonunda tamamlanan film için Mekke ve Medine platosu hazırlanmıştır.

Filmde Hz. Muhammed'in bebeklik hali ve çocukluğu oyuncular tarafından temsil

edilmektedir. Yüzü gösterilmese de azaları; elleri, saçları, belirgin şekilde gösterilmiştir. Annesi ve sütannesi, dedesi ve amcası filmde oyuncular tarafından temsil edilmişlerdir. Filmde dedesi Abdulmuttalib ve amcası Ebu Talib Hanifler arasında geçmesine rağmen filmde Müslüman olarak gösterilmiştir. Bu tarihi kaynaklarda olmamasına rağmen Şii düşüncesini bir yansıması olarak filmde yer almaktadır: *"Çünkü Şii akidede imamların masumiyeti babadan oğula geçen bir vasıf olduğu için hem Hz. Peygamber'in dedesinin hem de İmam Hz. Ali'nin babası Ebu Talib'in putperest olması mümkün değildir. Onların da Müslüman olmaları gerekir. Hâlbuki Abdulmuttalip Muhammed (as) henüz çocukken yani Peygamberlik öncesi ölmüştür. Dolayısıyla onu Müslüman kabul etmek zorlama bir yorumdur. Ebu Talib'in Müslüman olduğuna dair Sünni kaynaklarda bir bilgi bulunmamakta, Şia'ya göre ise gizli Müslüman olduğu varsayılmaktadır."* (Nazlıaydın, 2016). Ayrıca *Çağrı* filminde dikkat edilen bir diğer unsur Hz. Muhammed'in hiçbir şekilde sesinin de filmde temsil edilmemiş olması ve filmin başında genel olarak konu hakkında bilgilendirici bir metnin yayınlanmış olmasıdır. Mecidi filminde Hz. Muhammed'in görüntüsünden sonra sesine de filmde yer vermekte bir sakınca görmemiştir.

Film hakkında yönetmenin senaryo aşamasında Türkiye Diyanet İşleri Başkanlığı (DİB) ile de temasa geçtiği bilinmektedir. Başkanlık tarafından o aşamada senaryonun sorunlu kısımlarına dair düşünceleri, yönetmenle paylaşılmış ve yapılan tespit ve değerlendirmelerin bir kısmının dikkate alındığı vurgulanmıştır. Ayrıca bu değerlendirmeler neticesinde Başkanlık tarafından filme onay verildiği yönünde çıkan haberlerin doğru olmadığı belirtilmiştir. Yapılan açıklamada *"Filmin senaryosunda yönetmeninin ve çekildiği coğrafyanın dini-kültürel ufkunun dışına çıkma çabası görülmekle beraber, bu ufku aşmada ve bütün Müslümanların ortak hissiyatına tercüman olmada zorlandığı değerlendirilmiştir. İslam dünyasının belki de tarihinin en zorlu süreçlerinden geçtiği bir dönemde bahse konu filmi gerekçe göstererek ayrıştırıcı ve ötekileştirici yaklaşımlardan, mezhepçi söylemlerden şiddetle kaçınılmalıdır. Başkanlığımızın söz konusu filme onay verdiği ve filmin bütçesine destek sağladığı yönündeki haberlerin asılsız olduğu ve hiçbir şekilde gerçeği yansıtmadığı bilinmelidir."* denmiştir. (Diyanet, 2016).

Diyanet İşleri Başkanlığı (DİB) daha önce tasvir konusunda İslamın yaklaşımını hatırlatarak uyarıda bulunmuştur*:"İslam'ın ana yolunu oluşturan anlayış, başlangıçtan itibaren Hz. Peygamber'in (SAS) resim ve portresinin yapılmasını uygun görmemiştir. Hatta bu yaklaşımı ilk Müslüman neslin önde gelen simaları için de sergilemiştir. İslam pagan*

kültürünü ve putperestliği reddetmiş, Allah'ın tevhid ve tenzihini en temel inanç ilkesi olarak kabul etmiştir. Allah'ın tecsim ve teşbihini şiddetle reddetmiş bir dinin mensupları olarak Müslümanların büyük çoğunluğu inanç konusunda önceki milletlerin düştüğü hataya düşmemek için Hz. Peygamber'in (SAS) müşahhaslaştırılmasını diyaneten ve edeben uygun görmemiştir." Yapılan açıklamada, Müslümanların aynı yanlışa düşmemek için hassas davrandıkları, İslam peygamberi Hz. Muhammed'in hayatının tiyatro ve sinema gibi sanat dallarına da konu edildiği, hassasiyetler nedeniyle Peygamber'in fizik ve sureti hakkında zihinlerde bir resim ve imge oluşmamasına büyük özen gösterildiği bunun yerine Hz. Peygamber'in fiziksel özelliklerini tasvir eden şemail türü kitapları kaleme aldıkları da vurgulanmıştır.

Son dönemde İslamofobik nefreti azaltma çabasına katkısı nedeniyle takdir edilen film, içerisinde "İslam'ın erken dönemine ait kimi genel kabul gören bilgilerle uyuşmayan ve tarihi gerçekliği zorlayan kurgusal unsurların da bulunduğu" yönüyle de eleştirilmiştir. *"Batı'da hastalıklı bir durum olarak ortaya çıkan İslamofobik bazı sözde sanat ürünleri, Müslüman kitlelerde bu konudaki hassasiyet ve duyarlılığı derin bir kaygı ve tedirginliğe dönüştürmüştür. Bahse konu film, her ne kadar Hz. Peygamber'in (SAV) hayatının ilk evrelerine ilişkin tarihsel gerçekliği yansıtma iddiası taşısa da filmin kimi bölüm ve sahnelerinde tarihsel gerçeklikten ciddi biçimde uzaklaşıldığı ve hayali unsurlara yer verildiği müşahede edilmektedir. Filmde geniş Müslüman camianın hassasiyetleri konusunda özenli olmaya gayret edilmişse de muteber İslam tarihi kaynaklarında bulunmayan hususlara önemli oranda yer verilmiştir. Ayrıca bu film örneğinde de görüldüğü gibi hiçbir senaryonun tam anlamıyla Hz. Peygamber'in hayatını ihata edemeyeceği ve bu konudaki sanatsal, edebi ürünlerin ancak kişilerin tasavvuru ile sınırlı kalacağı bir kez daha görülmüştür."* (aa.com.tr, 2016). Filmde, önceki peygamberlerin hayatlarında var olduğu kabul edilen bazı anlatı ve olağan dışı tasvirlerin, senaryoyu güçlendirmek amacıyla Hz. Muhammed'in hayatına da yansıtıldığı belirtilmiştir.

Film gösterim aşaması önce ve sonrasıyla sinema ve kutsallık üzerine süren tartışmaların son odak noktası olmuştur. Filme yönelik eleştirilerin geneli mezhepsel bir bakışla Hz. Muhammed'in hayatının perdeye yansılıtdığı yönünde olmuştur. Yusuf Kaplan (2016) yönetmen Mecidi'nin, kendine özgü şiirsel bir film dili geliştirmiş, dünyanın en parlak film yönetmenlerinden birisi olarak anmıştır. Yönetmen aşkın uslubu hatırlatıcı, sadelikte derûnîliği, derûnîlikte sadeliği yakayabilmiş, İran'ın geleneksel sanat ve estetik

birikimini, özellikle de mesnevî tarzını sinemaya uyarlamayı başarmış parlak bir sinemacı olarak tanımlarken filmin Hz. Muhammed'in konumunu sarsmaya yönelik bir projeye hizmet ettiğini söylemiştir. *"İranlı / Şiî yönetmen Mecîdî'nin Hz. Peygamber'le (sav) ilgili filmi, ne kadar etkileyici olursa olsun, sonuçta Hz. Peygamber'i (sav), İslâm'ın adım adım kurulduğu, teşekkül ettiği, şekillendiği dünyayı, duyarlıkları, ilkeleri, akîdeyi heretik Şiî duyarlıklarla anlatan, büyük sahabileri gözardı eden, Peygamber şuurunu ve dolayısıyla İslâm kavrayışını Şiî duyarlıklar üzerinden silbaştan tarif ederek, Ehl-i Sünnet ana caddeyi yerle bir edecek son derece tehlikeli bir film. Hz. Peygamber'in (sav) konumunu sarsmaya, Ehl-i Sünnet Omurga'yı çökertme'ye dönük küresel sinsi bir projenin kilometre taşlarından biridir bu film."* (Kaplan, 2016).

Filme dair başka bir yaklaşım da özel bir grupla birlikte bu filmi izleyen Necdet Subaşı'ya (2015) aittir. Subaşı filmi, ilk evvelde, kurgusu, içindeki aksiyon sahneleri ve özel efektleriyle fantastik bir yapım olarak değerlendirmiştir. Filmdeki peygamber imajı bağlamında ise imgeler, metaforlar, birbiri ardınca süren imaların klasik dini literatürden ziyade tasavvufi mecazlara dayandığını belirtmektedir. Ona göre film Türkiye Müslümanlığının (Sünni) peygamber algısıyla İranınkini (Şii) mezceden bir kolaj niteliğindedir. Film tarih boyunca siyercilerle hadisçiler, kıssacı ve megazi yazarları arasında süregelen usul tartışmalarının sonucudur aynı zamanda. Subaşına göre film Müslüman zihin dünyasında çözülemeyen peygamber algısının nasıl olduğu/olması gerektiği konusundaki kadim tartışmaların sorularını tekrar gündeme getirmesi bakımından da önemlidir. Filme ilişkin belli başlı görüşlerde farkların olmasında Müslümanların dini öğrenirken kendilerine kaynak olarak seçtikleri referans dünyası etkili olmaktadır.

Subaşı filmin esas muhatabının ilk önce Müslümanlar olmasına rağmen tasarlanırken Hristiyan ve Yahudi dünyasını da oldukça yüksek düzeyde dikkate alındığını belirtmektedir. *"Amine validemizden Hz. Meryem'e, Muhammed aleyhisselamın çocukluğundan İsa (as)'a ulaşmak görsel açıdan asla zor değil. Sık sık kullanılan su ve ışık göstergeleri üzerinde edebiyatçılar çok konuşacaklardır. Ben şahsen filmde olağanüstü düzeyde bir Hind kültürü ağırlığı hissettim. Gözden kaçırılmaması gereken bir şey daha var. Çağrı'da sinemogratif nedenlerle Mustafa Akad'ın Hamza'ya yüklediği misyon bu filmde daha fazlasıyla Abdulmuttalib'e ve Ebu Talib'e yüklenmiş. Hatta aile bir peygamber ocağı olarak lanse ediliyor."* Sonuç itibariyle film, yukarıda bahsi geçen tüm tepkilere rağmen Türkiye'de de gösterime girmiş ve televizyon kanallarında yayınlanmıştır.

3.3.2.3. Tasvir Konusunda Türkiye'de Verilen Kurul Karar ve Görüşleri

Peygamberin tasvirine yönelik yapılan görsel işlerin Türkiye'de üretimi ve gösterilmesi noktasında fetva almak için yapımcı, senarist veya şirket temsilcileri Diyanet İşleri Başkanlığı'na başvuruda bulunmaktadır. Komisyon kararı için yapılan başvuruların çoğu resim, levha, minyatür ve matbu eserler üzerine olmuştur. Komisyonun verdiği kararlara bakıldığında özellikle Müslümanların zihninde oluşan Hz. Peygamber tasvirinin zedeneleceği endişesi dile getirildiği görülmektedir. Kararlarda 1400 yıllık gelenekte bu tür girişimlere karşı yapılan mücadelenin gerekçesi olarak Hz. Peygambere karşı duyulan muhabbet ve saygı vurgusu dikkat çekmektedir. Kararlarda bir başka dikkat çekilen husus ise tarih boyunca iz bırakmış önemli kişilerin resim ve heykellerinin zaman içerisinde kutsallaştırıldığı ve bu kişilere olağanüstü rollerin yüklendiğine dair uyarıların yapılmış olmasıdır. Bu tür yorumların daha önce farklı başlıklar altında incelediğimiz örneklerin bir devamı olduğu görülmektedir.

Yapılan başvurulara bakıldığında sadece Hz. Muhammed'in değil sahabelerinin ve ailesinin de tasvir edildiği, farklı formlarda görselleştirildiği anlaşılmaktadır. Bu girişimlerin verilen komisyon kararlarında aynı gerekçelerle yapılan başvurulara olumsuz yanıtlar verilmiş ve onlarında tasvirlerinin yapılması yasaklanmıştır. Başkanlığın uhdesinde bulunan kurullar tarafından incelenen başvurulara verilen cevaplardan sinemaya dair bir örnek aşağıda verilmiştir. Yaklaşık 80 yıl boyunca, farklı formlarda, Hz. Peygamberin ve yakınlarının tasvirinin yapılması ve bunların yayınlanmasına ilişkin verilen kurul kararları Ek 1'de sunulmaktadır.

Din İşleri Yüksek Kurulu 13.02.2020 Tarihli Komisyon Cevabı:

Hz. Peygamber, sahabe ve ehli beytin sinema/tiyatro/çizgi film/animasyon vb. sanat eserlerinde canlandırılmasının hükmü:
Hz. Muhammed (s.a.v) Allah tarafından gönderilmiş son peygamber ve insanlar için her bakımdan en mükemmel örnektir. Hz. Peygamber'in örnek kişiliğinin tanınması ve tanıtılması için başvurulacak kaynaklar Kur'an ve Sünnettir. Zira onun örnek kişiliğini, getirdiği İslam Dini'nin esaslarını ve hayat düsturlarını Kuran ve sünnet bize en güzel biçimde yansıtmaktadır. Onu tanımak ve anlamak için resimlerini ve minyatürlerini yapmak gibi uygulamalara başvurmaya ihtiyaç yoktur. Hangi amaçla olursa olsun, Hz. Peygamberi

tasvir eden resim ve minyatürler yapmak, onu ışık huzmeleriyle temsil etmek, sinema, tiyatro, çizgi filim ve animasyon gibi sanat dallarında gösterime konu etmek Müslümanların zihnindeki o mükemmel örneği sıradan biri hale getirecek; diğer yandan onu, bu resim ve minyatürlerle özdeşleştirecektir. Ayrıca bu durum söz konusu resim ve minyatürlere kutsallık atfedilmesi tehlikesini de beraberinde getirecektir. Nitekim tarih boyunca iz bırakmış birçok şahsiyetin resim ve sembollerinin kutsallaştırıldığı ve bunlara tapıldığı bilinmektedir. Hâlbuki İslam, kişilere ve onları tasvir eden, simgeleyen resim ve eşyaya kutsallık atfedilmesine asla izin vermez ve Allah'a ortak koşmaya vardırabilecek bu uygulamayı kesinlikle yasaklar.

Buna göre Peygamber Efendimizin bu tür etkinliklere konu edilmesi caiz değildir. Ancak bir başkası tarafından 'Peygamber Efendimiz şöyle buyuruyor' şeklindeki bir seslendirme bu kapsamda değerlendirilemez.

Aynı hassasiyeti Kuran-ı Kerimde zikredilen özel konumlarından dolayı (Bkz. Ahzâb, 33/32) Peygamberimizin eşleri olan "Ümmehâtü'l- Müminîn" hakkında da göstermek gerekir. Sahabeyi Kirama gelince;

a) Yapılacak sanatsal faaliyetin her türlüsü mutlaka sahih kaynaklardan faydalanarak hazırlanması,

b) Bu tür faaliyetlerde sahabenin şanın yakışmayacak nitelemelere yer verilmemesi,

c) Ele alınacak konuların toplum tarafından kabul gören konulardan seçilmesi; toplumu ayrışma, çatışma veya ötekileştirmeye sevk edecek konulara yer verilmemesi,

d) Giyim kuşam konusunda hassas davranılması, İslam'ın genel ahlak ilkelerine uymayan giyim tarzından kaçınılması,

Yukarıda ifade edilen şartlara uyulması durumunda caiz olur.

3.3.2.4. Peygamber Filmleri ve Sansür Karar Defterleri

Sinema sanatı toplum sahnesine çıkmasından bu yana, bir asrı aşkın serüveninde, çeşitli coğrafyalarda ve ülkemizde toplumsal duyarlılık ve çeşitli bahaneler öne sürülerek sansür uygulamalarına maruz kalmıştır. Yapılan müdahaleler farklı gerekçelere sahip olsa da öncelikle sinemacılar ve endüstri üzerinde büyük etkisi olmuştur. Ülkemizde 4 Kasım 1914 günü Fuat Uzkınay tarafından çekilen *"Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı"* filmiyle başlayan Türk sineması önce valilikler tarafından denetlenmiş, daha sonra, sansür meselesi 1932 yılı itibarıyla yürürlüğe giren *Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatname* ile de kurumsal bir özerklik kazanmıştır. 1932 - 1988 yılları arasında farklı

mevzuatlara dayanarak çeşitli kurum temsilcilerinden oluşan komisyonlar marifetiyle denetimler gerçekleştirilmiş, belirli sahnelerin çıkarılmasını şart koşan veya filmin tamamen yasaklanmasına hükmeden kararlar alınmıştır.

2022 yılında üç cilt olarak Ali Karadoğan ve Semire Ruken Öztürk tarafından yayına hazırlanarak yayımlanan Alim Şerif Onaran'ın (1968) *Sinematografik Hürriyet* ve Özkan Tikveş'in (1968) *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü* isimli çalışmalarının kaynakça olarak kullanıldığı "Türkiye'de Sinema Sansürünün Tarihi" isimli eserde, ülkemizde 1932-1988 yılları arasında çekilen filmlerin denetlenmesi sonucu verilen kararlar yer almaktadır. Çalışmada verilen kurul kararları arasında filmlerdeki dini sahneler yanında, Peygamber tasvirlerinin ve sahabelerin gösterilmesi hususunda alınan kararlara da rastlamaktayız.

Bu çerçevede dikkat çeken ilk karar, Mustafa Kemal Başçavuşoğlu'nun yazdığı *Boş Beşik* (1952) adlı filmine yönelik olmuştur. Bu filmde dinin toplumsal hayatta görünürlüğü kısıtlanmak istenmiş, din gündelik hayatta görünmez kılınmaya çalışılmıştır. *"Oba Beyi Osman'ın çocuğuna isim koyan yaşlı adamın çocuğun kulağına okuduğu ezanın yalnız başlangıcı gösterilmek ve ezanın diğer kısmının çıkarılma[sı]", "Şükran namazı kılınması için yaşlı adam tarafından yapılan teklif konuşmasının ipkası ve namaz kılındığını gösteren sahnelerin tamamıyla çıkarılma[sı]"* şartıyla adı geçen filmin halka gösterilmesinde ve yurtdışına çıkarılmasında sakınca bulunmadığına oy birliği ile karar verilmiştir. Aynı yıl alınan bir kararla Murat Sertoğlu tarafından kaleme alınan *Efelerin Efesi Yürük Osman Efe* (1952) filminde *"Osman Efe'nin dağa çıkıp orada yaptığı soygun sahnesinin ve müteakıben Arabın imamlık yaptığı namaz sahnesinin"*, iki dine ait simgelerin bir arda görüldüğü sahne olarak *"İrini adındaki kızın Osman Efe'nin evine gittiği zaman analığının önünde dekolte elbise ile görünen sahnede göğsünde mevcut istavroza ait nikahlarını kıymağa gelen imamla İrini'nin aralarında geçen konuşmaların"* çıkarılması istenmiştir. Ayrıca başka bazı maddelerle birlikte bir de "*Cenaze merasimi sırasında zabtiye kumandanının Arap tarafından öldürülmesi sahnesi ile filmin sonunda işitilen ezan sesinin çıkarılması ve zabtiyelerin muvaffakiyetleri ile efelerin civanmertliğinin spiker vasıtasıyla söylenmesi"* talep edilmiştir. 1950lerden yine başka bir karar Erman filme ait *Hac Yolu* (1952) adlı senaryoya dairdir. Senaryo 15. maddeye göre 2. kez incelenmiş ve senaryo sayfaları tek tek belirtilerek filmde geçen dua, namaz ve ezan sahnelerinin tamamı sessiz bir şekilde ve yalnız Türkçe karşılıklarının bir spiker tarafından izah edilmesi ve filmin ancak bir aktüel film

çerçevesini aşmaması şartıyla senaryonun filme alınmasında bir sakınca olmadığına söz birliği ile karar verildiği belirtilmektedir (Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 108).

Hz. Muhammed'in en yakın sahabelerinden Hz. Ömer'in (1952) Tahir Olgaç tarafından ele alındığı senaryoda: *"Ön sözde senaryonun filme alınmak istenmesinden maksad izah edilirken, İslamiyet'in büyük ve adil halifesi Hazreti Ömer'in ahlak ve adalet prensiplerini bir defa daha tebarüz ettirmek istenildiği bu suretle doğru yoldan uzaklaşan veya uzaklaşma ihtimali olan kimseleri ikaz etmek olduğu ifade edilmesi itibariyle Hz. Ömer'in cahiliyet zamanı ile İslamiyet'ten sonraki ahval ve hareketinin filme alınması iktiza ederken senaryoda Peygamber efendimize vahyi ilahi ile Kur'anı Kerim'in keyfiyeti inzalinden de bahsedilerek maksat ve sadded haricine çıkıldığı"* görüldüğünden ve *"Cebrail Aleyhisselamın hayaleti ile Peygamber Efendimizin Hz. Ömer'in eve girme sahnesinde 'Bırakın Gelsin' şeklinde duyulan sesi ve nurani bir hale içindeki elin çocuğu okşaması sahnelerinin tüzüğün 7. maddesinin 4. fıkrası hükmüne uygunsuz bulunduğundan bu sahnelerin tamamen çıkarılmak suretiyle senaryonun filme alınmasında sakınca olmadığına"* karar verilmiştir.

Dönem dönem ülkemizde yurtdışında çekilen dini filmlerin gösterimi söz konusu olmaktadır. Bunlardan birisi de daha önce de değindiğimiz Mısır filmi olan *İslamiyetin Doğuşu'nun* (1952) önce *"dublajı yapılmak üzere yurda ithalinde sakınca olmadığına; ancak putları kırma sahnesi ve Kuran'ın ipek bir bohça içinde indiğine dair konuşmaların çıkarılması şartıyla, dublajı yapıldıktan sonra Merkez Film Komisyonumuzca görülmesine"* oy birliği ile karar verildiği belirtilmektedir. Oybirliği ile reddedilen sonraki kararın (1952/27) gerekçesi olarak ise şunlar belirtilmiştir: *"Filmde dublajdan sonra da silinmeyen ve umumi havasında mündemiç din propagandası"* vardır; *"Bu din propagandasının yanında, dinimizin hakikatlerini bizim kabul etmediğimiz şekilde tahrif eden sahneler umumi hissiyatı rencide edici mahiyettedir"; İslam dinine ilk giren topluluktaki kişilerin sosyal kimliğine yönelik tasavvurlar kurul tarafından sakıncalı bulunmuş, toplumsal tepkilerden çekinilmiştir; "Filmde İslamiyet'i ilk kabul edenlerden hep köle, çoban, aylak bir adam gibi aşağı sınıf seçilmiştir ki muzır ideolojiye sapma intibaı uyandırmaktadır"; "Keza işkence ve put kırma sahneleri de memleketimizdeki bazı muzır cereyanları teşvik edici ve binnetice emniyet bakımından zararlıdır"* denmiştir. Bu nedenlerlefilmin, Filim ve Filim Senaryolarının Kontroluna Dair Tüzüğün 7. maddesinin 4., 5., 6. ve 8. fıkralarına göre yurt dahilinde "oynatılması mahzurlu" görülmüş ve yurda "sokulmamasına" oybirliği ile karar

verilmiştir (Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 109).

Yine yurtdışı menşeili bir film olan *Bilali Habeşi* adlı Mısır filmi ile ilgili de komisyona başvurulduğu ve ilk komisyondan (1955) bir sonuç alınamadığı görülmektedir: *"Adı geçen filmin orijinali ilimiz komisyon tarafından görülüp yurda girmesine müsaade […] Birinci komisyon film hakkında bir karar verememiş ve bu hususdaki karar yine […] komisyona bırakmıştır",* sonraki kararda ise adı geçen filmde yer alan *"Bilali Habeşi'nin vaazında 'Peygambere tapılır', 'Allah için bir damla kan akıtılır', 'din uğruna savaşılır'"* sözlerinin çıkarılması istenmiştir. Benzer bir karara *Cezayir Haydutları/Prisoner of the Casbah* adlı film hakkında da (1955) rastlamaktayız, bu filmde de "ezan okuma sahnesinin" çıkarılması istenmiştir. Dördüncü fıkraya dayanarak reddedilen *Gümüş Kupa* (The Silver Chalice, 1955) adlı film içinse filme yönelik Hristiyanlık propagandası yapıldığı ileri sürülmüştür (Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 162).

Sadece İslam dinine ilişkin filmler değil aynı zamanda Hristiyanlık söz konusu olduğunda da sansür kurulları kararlar almıştır. *Mucizeler Diyarında* (The Big Fisherman) [Frank Borzage, 1959] adlı film için verilen kararda (1962) filmde geçen dinimizce de Hak Peygamberi olarak kabul edilen ve İsa Suresi'nde hayatı ve mucizeleri hakkında örnekler verilen Hazreti İsa'nın zuhuru ve Havariyyundan Aziz Piyer'in bir macerası konusunun bazı bölümlerini teşkil eden filmde, dinimize aykırı bulunmayan ve bütün dinlere has tanrı sevgisi, ahlaki nasihatler ve mucizeleri aksettirdiği belirtilmiştir; filmin Hristiyan dünyasında da tartışmalı olduğu söylenerek, filmde *"Hazreti İsa'nın ağzından söyletilen 'Kendinin Tanrının oğlu olduğu hakkındaki sözlerle'; Filmin muhtelif yerlerinde geçen: a) Cennette olan babamın… çocuğu olmak istersen; b) Cennette mekanı bulunan Pederim; c) Cennetin kapısı sana açıktır; d) Allah'ın bahçeleri sana açıktır; e) Yaşayan Allahın Oğlusun; f) Ancak Göklerdeki Babam; g) Cehennemin Kapıları sana tesir etmeyecektir; ve h) Sana Cennetin Anahtarlarını vereceğim" gibi konuşmaların çıkarılması talep edilmiş aynı zamanda bu konuşmaların ''filmin dublajı yapılırken filme alınmaması şartıyla yurda sokulmasına" ve "nihai kararın dublaj yapılmış şekli görüldükten sonra verilmek üzere"* Genelkurmay ve Basın Yayın Genel Müdürlüğü temsilcilerinin 7. maddenin 4. Fıkrasına göre muhalif olarak verdikleri *"ayrışık oylarına karşı ekseriyetle karar verilmiştir."* (Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 317-318).

Peygamberimiz'in hayatı ile ilgili çekilen filmlerden *Hazreti Muhammed'in Doğuşu*

(Mouled El Rasolel) için verilen kararda (1962) ise filmin "Türkçeleştirilerek" gösterimine izin verildiği görülmektedir. *"Adı geçen filmin başındaki ezan ve camilerdeki ibadet sahnelerinin jeneriklere kadar olan kısmının tamamıyla çıkarılınca, Arap hurufatı ile geçen yazıların Latin harfleri ile yazılması, filmin dublajının yapılarak tekrar görülmesi şartı ile yurda girmesinde bir mahzur olmadığına"* karar verilmiştir (Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 396).

Başvurulan senaryo ve filmlerin bazılarına kurul ve komisyonlar tarafından ret kararı verilmiş bu kararların büyük çoğunluğunda herhangi bir gerekçe gösterilmeden Nizamname'nin 7. maddesinin fıkralarına atıf yapılmakla yetinilmiştir. Ayrıca ret kararlarının bazılarında yine şerhler düşülmüş ve birçok karar bu nedenle oyçokluğu ile alınmıştır. "Sadece 8. fıkrayı gerekçe gösteren *Kanatsız Melaikeler* (Ali Yılmaz, Senaryo, 1974) adlı senaryoyla ilgili karar oyçokluğu ile alınmış ve Basın Yayın Genel Müdürlüğü temsilcisi ret kararına katılmamış, şartlı kabul diyerek şerh düşmüştür. *Mukaddes Çöl* (Sabah Duru, Senaryo, 1973) için *"Memlekette mezheb tefrikası yaratır mahiyette görüldüğünden bu haliyle Nizamname'nin 7. Mad. 8. fıkrası gereğince filme alınmasının sakıncalı bulunduğu"* yazılmıştır. *Peygamberin Torunu Hz. Hasan* (Muharrem Gürses, Senaryo, 1973) adlı senaryonun kararında ise *"Mezhep tefrikası doğuracağı mülahazasıyla Nizamname'nin 7. maddesinin 8. fıkrasına göre red"* kararı verilmiştir denmektedir (Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 308).

Sansür Karar Defterleri üzerine yapılan çalışmada bazı senaryolarda dini anlatılarda geçen durum ve isimlerdeki uyuşmazlıkların komisyonlar tarafından düzeltilerek kabul edildiklerini görmekteyiz. Bu çalışmaya örnek olarak *Hazreti Ömer'in Adaleti* (Faik Türkmen, Senaryo, 1973) adlı senaryoya düşülen şerhler şöyle sıralanmıştır *"1. Ezandan rahatsız olup Ebu Cehl ve adamlarının Bilal-i Habeşiye saldırıp işkence yaptıkları sahnelerin çıkarılması, 2. Hz. Ömer, müslüman olmak için geldiğinde, peygamber ve eshabının camide olmayıp Darül Erkamda olduklarının belirtilmesi, 3. Hz. Ömer ile Abbas arasındaki ihtilafı hallettiği ileri sürülen eshabın ismi Ubub Ka'b değil Übey b. Ka'b dır. Hz. Ömer ile Hz. Abbas arasında değil, Ömer ile Ubey b. Ka'b arasında bir anlaşmazlık çıkmış, bu ihtilaf Kadı Zeyd b. Sabit tarafından giderilmiştir şeklinde düzeltme yapılması 4. Hz. Ömer ile katili Firuzun ilk karşılaşmalarının camide olmayıp çarşıda olduğunun belirtilmesi, 5. Prens Hermezan şeklindeki ismin Hürmüzan olarak düzeltilmesi şartıyla kabul."* Bu kararda Genelkurmay Başkanlığı temsilcisi de şu şekilde görüş bildirmiştir:

"Laiklik ilkesine aykırı sahnelere yer verilmemesi ve din propagandası yapılmaması şartı ile kabulü reyindeyim".

Yine sahabelerden Hz. Ömer'in hayatına dair 70'li yıllarda yapılan bir senaryo başvurusuna, *Hz. Ömer* (Yahya Benekay, Senaryo, 1973) dair düşülen notlar ise şu şekildedir: *"Hz. Ömer'in Müslüman olmasında Habbab'tan ziyade, Kuran'ı Kerim'in belagatının başlıca amil olduğunun belirtilmesi", "Hz. Ömer'in, peygamberimizi mescit'de değil Darül Erkan'da bulunduğu sırada görüp, müslüman olduğunun belirtilmesi", "Senaryoda yanlış olarak İbazer diye geçen şahsın, meşhur Ebu Zerr-i Gifari olarak düzeltilmesi", "Senaryoda Hz. Ömer'in karısı olarak gösterilen Lebine, aslında Lübeyne olması ve cariye olarak gösterilmesi şartıyla kabul."* Bu karara Genelkurmay Başkanlığı temsilcisinin laiklik vurgusuyla şerh *düşmüştür "Laiklik ilkesine aykırı ve din propagandası yapılmaması şartıyla"*. Başka bir senaryo, *Hazreti Ömer* (Asaf Tengiz, Senaryo, 973) içinse *"Diyanet İşleri Başkanlığının belirttiği şartların yerine getirilmesi şartı ile kabul"* denilerek şerh yazılmıştır. Bu yıllarda Diyanet İşleri Başkanlığı'nın görüşü dikkate alınarak bir dizi kararın verildiği görülmektedir. *Geçim Dünyası* isimli çalışmada (Ali Avaz, Senaryo, 1973) *"Berber dükkânına gelen sakallı adamın hacca gitme sözü ile Ali'nin söylediği sakalla ilgili alaylı sözlerin"* çıkarılması; *Aynı Yolun Yolcusu*'nda (Turgut N. Demirağ, Senaryo, 1973) *"Diyanet işleri yüksek din kurulunun kararı yerinde olduğundan senaryonun buna göre düzeltilmesi"* istenmiştir (Genelkurmay Başkanlığı ve Millî Eğitim Bakanlığı, 7/6); *Babanın Arkadaşı*'nda ise (A. Piccoli, Senaryo, 1973) *"Papadosun, Ramazanda Türk örf ve adeti ile ilgili söylediği sözlerin ve Jeni'nin aynı konudaki cümlesinin çıkarılması"*; *Lekeli Kadın*'da (Bülent Oran, Senaryo, 1973) *"Ferit'in söylediği 'bu kadına secde edilmeğe gidilir' sözünün çıkarılması"* talepler arasında yer almaktadır. *Sevgili Rabia* (Osman F. Seden, Senaryo, 1973) adlı senaryo için alınan tam karar ise şöyledir: *"Rabia'nın, İsam ile şarap içip alem yaptıkları sahnelerin", "Rabia'yı satın alan Halil'in istifraşı (odalığı) olmadığının belirtilmesi", "Mucize yaratılması yalnız Peygamberlere has bir meziyet olduğundan Rabia'nın mucizeler yaratması sahnelerinden sakınılması şartı ile kabul"* denmiştir. Yurtdışı kaynaklı başka bir senaryo olan *Tibet Çanı / La Croisiere Jaune* (Ekta Film Kurumu-Telecip Firması, Senaryo, 1973) adlı senaryoda ise *"Rogers'in sarf ettiği Müslümanlığı tezyif eden cümlenin çıkarılması"* istenmiştir. Çalışmada Reddedilen Senaryolar başlığı altında ele alınan *Mukaddes Çöl* (Sabah Duru, Senaryo, 1973) için ise toplumsal dinamikler gözetilerek verilmiş kararlar bulunmaktadır. *"Memlekette mezheb tefrikası yaratır mahiyette görüldüğünden bu haliyle Nizamname'nin 7. Mad. 8. fıkrası*

gereğince filme alınmasının sakıncalı bulunduğu" şeklinde yazılmıştır. Benzer bir gerekçe *Hz. Peygamberin Torunu Hz. Hasan* isimli senaryo (Muharrem Gürses, Senaryo, 1973) için de yazılmıştır: *"Mezhep tefrikası doğuracağı mülahazasıyla Nizamname'nin 7. Mad. 8. fıkrasına göre red kararı verilir.''* (Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 321-322).

Çalışmamızda önemli bir yere sahip Hz. İsa'nın hayatını konu alan filmler üzerine de değerlendirmelere rastlamaktayız. Yurtdışı kaynaklı bir başvuru olan *Hz. İsa'nın Hayatı* (Jesus, 1984) adlı filmine dair alınan kararda ise, *"Filmin yurt dışında dublaj yapıldığı dublajda ermeni ve azınlık aksanlı kişilerin konuşturulduğu ve bu yönü ile maksatlı olarak yurda sokulduğu kanaatı hasıl olduğundan ayrıca Hristiyanlık propagandaları yapıldığı görüldüğünden Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük'ün 19. maddesinin (e) fıkrasına ["Dil, ırk, din, mezhep, ayrımı yaratarak ulusal birliği ve bütünlüğü bozma amacı güden"] göre yurda ithali ve halka gösterilmesinin sakıncalı olduğuna ve reddine oybirliğiyle karar verildiği"* belirtilmiştir (Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 314).

Çalışmamız için seçtiğimiz filmlerden biri olan *Çağrı* (The Message, 1978) için karar şöyle kaydedilmiştir: *"Firma temsilcisinin teklifi üzerine filmin Mesaj olan adının Çağrı (İslamiyetin Doğuşu) olarak değiştirilmesine ve Diyanet İşleri Başkanlığının 22.11.1978 tarih ve 1193 sayılı yazılarına ek Din İşleri Yüksek Kurulu Başkanlığına ait raporda belirtilen 14 maddeye Filmin Türkçeleştirilmesi ve seslendirilmesi anında aynen uyulması şartıyla, adı geçen Tüzüğün 18. maddesine aykırı bir durum olmadığı tespit edildiğinden yurda ithali ve halka gösterilmesinde bir sakınca bulunmadığına oybirliği ile karar verilmiştir."* (Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 189).

Ayrıca yukarıda bahsi geçen kararların genelinde görüleceği üzere, alınan kararlarda dönemin toplumsal hassasiyetlerinin gözetildiği, kurulları oluşturan kişilerin seçilmesinde de bu dikkatin gösterildiği görülmektedir.

4. ÇÖZÜMLEME: ÜÇ SEMAVİ DİNİN PEYGAMBERİNİN SİNEMADA TEMSİLİ

Sinema her şeyden önce içine doğduğu toplumu oluşturan sosyal, kültürel ve dini yapının bir ürünüdür. Bunun yanı sıra, sinema kendine mahsus imkânlarıyla yoğurarak ortaya koyduğu, "konuşabildiği" bir dile sahip olduğu için toplumda mündemiç olan bütün kalıpları yerinden edip başka bir mana kazandırma yeteneğine sahiptir. Sinema, toplumun uzun yıllar boyunca belleğinde "tuttuğu" kültürel, dini ve estetik kodların başka sanat dallarında yer tutmuş, yuvalanmış, gelişmiş formlarını ipek böceğinin kozası gibi kendi kalıplarına alıp dönüştürmekte ve bambaşka, yeni bir form kazandırmaktadır. Bu formun ve dolayısıyla dilin sahip olduğu, taşıdığı anlamları çözmek topluma daha önce bilmediği ve kullanmadığı bir dili kazandırmak manasını da gelmektedir. Bu yeni kurmaca dilin, aynı zamanda ortak kültür ve coğrafyaya sahip olmasalar da başka yerlerde yaşayan insanlarla iletişim kurma becerisi oldukça yüksektir.

Kendine ait bir dil kullanan sinema, kullandığı dille seyircisini de dönüştürmekte, onu bu yeni dil üzerinden yeniden 'kurmaktadır'. Son yıllarda sayısı gittikçe artan fantastik filmlerde kurulan yenidünya örneklerinde olduğu gibi izleyiciler filmde gerçek hayatta karşılığı olmayan bu yeni toplumsal düzen içerisinde yeni değer ve kutsallara dair kavramlarla karşılaşmaktadır. Bu kutsanmış kavramların karşılığı filmleri izleyen tüm seyircilerin gündelik hayatlarında kullanmasıyla yeni bir dil ve dolayısıyla yeni bir dünyaya ait olmaktadır. Bu çerçevede değerlendirecek olursak, sinemanın değiştiren ve de dönüştüren yapısına ait en önemli aracının dil olduğu gerçeğini bir kez daha kavramış oluruz.

Martin Heidegger *Varlık ve Zaman* (Sein und Zeit, 1926) isimli kitabında "Dil varlığın evidir." diyerek dilin fonksiyonuna ve varlıkla ilişkisine vurgu yapmaktadır. Bu tanımlama dili varoluşun gerçekleşmesi için olmazsa olmaz bir konuma yerleştirmektedir. Dil ile bu dünya içerisinde olan her şeyi irtibatlandıran bu tanım, sinemanın adeta bir koza gibi olan dünyasını ve onun ürettiği dili de betimlemektedir. Bu düşünce biçimi aynı zamanda dil ile 'varlık'ı bir birine zorunlu kılmaktadır; biri olmadan öteki de "var" olamayacaktır. Bizim de çalışmamızın başında vurgulamaya çalıştığımız gibi yapısalcılık ve göstergebilimin ortak vurgusu olan 'dil' işte tam da burada durmaktadır. Çünkü dünya ve içerisinde var olan her şey dil aracılığıyla sorgulanmakta, hayat dil ile anlamlandırılmaktadır. Bu çerçevede değerlendirecek olursak sinema filmlerinde yer alan her bir kare tesadüfen gösterilmiş değil ve karakterlerin ağzından çıkan her cümle öylesine söylenmiş sıradan bir

cümle değildir. Bu araçların anlamlı bir bütünün çatısı altında olduklarını, her birinin bu çatı altında bir yerinin olduğunu, yönetmen ve yapımcının kurduğu dünyada bir karşılığa/gerekçeye sahip olduğunu unutmamak gerekmektedir.

Filmler temelde bir anlatı metni üzerinden inşa edilmektedir. Metnin dilinin zenginliği, ifade gücü, fonetik yapısı ve kavramsallaştırma becerisi filmlerde kullanılan imge ve sembollerin belirleyicisi konumundadır. Dini filmler söz konusu olduğunda bu özelliklerinin yanı sıra dini metinlerin aktarıldığı dilin özelliklerini de eklemek gerekmektedir. Filmler hangi çözümleme metoduyla analiz edilirse edilsin yukarıda saydığımız hususlar gözetilerek bir çözümleme yapmak filmlerde verilmek istenen mesajları kavrama noktasında bize yol gösterici olacaktır (Sarmış, 2015, s. 758). Bununla birlikte her çözümleme eylemi, ürünün ortaya çıktığı tarihsel, toplumsal, ideolojik, kültürel bağlam içinde anlam kazanmaktadır. Özellikle bir döneme ait farklı sanat dallarında ortaya konmuş eserler ele alınırken çözümlemenin, kültürel, toplumsal, tarihsel bağlamı dikkate alması gerekmektedir.

Filmleri çözümlerken zaman içerisinde çok farklı yöntemler kullanılagelmiştir. Bunlar arasında Sosyolojik çözümleme, Psikanalitik çözümleme, Söylem analizi, Retorik analiz, Eleştirel analiz, Dramatujik çözümleme, İdeolojik analiz, Metinlerarasılık, Tür analizi, Anlatı Kuramı, Yapısalcı ve Göstergebilimsel Analiz gibi yöntemlerden söz edilebilir. Çalışmamızın başında ele aldığımız üzere filmler esas olarak yapısalcı ve göstergebilimsel çözümleme yöntemleri bağlamında ve bu iki yöntemle zaman zaman kesişen sosyolojik yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilecektir. Kutsal metinlerin semavi dinlerdeki tarihi derinliği ele alınırken metinlerarasılık kuramından faydalanılarak senaryo yazımında senaristlerin kutsal metinlerden ne ölçüde ve nasıl beslendiğini verilecek örneklerle açıklamaya çalışacağız.

Klasik anlatının ve anlatı sinemasının olmazsa olmazı kahraman figürleri, çalışmamızda ele alacağımız bir diğer konu olacaktır. Filmlerin ana odağında yer alan peygamberler ve onların hayat hikâyesi sinematografik bir şekilde aktarılmaya çalışılmıştır. Campbell (1949) daha önce zikrettiğimiz şekliyle, anlatılarda kahramanların tüm zaman ve mekanlarda geçirdiği içsel yolculuğu bir metafor olarak kullanmış, bu yolculukta kat edilen sürece odaklanmıştır. Onları ayrılık, düşüş, sınanma ve dönüş gibi, -Peygamber kıssalarında da gördüğümüz- büyük anlatılarda büyük eylemlere götüren yolu tespit etmeye çabalamıştır.

Özellikle peygamberlerin konu edildiği büyük anlatılara ait filmlerde, kahramanların Tanrı tarafından kendilerine verilen görevleri yerine getirirken bu yolun nasıl toplumsal süreç izlediği ve nasıl bir karşılıkla sonuçlandığını görmekteyiz. Ayrıca yine daha önce zikrettiğimiz Propp'un (2001) masal kahramanlarının işlevlerine yönelik tespitlerin filmlerin alt yapısı kurgulanırken yönetmenlere sağladığı kolaylıkları müşahede etmemiz mümkün olmaktadır.

Filmlerde ana karakterler olarak odaklanılan "kahraman" peygamberlerin klasik anlatının kahraman tanımlamasına uygun bir şekilde kendi hayatlarını insanlığın kurtuluşu için feda ederek, özellikle Hz. İsa'nın hayat hikâyesi göz önünde tutulacak olursa, bu mertebeye "eriştiğini" görmekteyiz. Bu vazgeçiş özellikle Hristiyan dünyasında neşet etmiş süper kahramanların arketipi olarak filmlerde alt metin olarak her zaman işlenmiştir (Çelik, Evrenin Muhafızları Olarak Hollywood'un Süper Kahramanları, 2019, s. 54). Diğer iki peygamberin hayatlarını konu edinen filmlerde, *On Emir* ve *Çağrı*, bu fedanın sonu ölümle noktalanmazken Hz. İsa'nın hayatını konu edinen *Tutku: Hz. İsa'nın Çilesi* filminde ölüm ve yeniden dirilişe yer verilmiştir. Her dinin kendine mahsus bir "habitus"u vardır ve sinema dünyasında Peygamber Filmleri yapımcılarını yani failleri "alan", zaman zaman farklı yaklaşımlar segilense de, sınırlamaktadır. Çalışmamızın bu bölümünde filmlerdeki bu "kahramanların", yani peygamberlerin nasıl tasavvur edildiğine odaklanacağız.

Todorov'un anlatılardaki genel süreci izah etmek için ortaya koyduğu modelde olduğu gibi "Denge, Dengenin Bozulması, Bozulmanın Teşhisi, Bozulmayı Düzeltme Çabası, Dengeye Dönüş" döngüsü, filmleri klasik anlatının mitolojik hikâyelerden devraldığı haliyle, filmlerin kronolojisini de dikkate alarak açıklamak için seçilmiştir. Genel olarak baktığımızda peygamber filmlerinde de toplumsal denge ve kurulu olduğu düzen, gönderilen peygamberin tebliğiyle bozulmakta, peygamber bu dengenin adalet, özgürlük ve toplumsal huzur temelinde kurulması için inandığı değerler ve emirler doğrultusunda hareket etmektedir. Dengenin yeniden kurulmasıyla peygamberlik görevi sona ermektedir. Filmler analiz edilirken bu süreç ana hatlarıyla, sosyoloji kavramlarıyla birlikte ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Bu çerçeve içerisinde bu bölümde, dini türde çekilmiş filmler arasından, semavi dinlerin peygamberlerinin hayatını konu edinen filmlerden bir örnek seçerek analiz edilmeye çalışılacaktır. Bu kapmsamda On Emir, Tutku: Hz. İsa'nın Çilesi ve Çağrı filmleri analiz

edilecek filmler olarak seçilmiştir. Seçilen filmler bazı kıstaslar gözetilerek belirlenmiştir:

— Klasik anlatı ve klasik anlatı sinemasının kalıpları gözetilerek çekilmiş olması,
— Senaryonun kutsal kitap ve anlatılardan kaynaklı olarak yazılması,
— Dünyanın farklı ülke ve bölgelerinde sinema salonlarında gösterime girmiş olması,
— Gösterildiği dönemde izlenme oranlarının yüksek olması,
— Uluslararası kamuoyunda farklı kesimler tarafından ilgi uyandırmış olması,
— Sinema kalitesi bakımından yetkin ve estetik olması,
— Teolojik arka planına dikkat edilerek, ortaya çıkan kurgu ve senaryoya göre çekilmiş olması,
— Hikâyenin geçtiği tarihsel dönem gözetilerek dekor, kostüm ve diğer tamamlayıcı etkenlere dikkat edilmesi.

Bunun yanında söz konusu filmler analiz edilirken aşağıdaki üç ana soru çerçevesinde ele alınacaktır:

- Senaryo metni ile kutsal metin anlatıları arasında nasıl bir ilişki vardır?
- Filme göre anlatılan hikâyede toplumsal yapıdaki değişiklikler nasıl yansıtılmıştır?
- Filmde Peygamber nasıl temsil/tasavvur edilmektedir?

Seçilen filmlere ait bilgiler aşağıdaki şekildedir;

1. The Ten Commandments (1956)

Filmin Adı	The Ten Commandments
Türkçe Vizyon İsmi	On Emir
Yönetmen	Cecil B. DeMille
Yapımcı	Cecil B. DeMille Henry Wilcoxon (ortak yapımcı)
Senaristler	Æneas MacKenzie Jesse L. Lasky, Jr. Jack Gariss Fredric M. Frank

Hikâyede Faydalanılan Kaynaklar	Kuran'ı Kerim İncil Eski Ahit Mısır Prensi – Dorothy Clarke Wilson Kartalın Kanatlarında –A.E. Southon Ateş Sütunu – Joseph Holt Ingraham
Anlatıcı	Cecil B. DeMille
Oyuncular	Charlton Heston –Musa Yul Brynner- Ramses Anne Baxter -Nefretiri Edward G. Robinson - Dathan Yvonne De Carlo - Sefora Debra Paget- Lilia John Derek- Joshua Cedric Hardwicke - Sethi Nina Foch- Bithiah Martha Scott- Yochabel Judith Anderson - Memnet Vincent Price - Baka John Carradine - Aaron Olive Deering - Miriam Douglas Dumbrille - Jannes Frank DeKova - Abiram Henry Wilcoxon - Pentaur Eduard Franz - jetro Donald Curtis - Mered
Müzik	Elmer Bernstein
Görüntü Yönetmeni	Loyal Griggs
Sanat Yönetmeni	Anne Bauchens
Stüdyo	Motion Picture Associates
Dağıtıcı	Paramount Pictures
Yapım Yılı	1956
Gösterim Tarihleri	5 Ekim 1956 (Salt Lake City ön gösterim) 8 Kasım 1956 (New York/prömiyer) 14 Kasım 1956 (Los Angeles/prömiyer) Kasım 1964 (Türkiye)
Süre	220 dk.
Ülke	ABD

Dil	İngilizce
Bütçe	13,272,381 $
Hasılat	89,100,000 $
İmdb Puanı	7.9/10 (Ağustos 2022)

2. The Passion of the Christ (2004)

Filmin Adı	The Passion of the Christ
Türkçe Versiyon İsmi	Tutku: Hz. İsa'nın Çilesi
Yönetmen	Mel Gibson
Yapımcı	Bruce Davey Mel Gibson Stephen McEveety
Senarist	Mel Gibson Benedict Fitzgerald
Hikâyede Faydalanılan Kaynaklar	Yeni Ahit The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ- Anne Catherine Emmeri
Oyuncular	Jim Caviezel - Jesus Christ Maia Morgenstern - Mary Christo Jivkov - John Francesco De Vito - Peter Monica Bellucci - Mary Magdalene Mattia Sbragia - Caiaphas Toni Bertorelli - Annas ben Seth Luca Lionello - Judas Iscariot Hristo Naumov Shopov - Pontius Pilate Claudia Gerini - Claudia Procles
Müzik	John Debney
Görüntü Yönetmeni	Caleb Deschanel
Sanat Yönetmeni	Pierfranco Luscrì Daniela Pareschi Nazzareno Piana
Stüdyo	Newmarket Films
Dağıtıcı	Icon Productions

Yapım Yılı	2004
Gösterim Tarihleri	25 Şubat 2004 (ABD) 25 Şubat 2004 (Avusturalya) 25 Şubat 2004 (Kanada) 25 Şubat 2004 (Yeni Zelanda) 9 Nisan 2004 (Türkiye)
Süre	127 dk.
Ülke	ABD
Dil	Aramice, Latince, İbranice
Bütçe	30.000.000 $
Hasılat	612.100.000 $
İmdb puanı	7.2/10 (Ağustos 2022)

3. The Message (1976)

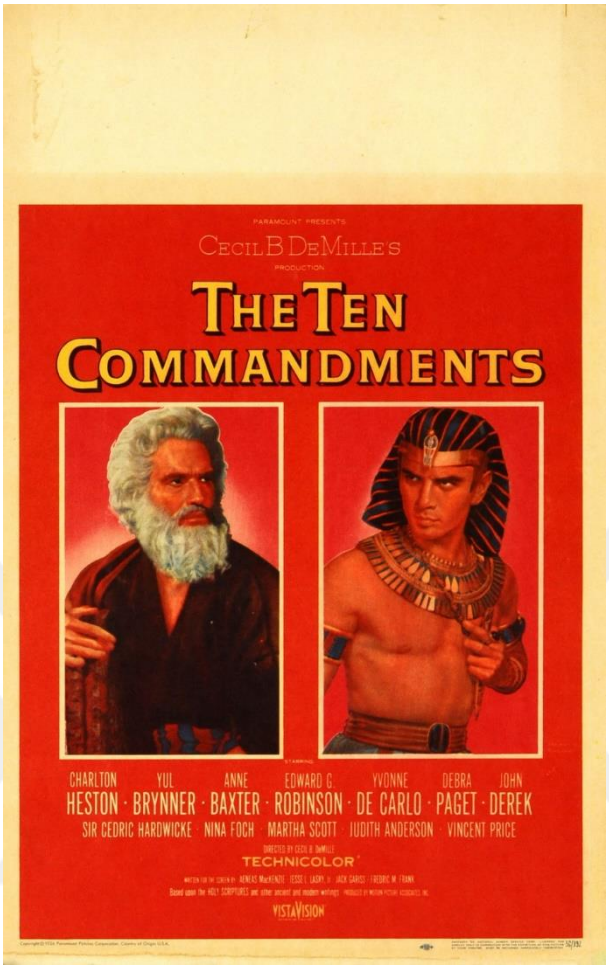
Filmin Adı	The Message
Türkçe Vizyon İsmi	Çağrı
Yönetmen	Mustafa Akkad
Yapımcı	Mustafa Akkad
Senarist	H.A.L. Craig Tewfik El-Hakim A.B. Jawdat El-Sahhar A.B. Rahman El-Sharkawi Mohammad Ali Maher Mustafa Akkad
Hikâyede Faydalanılan Kaynaklar	Kuran'ı Kerim Hadis Külliyatı Hilye-i Şerif

Oyuncular	Anthony Quinn - Hamza Irene Papas - Hind Michael Ansara - Abu Sofyan Johnny Sekka - Bilal Michael Forest - Khalid Garrick Hagon - Ammar Nicholas Amer - Suheil Damien Thomas - Zaid André Morell - Abu-Talib Martin Benson - Abu-Jahal Robert Brown - Otba Rosalie Crutchley - Somaya Bruno Barnabe - Umaya Neville Jason - Jaafar John Bennett- Salool Donald Burton - Amr Earl Cameron - Annajashi George Camiller- Waleed Ewen Solon- Yasser Wolfe Morris-Abu Lahab
Müzik	Maurice Jarre
Görüntü Yönetmeni	Said Baker Jack Hildyard Ibrahim Salem
Sanat Yönetmeni	Norman Dorme Abdel Monem Shokry
Dağıtıcı	Tarik Film Distributors
Yapım Yılı	1976
Gösterim Tarihleri	30 Temmuz 1976 (Londra) 9 Mart 1977 (New York City, New York) 8 Temmuz 1977 (Fransa) 31 Ocak 1977, 15 Nisan 2022 (yeniden gösterim) (Türkiye) 14 Haziran 2018 (BAE) 14 Haziran 2018 (Bahreyn) 14 Haziran 2018 (Umman) 14 Haziran 2018 (Katar) 14 Haziran 2018 (Suudi Arabistan)
Süre	177 dk.
Ülke	Libya, Kuveyt, Fas, İngiltere, Mısır

Dil	İngilizce
Bütçe	10.000.000 $
Hasılat	15.000.000 $
İmdb puanı	8.1/10 (Ağustos 2022)

Yukarıdaki tabolardan da anlaşılacağı üzere peygamber filmlerinin nitelikli bir kadro ve geniş bütçeli yapımlar olarak hazırlandığı görülmektedir. Yapımcılar semavi dinlerin dünya genelindeki potansiyel izleyicilerini dikkate alarak dönemin en önemli efekt uzmanları, tasarımcılar, aktörler ve metin yazarlarını bir araya getirerek film ekiplerini oluşturmaya gayret etmişlerdir. Bütün bu gayret ve emeğin karşılığı olarak, yıllar geçse de filmler, klasik anlatı sinemasının ve peygamber filmlerinin nadide örnekleri olarak hala listelerde üst sıralarda yerini korumaya devam etmektedir.

4.1. Sinemada Hz. Musa Temsili: The Ten Commandments (1956)



RESİM 1: The Ten Commandments (1956) film afişi

Hollywood'un dini türde çekilmiş en kalıcı filmlerinden biri haline gelecek olan *The Ten Commandments* (On Emir) 1956 yılında gösterime girmiştir. Yönetmen C.B. DeMille'in başyapıtı olarak değerlendirilen film aynı zamanda 1956 yılının en yüksek hasılat yapan filmi olmuş ve yedi dalda Oscar'a aday gösterilmiştir: En İyi Ses, En İyi Kurgu, En İyi Renkli Sinematografi, En İyi Renkli Sanat Yönetmeni, En İyi Renkli Kostüm Tasarımı, En İyi Resim dallarında aday olan film En İyi Özel Efektler ödülüne layık görülmüştür.

Film 1999 yılında, ABD kongre kütüphanesi tarafından "kültürel, tarihsel veya estetik açıdan önemli" olarak kabul edilerek ABD ulusal film sicilinde korunmak üzere seçilmiştir. Film, 2008 yılında Amerikan Film Enstitüsü tarafından, 1.500'den fazla kişiyle yapılan ankette epik türün en iyi onuncu filmi seçilmiştir. Film, bir tatil geleneği olarak, her yıl Paskalya, Fısıh bayramlarında, Amerikan TV kanallarında yayınlanmaya devam

etmektedir. Bu manada film kültür endüstrisinin farklı araçlarla desteklediği sinema tarihinde önemli başarılara imza atmış örneklerinden birisi olmasıyla da öne çıkmaktadır.

DeMille çok dindar bir insandır. Babası Henry Churchill DeMille, Piskoposluk Kilisesi'nde rahiplik adayı olarak teoloji ve kilise tarihi okumuş ancak hiçbir zaman atanmamış, bunun yerine bir aktör ve oyun yazarı olarak tiyatro kariyerine başlamıştır. Henry DeMille, 1871'de Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiş olan İngiliz-Yahudi bir ailede dünyaya gelen, oyuncu adayı Matilda Beatrice Samuel ile tiyatroda tanışmıştır. Evlilikleri nedeniyle, Beatrice (kendi adıyla anılır) Piskoposluk Kilisesi'nde vaftiz edilmiştir. DeMille annesinin Yahudi köklerini asla inkâr etmese de, onları küçümseme eğiliminde olmuştur. Otobiyografisinde uzun uzadıya babasının ailesi hakkında yazmış olmasına rağmen, annesi hakkında neredeyse hiçbir şey yazmamış ve onun Yahudi kökenlerinden hiç bahsetmemiştir (DeMille, 2022).

On Emir'in sessiz versiyonunu 1923 yılında filme alarak seyirci karşısına çıkan DeMille, 1956 yılında gösterime girecek olan sesli ve renkli versiyon için Hz. Musa'nın hayatı ve yaşadığı döneme dair kapsamlı araştırmalar yaptırmıştır. Yapımcı firma Paramount'un Kütüphanesi ve evindeki geniş kütüphane konuya ayrılmış kitaplarla doldurmuştur. Film gösterime girdikten sonra Güney Kaliforniya Üniversitesi'nden Henry Noerdlinger tarafından Musa'nın kayıp yılları -yani Mukaddes Kitapta yer almayan gençlik yılları- hakkında yazılmış "Musa ve Mısır" (Moses and Egypt/1956) adlı bir kitap da yayınlanmıştır (DeMille Presley & Viera, 2014, s. 387).

DeMille, usta bir yönetmen olarak ilk sahne çekilmeden önce filmin baştan sona hazırlanması gerektiğini bilmektedir. Aksi takdirde masraf çok yüksek olacaktır. Araştırmalar eski tarihçilerin eserlerinden çağın arkeolojik bulgularına, Mukaddes Kitabın çok ötesindeki kaynaklara değin uzanmıştır. Araştırma ekibi, kutsal kitaplarda geçen Hz. Musa ve Mısır'dan çıkış bölümlerini yeniden okurken Kur'an-ı Kerim'de bahsi geçen bölümleri de incelemeye almışlardır. Araştırma biriminin başı Henry Noerdlinger tüm DeMille birimine bir "okuma listesi" vermiştir. *"Kur'an-ı ilk kez okurken, İncil'in Kral James Versiyonunu güzel bulduğum kadar Kuran'ı da güzel buldum. Musa'nın Firavun'un sarayındaki erken çocukluk döneminin ayrıntıları Kuran'dadır. Musa'nın bir kekeme olduğu gerçeği Kardeşi Harun'un onun için tüm konuşmayı yapmasına neden oldu. DeMille ve yazarlar bu konunun filmde nasıl gösterileceği hakkında tartıştılar ve sonunda seyircinin*

konuşamayan bir Tanrı peygamberi ile dört saatlik bir filmde oturamayacağına karar verildi." (Orrison, 1999, s. 11). DeMille'in farklı dinlerin kaynaklarına eğilerek senaryoyu hazırlatması önemlidir. Çünkü bu, muhafazakâr bir Hristiyan olan DeMille'in Hz. Musa'nın sadece Yahudilere ait bir peygamber değil, aynı zamanda bir Kuran peygamberi olduğunun farkında olduğunun ve filmi Yahudiler, Hristiyanları ve Müslümanları gözeterek hazırladığının bir göstergesidir. Bu yöntemi tercih ederek yönetmenin dinlerin kendine mahsus tavırlarını dikkate alarak bir "*Ortak Habitus"* ortaya koymaya çalıştığı söylenebilir.



RESİM 2: DeMille Kuran ve İncil ile birlikte senaryo hazırlığında

Film ayrıca o zamana değin yapım için inşa edilmiş en büyük setlerden birine sahiptir ve bu setlerin çoğu hikâyenin geçtiği bölgede Mısır'da Beni Youseff, Asvan, Sina Dağı, Ebu Ruwash, Luksor ve Kharga bölgelerinde çekilmiştir. Filmin sahne ve setlerindeki ayrıntılarına gösterilen olağanüstü ilgi ve benzersiz detay çalışması önde gelen bir dizi Mısırbilimciye danışılarak elde edilmiştir: William C. Hayes- Metropolitan Museum of Art'ın Mısır Sanatı Bölümü'nün küratörü, Labib Habachi- Mısır Eski Eserler Bölümü'nden ve Chicago Üniversitesi Doğu Enstitüsü'nden Keith Seele ve George Hughes. Ayrıca Doğu Enstitüsü'nden Ralph Marcus ve Los Angeles Yahudi Cemaati Kütüphanesi'nden Haham Rudolph Lupo, Yahudi inancı konusunda film için uzmanlık sağlamıştır. Filmde senaryoya alınırken kutsal kitaplardan alıntıların haricinde üç tarihi romandan, Dorothy Clarke Wilson "Mısır Prensi" (1949), J. H. Ingraham "Ateş Sütunu" (1859) ve A.E. Southon "Kartalın Kanadı Üzerine" (1937) bölümlere de yer verilmiştir (imdb.com).

Film pek de alışık olunmayan bir şekilde DeMille'in bir sinema perdesinin önünde film başlamadan önce yaptığı açıklamayla başlamaktadır. Açıklama, filmde anlatılan hikâyenin "gerçekliği"ni vurgulamak istercesine filmin hazırlık aşamasındaki araştırmalar ve dönemin siyasi havasına dair göndermeleri içermektedir:

"Bayanlar ve baylar, gençler ve yaşlılar, film başlamadan önce sizinle konuşmak bu size alışılmadık bir prosedür gibi görünebilir, ancak alışılmadık bir konu var:

Özgürlüğün doğuşunun hikâyesi. Musa'nın hikâyesi.

Birçoğunuzun bildiği gibi, Mukaddes Kitap, Musa'nın üç aylık bir bebek olduğu ve Firavun'un kızı Bithiah tarafından sazlıklarda bulunduğu ve Mısır'ın sarayına kabul edildiği andan itibaren, yaklaşık 30 yıllık yaşamını atlar; İbrani olduğunu öğrenip Mısırlıyı öldürene kadar.

Bu kayıp yılları doldurmak için Philo ve Josephus gibi antik tarihçilere başvurduk. Philo, Nasıralı İsa'nın Dünya'da yürüdüğü sırada yazdı ve Josephus ise eserini bundan yaklaşık 50 yıl sonra yazdı ve Kudüs'ün Romalılar tarafından yıkılmasını izledi. Bu tarihçiler, Ölü Deniz Parşömenleri gibi çoktan yok edilmiş veya belki de kaybolmuş belgelere erişebiliyorlardı.

Bu filmin teması, insanların Tanrı'nın yasasıyla mı yönetileceği yoksa Ramses gibi bir diktatörün kaprisleriyle mi yönetileceğidir. İnsanlar devletin malı mı yoksa Tanrı'nın emrindeki özgür ruhlar mıdır? Aynı savaş bugün dünyanın her yerinde devam ediyor. Niyetimiz bir hikâye yaratmak değil, 3.000 yıl önce yaratılan ilahi ilhamlı hikâyeye, Musa'nın beş kitabına layık olmaktı.

Hikâyenin ortaya çıkması üç saat 39 dakika sürüyor. Bir ara olacaktır. İlginiz için teşekkür ederim."

Yapımcı, yönetmen ve filmin anlatıcısı olarak filmin her aşamasında yer alan DeMille filmin başlangıcında hikâyeyi anlatmaya başlar.

"Ve Tanrı, "Işık olsun" dedi.

Ve ışık oldu.

Ve bu ışıktan,

Tanrı Dünya üzerinde yaşamı yarattı.

Ve sonra insana dünya üzerindeki her şeye hükmetme gücü verildi. Ayrıca iyi ile kötüyü ayırma gücüne de sahip oldu. Herkes kendi iradesiyle davranabilecekti ama hiçbiri bu ışığın Tanrının kanunu olduğunu anlamadı. İnsan insana hükmetmeye başladı. Fethedenler fethedilenleri hizmet etmeye zorladı.

Zayıflar güçlülere hizmet etmek için zorlandı ve özgürlük dünyadan yok olup gitti. Ve Mısırlılar da İsrail oğullarını kendilerine hizmet etmeye zorladılar. Ve kölelik onların yaşamlarını daha da kötü hale getirdi ve çığlıkları tanrıya kadar ulaştı. Ve tanrı onları duydu. Mısırlıların üzerine göndereceği çocuğu, tohumu köle Amram'ın karısı Yochabel'e yerleştirdi. Onun kalbinde ve aklında sadece tanrının yasaları yazıyordu.

Bu kişi tek başına bir imparatorluğa karşı koyacaktı."

Film yüzlerce kölenin Firavunun yaptırdığı yeni şehre konmak üzere götürülen devasa heykelleri kırbaçlanarak çektikleri bir sahne ile devam eder. Yönetmen bu sahne ile Mısır hyeroglifflerinde görmeye alıştığımız bir tasviri sinema perdesine yansıtmak istemiştir. Mısır'daki sarayda kurmayları ile konuşan I. Ramses'e yardımcıları tarafından, astrologların kötü bir yıldızın ülkeye girdiğini ve yakın zamanda görülen bu yıldızın, İbrani köleleri özgürleştirecek bir kurtarıcının gelişine işaret ettiğine inandıkları bilgisi verilir. Beklenen kurtarıcıyı kendisine tehdit olarak gören ve onu engellemek isteyen, buna karşın tüm İbrani köleleri öldürmek istemeyen I. Ramses, kurtarıcının yeni doğmuş olması gerektiğini hükmeder ve bu nedenle yeni doğmuş tüm erkek İbrani bebeklerin öldürülmesini emreder.

Yahudi köle Yochabel, genç kızı Miriam ile birlikte sazlardan bir sepet hazırlar ve yeni doğmuş oğlunu içine yerleştirir. Sepeti Nil'e iten Yochabel, Miriam'a onu takip etmesini söyler ve kız, sepetin firavunun kızı Bithiah tarafından bulunduğunu görür. Yakın zamanda dul kalan Bithiah, bebeğin ölen kocası tarafından gönderildiğine inanır. Bu sahnede annelik imgesi yönetmen tarafından merhamet olarak tasavvur edilmiş ve Hz.Musa'nın saraya kabulü sekansında kullanılmıştır. Bithiah bu bebeğe Musa adını verir ve hizmetçisi Memnet'i bu konu hakkında kimseye bahsetmemesi için uyarır. Ancak Memnet çocuğun kundak bezinin Levili İbraniler tarafından yapıldığı konusunda onu uyarır. Bebeği doğmamış oğlu gibi kabul eden Bithiah onun Mısır prensi olacağını söyler. Hizmetçi örtüyü saklasa da Memnet'e onun kökenini kimseye açıklamaması için yemin ettirir.



RESİM 3: Bebek Hz. Musa firavunun sarayına Nil Nehri üzerinden sepet içinde gelir

Otuz yıl sonra, Bithiah'ın kardeşi Sethi firavun olur ve Musa Mısırlılar tarafından Sethi'nin kendi oğlu II. Ramses'ten bile daha çok sevilir. Ramses, Etiyopya'yı Sethi adına fethettikten sonra şanlı bir şekilde karşılanan Musa'yı çok kıskanır. Sethi ayrıca, Ramses'i yaklaşan yıldönümü için hazine şehrini tamamlamadığı için azarlar ve Ramses, başarısızlığını İbrani kölelerin inatçılığına bağlar. Ramses'in ısrarı üzerine Sethi, Musa'yı yeni şehrin inşasını denetlemesi için gönderir. Bu da Sethi'nin varisi ile evlenmesi gereken prenses Nefretiri'yi üzer. Nefretiri, Musa'ya âşıktır. Sethi, Musa'nın mı yoksa Ramses'in mi yerine geçeceğini henüz açıklamamıştır.

4.1.1. Film ve Kutsal Metin Anlatısı Arasındaki İlişki

Kutsal anlatıların, hikâyeler, destanlar ve mitlerin günümüze değin gelmesinde en önemli etken insanoğluna bahşedilen dil ve konuşma becerisidir. Bununla beraber, kutsal metinlerin tarihsel süreçte sadece yazılı halde değil toplumun hafızasında da kodlanmış halde var olmasında, anlatıların, hikâyelerin farklı formlara bürünerek seyrine devam etmesi önemli rol oynamaktadır. Bu kodların çözümlemesinde kullanılan yapısalcı yöntem, anlamlı bir bütün halinde ortaya konan metnin gündelik karşılığınıda gözeterek ele almak için ideal bir yöntem olarak kabul edilmektedir. Toplumun genelinin hizmetinde olan ve toplumsal bir varlık olan dil aynı zamanda filmleri bir iskelet gibi ayakta tutmaktadır. Kutsala ilişkin geleneksel anlatılardaki biçim ve içerik "*görünmez orkestra şefi*" gibi film yapma sürecini belirlemektedir. Dini türde ve özellikle peygamberlerin hayatlarının anlatıldığı filmlerde dilin doğru bir biçimde kullanılması bu bakımdan önemlidir.

Bu kapsamda filme *On Emir* isminin seçilmiş olması film ve kutsal metinler arasındaki bağın ne kadar güçlü olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Yahudi inancına göre *On Emir* veya *Dekalogos*, Tanrı tarafından Sina Dağı'nda Hz. Musa'ya vahyedilmiştir. Toplumun sağlığının korunması ve Tanrıya karşı kulluğun doğru biçimde yapılması için İsrailoğulları'na emredilen bu On Emir, Çıkış 20:2–17 ve Tesniye 5:6–21 olmak üzere Tanah'ın iki kitabında yer almaktadır.

Uzun metrajlı bir film olarak tasarlanan *On Emir* filmi Hz. Musa'nın bebekliğinden yaşlılığına değin hayatının önemli kısımlarını perdeye taşımaktadır. Bu çerçevede daha önce zikrettiğimiz metinlerarasılık kavramı filmin diyalog ve anlatılarında kutsalın izini sürebilmek için uygun görülmektedir. Metinlerarasılık kuramının geniş çerçeveli bakış açısı mitolojik anlatıların ve kutsal kitaplarda geçen anlatıların değerlendirilmesi için bize gerekli alanı sağlamaktadır. Kuramın roman türüne ilişkin ortaya koyduğu çözümleme yöntemi, anlatı metinlerini bütüncül bir okumaya tabi tutmayı gerektirmektedir. Her metin, tarihsel, toplumsal ve kültürel geçmişleri bağlamında değerlendirilmeli ve birbirleri arasındaki ilişki çerçevesinde anlamlandırılmalıdır. Bu bakış açısı aynı zamanda kuramın görsel sanatlardaki eserlerin çözümlenmesinde de kullanılması için önemli bir gerekçe olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çerçevede değerlendirecek olursak, göstergebilimsel analizin ve metinlerarasılık kuramının önemli kavramlarından "Üreten Metin" ve ''Üretilmiş Metin" kavramlarını yönetmenin filmi senaryoya aldırırken uyguladığı yöntemi açıklamak için kullanabiliriz. Yönetmen yazım ekibine içinde Kur'an-ı Kerim'in de olduğu kutsal kitapların verilmesini ve bu metinlere uygun bir senaryonun ele alınmasını istemiştir. DeMille öncelikli olarak kutsal kitapları ''Üreten Metin'' olarak kabul etmiş, dolayısıyla ortaya çıkacak senaryo da onlardan neşet edeceği için ''Üretilmiş Metin'' olmuştur. Filmin jenerik kısmında da görebileceğimiz bu vurgu, senaryo ekibinde olan Katherine Orrison'un anılarında da geçmektedir.

Klasik anlatı sineması kurgusuna göre tasarlanmış olan filmde sahneler kendinden bir önceki sahnenin devamı niteliğinde olup, sinema dilinde "geri dönüş" olarak nitelenen kurgu biçimi tercih edilmemiştir. Aynı zamanda senaryo Hz. Musa'nın hayatına dair tarihsel bir okuma yapmak istediğimizde kronolojik süreçle paralellik arz etmektedir.

Hz. Musa üç semavi dinin kabul ettiği bir peygamber olarak kutsal metinlerde zikredilmektedir. Tevrat'ın neredeyse tamamı Hz. Musa'nın ve önderliğini yaptığı İsrâiloğulları'nın tarihinden bahsetmektedir. Filmde geçen metinlerin yer aldığı "Mısır'dan Çıkış Kitabı"; ilk beş kitabı Çıkış, Mısır'dan Çıkış, Eksodos ya da Şemot, Tanah ve Eski Ahit olan Tevrat'ın ikinci kitabıdır ve toplam 40 baptan oluşmaktadır. On Emir, bu kitabın 20. babında yer almaktadır. Kitap İsrail halkının yaklaşık 3500 yıl önce köle oldukları Mısır'dan ayrılmalarını anlatır. Kitap dört ana kısma ayrılabilir:

1. İsraillilerin kölelikten kurtulması,
2. Sina Dağı'na yaptıkları yolculuk,
3. Tanrı'nın Sina Dağı'nda halkıyla yaptığı antlaşma ve
4. Tapınma yerinin yapımı, döşenmesi, Tanrı'ya tapınma, kâhinlerle ilgili yasalar.

Kitap, her şeyden önce Tanrı'nın halkını kölelikten kurtarıp geleceğe umutla bakan bir ulus kılmak için neler yaptığını anlatır. Kitabın odağındaki kişi, Tanrı'nın halkını Mısır'dan çıkarmaya öncülük etsin diye seçtiği Hz. Musa'dır. 20. bölümde geçen On Emir kitabın en iyi bilinen konularındandır. Ana Hatlar ise şöyle sıralanmaktadır:

- İsrailliler'in Mısır'dan kurtulması,
- Mısır'da kölelik,
- Musa'nın doğumu ve gençlik yılları,
- Musa'yla Harun'un firavuna meydan okuması,
- Fısıh kurbanı ve Mısır'dan çıkış,
- Kamış Denizi'nden Sina Dağı'na göç,
- Sina Dağı'nda yapılan antlaşma ve
- Buluşma Çadırı'yla tapınma kuralları.

Kur'ân-ı Kerîm'de adı en çok geçen peygamber Hz. Musa'dır. 34 surede 136 ayeti kerimede onun ismi anılmaktadır. Kur'an'da onun hakkında indirilmiş ayetlere baktığımızda; dünyaya gelişi, saraya intikali, Medyen'e gidişi, peygamber olarak seçilişi, İsrâiloğulları'nı kurtarmak için Firavun'a gönderilişi, Firavun'la mücadelesi ve İsrâiloğulları'nı Mısır'dan çıkarışı, Sînâ'da ilâhî emirleri alışı, çöldeki olaylar ve İsrâiloğulları'na rehberlik edişi anlatılmaktadır. Bu sıralama On Emir filminin aynı zamanda kronolojisini de bizlere sunmaktadır. Kur'ân-ı Kerîm, Hz. Musa'nın dünyaya geldiği dönemde Mısır'ın toplumsal yapısından bahsederken Firavun'un halkını çeşitli zümrelere

böldüğünü (filmde bu ayrım Mısırlılar ve İbrani Köleler olarak gösterilmektedir), bir kısmını güçsüz bulup baskı ve zulüm yaptığını, erkek çocuklarını öldürüp kız çocuklarını sağ bıraktığını bildirmektedir (Bakara 49; A'râf /141; İbrâhîm 6; Kasas, 4).

Hz. Musa, İsrâiloğulları'nı Firavun' un Mısırdaki zulmünden kurtarıp hürriyete kavuşturan bir liderdir. Onun bu liderlik vasfının öne çıkarılması, filmi sinemadaki süper kahraman filmleri dediğimiz türe yaklaştırmakta ve Hz. Musa'nın Hristiyan inancında yer aldığı gibi bir Mesih olarak tasvir edilmesine yol açmaktadır. Bunda yönetmenin daha evvel çektiği dini filmlerde daha çok İncil anlatılarına yoğunlaşmış olmasının etkili olduğu düşünülebilir. Hakkında Ahd-i Atîk'in Tevrat dışındaki bölümleriyle Ahd-i Cedîd'de kısmen bilgi bulunmakla birlikte, Hz. Musa ile ilgili yegâne kaynak Tevrat ile Kur'ân-ı Kerîm'dir. *''Hz Musa'nın hayatı hakkında Kur'an'da yer alan bazı bilgiler Tevrat'takilerle çelişmektedir. Tevrat'a göre Musa'yı sudan çıkaran kadın Firavun'un kızı, Kur'an'a göre ise Firavun'un hanımıdır. Medyen'de Musa'nın yardım ettiği kızların sayısı Kur'an'a göre iki, Tevrat'a göre yedidir. Tevrat'ta Mısır halkına geldiği bildirilen on musibet yerine Kur'an'da onun dokuz mucizesinden bahsedilmektedir. Tevrat'ta kayadan sadece bir kaynağın çıktığı belirtilirken, Kur'an'a göre on iki kaynak fışkırır. Kur'an'da Firavun'un veziri olarak anılan Hâmân'dan Tevrat'ta söz edilmez. Kur'an'a göre Musa bir kastı olmaksızın Mısırlı'yı öldürdüğü için pişman olurken, bu pişmanlık Tevrat'ta yer almaz. Kur'an'a göre, Musa geceleyin dağda ateş görür ve ondan bir kor parçası almak veya yol sormak için dağa yaklaşır. Tevrat'a göre ise bu olay gündüz olmuştur. Kur'an'da sihirbazların Musa'ya iman ettiği belirtilmekte, fakat Tevrat'ta bu husus zikredilmemektedir. Kur'an'da yer alan Musa ve Hızır kıssası Kitâb-ı Mukaddes'te bulunmamaktadır.''* (Harman, 2000, s. 212).

Yaşadığı döneme ait diğer kaynaklarda Hz. Musa'dan bahsedilmemekte, ayrıca Kitâb-ı Mukaddes'te onun dışında bu adı taşıyan başka bir kimse de bulunmamaktadır. Bu da kendisi hakkında yazılmış edebi ya da tarihsel metinlerin kaynağının kutsallıkla bağının gerekçesini bizlere sunmaktadır. "*Hz. Musa, Tevrat'a göre sadece ona ait bir nitelik olmak üzere Tanrı ile yüzyüze söyleşen, Tanrı'nın Sînâ'daki vahyine aracı olarak seçtiği, esaret altındaki halkı kâhinler melekûtu ve mukaddes millet haline getiren, eşsiz ve benzersiz bir kişidir (Çıkış, 19/5-6, 33/11; Sayılar, 12/6-8). Tevrat bu özelliklerinden dolayı Hz. Musa'yı peygamberlerin en büyüğü olarak takdim etmektedir (Tesniye, 34/ 10)."* Bu husus ayrıca, genellikle Ortaçağ'ın, hatta bazılarına göre bütün dönemlerin en büyük Yahudi filozofu

olarak bilinen İbn Meymûn diğer adıyla Maimonides'in tesbit ettiği Yahudi amentüsünde bir iman esası olarak da yer almaktadır. Hadis-i Şeriflerde de Hz. Musa zikredilmiştir: Hadislerde, Hz. Muhammed'in İsrâ ve Mi'rac mucizesi esnasında altıncı kat semada Hz. Musa ile karşılaşmasından, Musa-Hızır kıssasından, Hz. Musa'nın âşûrâ günü oruç tuttuğundan, çok hayâ sahibi bir kişi olduğu, uzun boylu, esmer, saçlarının ise kıvırcık olduğundan, Yemen bölgesinden Şenûeli adamlara benzediğinden bahsedilmektedir (Harman, 2000, s. 212).

Filmde kutsal metinler ve senaryo arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından birkaç örnek verebiliriz. Yönetmenin aynı zamanda anlatıcı olarak karşımıza çıktığı film "Ve Tanrı, Işık olsun dedi." ifadesi ve evrenin yaratılışı bahsi ile başlamaktadır. Gökyüzünün bulutlarla kaplı olduğu bir kadraj arasından ışıklar süzülmekte ve yaratılış bahsinde geçen ayetler dış ses tarafından söylenmektedir. Bu ifade ve devamı Yahudi inancının kutsal kitabı olan Ahd-i Atîk'e dayandırımaktadır. Ahd-i Atîk'teki Yaratılış'ın ilk bölümü şöyledir;

1. *Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı.*
2. *Yer boştu, yeryüzü şekilleri yoktu; engin karanlıklarla kaplıydı. Tanrı'nın Ruhu suların üzerinde dalgalanıyordu.*
3. *Tanrı, "Işık ol" dedi ve ışık oldu.*
4. *Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı.*

Dörtyüzyıldır sürgünde olan ve köle olarak başka ırkların zulmüne uğrayan İbraniler özellikle firavunun kurduğu yeni şehirlerin inşasında çok zor şartlar altında çalıştırılmaktadır. Bu zülüm son bulmalı, köle olarak çalışan bu insanlar artık özgür olmalıdır. Hemen ardından gelen sahnede anne kucağında bir bebek yanında ablası ile birlikte gösterilmektedir. Anne merhametli bir şekilde bebeği sepetten yapılma bir beşiğin içerisine bırakır. O sırada şu ifadeler seslendirilmektedir: *''Ve tanrı onları duydu. Mısırlıların üzerine göndereceği çocuğu, tohumu köle Amram'ın karısı Yochabel'e yerleştirdi. Onun kalbinde ve aklında sadece tanrının yasaları yazıyordu. Bu kişi tek başına bir imparatorluğa karşı koyacaktı."* Beşiğe konun bebek İbranilerin kaderini değiştirecek olan Hz. Musa'dan başkası değildir.

Bir sonraki sahnede Firavun sarayında iki yardımcısı ile konuşmaktadır ve aralarındaki konuşmayı kayda geçiren bir kâtip olanlara şahitlik etmektedir. Bu aynı

zamanda yönetmenin gerçeklik duygusunu seyircinin algılaması için seçtiği bir yöntem olarak dikkat çekmektedir. Firavun ve yanındakiler arasında şöyle bir diyalog geçmektedir:

— *Yüce Firavun, dün gece astrologlarımız kötü bir yıldızın Mısır'ın sınırları içerisine girdiğini gördü.*
— *Savaş anlamına mı geliyor?*
— *Sina ve Libya sınırlarından Nil'in kataraktlarına. Hangi millet bize kılıç çekmeye cüret eder?*
— *Korkulacak düşman Mısır'ın kalbindedir.*
— *Ne?*
— *Goşen ülkesindeki İbrani köleler.*
— *Düşmanlarımı zincirlerine göre değil kılıçlarına göre sayarım, Baş Rahip.*
— *Zincirler daha önce kılıçlara yenildi, Yüce Fravun.*
— *Bu köleler arasında onları esaretten kurtaracak bir kurtarıcının kehaneti vardır.*
— *Yıldız doğumunu ilan ediyor.*
— *Bırak İbraniler ölsün.*
— *Köleler zenginliktir Komutan.*
Ne kadar çok kölemiz olursa, o kadar çok tuğla yaparız.
— *Goşen'de daha az tuğla ve daha az İbrani göreceğim. Orası Doğu kapımızdır.*
— *Bu kurtarıcı yeni doğanları arasında olduğundan, sadece yeni doğanlarının ölmesi gerekir. Her yeni doğan İbrani erkek çocuk ölecek!*
— *O halde öyle yazıldı, öyle yapsın. I. Ramses böyle söyledi!*

İbranilerin erkek çocuklarının öldürülmesine yönelik verdiği emir gerçekleştirilirken, şehirden uzakta Yoshabel ve Miriam Nil'de suyun içinde yürüyerek sepetin içinde olan Musayı suya bırakır. Anne ablasına çocuğu takip etmesini söyler.

— *İbrahim'in Tanrısı, Çocuğumu eline al, hizmetin için yaşasın.*
— *Ama anne, ona bir isim bile vermedik.*
— *Allah ona bir isim verecek. Onu takip et, Miriam.*

Bu diyalog Mısır'dan Çıkış 1 ve 2 de ise şöyle geçmektedir;

İsrailliler Mısır'da Baskı Görüyor

1 Yakup'la birlikte aileleriyle Mısır'a giden İsrailoğulları'nın adları şunlardır:

2 Ruben, Şimon, Levi, Yahuda,

3 İssakar, Zevulun, Benyamin,

4 Dan, Naftali, Gad, Aşer.

5 Yakup'un soyundan gelenler toplam yetmiş kişiydi. Yusuf zaten Mısır'daydı.

6 Zamanla Yusuf, kardeşleri ve o kuşağın hepsi öldü.

7 Ama soyları arttı; üreyip çoğaldılar, gittikçe büyüdüler, ülke onlarla dolup taştı.

8 Sonra Yusuf hakkında bilgisi olmayan yeni bir kral Mısır'da tahta çıktı.

9 Halkına, "Bakın, İsrailliler sayıca bizden daha çok" dedi,

10 "Gelin, onlara karşı aklımızı kullanalım, yoksa daha da çoğalırlar; bir savaş çıkarsa, düşmanlarımıza katılıp bize karşı savaşır, ülkeyi terk ederler."

11 Böylece Mısırlılar İsrailliler'in başına onları ağır işlere koşacak angaryacılar atadılar. İsrailliler firavun için Pitom ve Ramses adında ambarlı kentler yaptılar.

12 Ama Mısırlılar baskı yaptıkça İsrailliler daha da çoğalarak bölgeye yayıldılar. Mısırlılar korkuya kapılarak

13 İsrailliler'i amansızca çalıştırdılar.

14 Her türlü tarla işi, harç ve kerpiç yapımı gibi ağır işlerle yaşamı onlara zehir ettiler. Bütün işlerinde onları amansızca kullandılar.

15 Mısır Kralı, Şifra ve Pua adındaki İbrani ebelere şöyle dedi:

16 "İbrani kadınlarını doğum sandalyesinde doğurturken iyi bakın; çocuk erkekse öldürün, kızsa dokunmayın."

17 Ama ebeler Tanrı'dan korkan kimselerdi, Mısır Kralı'nın buyruğuna uymayarak erkek çocukları sağ bıraktılar.

18 Bunun üzerine Mısır Kralı ebeleri çağırtıp, "Niçin yaptınız bunu?" diye sordu, "Neden erkek çocukları sağ bıraktınız?"

19 Ebeler, "İbrani kadınlar Mısırlı kadınlara benzemiyor" diye yanıtladılar, "Çok güçlüler. Daha ebe gelmeden doğuruyorlar."

20 Tanrı ebelere iyilik etti. Halk çoğaldıkça çoğaldı. 21 Ebeler kendisinden korktukları için Tanrı onları ev bark sahibi yaptı.

22 Bunun üzerine firavun bütün halkına buyruk verdi: "Doğan her İbrani erkek çocuk Nil'e atılacak, kızlar sağ bırakılacak."

Musa'nın Doğumu

1 Levili bir adam kendi oymağından bir kızla evlendi.

2 Kadın gebe kaldı ve bir erkek çocuk doğurdu. Güzel bir çocuk olduğunu görünce, onu üç ay gizledi.

3 Daha fazla gizleyemeyeceğini anlayınca, hasır bir sepet alıp katran ve ziftle sıvadı. İçine çocuğu yerleştirip Nil kıyısındaki sazlığa bıraktı.

4 Çocuğun ablası kardeşine ne olacağını görmek için uzaktan gözlüyordu.

5 O sırada firavunun kızı yıkanmak için ırmağa indi. Hizmetçileri ırmak kıyısında yürüyorlardı. Sazların arasındaki sepeti görünce, firavunun kızı onu getirmesi için hizmetçisini gönderdi.

6 Sepeti açınca ağlayan çocuğu gördü. Ona acıyarak, "Bu bir İbrani çocuğu" dedi.

7 Çocuğun ablası firavunun kızına, "Gidip bir İbrani sütnine çağırayım mı?" diye sordu, "Senin için bebeği emzirsin."

8 Firavunun kızı, "Olur" diye yanıtladı. Kız gidip bebeğin annesini çağırdı.

9 Firavunun kızı kadına, "Bu bebeği al, benim için emzir, ücretin neyse veririm" dedi. Kadın bebeği alıp emzirdi.

10 Çocuk büyüyünce, onu geri getirdi. Firavunun kızı çocuğu evlat edindi. "Onu sudan çıkardım" diyerek adını Musa koydu.

Başka bir örnekse filmin önemli bir kısmının geçtiği Midyan bölgesinde geçen olaylar ve karakterlerin arasında geçen diyalogların olduğu sahnelerde karşımıza çıkmaktadır. Sahnede yer alan konuşmaların neredeyse birebir Ahd-i Atîk'te Yaratılış bölümünde Mısırdan Çıkış kısmında yer alan ayetlerle örtüştüğü görülmektedir. Mısırdan sürgün edilip çölü geçen Hz. Musa, Sina Dağı'nın eteklerinde Midyan'da (Medyen) yaşayan bir grup insanın yaşadığı topluluğun şeyhi olan Jethro'nun[8] kızları tarafından bulunmuştur. Kızlar çeşme başına geldiklerinde yerde bitkin halde yatan Hz. Musa'yı görür ve ona su verirler. O sırada gelen belalı kişileri def eder ve Hz. Musa kızları tarafından Jethro'nun çadırına ağırlanmak için götürülür. On Emir'deki tevhit inancına yapılan vurgunun en dikkat çekenlerinden birisi filmin ilk yarısının sonlarına doğru bu sahnede karşımıza çıkar.

Çölü geçen Musa'nın ilk olarak Jethro'nun çadırına geldiği sahnede ekmek yerlerken aralarında geçen diyalog şöyledir:

[8] Tanah'taki Jethro olarak geçtiğine inanılan ve Yahudi din büyüğü olarak kabul edilen ve filmde Hz. Musa'yı Midyan'da ağırlayan Jethro (Yithro), Yahudilik ve Hristiyanlıkta bir dinî figür olarak anılmaktayken, İslamiyet inancına göre kabul edilen peygamberlerden Hz. Şuayb olduğuna inanılmaktadır. (bknz: Şuayb, TDV İslam Ansiklopedisi)

Jethro: Uzaktan gelmişsin

Musa: Mısır'dan.

Jethro: Çölü mü geçtin? Yürüyerek. Adı olmayan Tanrımız mutlaka sana yol göstermiş olmalı.

Musa: "Adı olmayan mı?" yani siz Bedevililer de İbrahim'in tanrısını biliyor musunuz?

Jethro: Tabi ki. İbrahim birçok ulusun babasıdır. Biz ilk oğlu İsmail'in çocuklarıyız. Bizler de O Tanrı'nın itaatkârlarıyız.

Midyan'da geçen sahnelerin kutsal metinden kaynaklı olarak kullanıldığı bölüm ise şöyledir;

Mısır'dan Çıkış, Musa Midyan'a Kaçıyor

[11] Musa büyüdükten sonra bir gün soydaşlarının yanına gitti. Yaptıkları ağır işleri seyrederken bir Mısırlı'nın bir İbrani'yi dövdüğünü gördü.

[12] Çevresine göz gezdirdi; kimse olmadığını anlayınca, Mısırlı'yı öldürüp kuma gizledi.

[13] Ertesi gün gittiğinde, iki İbrani'nin kavga ettiğini gördü. Haksız olana, "Niçin kardeşini dövüyorsun?" diye sordu.

[14] Adam, "Kim seni başımıza yönetici ve yargıç atadı?" diye yanıtladı, "Mısırlı'yı öldürdüğün gibi beni de mi öldürmek istiyorsun?" O zaman Musa korkarak, "Bu iş ortaya çıkmış!" diye düşündü.

[15] Firavun olayı duyunca Musa'yı öldürtmek istedi. Ancak Musa ondan kaçıp Midyan yöresine gitti. Bir kuyunun başında otururken

[16] Midyanlı bir kâhinin yedi kızı su çekmeye geldi. Babalarının sürüsünü suvarmak için yalakları dolduruyorlardı.

[17] Ama bazı çobanlar gelip onları kovmak istedi. Musa kızların yardımına koşup hayvanlarını suvardı.

[18] Sonra kızlar babaları Reuel'in yanına döndüler. Reuel, "Nasıl oldu da bugün böyle tez geldiniz?" diye sordu.

[19] Kızlar, "Mısırlı bir adam bizi çobanların elinden kurtardı" diye yanıtladılar, "Üstelik bizim için su çekip hayvanlara verdi."

[20] Babaları, "Nerede o?" diye sordu, "Niçin adamı dışarıda bıraktınız? Gidin onu yemeğe çağırın."

[21] Musa Reuel'in yanında kalmayı kabul etti. Reuel de kızı Sippora'yı onunla

evlendirdi.

[22] Sippora bir erkek çocuk doğurdu. Musa, "Garibim bu yabancı ülkede" diyerek çocuğa Gerşom[b] adını verdi.

[23] Aradan yıllar geçti, bu arada Mısır Kralı öldü. İsrailliler hâlâ kölelik altında inliyor, feryat ediyorlardı. Sonunda yakarışları Tanrı'ya erişti.

[24] Tanrı iniltilerini duydu; İbrahim, İshak ve Yakup'la yaptığı antlaşmayı anımsadı.

[25] İsrailliler'e baktı ve onlara ilgi gösterdi.

Metinlerarasılık kuramında içkin olan hususlardan birisi de her metnin içinde başka metinlerin varlığını kabul etmemiz gerektiğidir. Sinemada bu aynı zamanda farklı inançlarda zikredilen kişilerin aynı film içerisinde gösterilmesinin karakter olarak var olmasının önünü de açmaktadır. Yönetmen ve senaryo ekibi öncelikli olarak kutsal metinleri tarayarak elde ettikleri dini ve kültürel dokuları yeniden harmanlamıştır. Filmde zaman zaman modern anlatı biçimi romanın dramatik kurgu gereği karakterlerin davranış ve diyaloglarında abartıya kaçılmasılya ve dini inanca aykırı izlerle– sarayda kızların açık kıyafetlerle dansı, Hz. Musa, Nefretiri ve Ramses arasındaki duygusal yakınlaşmanın ne kutsal metinlerde ne de tarihi kayıtlarda yer almaması gibi - karşılaşsak da ana anlatı kutsal kitaplara bağlı olarak devam etmektedir.

Bu çerçevede, insanlığın hafızasında yer alan tevhit inancına yönelik ortak vurgularda Hz. İbrahim ve onun soyunun zikredilmesi ve tek tanrıya olan inancın metinlerdeki vurgusu dikkat çekmektedir. Hz. Musa İbrani halkının dışında başka bir ırktan birilerinin de tek tanrılı inanca sahip olduğunu görmüştür. Filmin anlatısında da sıklıkla geçen tek tanrıya olan inancın ikrarı farklı karakterler tarafından dile getirilmektedir. Bu vurgu, filmde de zaman zaman altının çizildiği gibi, çok tanrılı ve pagan inanca karşı semavi dinlerin kutsal metinlerinde de geçmektedir. Filmde yer alan önemli karakterlerin semavi dinlerin kutsal metinlerinde de zikredilmesi yönetmenin karakter kurgularken önem verdiği hususlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi metinlerde geçen hikâyeler farklılık arz etse de karakterler kutsal metinlerde anıldığı şekliyle peygamber filmlerinde yer almaktadır. *On Emir* filminde önemli bir konumda gösterilen Jethro da bunlardan birisidir. Hz. Musa'yı Midyan'da misafir eden ve kızı ile evlendiren

Jethro'nun, İslamiyet'e göre peygamber olan Hz. Şuayb olduğu kabul edilmektedir.[9]

Filmin önemli sahnelerinden birisi de Hz. Musa İbranileri esaretten kurtarmak için Mısır'a döndüğünde Firavunun sarayında yaşanılan ve aynı zamanda kutsal metinlerde geçen mucizevi olayın yer aldığı sahnedir. Hz. Musa'nın asasını yılana çevirdiği sahnede Ramses ona "Senin tanrının gücü ucuz bir sihirbazın hilesidir" der ve sonra aynı işi yapmaları için kendi sihirbazlarını çağırır. Mukaddes Kitap kaydında benzer şekilde[10] Firavun, sihirbazlarını Musa'nın hilesinin tekrarlanabileceğini kanıtlamak için çağırmış ancak Hz. Musa'nın asası diğerlerini yutmuştur. Firavun ve vezirleri Hz. Musa'yı bir sihirbaz gibi illüzyon yapmakla suçlamışlardır. Filmde Hz. Musa kardeşi Harun ile birlikte firavunun karşısına çıkmaktadır. Kur'an-ı Kerim'de Kasas Suresi 34-35-36. ayetlerinde bu olay şöyle zikredilmektedir

"(Musa)Kardeşim Hârûn'un dili benimkinden daha düzgündür. Onu da benimle birlikte, beni doğrulayan bir yardımcı olarak gönder. Çünkü ben, onların beni yalanlamalarından korkuyorum."

"Allah, "Seni kardeşinle destekleyeceğiz ve size bir iktidar vereceğiz de âyetlerimiz sayesinde size (kötü bir amaçla) ulaşamayacaklar. Siz ve size uyanlar, galip gelecek olanlardır" dedi.

"Musa, onlara delillerimizi apaçık olarak getirince onlar, "Bu, ancak uydurulmuş bir sihirdir. Biz geçmiş atalarımızın zamanında böyle bir şeyin varlığını duymadık" dediler.

Bu olay başka bir surede aşağıdaki şekilde anılmaktadır:

Musa'yı âyetlerimizle ve apaçık bir delille Firavun'a, Haman'a ve Karun'a gönderdik de onlar: "(O) bir sihirbaz ve yalancıdır" dediler. (Mü'min, 23-24)

[9] Kur'an'da Şuayb ismi 11 yerde geçmektedir (A'râf 85, 88, 90, 92 [iki defa]; Hûd 84, 87, 91, 94; Şuarâ 177; Ankebût 29/36); gönderildiği kavmin ismi ise Medyen (A'râf 85; Hûd 84; Ankebût 36) ve Eyke (Şuarâ 176) şeklinde geçmektedir.

[10] Mısır'dan Çıkış 3-7, 8 RAB Musa'yla Harun'a şöyle dedi: 9 "Firavun size, 'Bir mucize yapın' dediğinde, söyle Harun'a, değneğini alıp firavunun önüne atsın. Değnek yılan olacak."10 Böylece Musa'yla Harun firavunun yanına gittiler ve RAB'bin buyurduğu gibi yaptılar. Harun değneğini firavunla görevlilerinin önüne attı. Değnek yılan oluverdi. 11 Bunun üzerine firavun kendi bilgelerini, büyücülerini çağırdı. Mısırlı büyücüler de büyüleriyle aynı şeyi yaptılar. 12 Her biri değneğini attı, değnekler yılan oldu. Ancak Harun'un değneği onların değneklerini yuttu. 13 Yine de, RAB'bin söylediği gibi firavun inat etti ve Musa'yla Harun'u dinlemedi.



RESİM 4: Hz. Harun asayı yılana dönüşmesi için yere atar

On Emir filmi kaleme alınırken yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere, metinlerarasılık kuramın bütüncül yaklaşımı çerçevesinde sadece Ahdi Atik ya da Ahdi Cedid'de geçen anlatı metinlerinden beslenilmemiştir. Hz. Musa'nın bebeklik çağına ilişkin anlatılarda ise Kur'an'ın ana metin olarak dikkate alındığı filmin yönetmeni tarafından da dile getirilmiştir. Bu cihetle örnek olarak seçtiğimiz sahnelerin haricinde de filmde İslami terminolojinin izlerine ve ayeti kerimelerde geçen ibarelere rastlamak mümkündür. Eliade'nin *Ebedi Dönüş Mitosu*'nda vurguladığı üzere bu dünyada ya da kozmosta insanoğlu tarafından gerçekleştirilen her eylemin öncesi mutlaka vardır. Kutsal kitaplar da bu eylemlerin yanlışlardan arındırılması için aynı kişi ve olaylardan bahsederek insanlara doğruyu tekrar etmektedir. Eliade'nin vurguladığı başka bir husus ise hafızanın ve tekrarın zaman karşısındaki yerine ve anlam dünyasındaki önemine dairdir: "Her jest bir ilk eylemi tekrarladığı ölçüde anlam ve gerçeklik kazanır." Burada Kuran'da sıklıkla vurgulanan "düşünmez misiniz?" ihtarını hatırlamakta fayda gözükmektedir. Kur'an da anlatılan kıssalar bu vurgunun akıllarda kalmasına yönelik birer uyarıcı metindir. On Emir de bu uyarının dönemsel olarak yenilenmesinden başka bir şey değildir.

4.1.2. Denge Kuramına Göre Filmin Analizi

Todorov'un denge kuramı, birçok anlatı yönteminde anlatının koordinatlarını vermesi bakımından tercih edilmektedir. Klasik anlatı yöntemi ve bunu benimseyen Hollywood sineması bu yapı üzerinden yıllardır hikâyeleri beyaz perdeye yansıtmaktadır. Aslında her anlatı, türüne bakılmaksızın, birbirine benzeyen ancak birbirinin eşi olmayan iki

denge arasındaki sarkacın hareketlerini izler. Anlatının başında her zaman durağan bir durum vardır; kişiler değişebilir nitelikli ancak bazı ögeler hiçbir değişime uğramadan duran figürlerdir. Anlatının beş adımı bulunmaktadır: **Denge, Bozulma, Fark Etme, Bozulmayı Düzeltme ve Dengeye Dönüş.**

Epik ya da dini türdeki filmlerin mitolojik anlatıların, kutsal hikâyelerin, destanların ve kahramanlık hikâyelerinin kalıbını ödünç aldığından daha önce bahsetmiştik. Peygamber filmleri dediğimiz sinema filmleri de anlatının kutsallığı bir kenara, aynı izlek üzerinden hareket ederek, seyirciyi kolayca kendine çekmeyi başarmıştır. Destansı türün diğer oyunları gibi, "On Emir"de de olay örgüsü çok dikkatli bir şekilde ele alınmış, neredeyse her sahnenin kompozisyonu için farklı kaynaklar esas alınmıştır. Bütün bunlar, Hz. Musa'nın farklı kaynaklarda yer alan kayıp yıllarını birleştirmek ve bu filmi olabildiğince pürüzsüz hale getirmek için yapılmıştır.

Denge

Film sorularla başlamaktadır: insan Tanrı'nın yasasıyla mı yoksa Mısır Firavunu Ramses gibi diktatörlerin yasasıyla mı yönetilmelidir? İnsanlar devletin yönetimi altında köleler olarak mı yoksa Tanrı'nın altında özgür insanlar olarak mı yaşamalıdır? Bu sorular aslında filmin kahramanının yapacağı yolculuğun istikametinin baştan çizilmesidir. Dönemin siyasi ve toplumsal tablosuna da göndermelerin olduğu bu sorular, aynı zamanda insanlık tarihinde önemli dönüm noktalarında yer almış peygamberlerin karşı karşıya kaldığı sorulardır. Cevaplanmaya başlandığı anda toplumsal dengeyi değiştirecek nitelikte hareketler sırasıyla gerçekleşmeye başlayacaktır.

Hz. Musa dünyaya gelmeden yüzyıllar öncesinde rehbersiz bir şekilde hayatlarını sürdüren İbraniler yaptıkları işin karşılığında maddi bir karşılık almak bir tarafa köle olmaktan bir türlü kurtulamamaktadır. Köleler arasında kulaktan kulağa yayılan ve kendilerini kölelik bağlarından kurtarıp özgürlüğe götürecek kurtarıcıya olan inanç gün geçtikçe artmaktadır. Özgürlükleri ellerinden alınalı 400 yıl olmuştu. Kurulan bu acımasız denge Mısırlıların lehine işlemekteydi. Böyle bir ortamda, Mısır Firavunu I. Ramses, İbraniler arasında kurtarıcının doğduğuna dair dolaşan kehaneti işittiği gece, yeni doğan her İbrani bebeğin idamını emreder. Bebeğin bu korkunç katliamdan kurtulmak için tek umudu ailesinden uzaklara gönderilmesidir. Musa bir sepete konur ve tek başına Nil Nehri'nin sularının akışına bırakılır. Annesi sepetin ablası tarafından takip edilmesini ister ve nihayet

sepet sarayın nehre açılan bahçesinde sazlıklar arasında durur. Kısa bir süre sonra, sepet Firavun'un kızı Bithiah tarafından keşfedilir. Eşini yakın zamanda kaybeden Bithiah bebeği kendisine gönderilmiş bir hediye olarak benimser. Ancak, yardımcısı Memnet onun bir ibrani olduğunu ve kanıt olarak sarılı halde olduğu bezin İbraniler tarafından dokunduğunu söyler. Buna aldırış etmeyen Bithiah onu evinde "İki Ülkenin Prensi" olarak yetiştirileceğini söyler. Tıpkı kendisinden öncekiler gibi. Ancak Memnet bir kölenin oğlunu Mısır prensi yaptığınızı görmeyeceğim diye karşı çıkar. Bithiah ''Onu kartalların arasındaki başıyla yürüdüğünü göreceğini'' ve Memnet'in kendisine hizmet ettikleri gibi ona da hizmet edeceğini söyler. Sepetin Nil'e sırlarıyla gömülmesini ve kendisine bu konu hakkında konuşmayacağına dair söz vermesini ister.



RESİM 5: Firavun'un kızı Bithiah Hz. Musa'yı saraya alır

Ancak Firavunun yerine bir İbraninin başa gelmesini asla istemeyen Memnet, bebeğin sarılı olduğu bezi saklar. Bithiah bebeğe ismini o anda verir: "Piramitlerin toz olduğu zaman bile senin adın yaşayacak. Seni sudan çıkardım, Musa olarak anılacaksın. Musa! Musa!" [11]

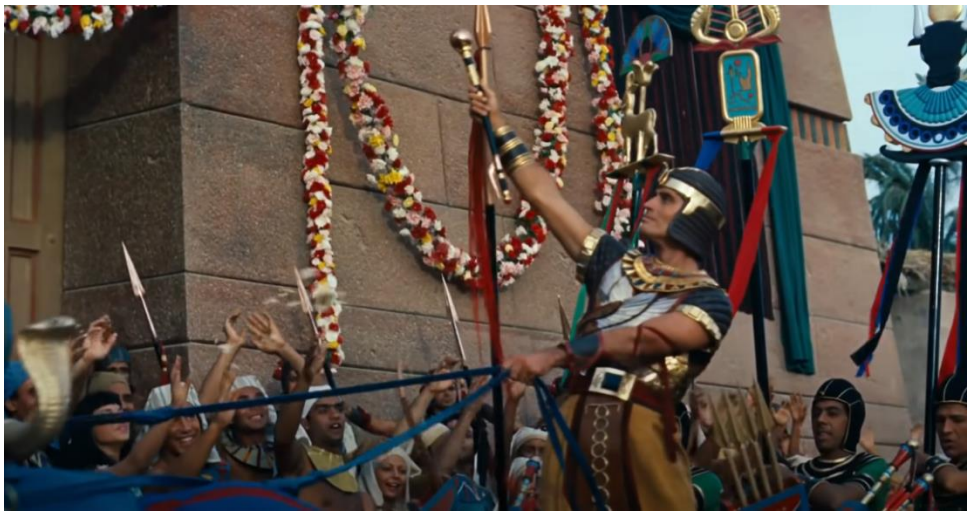
Musa aradan geçen zaman içerisinde iyi yetişmiş bir Mısırlıya dönüşmüştür. O sadece güçlü bir fatih, askeri bir lider değil, bir gün Firavun'un öz oğlu Ramses'i Mısır'ın bir sonraki hükümdarı olarak bile geride bırakacak derecede sevilen bir varistir artık. Etiyopya'daki başarılı bir askeri seferden döndükten sonra Musa, Firavun'un onuruna büyük

[11] Musa adının İbrânîce'deki karşılığı Moşeh'dir, kelimenin menşei ise tartışmalıdır. Tevrat'ta nakledildiğine göre Firavun'un kızı onu sudan çıkardığı için kendisine bu adı vermiştir (Çıkış, 2/10).

bir şehir inşa etmekle görevlendirilirken, Firavun II. Ramses'e İbranilerin onca zülüm karşısında tutunmaya devam ettiğini söyleyerek beklenen gizemli kurtarıcının ardındaki gerçeği öğrenmesini emreder. Böylece sonraki evreye geçilir.

Bozulma

Filme göre işleri karmaşıklaştıran, dengenin genel itibariyle bozulmasına sebep olan olayların başında Musa'nın güzel Nefretiri'ye olan aşkı gelmektedir. Nefretiri'nin bir sonraki firavunla, bu kim olursa olsun, evlenmek kaderidir. Musa'nın ona olan sevgisine karşılık o da Musa'ya karşılık vermektedir. Ancak Ramses de aynı beklenti içerisine girmiştir. Firavun'un Musa'ya olan güveni ve sevgisi aynı zamanda Nefretir'i kaybetme korkusu Ramses'i oldukça tedirgin etmektedir. Firavun Musa'yı Etiyopya'yı fethetmek için göndermiş ve o da onları müttefik olarak getirerek oldukça başarılı bir iş çıkarmıştır. Bu başarısı ona Seti'nin hazine şehrini inşa etme görevinin devredilmesine neden olur çünkü Ramses başarısız olmuştur. Musa orada saray dışında başka bir dünyanın var olduğuna birebir şahitlik etme imkânına sahip olur. Yeni şehrin inşa edildiği Goşen'de Musa, soğuk kalpli inşaat ustası Baka'ya nezaret eder. Ayrıca kölelerden sorumlu olması için görevlendirilen acımasız bir İbrani olan Datan da oradadır. Datan ve Baka, taş ustası Joshua'ya âşık olan İbrani bir köle olan Lilia'yı arzulamaktadır.



RESİM 6: Hz. Musa bir Etiyopya'dan bir kahraman olarak döner

Bir gün, artık yaşlı bir kadın olan ve köle olarak çalışan Musa'nın öz annesi Yochabel, şehri inşa etmek için kullanılan devasa taşlar altında neredeyse ezilme tehlikesi geçirir. Joshua, onu kurtarmaya çalıştığı için ölüme mahkûm edilir ve Lilia daha sonra

Musa'yı bulmak ve ondan merhamet dilenmek için kalabalığın arasından geçer ve ona ulaşır. Musa, olay yerine geldikten sonra yaşananları görür. Yochabel ve Joshua'yı serbest bırakır. Ardından orada çalışan kölelerden yorgun, açlıktan ölmek üzere olan kölelerin haftada bir gün dinlenmeleri gerektiğine ve aynı zamanda tapınakta bulunan tahıl ambarlarından beslenmeleri gerektiğine karar verir. Filmde gösterilen tahıl ambarları bekçiler tarafından korunmakta, büyük kapılar ardında saklanmakta ve İbranilerin bu *bolluk ve berekete* ulaşması engellenmektedir.

Musa'yı saraya davet eden Sethi, onun gelmemesini Ramses ve rahiplerin kışkırtmasıyla kendisine karşı bir tavır ve isyan olarak kabul eder ve oraya gidip neden gelmediğini bizzat kendi sormak ister. Çalışmaları yerinde inceleyen Sethi, Musa'nın ilerlemesinden memnundur. Bu sahnede, yakında tamamlanacak olan şehirde, bir zaferin ve gücün nişanesi olarak kurulan bu yeni şehirde, köleler tarafından güç bela dikilen tonlarca ağırlıktaki taş kütlenin, gücün ve firavunun iktidarının bir nişanesi olarak dikilmesi semiotik bakımından önemlidir.

Sethi, Musa'yı halefi olarak atama niyetini açıklar, ancak Mısır tahtına bir İbrani'nin oturmasına izin vermemeye kararlı olan Memnet, Nefretiri'ye onun bir İbrani olarak doğduğu gerçeğini söyler. Çaresizce sevgilisini korumak isteyen Nefretiri, Memnet'i öldürür sonra da yaptıklarını örtmeye çalışır. Ancak kundak bezini bulduğunda Musa'ya her şeyi itiraf eder.

Duydukları karşısında şaşıran Hz. Musa, Nefretiri'nin annesi olduğunu açıkladığı Yochabel'i vakit kaybetmeden aramaya koyulur. Musa, Yochabel'i, Bithiah'ın, Musa gerçeği öğrenmeden önce Mısır'ı terk etmesi için yalvardığı esnada bulur. Ancak Yochabel onun oğlu olduğunu inkâr edemez ve Musa onun oğlu olduğu gerçeğini kabul etmek durumunda kalır. Miriam ve kardeşi Aaron (Harun) tarafından karşılandıktan sonra Musa, bir zamanlar emrettiği kölelerin yanında tuğla yapmak için çamur çukurlarında çalışmaya başlar. Yochabel, Musa'nın kurtarıcı olduğuna ikna olmasına rağmen İbranilerin tanrısı hakkında şüphe duymaya devam eder. Daha sonra Nefretiri, Sethi'nin durumunu öğrenmeden önce Musa'ya saraya dönmesi için yalvarır. Nefretiri'nin firavun olduktan sonra halkına daha iyi yardım edebileceği teklifi Musa'yı etkisi altına alacak gibi görünse de önce Lilia'yı ev kölesi yapan Baka'yı görmesi gerektiğini belirterek oradan ayrılır. Baka, Lilia'yı kurtarmaya gelen Joshua'yı kırbaçlamak üzereyken Musa gelir ve Baka'yı öldürür, ardından İbrani kökenli

olduğunu Joshua'ya açıklar. Şaşıran Joshua, Musa'nın dört yüzyıl boyunca bekledikleri kurtarıcı, seçilmiş kişi olduğunu ilan eder ve sözleri o sırada onları dinlemekte olan Datan tarafından duyulur.



RESİM 7: Hz. Musa annesi ile ilk defa buluşur

Sethi'nin jübile gününde Ramses, Baka'nın katili ve aynı zamanda yıllardır mitolojik bir efsane olarak Mısır sokaklarında konuşulan İbrani kurtarıcıyı yakaladığını ilan eder. Kapı açılıp Musa zincire vurulmuş halde içeri getirildiğinde saraylılar şaşkına döner. Sethi, Musa'ya köleleri kendisine karşı isyan ettirip ettirmeyeceğini sorar ve Musa, elinden gelse onları özgür bırakacağını itiraf eder. Kalbi kırık Sethi daha sonra Ramses'in yerini alacağını ve Nefretiri ile evleneceğini duyurur ve Musa'yı kaderini belirlemesi için Ramses'e bırakır. Bir sonraki evreye geçilir.



RESİM 8: Hz. Musa zincire vurulur

Fark etme

Kahraman arketipinin en önemli aşaması, var olunan yerden ayrılma, uzaklaşma ve toplumsal destekten azade kalarak yalnız bir şekilde var olma mücadelesinin göze alınmasıdır. Bu evrenin başlangıç sahnesi bunun tipik örneklerinden birisidir. Ramses Musa'ya uçsuz bucaksız çölün kenarına kadar eşlik eder ve onunla alay ederek yolculuk öncesi gururunu kırar. Ona yolculuk esnasında kullanması için daha önce bağlı olduğu direği verir ve onun kendi krallığına gitmesini söyler. Musa uçsuz bucaksız Mısır çölünde ölüme terk edilmiştir. Tanrı'nın İbraniler için murad ettiği kurtuluş yolculuğunda önemli bir dönüm noktasıdır bu. Musa, bir günlük suyu ve az miktarda yemeği olmasına rağmen, Midyan'a ulaşmak için çölü geçer ve burada Bedevi çoban Yetro'nun kızlarının hayvanlarını sulamak için gittikleri kuyunun yanında bulur kendini.



RESİM 9: Hz. Musa yolculuğa çıkar

Zaman geçtikçe Musa Bedeviler tarafından kabul edilir ve Jethro'nun en büyük kızı Sephora ile evlenir. Ancak yine de Nefretiri'ye karşı sevgi duyduğunu itiraf eder. Birkaç yıl sonra Musa ve Sephora, Gershom adındaki oğulları ile sürülerini mutlu bir şekilde güderler. Mısır'da ise Sethi'nin ölümünden sonra firavun olan Ramses'in de Nefretiri'den bir oğlu olmuş ve Musa'nın yaptığı şehirde bulunan sarayda yaşamaktadırlar.

Bir gün Musa, Tanrı'nın kutsal dağı olan Sina Dağı'nda yanan bir çalının ışığını uzaktan görür. Daha önce hiçbir ölümlü insanın ayak basmadığı dağa tırmanan Musa, yanan çalıya yaklaşır. Orada Mısır'a dönmesini ve İsraillileri Tanrı'nın yasalarını alacakları Sina'ya götürmesini emreden Tanrı'nın sesini duyar. Musa, Mısır'da yaşayan İbranilerin yüzyıllardır beklediği ve firavunların bu kurtarıcının ortaya çıkmaması için sayısız insanın kanını

döktüğü beklenen kurtarıcı, lider olduğunu bu karşılaşma neticesinde fark etmiştir. Sina Dağı'ndan inerken daha önce hiçbir insana nasip olmayan Tanrı'nın çalıda tezahür eden varlığı ile karşılaşma ve onunla konuşma imkânına sahip olmanın şaşkınlığı içerisindedir. Tanrı'nın verdiği görevi ve onu gerçekleştirme yeteneğinden hâlâ şüphe duysa da, Musa'yı bu halde gören karısı ve Joshua onun kurtarıcı olduğundan emindir, hikâyede yeni bir evreye geçilir.

Bozulmayı Düzeltme

Musa verilen görev gereği firavunla karşılaşmasının kaçınılmaz olduğunu bilmektedir. Kardeşi Auron'u da yanına alarak saraya gider. Ramses ile yüzleşir ve ondan halkının serbest bırakılmasını talep eder. O sırada yanında olan Nefretiri, Musa'nın yaşadığını görmekten heyecan duysa da Ramses, Musa'nın Tanrı'nın sözünü getirdiğini ve ona itaat etmesini söylediğinde alaycı bir şekilde gülerek karşılık verir.

Musa, Tanrıyı kabul etmesi ve halkını serbest bırakması için Ramses'e Tanrı'nın mucizelerini göstermeye başlar. Asasını Mısırlı rahipler tarafından sihir yoluyla yılana dönüştürülen asaları yutan bir yılana çevirdiğinde Ramses onun yaptıklarını bir sihirbazın hilesi olarak görür ve reddeder. O'nun buyruklarına ve elçisine itaat etmeyen Ramses türlü belalarla karşılaşsa da Musa'nın halkını özgür bırakmaya yönelik ricalarını görmezden gelmeye devam eder. Sonunda Musa, bir mucize ile Nil'in yedi gün boyunca kan olarak akacağını bildirir.



RESİM 10: Nil Nehri yedi gün boyunca kan olarak akar

Ramses'in yanında bulunan danışmanlar onu razı olmaya zorlar, ancak firavun karşılaştıkları durumların doğal bir açıklaması olması gerektiğinde ısrar eder. Ramses, Musa'yı bir kez daha inkâr ettiğinde, Musa, Ramses'in kendi sözleriyle Mısırlıların başına son ve korkunç bir belayı davet ettiğini söyler. Musa ve buyruklarını alaya alan Ramses, ertesi gün askerlerinin ilk doğan tüm İbrani çocukları öldüreceğini ilan eder.

Musa'nın bahsettiği bela vebadır. İbraniler kapılarını kuzu kanıyla boyayarak veba salgınından korumayı başarmışlardır. Ancak veba saraya ulaştığında Ramses'in en yakın komutanlarından birisinin canını alır ve nihayetinde veba Ramses'in kendi oğlu da dâhil olmak üzere ilk doğan her çocuğu öldürdüğünde Ramses'in sözleri ona geri çevrilir.



RESİM 11: Ramses'in oğlu vebadan ölür

Kederli Ramses, kölelere özgürlüklerini verir. Ancak çıkış başladıktan sonra intikamcı Nefretiri, savaş arabalarına özgür köleleri kovalamalarını emredene kadar Rameses ile alay eder. Kısa süre sonra Mısır kuvvetleri İbranileri Kızıldeniz kıyısında bulur ve Datan onları belirli bir felakete götürmek amacıyla Musa'nın ölümü için bir yaygara koparır. O esnada Musa Tanrı'nın gücünü göstermek, Kızıldeniz'i ikiye bölmek ve İbraniler için bir yol açmak için asasını kullanırken, Tanrı'nın ateş direği savaş arabalarını geri tutar. Ateş sönünce Ramses askerlerine Kızıldeniz'i geçmelerini emreder ama onlar İbranilere ulaşamadan deniz kapanır ve Mısırlılar boğulur. Mağlup olan Ramses saraya geri döner ve orada Nefretiri'ye Musa'nın tanrısına karşı gelinemeyeceğini, gerçek tanrının onun inandığı tanrı olduğunu söyler. Böylece son evreye geçilmiş olur.

Dengeye Dönüş

Kısa süre sonra Musa, halkını Sina Dağı'nın yakınlarına kadar götürür ve Tanrı'nın yasalarını almak için tekrar dağa tırmanır. Kırk gün geçmiş ve Musa dağdan inmemiştir. Gün geçtikçe, insanlar Musa'nın ölmüş olduğu inancına kapılır. Bunu fırsata çevirmek isteyen Datan en azından yiyecek bulmak ve hayatta kalmak için Mısır'a dönmeleri gerektiği konusunda halkı ikna etmeye çalışır. Datan, insanlara bir Mısır putunu takip ederlerse firavunun gazabından güvende olacaklarını garanti eder ve Aaron'a büyük, altın bir buzağı yapması emredilir. Bu sırada dağda Musa, Tanrı'nın şimşekler maharetiyle O'nun on emrini iki taş levhaya oyduğuna şahitlik eder.



RESİM 12: Hz. Musa, Tanrı'nın On Emri taş levhalara yazdığına şahitlik eder

Musa, kanunları paylaşmak için dağdan indiğinde, buzağıya tapan insanları görünce dehşete düşer. Datan, Musa'ya meydan okumaya çalışır ancak Musa tabletleri yere atar ve inanmayanları yutan büyük bir depreme neden olur.

Tanrı'nın öfkesiyle kırk yıl çölde dolaşmaya zorlansalar da Musa ve halkı imanlarını diri tutmayı başarırlar. Ta ki bir gün vaat edilmiş toprakların karşısında Ürdün Nehri'ne gelene kadar. Musa ailesine, Tanrı'nın kendisine nehri geçmeyeceğini söylediğini bildirir ve Ahit sandığına geri yüklenen tabletlerle asasını ve cübbesini Joshua'ya vererek onu yeni lider olarak mesheder. Musa, ailesi ve yakınlarından tüm topraklar özgürlüğe kavuşana dek bu mücadeleyi sürdürmelerini ister ve sonra Nebo Dağı'na çıkarken veda eder. Böylece son evreye, yani her şeyin başladığı yere dönülür. İbraniler özgürlükleri için yeni bir yolculuğun

başlangıcındadırlar.

4.1.3. Filmde Peygamber Tasavvuru

Yapısalcı ekolün ilgilendiği kavramlardan birisi de arketip kavramıdır. Dinamik bir yapıya sahip olan kavram, dönemsel olarak yenilenen, güncellenen anlam dünyasıyla her zaman "kaostan" kurtulmanın ipuçlarını kendisinde saklamayı bilmiştir. Yüzyıllardır arketipsel anlatının temelini oluşturan hikâyelerden birisi olan "Mısır'dan Çıkış" ve onun "kahraman" ve "lider"i Hz. Musa *On Emir* filminde kolektif bilinçdışının sınırlarını aşarak modern, mitolojik bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Yahudi inancının temsil konusundaki tavrı tasvirden ayrı değildir. Hristiyanlıkta olduğu gibi ne kutsal mabetlerde ne de gündelik hayatta karşılaşabileceğiniz bir temsil ikonografisi yoktur.



RESİM 13: Charlton Heston ve Michelangelo'nun Musa heykeli

Filmin izlenme oranlarını etkileyecek önemli faktörlerden ve aynı zamanda klasik anlatı sinemasının özelliklerinden birisi de oyuncu seçimidir. Charlton Heston, Musa rolüne Michelangelo'nun Musa heykeline olan benzerliği nedeniyle seçilmiştir. Heston'un özellikle de yüz yapısı ve fiziki özellikleri yönetmen tarafından tercih edilmesine sebep olmuştur. (imdb.com, imdb.com, 2010). DeMille bu modern anlatıda mitolojik kahramanların arketipsel tasavvurlarını dönemin Amerikan sinemasının bir prototipi olarak yenilemiş ve karşımıza öyle çıkarmıştır. Cesur, iyi yetişmiş, centilmen, vatanını seven ve âşık bir adam. Bu tasavvur dönemin kültür endüstrisinin bir gereği olarak, Hollywood sinema sektörünün hazırladığı seyirci kitlesinin tam da arzuladığı bir kahraman tasavvuru olarak dikkat

çekmektedir.

Gerçek bir Hristiyan olarak DeMille, Ahdi Atik'teki Hz. Musa profiline ince kristolojik referansları aşılamaktan çekinmemiştir. Bu ikonik filmde, Yahudiler tarafından beklenen, büyük lider ve peygamber Hz. Musa'nın gelişi Joshoa tarafından Mesihvari bir şekilde müjdelenmektedir. DeMille, bu kutsal Ahdi Atik figürünü aynı zamanda Ahdi Cedid'in Kurtarıcı tasavvuruna uygun bir şekilde kurgulayarak karşımıza çıkarmıştır. Yani, 'ağır konuşan ve dili ağır' (Çıkış 4, 10-17) olduğu için kendisine yardımcı olarak kardeşi Harun'u isteyen "kutsal Musa", filmde kutsal bir savaşçı, prens, kahraman ve "mesih" olarak sinematografik ve estetik müdahaleyle yeniden şekillendirilmiştir.

Bu tasvirin en göze çarpan sahnelerinden birisi Etiyopya'daki başarılı bir askeri seferden dönüşünün gösterildiği sahnedir. Hz. Musa karşımızda 60'lı yılların modern dünyasının kutsallaştırdığı ve ikonlaştırdığı Hollywood sinemasının farklı türlerinde karşılaşabileceğimiz bir yıldız oyuncu olarak durmaktadır. Perdede modern bir kahramanın fiziki özelliklerine sahip ve aynı zamanda binlerce yıllık kutsal anlatıyı ve Adı Bilinmeyen Tanrı ile olan diyaloglarını bile İngilizce olarak gerçekleştiren Hz. Musa'nın bir tezahürü durmaktadır.

Filmdeki alt metinlerde, İbraniler ile Amerika'nın özdeşleşmesi ve Mısır ile komünizme karşı sergilenen tavır filmin çekildiği dönemin toplumsal algısına uygun olarak tasarlanmıştır. Bu oyuncuların sergiledikleri karaktere de yansımıştır. Hz. Musa'nın (Charlton Heston) konuşmasındaki Amerikan aksanı kelimelerin telaffuz ve vurgusunda hissedilir ölçüde belirgindir. Onca yıl film üzerine çalışan bir yönetmenin bu durumu tesadüfe ya da oyuncu tercihine bırakması beklenemeceği için, bunu tesadüfü değil tercihi bir durum olarak değerlendirmek mümkündür. Hz. Musa'nın Amerikan aksanı, filmdeki kurtarıcı/süper kahraman kimliği ve rolüyle hem ülke içine hem de uluslararası kamuoyuna da çokça göndermeler barındıran bir okumaya müsaittir. Bu çerçevede, DeMille'in filmin başında yaptığı konuşmadaki "kötü adam" ifadesinin, firavun ya da başka bir ülkenin başında olan kişiyi değil, Amerika'nın dönemsel ve değişebilecek düşmanlarına işaret ettiğini söyleyebiliriz. Bu dönemde iç kamuoyunda hayatın her alanında verilen komünizm karşıtlığı sinema dünyasında etkisini göstermiş, yönetmenlerin film çekmeleri dahi engellenmiştir (McCarthizm 1940-1960).

Hz. Musa'nın (Heston) genç bir adam olarak ele alındığı sahnelerde onu tahta çıkmak üzere hazırlanan bir prensi temsil ederken oldukça görkemli ve acımasız görmekteyiz. Saraydan sürülene değin çekilen sahnelerde bu görkemli kurgu hâkimdir. Aynı zamanda o, annesine karşı müşfik, sevdiği kadına karşı tutku dolu bir insan, verilen emirleri harfiyen cesurca uygulayan bir asker ve gerektiğinde risk almasını bilen bir lider olarak perdeye yansımaktadır. Mitolojik ve destansı karakterlerin özelliklerinden kurgulanmış, seyircinin seveceği örnek bir kahraman tasavvur edilmiştir.

Filmdeki kahramanların giydiği antik Mısır tasvirlerinden ilhamla hazırlanmış kostümler filme renk ve canlılık katmakla kalmamış, tarihsel dokunun ve kahraman tasavvurununt seyirci üzerindeki etkisini arttırmak için tasarlanmıştır. Bu dokunun oluşması için kutsal metinde yer alan, rahip ve yüksek rahip kıyafetlerinin ayrıntılı olarak tasvir edildiği (Mısır'dan Çıkış 28 ve 39) bölümlerden faydalanıldığı görülmektedir. Filmde, Hz. Musa'nın kaderinin imgesel bir göstergesi ve aynı zamanda İbrani kültürel kimliğinin önemli kodlarından kumaş imgesinin filmin belirleyici sahnelerinde görüldükten sonra aynı imgenin Hz. Musa'nın sürgüne gönderildiği sırada sırtındaki cüppede de kullanılması bu özenin bir göstergesidir.



RESİM 14: Huston Mısır tasvirlerindeki Yahudiler özgü dokuma kumaşlı kostümle

Filmde daha evvel zikrettiğimiz Campbell'in kahramanın dönüşümünde saydığı izlekte de olduğu gibi Hz. Musa'nın dönüşümü kademeli ve doğal bir seyir izlemektedir. Hz. Musa bu haliyle eski görünümünden tamamen farklı, vücudu tamamen kapalı, elinde

asasıyla yolculuğa çıkmaktadır. Yönetmen filmde İbranilerle Hz. Musa'yı özdeşleştirmeyi başarmıştır artık. Kahraman arketipi yerini mütevazı bir yolcuya bırakmıştır. Halkının kaderi bu yolcunun elindeki asa ve az miktarda erzakla çıkılan bir yolculuk sonunda belli olacaktır. Bu Musa tasviri, beyaz saç, uzun beyaz sakal, siyah çizgili Hz. Musa'nın soyunun dayandığı kabul edilen Levite kabilesine özgü kırmızı cübbesi ile tamamlanmıştır. Yönetmenin detaycı yaklaşımı görsellikle kutsal anlatılardaki metinsel uyumun bir göstergesi olması bakımından önemlidir.

Yönetmen Hz. Musa'nın hikâyesini sadece kutsal anlatılar üzerinden kurmak istememiştir. DeMille, modern insanların bu anlatıyı sinemaya gitmek yerine kutsal metinlerden dinlemek için mabetlere gitmeyi tercih edeceklerini çok iyi biliyordu. Fakat o bu hikâyenin, tecrübesinin de etkisiyle, modern bir mitolojiye dönüşmesi için her detayıyla yakından ilgilenmiştir. DeMille binlerce yıllık anlatının bu versiyonunun anlatının kendisi kadar büyük, zamansız, akılda kalıcı ve dayandığı hikâyenin büyüsü kadar aynı zamanda etkileyici de olması için çağın teknolojik nimetlerinden faydalanmasını bilmiştir. DeMille'in filmi görsel olarak günümüzün özel efektleriyle karşılaştırıldığında yetersiz kalabilir. Ancak tematik olarak hikâyenin kodlarını taşımak için çok emek harcandığı görülmektedir. Bu anlardan biri, Hz Musa'nın adı bilinmeyen Tanrı ile olan Sina Dağı'ndaki görüşmesini içeren sahnelerinin çekimlerinde karşımıza çıkmaktadır.



RESİM 15: Kızıl Denizin iki ayrılması sahnesi için hazırlanan özel havuz

Hz. Musa'nın Sina Dağı'nda Tanrı ile karşılaştığı sahnede Hz. Musa fiziksel dönüşüm geçirmiş, yüzü O'ndan bir emare olarak aydınlanmış, saçları O'nun ışığının

yansıması olarak beyazlamış, karşılaşmanın etkisi altında yürüyerek ailesinin yanına dönecektir. Bu değişim karısı ve en yakın takipçisi tarafından da sözlü olarak pekiştirilmiştir;

— *Yüzüne bak.*
— *Allah'ı görmüştür.*
— *Musa... saçların... sandaletlerin.*
— *Kutsal topraklarda durdum.*
— *Bize anlatır mısın Musa?*
— *Gözlerim ona bakamadı.*
— *Konuştu mu?*
— *Sözünü zihnime nakşetti. Ve söz Tanrı'ydı.*
— *İnsan gibi konuştu mu?*
— *O beden değil, ruhtur. Sonsuz aklın ışığı. Ve onun ışığının her insanın içinde olduğunu biliyorum.*
— *Senden bir şey istedi mi?*
— *Mısır'a gideceğim*
— *Sen Tanrı'nın elçisisin!*

Bu fiziksel değişimler On Emir almak için yeniden Sina Dağı'na çıkan Hz. Musa'nın dağdan inerken ki haline de yansıyacaktır. Yüzü daha da aydınlanmış ve saçları görüşmeden sonra daha uzun ve daha beyaz olarak tasvir edilmiştir.



RESİM 16: Hz. Musa Tanrı ile her görüştüğünde yüzü ve saçları daha da aydınlanır

Filmde, Tanrı veya Tanrı'nın aşkınlığının gösterilmek istendiği bölümlerde, batı sanatının ikonografik resimlerinde karşımıza çıkan ve kutsal olanın bir ışıkla ya da bir haleyle çevrilmesi tekniği ve o bölgenin resmin geri kalanından daha da aydınlık görünmesi, 1950 ve 1960'ların son teknoloji olan özel efektleri sayesinde uygulanılmaya çalışılmıştır. Bu tarz bir uygulama yüzyıllardır kutsal imgelerin temsili ile karşı karşıya gelmiş toplumların bilinçaltındaki kutsal imge ile ilişkilendirilmesi ve bir devamlılık sağlanması bakımından da önemlidir. Bu sinematik sekansların seyirci üzerinde hayranlık uyandırıyor olması ve aşkınlık duygusunu veya deneyimini beslemesi yanında aynı zamanda seyircinin kahramanla özdeşleşmesini de engellemektedir.



RESİM 17: Hz. Musa Sina Dağında Tanrı ile görüşür

Filmde ayrıca temsil bakımından önemli bir unsur olarak Tanrı ile konuşmaların geçtiği sahnelerdeki ses kullanımı dikkat çekmektedir. Sina Dağı'nda gerçekleşen görüşmelerde Tanrıyı kimin seslendirdiğine dair farklı açıklamalar bulunmaktadır: Heston filmin 2004 DVD'sinde yayınlanan bir röportajda, kendisinin Tanrı'yı seslendirdiğini söylese de DeMille'in yayıncısı ve biyografisini yazan Donald Hayne, Sina Dağı'nda On Emir'in verildiği sahnede Tanrı'nın sesini kendisinin verdiğini iddia etmiştir. Yönetmen bu bilginin açıklanmasını istememiş, çekimi yapılan sesin ayarlarını bozarak bir insana atfedilmesinin önüne geçmek istemiştir (imdb.com, 2010).

İbraniler 430 yıl kaldıkları Mısır'dan çıkarken taşınabilir neleri varsa yanlarına, arabalara koyup Ramses şehrinden yola çıkarlar. Yönetmen bu sahnede dönemin toplumsal hayatının renkli görüntülerini yansıtmak istemiştir. Yaşlılar, çocuklar, hayvanlar, eşyalar ve

kutsal bilinen değerlerin somutlaşmış tezahürleri ile birlikte yolculuk hazırlıkları yapılmıştır. Bu çıkışta dikkat çeken hususlardan birisi de İbranilerin Hz. Yusuf'un kemiklerini de beraberinde götürmeleridir. İbranilerin atalarından birisi olan Hz. Yusuf'un temsili olarak filmde gösterilmesi ve yolculuk esnasında onu yanlarında götürmeleri semiotik bakımdan önemli bir ayrıntıdır. Yine *On Emir* filminin ikonik sahnelerinden birisi de, Hz. Musa'nın İbranileri Mısır'dan çıkarmak için başladığı yolculuğu Kızıldeniz'in engellediği ve Hz. Musa'nın halkını teskin ettikten sonra kollarını gökyüzüne uzattığı sahnedir.



RESİM 18: Hz. Musa Kızıl Denizin ikiye ayrılması için kollarını açar

İbraniler, Hz. Musa öncülüğünde yolculuk için sahil yolu yerine Kızıldeniz çölü yolunu seçerler. Öte yandan onlara izin verdiği için karısı tarafından aşağılanan Firavun, ordusuyla yola çıkarak deniz kıyısında konaklayan İbranilere yetişir. Bu durum karşısında, Hz. Musa'ya Datan'nın da kışkırtmasıyla sitem eden İbraniler, Hz. Musa'nın asasını uzatmasıyla Kızıldeniz'in sularının iki ayrılması karşısında şaşkınlıklarını gizleyememektedir. Böylelikle onların kurtuluşu için bir yol açılmış olur. Bu yola firavunun askerlerinin de girmeye çalışması yine görsel bir efekt yardımıyla temsil edilmiş, ateşten bir hortum onları bu yoldan uzak tutmuştur. Neticede Hz. Musa ve kavmi Kızıldeniz'i geçmiş ve Firavun'un ordusu sularda boğulmuştur. Saraya dönen firavun, yenilgisini kabul eder ve Nefertiti'ye şöyle der: "Gerçek Tanrı onunkisi imiş".

Filmin ismini de aldığı sahne, Hz. Musa'nın kavmini Sina Dağı'nın eteklerine kadar getirip Tanrı ile görüşmek için dağa tırmanması ve O'ndan emirleri almasının gösterildiği

kısımdır. Hz. Musa ise 40 günün ardından dağda Tanrının buyruklarının On Emir'in ateşten bir elin taş tabletlere, "tanrının parmağıyla" yazılmasına şahitlik etmiştir. Bu şahitlik karşısında O'nun yüzündeki parlaklığın arttığı ve saçlarındaki beyazların fazlalaştığı görülmektedir.

"Öyle yazıldı, öyle yapılacak." Bu ibare film boyunca farklı karakterler tarafından dile getirilmesinin yanında alt metin olarak kalmayı başarmıştır. Yönetmen kimi zaman bir kâtip göstererek bunu yapmış kimi zamansa bir kahramana söyletmiştir. Filmde İbranilerin zulümden kurtulur kurtulmaz çok az bir zaman sonra eski alışkanlıklarına dönmesi ve daha da ileriye gitmesi, putperestliğe başlamaları, Tanrı buyruklarına karşı çıkmaları sonrası elinde on emirin yazıldığı taş tabletlerle kavmine kızgın bir şekilde konuşan Hz. Musa "Öyle yazıldı, öyle yapılacak" ifadesinin imgeleşmiş halidir.



RESİM 19: Hz. Musa halkına buyruklarını söyledikten sonra veda eder

Yukarıdakine benzer fiziki değişim son sahnede de yer almaktadır. Rab'bin gözünde kötülük yapan tüm İbrani nesil Hz. Musa'sız 40 yıl çölde dolaşmıştır. Hz. Musa, Nebo dağının eteklerinde yakınlarıyla buluştuğunda saçları epeyce uzamış ve bembeyaz olmuştur. Artık ihtiyarladığı görülen Hz. Musa asasını ve cüppesini Joshua'ya vererek ellerini başının üzerine koyar, şövalyelik unvanının verilmesine benzer bir şekilde onu takdis eder;

— *Joshua... Sana emrediyorum ve seni güçlendiriyorum, çünkü Ürdün'ü geçeceksin ve insanlara önderlik edeceksin.*
— *Hem ben hem de evimdekiler Tanrıya hizmet edeceğiz*

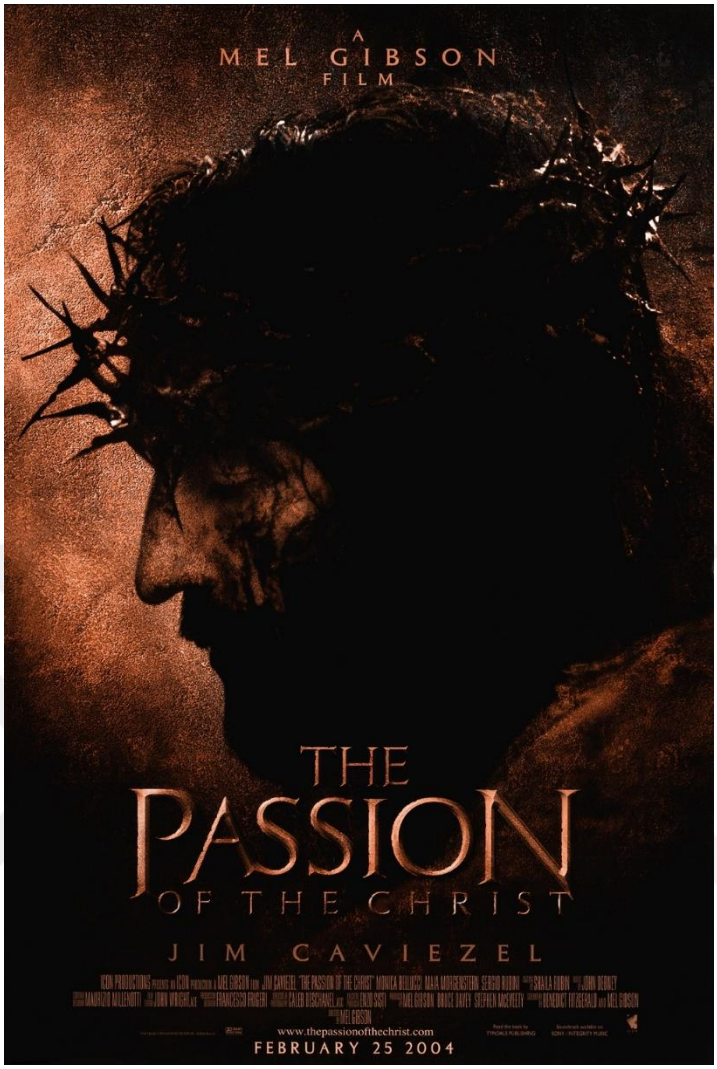
— *Mered, kitapları bana ver.*
Eleazar, bu beş kitabı götürüp oraya koymanı istiyorum On Emir yazılı olduğu tabletlerin yanına, Ahit Sandığı'na. Tanrı bunun böyle olmasını istiyor. Gidin! Tüm topraklarımız özgürlüğe kavuşana kadar bu görevinizden vazgeçmeye kalkmayın.

On Emir filminin kutsal metinlerle ilişkisi çekilen birçok uyarlama filme göre asıl metne sağdık kalınması bakımından oldukça güçlüdür. Yönetmenin filmin hazırlık aşamasından gösterimine kadarki süreçte titiz davrandığını görmekteyiz. Dramanın kendine mahsus yapısı gereği kopukluk olmaması için Yahudi inancının kutsal metinlerinde anlatılmayan kısımları diğer semavi dinlerin metinlerine bakarak tamamlamayı öncelemiştir. Aynı zamanda roman türünün kurgusunun özellikle konuşmalarda ve karakterlerin mimiklerinde etkisinin olduğu görülmektedir.

Çağına göre oldukça yeni teknikler kullanarak Hz. Musa'nın gösterdiği mucizeleri perdeye taşımaya gayret eden yönetmen, o dönemde en büyük film setini inşa etmeyi başarmıştır. Demille'in en önemli işi olarak gösterilen film, onca yıl geçmesine rağmen dini türde çekilmiş en iyi filmler arasında yerini korurken, klasik Hollywood anlatıları arasında da üst sıralarda yer almaktadır.

Hz. Musa'yı bir özgürlük savaşçısı ve bir lider olarak tasavvur eden yönetmen bunu yaparken kutsal kaynaklarda geçen tasavvurdan kimi zaman ayrılma rsikinin göze almıştır. Bunda yönetmen ve yapımcıları dönemin toplumsal ve siyasi söylemlerine paralel bir yol izlediği, siyasi şartların sanatçılar üzerindeki baskısının ağır bastığı ve yönetmenin bunu kabullendiği görülmektedir.

4.2. Sinemada Hz. İsa Temsili: The Passion of The Christ (2004)



RESİM 20: The Passion of The Christ (2004) film afişi

Hz. İsa'nın hayatı ve sinema dünyasının buna olan ilgisini en iyi bilen isimlerden Reinhartz'ın deyişiyle İncil, tüm zamanların en çok satan kitabı olduğu gibi Hz. İsa da sinema tarihinin en popüler film konusu olmuştur. Film endüstrisinin başlangıcından bu yana yüz yıldan fazla bir süre içinde Hz. İsa hakkında yüzlerce "biyografi" filmi çekilmiştir. Tüm filmlerin izlenme sayısı bir araya getirildiğinde, sinemanın bu hikâyeyi anlatma becerisinin onun hakkında kaleme alınmış eserlerden daha fazla olduğu görülecektir. Bu nedenle, Hristiyanlık tarihi ve inancı sinema sonrasında filmler vasıtasıyla öğretiliyor demek mümkündür. Filmlerin eğitim alınan yerlerde, kilise ve kışlalarda halka gösterimi yapılarak ayrıca TVlerde yayınlanarak olabildiğince geniş kitleler tarafından izlenmesinin önü açılmıştır. (Kozlovic, 2003)

Hz. İsâ Kur'ân-ı Kerîm'de İsa, İbn Meryem ve Mesih şeklinde zikredilmiştir. O,

kendisine İncil'in verildiği ve Hz. Muhammed'i müjdelediği bildirilen dahası "Allah'tan bir ruh ve kelime" olarak tavsif edilen, ancak kul olduğu da vurgulanan büyük peygamberlerden birisidir. Hristiyanlık'ta ise İsa Mesih, Tanrı'nın oğlu, dolayısıyla tanrı kabul edilmektedir. Hristiyanlık Hz. İsa ile ilgili inanç ve telakkiler üzerine kurulmuş bir din anlayışıdır. Bunun için Hz. İsa'nın kimliği, tabiatı ve mesajı Hristiyanlık tarihi boyunca çok tartışılmıştır. Onun hakkında pek çok farklı biçim ve içerikte eserler kaleme alınmıştır. Ancak Hz. Musa'da da olduğu gibi hayatına, özellikle de çocukluk ve gençlik yıllarına dair birinci derecede kaynaklar oldukça sınırlıdır. Bunun sebebi ise Hristiyanlık teolojisinde Hz. İsâ'nın dünyevî hayatından çok ölümü, dirilmesi ve semaya yükselmesinin önemsenmiş olmasıdır. Bundan dolayı Hristiyanlarca muteber ve kutsal (kanonik) sayılan bugünkü İnciller'de onun dünyevî hayatına fazla önem verilmemiş, dünyevî hayatını ön plana çıkaran, çocukluğu ve gençliği hakkında bilgiler veren diğer İnciller ise sahte (apokrif) kabul edilmiştir. Kur'an-ı Kerîm'de 15 surede 93 ayette Hz. İsa'nın ismi veya bir sıfatı ile zikredilmiştir. Ağırlıklı olarak ise Âl-i İmrân, Mâide ve Meryem surelerinde doğumunun müjdelenmesi, dünyaya gelişi, tebliği, mucizeleri, dünyevi hayatının sonu ve Allah katına yükseltilişiyle ilgili olarak bilgi verilmektedir (Harman, İsa, 2000).

Mel Gibson'ın yapımcılığını, yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendiği *The Passion of the Christ (Tutku: Hz. İsa'nın Çilesi/ 2004),* gösterime girdikten sonra sinema tarihinin en çok izlenen, tepki gören, tartışılan ve ekonomik olarak en çok hasılat geliri elde etmiş filmlerinden biri haline gelmiştir. Katolik yönetmen Gibson, senaryoyu Benedict Fitzgerald ile birlikte Anna Katharina Emmerich'in (1820) antisemitik olarak kabul edilen *The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ* isimli eserinden etkilenerek kaleme almıştır. Hz. İsa'nın yaşamının son 12 saatini tasvir eden film, neredeyse sinema tarihi ile eşit, Hz. İsa'nın hayatı hakkında yapılan uzun metrajlı filmlerin sonuncu halkasını oluşturmaktadır. 'Passion' kelimesi Latince kökenlidir. Kelime "ızdırap, çile çekmek" anlamının yanı sıra "derin ve yüce sevgi" manasına da gelmektedir. Filmin bu ismi almasının bir diğer sebebi ise Hristiyan terminolojisinde Hz. İsa'nın son 12 saati boyunca onu ve insanları kurtarmak için çektiği acı veren olayları betimlemesindendir. Kelime Dört ayrı İncil'de aynı anlamda kullanılmış ve sözlük anlamlarından biri olarak 2000 yıl boyunca yerleşmiştir (ntv.com.tr, 2022).

Film, Nasıralı Hz. İsa'nın havarileriyle birlikte *Son Akşam Yemeği'*nden sonra dua etmeye gittiği Getsemani Bahçesi'nde açılır. Hz. İsa, havarisi Judas Iscariot tarafından ihanete uğradıktan hemen sonra bahçede tutuklanır ve Ferisilerin liderlerinin suçlamalarıyla

karşı karşıya kaldığı Kudüs'e geri götürülür. Yahudi din adamları tarafından ölüme mahkûm edilse de cezai hüküm verme yetkisi onlarda değil validedir.



RESİM 21: Hz. İsa Getsemani Bahçesi'nde

Hz. İsa bunun üzerine Filistin'in Roma Valisi Pilatus'un huzuruna çıkarılır. Pilatus'un siyasi kariyeri bu süre zarfında tehlikededir ve bölgede çıkacak yeni bir ayaklanma onun için en büyük risktir. Pilatus, Hz. İsa'yı çarmıha germe ya da gitmesine izin verme yetkisine sahiptir. Yahudi dini liderlerin Hz. İsa'yı çarmıha germelerine izin vermeyi reddetmek onun için aynı zamanda büyük bir çatışmayı göze almak demektir. Pilatus, kararı Hz. İsa'nın yaşadığı bölgenin Kralı Hirodes'e bırakır. Ancak Hirodes, Hz. İsa'yı Pilatus'a geri gönderir ve o da kalabalığa İsa'nın gitmesine izin vermekle, suçlu Barrabas'ı tahliye etmek konusunda bir seçim hakkı verir. Kalabalık Barabbas'ın serbest bırakılmasını ve Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesini seçer/ister.

Film daha önce örneklerini verdiğimiz klasik "çile" filmleri gibi esas olarak İncil hikâyeleri üzerine kuruludur. Senaryo dört İncil'den farklı unsurlar bir araya getirilerek oluşturulmuştur. Mel Gibson, izlenme oranları ve ortaya çıkan olumlu ya da olumsuz eleştiriler dikkate alındığında, her aşamasında olduğu filmi tüm zamanların en başarılı "çile oyunu" haline getirmeyi başarmıştır.

Film, Hz. İsa'nın öğretilerinin sunumunda zayıf bulunsa da, İncil'de geçen hikâyeler, mucizeler, kozmik alametler ve işaretlerle dolu ve -özellikle işkence sahnelerindeki dramatizasyon abartılı olsa da- bir yeniden anlatım olarak oldukça güçlüdür. İlk dönem sessiz Hz. İsa filmleri gibi, Gibson'ın filmi de hikâyeye aşina olmayan izleyiciler için anlaşılması zor olabilir. DeMille'in *On Emir* filminde yaptığı gibi bilgilendirici bir ön

hazırlık metni ya da dış sesin hikâyeyi anlaşılır kılmak adına açması sinematik dilin üzerindeki yükü hafifletebilirdi. Ancak Gibson, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi öncesindeki 12 saatlik dilimi, kutsal anlatılar ve batı sanatının ikonolojik geçmişine atıflarda bulunarak anlatmayı tercih etmiştir. Bu yönüyle film kendi başına, Yahudilerin Hz. İsa'ya olan öfkesi ve Romalıların bu olağanüstü durum karşısında kayıtsız kalışları veya çarmıha gerilmesinin gerekçesi hakkında izleyicilere yeterli bilgilendirmede bulunmamaktadır. Film içerisinde zaman zaman geçmişe yapılan göndermeler bu duruma netlik kazandırmak yerine Hz. İsa'nın mucizelerine odaklanmaktadır.

Gibson'ın 2004 yılında gösterime soktuğu *The Passion of the Christ* 2005 yılında biraz değiştirilmiş biçimde, bazı kanlı sahneler çıkarılarak, DVD olarak yayınlamıştır. Film çekimi ile başlayan aşırı şiddet içerikli sahnelerin varlığı ve özellikle Yahudi din adamlarının olumsuz temsil etmesi, film gösterildiğinde gişe başarısına pekâlâ katkıda bulunmuş olsa da büyük bir tartışmaya yol açmıştır. Film, Yahudiler ve liderlerini sistematik olarak acımasız bir şekilde resmetmekle ve Hz. İsa'nın yakalanması, yargılanması, işkence edilmesi ve çarmıha gerilmesi sahnelerinde Yahudi gruplarının arasına "Şeytan"ı sokarak Yahudileri kelimenin tam anlamıyla şeytanla işbirliği içinde, onun söylediklerini yapan kişiler olarak göstermekle suçlanmıştır. Yönetmenin şeytan imgesini görselleştirerek sunması etki bakımından kutsal metinlerdekiş tasvirlere nazaran oldukça büyük olmuştur. Öte yandan valinin karısı bu tasavvurun zıttı olarak filmde vicdanı temsil etmektedir. Vali Pilatus'un hüküm vermede isteksiz olması ve karısından etkilenmesi karşısında sadece Matta İncili 27'de geçmektedir. Gibson'un bu referansı kullanarak, Hz. İsa'yı kurtarmak için kocasına yalvaran, Hz. İsa'nın çektiği acıdan dolayı ıstırap çeken ve elini silmek için beyaz bir kumaş getiren iyi yürekli Romalı Claudia'nın bir portresine dönüştürmüştür. Bu örnekte oldukça güçlü bir şekilde gördüğümüz gibi yönetmen beyaz kumaşı "gösteren" olarak kullanarak onun karşısına yerleştirdiği Yahudileri sinematik dille vicdandan yoksun ve acımasız bir şekilde göstermiştir. Film boyunca farklı sahnelerde karşılaştığımız bu tipoloji filmin antisemitik olarak değerlendirilmesine ve aleyhinde çok güçlü bir kampanyanın yürütülmesine neden olmuştur.



RESİM 22: Şeytan Yahudi hahamların arasında

Filmin çekimleri İtalya'da gerçekleşmiştir. Çarmıha gerilme sahneleri, yönetmen Pier Paolo Pasolini'nin *The Gospel According to St. Matthew* (1965) filmini çektiği Güney İtalya'da Basilicata bölgesindeki Matera şehrinde çekilirken, Kudüs şehri ise Cinecitta Stüdyolarında tasarımcı Francesco Frigeri ve set dekoratörü Carlo Gervasi tarafından Roma'da kurulmuştur.

Hz. İsa'nın Çilesi 'Passion' yüzyıllar boyunca her türden sanatçıyı etkilemiş, sayısız Batılı ressama ilham vermiş ve yüzyılın ilk sinema örneklerine konu teşkil etmiştir. Gibson görüntü yönetmeni Caleb Deschanel'den filmin görüntüsünün İtalyan Barok sanatçısı Caravaggio'nun resimlerindeki görüntüleri taşımasını istemiştir. Kutsal kabul edilen kişileri günlük hayattan modeller kullanarak sıradan kişiler gibi resmetmesi ile ün kazanan ressam, resimde ışık-gölge kullanma tekniği ile döneminin ressamlarından farklılaşmış ve öne çıkmış, oluşturduğu keskin zıtlıklar ile resimlerindeki üç boyutlu nesnelere hacim kazandırmıştır. Ressamın en ünlü eseri *Şüpheci Thomas*, filmin son sahnelerinde Roma askerinin Hz. İsa'yı mızrağıyla dürtmesi sahnesinin görsel bir öncülü olarak görülebilir. Ayrıca filmde Valilik konağında topluluk karşısında geçen sahnenin sinematik öncülü olarak, Antonio Ciseri'nin Vali Pontius Pilatus'u Hz. İsa'yı Kudüs halkına gösterirken resmeden *Ecce Homo* ("İşte o adam!") tablosu gösterilebilir.



RESİM 23: Antonio Ciseri, 1871, Ecce Homo "İşte o adam!" isimli tablosu

Filmin en özgün yanlarından birisi de karakterlerin dönemin dilini kullanarak konuşmalarıdır. Bu çerçevede, tarihi belgelere göre Hz. İsa'nın doğumu ve ölümü arasında geçen yıllarda Yahudi'lerin Aramice ve Roma'lıların ise Latince konuştukları bilinmektedir. Yönetmen bu tavrıyla gerçeklik vurgusunu pekiştirmiş, izleyiciyi belgesel formatına yakın bir canlandırma ile baş başa bırakmıştır.

Hristiyanlar için filmin "eğlenceli" olduğunu söylemek mümkün değildir. Çoğu Hristiyan, Hz. İsa'nın acımasızca işkence gördüğünü ve vahşice infaz edildiğini görmeyi "eğlenceli" olarak kabul etmese de filmin izlenme oranları bu acıya şahitlik etmenin onlar için önemli olduğunu göstermektedir. Klasik anlatı sinemasında "özdeşleşme" ve "kathersis" kavramları bu durum için anahtar niteliğindedir.

Film yukarıdaki örnekte olduğu gibi sürükleyici ve dramatik bir şekilde Hz. İsa'nın çektiği acılara ve ölümüne giden süreçlere odaklanmakta, son bölümde kısa bir şekilde İncillerde de geçen Hz. İsa'nın dirilişi (Matrix Resurrections) gösterilerek son bulmaktadır. Bu sahne Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği cuma gününü izleyen pazar gününde mucizevi şekilde hayata dönmesini temsil etmektedir. Yönetmenin 2016'da yaptığı açıklamaya göre Hz. İsa'nın dirilişi odaklı bir devam filmi çalışmalarına Braveheart filminin de senaristliğini üstlenen Randall Wallece ile başlanmış durumdadır. 2020 yılında ise filmde Hz. İsa'yı temsil

eden Jim Caviezel, Mel Gibson'ın kendisine İsa'nın Tutkusu'nun devamı olan Diriliş'in üçüncü taslağını verdiğini doğrulamıştır (movieweb.com, 2022).

Daha önce de zikrettiğimiz gibi Hz. İsa'nın yaşamından derlenen anlatıların filme alınması yalnızca eğlence amacı gütmemekte, aynı zamanda çeşitli sivil kuruluşlar, kamu kurumları ve Hristiyan eğitim ve misyonerlik çalışmalarında önemli araçlar olarak sıklıkla kullanılmaktadır. Bu manada Gibson'un filmi ulaştığı gişe rakamları ve etkisi bakımından bu konuya en çok hizmet eden filmler arasında yerini muhafaza etmektedir.

4.2.1. Film ve Kutsal Metin Anlatısı Arasındaki İlişki

Film daha önceki örnekte de gördüğümüz gibi kutsal terminolojiden bir kelimenin etrafında, onun zihinlere yer etmiş mana ve içeriği özelinde geçmektedir: Çile (Passion). Yönetmen, yapımcı ve senarist olarak filme ağırlığını koyan Mel Gibson, 12 yıl boyunca filme hazırlık yapmış ve bu süreç içerisinde kutsal metinleri dikkatlice ele almıştır. Filmin ismi *The Passion of the Christ* (Tutku: Hz. İsa'nın Çilesi) olarak seçilmiştir. Bu yönüyle film, esasen sinema tarihinin aşina olduğu, dini türdeki çekilmiş filmler arasında ayrıca ele alınabilecek yeküne sahip "passion play" oyunlarının (Hz. İsa'nin çarmıha gerilisini canlandıran tiyatro temsillerine verilen ad) bir yeniden yorumu niteliğindedir.

The Passion of the Christ filmi etrafında dönen tartışmanın bir kısmı, filmde geçen olaylar ve bu olayların gerçeklikle olan bağının ne derecede güçlü olduğu üzerine olmuştur. Film gösterime hazırlanırken, Kutsal Roma Katolik ve Apostolik Kilisesi'nin başı Papa II. John Paul'a gösterildiği ve onun *"olduğu gibi oldu"* dediği rivayeti filmi daha da dikkat çekici hale getirmiştir. Katolik ve evanjelik cemaat bu açıklamadan sonra filmi ayrı bir konuma yerleştirmiştir (wsj.com, 2003).

Bu filmlerin, biyografik türün kurgusal doğasının unutmadan aynı zamanda tarihsel boyutuyla meşgul olmak, Hz. İsa biyografilerinde inşa edilen "yeniden" tasavvurların en azından inananların zihnindeki haliyle örtüşeceğine olan inancı göstermesi bakımından önemlidir. İzleyicilerin "Hollywood'un İsa'sı"nın "Nasıralı İsa" ile birebir uyuşması beklentisi, aynı zamanda inananların görsel dünyadan beklentisinin ne denli yüksek olduğunu da göstermektedir. Film bu beklentiyi daha da yükseltecek bir kurguya sahiptir. Film sahneleri, Hristiyanlar için Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesine giden "Via Crucis" *Çarmıh/*

Haç Yolu ya da "Via Dolorosa" yani Hz. İsa'nın çarmıha gerilmeye götürülürken çıktığı zorlu yolu temsil eden *"Hüzünlü Yol*"u takip etmektedir. Bu yol güzergâhı, 2007 yılında Papa Benedict XVI tarafından anma törenleri için onaylanmıştır (vatican.va, 2007).

Yolun durakları şöyledir;

1. İsa Getsemani Bahçesinde dua eder;
2. İsa, Yahuda tarafından ihanete uğrar ve tutuklanır;
3. İsa, Sanhedrin tarafından mahkûm edilir;
4. İsa, Petrus tarafından 3 kez reddedilir;
5. İsa Pilatus tarafından yargılanır;
6. İsa kırbaçlanır ve dikenlerle taçlanır;
7. İsa çarmıhını alır;
8. Kireneli Simon, İsa'ya çarmıhını taşıması için yardım eder;
9. İsa, Kudüs'ün kadınlarıyla tanışır;
10. İsa çarmıha gerilir;
11. İsa, krallığını tövbe eden hırsıza vaat eder;
12. İsa, Meryem ve Yuhanna'yı birbirine emanet eder;
13. İsa çarmıhta ölür ve
14. İsa mezara yatırılır.

Film, İşaya 53'ten alıntı yapılan bir metinle açılır: "*O, günahlarımız için yaralandı, fesatlarımız tarafından ezildi. O'nun yaralarıyla şifa buluyoruz*". İbranice İncil'deki İşaya Kitabının veya Ahdi Atik'in 53. bölümünden olan bu alıntının olduğu yer Yeşaya peygambere atfedilen kehanetleri içermektedir. Film izleyicilerin muhtemel sorularından, Hz. İsa'nın neden kadere teslim olduğunun, neden Tanrıdan başkasından merhamet dilemediğinin alt metni ve dahası filmin sinopsisi burada bulunmaktadır. Film ve kutsal metin bağlamında dikkat çekici bir diğer husus, filmin senaryosunun dört İncil'den alıntılarla örülü olmasıdır. Yönetmenin filmdeki sahneleri İncillerdeki metinlerden bir bütün oluşturarak ortaya çıkardığı görülmektedir. Kimi zaman Markos'taki bir betimlemeyi dikkate alırken, kimi zaman Luka'daki, Yuhanna'daki ya da Matta'daki bir diyalogu kullanmayı tercih etmiştir. Bu yönteme örnek olarak Hz. İsa'nın tutuklanma sahnesinde geçen Yehuda ve Hz. İsa arasındaki diyalog örnek verilebilir. Markos 14'de bulunan "İsa Tutuklanıyor" başlığındaki metinde Yehuda ile bir konuşma bulunmazken, Luka 22'de aynı başlık altında filmde de geçen şu konuşma gerçekleşmektedir:

“47-48 İsa daha konuşurken bir kalabalık çıkageldi. Onikiler'den biri, Yahuda adındaki kişi, kalabalığa öncülük ediyordu. İsa'yı öpmek üzere yaklaşınca İsa, “Yahuda” dedi, “İnsanoğlu'na bir öpücükle mi ihanet ediyorsun?”
49 İsa'nın çevresindekiler olacakları anlayınca, “Ya Rab, kılıçla vuralım mı?” dediler. 50 İçlerinden biri başkâhinin kölesine vurarak sağ kulağını uçurdu.

51 Ama İsa, “Bırakın, yeter!” dedi, sonra kölenin kulağına dokunarak onu iyileştirdi.”

Film ve kutsal metin arasındaki ilişkiyi ortaya koyacak birkaç örnek daha vererek durumu açıklamaya çalışacağız. Hz. İsa’nın bir veya üç yıl süren tebliğ faaliyetinin sonunda, filme alınmasa da hikâyenin öncesinde Yahudilerin Hz. İsa’yı ortadan kaldırma planlarının olduğu ve bunun için zaman kolladıkları kutsal kitapta Markos 14. bölümde şöyle geçmektedir*; “Fısıh ve Mayasız Ekmek Bayramı'na iki gün kalmıştı. Başkâhinlerle din bilginleri İsa'yı hileyle tutuklayıp öldürmenin bir yolunu arıyorlardı. ‘Bayramda olmasın, yoksa halk arasında kargaşalık çıkar’ diyorlardı.”* Hikâyeye vakıf olmayan seyirci için film öncesinde hazırlık yapmayı gerektirecek başka sahneler de ayrıca mevcut bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi kutsal metinde “Fısıh Yemeği” başlığı altında geçen bölümdür.

Markos 14:

“ (Mat.26:17-30; Luk.22:7-23; Yu.13:21-30)

12 Fısıh kurbanının kesildiği Mayasız Ekmek Bayramı'nın ilk günü öğrencileri İsa'ya, “Fısıh yemeğini yemen için nereye gidip hazırlık yapmamızı istersin?” diye sordular.

13 O da öğrencilerinden ikisini şu sözlerle önden gönderdi: “Kente gidin, orada su testisi taşıyan bir adam çıkacak karşınıza. Onu izleyin. 14Adamın gideceği evin sahibine şöyle deyin: ‘Öğretmen, öğrencilerimle birlikte Fısıh yemeğini yiyeceğim konuk odası nerede? diye soruyor.’ 15Ev sahibi size üst katta döşenmiş, hazır büyük bir oda gösterecek. Orada bizim için hazırlık yapın.”

16 Öğrenciler yola çıkıp kente gittiler. Her şeyi, İsa'nın kendilerine söylediği gibi buldular ve Fısıh yemeği için hazırlık yaptılar. 17Akşam olunca İsa Onikiler'le birlikte geldi.
18 Sofraya oturmuş yemek yerlerken İsa, “Size doğrusunu söyleyeyim” dedi, “Sizden biri, benimle yemek yiyen biri bana ihanet edecek.”

19 Onlar da kederlenerek birer birer kendisine, “Beni demek istemedin ya?” diye sormaya başladılar.

20 İsa onlara, "Onikiler'den biridir, ekmeğini benimle birlikte sahana batırandır" dedi. 21"Evet, İnsanoğlu kendisi için yazılmış olduğu gibi gidiyor, ama İnsanoğlu'na ihanet edenin vay haline! O adam hiç doğmamış olsaydı, kendisi için daha iyi olurdu."

22 İsa yemek sırasında eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve, "Alın, bu benim bedenimdir" diyerek öğrencilerine verdi. 23Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine verdi. Hepsi bundan içti. 24 "Bu benim kanım" dedi İsa, "Birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır. 25Size doğrusunu söyleyeyim, Tanrı'nın Egemenliği'nde yenisini içeceğim o güne dek, asmanın ürününden bir daha içmeyeceğim."

26 İlahi söyledikten sonra dışarı çıkıp Zeytin Dağı'na doğru gittiler."

Sinematik kurgu tercihi bakımından yönetmenin seyircinin düştüğü boşlukları geri dönüş tekniği kullanarak doldurmayı seçtiği görülmektedir. Örneğin, yine kutsal metindeki Markos 14. bölümde "Petrus'un İnkârı Önceden Bildiriliyor" kısmında filmin neredeyse ortalarında olan diyalog metin sırlamasında başlangıç sahnesinden önce gelmektedir;

"27 Bu arada İsa öğrencilerine, "Hepiniz sendeleyip düşeceksiniz" dedi. "Çünkü şöyle yazılmıştır:
'Çobanı vuracağım,
Koyunlar darmadağın olacak.'
28 Ama ben dirildikten sonra sizden önce Celile'ye gideceğim."
29 Petrus O'na, "Herkes sendeleyip düşse bile ben düşmem" dedi.
30 "Sana doğrusunu söyleyeyim" dedi İsa, "Bugün, bu gece, horoz iki kez ötmeden sen beni üç kez inkâr edeceksin."
31 Ama Petrus üsteleyerek, "Seninle birlikte ölmem gerekse bile seni asla inkâr etmem" dedi. Öğrencilerin hepsi de aynı şeyi söyledi."

Film, Son Akşam Yemeği'nden sonra İsa'nın dua etmek için gittiği Zeytin Bahçeleri'nde açılır. İlk sahne, dolunayın ışığının bulutlardan sıyrılarak zeytin ağacının yapraklarına yansıması ve uzaklarda derin bir sesle, mırıldanırcasına anlaşılmaz sözler söyleyen bir adamın siluetine kameranın yavaşça yaklaşmasıyla başlamaktadır. Bu adam Nasıralı İsa'dan başkası değildir. Hz. İsa biraz ilerde arkadaşlarını uyurken bulmuştur. Yanlarına yaklaşıp Petrus'a seslenir "Burada benimle bir saat uyanık kalamadınız" diye serzenişte bulunur. Sonra John uyanır: "Diğerlerini çağıralım mı? Tehlikede miyiz kaçalım mı Efendim?" sorularına karşın onlara burada kalmalarını ve dua etmelerini tembihleyerek yanlarından ayrılır. Müritleri arasında Hz. İsa'nın akşam yemeğinde bir ihanetten bahsettiği

yönünde konuşmalar geçer. Kutsal metinde bu sahne şöyle anlatılmaktadır;

Getsemani Bahçesinde
(Mar.14:32-42; Luk.22:39-46)

36. Sonra İsa öğrencileriyle birlikte Getsemani denen yere geldi. Öğrencilerine, "Ben şuraya gidip dua edeceğim, siz burada oturun" dedi. 37. Petrus ile Zebedi'nin iki oğlunu yanına aldı. Kederlenmeye, ağır bir sıkıntı duymaya başlamıştı. 38. Onlara, "Ölesiye kederliyim" dedi. "Burada kalın, benimle birlikte uyanık durun."

39. Biraz ilerledi, yüzüstü yere kapanıp dua etmeye başladı. "Baba" dedi, "Mümkünse bu kâse benden uzaklaştırılsın. Yine de benim değil, senin istediğin olsun."

40. Öğrencilerin yanına döndüğünde onları uyumuş buldu. Petrus'a, "Demek ki benimle birlikte bir saat uyanık kalamadınız!" dedi. 41. "Uyanık durup dua edin ki, ayartılmayasınız. Ruh isteklidir, ama beden güçsüzdür."

42. İsa ikinci kez uzaklaşıp dua etti. "Baba" dedi, "Eğer ben içmeden bu kâsenin uzaklaştırılması mümkün değilse, senin istediğin olsun."

43. Geri geldiğinde öğrencilerini yine uyumuş buldu. Onların göz kapaklarına ağırlık çökmüştü. 44. Onları bırakıp tekrar uzaklaştı, yine aynı sözlerle üçüncü kez dua etti. 45. Sonra öğrencilerin yanına dönerek, "Hâlâ uyuyor, dinleniyor musunuz?" dedi. "İşte saat yaklaştı, İnsanoğlu günahkârların eline veriliyor. 46. Kalkın, gidelim. İşte bana ihanet eden geldi!"



RESİM 24: Hz. İsa havarileriyle Getsamani Bahçesinde

Kutsal metinin tasvirine göre Hz. İsa bu sahnede yüzüstü yere kapanıp dua ederken yönetmen o sırada şeytanın ona yaklaşmasını ve Tanrıya olan inancında şüpheye düşmesini

sağlamak için şeytanın eteklerinin arasından şüpheyi temsilen bir yılanın peyda olmasını göstermeyi tercih etmiştir. Hz. İsa yüzüstü dua ederken yavaşça doğrulmuş ve yılanın başını ayağıyla ezmiştir. Filmin kırılma noktalarından birisi bu etkili sahnedir. Filmin geri kalanında bu kararlılık ve teslimiyet, etkileyici sahnelerle seyirciye yansıtılmaktadır.

Metindeki şekliyle birebir örtüşmese de, sahne ve geri kalan sahnelerin dramatik anlarında Hz. İsa'nın yalnızlığı ve Tanrıya yakarışı, seçilen ışık ve efektler yardımıyla etkili bir şekilde seyirciye yansıtılmıştır. Yönetmen hikâyenin dramatik kurgusunu gözetirken kutsal metinlerde geçen diyalogların tamamını vermemiş, kendince yeterli gördüğü kısımlar haricindekileri çıkarmıştır. Ayrıca yukarıda geçen sahne örneğinde olduğu gibi kutsal metinde geçen Hz. İsa'nın müritlerinin yanlarına üç defa gelmesinin yerine bir kez gelip ikaz etmesi yeterli bulunmuştur. İncil metinleri filmde geçen olayları detaylı bir şekilde tasvir etmektedir. Daha önce On Emir filminde de gördüğümüz şekliyle rahiplerin kıyafetlerinin detaylı bir şekilde anlatıldığı bölüm kadar olmasa da "*Askerlerin İsa'yı Aşağılaması*" kısmında benzer tasvirlerle karşılaşılmaktadır:

Markos 15:
"(Mat.27:27-31; Yu.19:2-3)
16 Askerler İsa'yı, Pretorium denilen vali konağına götürüp bütün taburu topladılar. 17 O'na mor bir giysi giydirdiler, dikenlerden bir taç örüp başına geçirdiler. 18 "Selam, ey Yahudiler'in Kralı!" diyerek O'nu selamlamaya başladılar. 19 Başına bir kamışla vuruyor, üzerine tükürüyor, diz çöküp önünde yere kapanıyorlardı. 20 O'nunla böyle alay ettikten sonra mor giysiyi üzerinden çıkarıp kendi giysilerini giydirdiler ve çarmıha germek üzere O'nu dışarı götürdüler."

Filmin kostümleri ödüllü tasarımcı Maurizio Millenotti tarafından büyük bir titizlikle hazırlanmıştır. Tümü el dokuması ve el dikimi olarak hazırlanan kostümlerde kullanılan renk tercihi kutsal metindeki gibi olmamıştır: "*O'na mor bir giysi giydirdiler"*. Yönetmen filmin görsel tasarımın bir bütünlük sergilemesi amacıyla, filmin genel görüntüsünü Caravaggio'nun renk kartelasına teslim ettiği gibi, filmde kullanılacak kostümlerin de kahverengi, siyah ve bejden oluşmasını yeğlemiştir. Filmin önemli bir kısmı İncillerde farklı isimlendirmeler mevcut olsa da Markos 15. Bölümünde geçen başlıkların altındaki metinlerin sırasıyla sahneye aktarılmasıdır:
İsa, Vali Pilatus'un Önünde

İsa Ölüm Cezasına Çarptırılıyor
Askerlerin İsa'yı Aşağılaması
İsa Çarmıha Geriliyor
İsa'nın Ölümü
İsa'nın Gömülmesi



RESİM 25: Hz. İsa, Vali Pilatus'un konağında

Hz. İsa hakkında çarmıha gerilme kararı verildikten sonra film Golgota'ya; Matta İncili, Markos İncili ve Yuhanna İncili'nde geçmekte olan yere doğru zorlu bir yolculuğun peşine düşer. İncil'deki anlatımlara göre Kudüs surlarının hemen dışında yer alan ve Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği yerde, çok merdivenli ve dik yolda, şehir halkının bu olağanüstü durumu temaşa etmek için adeta yarışır halde gösterilmiştir. Kutsal metinlerde bu kısım *"İsa Çarmıha Geriliyor"* bölümünde aşağıdaki şekliyle Markos 15 ve Luka 23'te geçmektedir:

"(Mat.27:32-44; Luk.23:26-43; Yu.19:17-27)

21 Kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adam oradan geçiyordu. İskender ve Rufus'un babası olan bu adama İsa'nın çarmıhını zorla taşıttılar. 22 İsa'yı Golgota, yani Kafatası denilen yere götürdüler. 23 O'na mürle karışık şarap vermek istediler, ama içmedi. 24 Sonra O'nu çarmıha gerdiler. Kim ne alacak diye kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar.

25 İsa'yı çarmıha gerdiklerinde saat dokuzdu. 26 Üzerindeki suç yaftasında,

YAHUDİLER'İN KRALI

diye yazılıydı. 27-28 İsa'yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydudu da çarmıha gerdiler. 29-30 Oradan geçenler başlarını sallayıp İsa'ya sövüyor, "Hani sen tapınağı yıkıp üç günde yeniden kuracaktın? Çarmıhtan in de kurtar kendini!" diyorlardı.

31 Aynı şekilde başkâhinler ve din bilginleri de O'nunla alay ederek aralarında, "Başkalarını kurtardı, kendini kurtaramıyor" diye konuşuyorlardı. 32 "İsrail'in Kralı Mesih şimdi çarmıhtan insin de görüp iman edelim." İsa'yla birlikte çarmıha gerilenler de O'na hakaret ettiler."

Bu yol, Hristiyan dünyası için çok önemli iki olaya şahitlik etmiştir. Tarihin ironik bir cilvesi olarak Hz. İsa'nın doğumuna ve ölümüne yaptığı yolculuk bu yol üzerinden olmuştur. Tanrının Oğlu'nu doğurmak için *Anne* bu yoldan yürüyerek şehirden çıkmış, yine çarmıha gerilmek için *Oğul* bu yoldan yürüyerek Golgota Tepesine tırmanmaya başlamıştır. İkonolojinin de yakından ilgilendiği Hz. İsa'nın doğumu, Hristiyan dünyası için insanoğlunun kurtuluşunun başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Bu doğum, Hristiyanlıkta farklı zamanlarda da olsa "Noel" adıyla bayram olarak kutlanmakta ve İkonografide de sahnelenmektedir. Ölümü ise Hristiyan batı sanatında yüzyıllar boyunca süren ikonografinin serüveninin başlangıcına ve onun merkez imgesi Haç'ın "doğmasına" vesile olmuştur.

4.2.2. Denge Kuramına Göre Filmin Analizi

Film, son akşam yemeğinden birkaç saat sonra gecenin geç bir vaktinde Getsemani'de, Zeytin Bahçesinde, "in medias res" yani hikâyenin ortasından giriş yapılarak anlatma tekniği kullanılarak başlamaktadır. Yönetmen, *On Emir* ve daha sonra inceleyeceğimiz *The Message* /*Çağrı* filminden farklı bir başlangıçla perdeyi açmayı tercih etmiştir. Genelde edebi türlerde tercih edilen bu teknik son zamanlarda sinemada da sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Yöntem daha önce de belirttiğimiz gibi geri dönüş tekniğiyle eksik parçaları tamamlayarak ilerlemektedir.

Yönetmen, İncillerdeki anlatının sıralamasına oldukça uymaya çalışsa da, olay örgüsüne yardımcı olmak ve izleyicilerin olası sorularına inandırıcı cevaplar vermek için hikâyeyi bazı yan olaylarla beslemiştir. Yönetmen, geri dönüş tekniği aracılığıyla, Vali Pontius Pilatus ve karısının yanı sıra Meryem Ana ve Magdalalı Meryem'i de içeren bu sahneleri, Son Akşam Yemeği, Dağdaki Vaaz ve İsa'nın öğrencilerin ayaklarını yıkadığı anlarla birleştirir.

Denge

Denge kuramı altında filmi incelemeye başlamadan önce, hikâyenin perde açılmadan öncesini anlatarak başlamak konuyu daha da anlaşılır kılacaktır. Zira hikâye bir önceki sürecin en heyecan verici yerinden başlamaktadır. İncillere göre Hz. İsa'nın peygamberlik faaliyeti, Yahya tarafından vaftiz edildikten (Luka, 3/23) sonra şeytan tarafından denenmesinin ardından başlamıştır. Bu tebliğ faaliyetleri, bölgede gösterdiği mucizeler ve insanlara kendisine ve Tanrıya inanmaları için yaptığı çağrılar başına türlü işler açsa da, o bundan vazgeçmez.



RESİM 26: Hz. İsa Dağ Vaazında

Hz. İsa'nın hikâyesi, Nasıra'dan ilk çıkarılışı ile başlar (Luka, 4/16-30). Mucizeler gösterip hastaları iyileştiren İsa, Rabb'in ruhunun kendisiyle birlikte olduğu, fakirlere İncil'i vazetmek için Allah'ın kendisini meshedip gönderdiğini insanlarla paylaşmaya başlamıştır. Yaptığı bu faaliyetler bölgenin otoritesini elinde tutan grupları rahatsız etmiştir (Markos, 3/6). İsa Paskalya için Kudüs'e geldiğinde bölgedeki otorite sahibi Ferisilerle arası iyice açılır (Yuhanna, 5/1-47). Ferisiler, İsa'yı yok etme planları kurarken halk büyük bir coşku ile onu çoktan takip etmeye başlamıştır. Kendisine inananlar arasından on iki havarisini seçen İsa, dağda yaptığı meşhur vaazla pek çok hakikati dile getirir. Dağ Vaazı sonrasında İsa hastaları iyileştirip çeşitli mûcizeler gösterir, meseller vererek gerçekleri anlatır. Nasıra'dan ikinci defa çıkarılır. On iki havarisini İncil'i tebliğ göreviyle çevreye gönderir. Bu sırada Yahya şehid edilir. İsa bir mucize göstererek 5000 kişiyi doyurur. Kendisine inanan Galileliler onu kral yapmak isterler (Yuhanna, 6/15). İsâ bölgeden ayrılarak Kefernahum'a döner. Altı ay süren bu dönem boyunca İsa mûcizeler göstermeye ve tebliğde bulunmaya devam eder. Bu zaman içerisinde ölümünü ve dirilişini önceden haber verir,

kendi sureti değişir.[12] Kudüs'e gider, Yahuda ve Pere'yi dolaşır, öleli dört gün olan Lazar'ı diriltir (Yuhanna, 11/1-46). Kudüs'e çok yakın bir yerde vuku bulan bu mucizevi olay nihayet başşehri sarsmıştır. Bir sonraki aşamaya geçilir.

Bozulma

Hz. İsa'nın yapıp ettikleri, bölgede hüküm süren Ferisileri ve onların başında mabette bir statüye sahip olan rahiplerin konumunu sarsmaya başlamıştır. Ve nihayet Ferisiler bu durumdan iyice rahatsız olmuş ve onu ortadan kaldırmaya karar vermişlerdir. Filmdeki dengenin bozulması bu karardan sonra başlamıştır.

Fısıh Bayramı yaklaşmıştır. Başkâhinlerle din bilginleri İsa'yı ortadan kaldırmak için bir yol arıyor, ama halkın ona olan sevgisini bildikleri için aynı zamanda çekiniyorlardır. Yahuda (Judas Iscariot) onların olduğu mabede giderek başkâhinler ve tapınak şövalyelerinin komutanlarına İsa'yı ele verebileceğini söylemek için gelmiştir. Bir türlü haber alamadıkları İsa'yı onun yakınlarından birisi ayaklarına kadar gelerek ihbar edeceğini söylüyordur. Yahuda'nın bu ihaneti onları çok sevindirmiştir. Bu habere karşı kendisine para vermeye razı olmuşlardır. Yahuda akşam yemeğinden sonra çıktığı yere, onu ve arkadaşlarını ihbar etmiş olarak tapınak bekçileriyle birlikte geri dönmüştür.

Havarileri Petrus, Yakup ve Yuhanna uyurken o sırada İsa bahçede dua etmektedir. Bir taraftanda şeytan onu başına gelecekler konusunda uyararak aklını çelmeye çalışmaktadır. O sırada Yahuda tapınak muhafızlarıyla birlikte yaklaşır ve İsa'nın yanağından bir öpücük alarak onu ele verir. Muhafızlar İsa'yı tutuklamak için harekete geçtiğinde Petrus müdahale eder ve gardiyanlardan biri olan Malchus'un kulağını keserek onlara saldırır. Ancak İsa Petrus'a şiddeti durdurmasını söyler ve Malchus'un kulağını mucizevi bir şekilde iyileştirir. Tapınak muhafızları İsa'yı tutuklar ve havarilerin geri kalanı kaçar. Ve bir sonraki aşamaya geçilir.

[12] Transfiguration; Batı sanatınca sıkça işlenen bir konu olan olay. Üç havarisi ile çıktığı bir dağda özel ve idealize bir formda Musa ve İlyas peygamberler ile karşılaşan İsa'nın görünümü değişmiştir.



RESİM 27: Şeytan yılan kılığına bürünerek Hz. İsa'ya yaklaşır

Fark Etme

Hz. İsa daha önceki sahnelerde gördüğümüz üzere kaderine teslim olmuştur. Bunu değiştirmenin mümkün olmadığını, kurtuluşa giden yolun kendisini feda etmekten geçtiğini fark etmiştir. Film bu fedakârlığın ne kadar büyük olduğunu gösteren acımasız işkence sahneleri ve adanmışlık örnekleriyle devam etmektedir.

Hz. İsa tam teslimiyet içerisinde muhafızlara karşı gelmeksizin tapınağa doğru ilerler. Yuhanna olan biteni haber vermek için koşarak Hz. İsa'nın annesi Meryem'e ve Mecdelli Meryem'e İsa'nın tutuklandığını söyler. İsa tapınağın avlusuna getirilir. Hastaları iyileştirdiği, kutsal mabedi yıkıp üç günde tekrar yapacağı, Tanrının oğlu olduğunu iddia ettiği yönündeki sözlere karşın bunları söyleyip söylemediği sorulan Hz. İsa ifadeleri doğrular ve yakın zamanda onların da bunu göreceklerini söyler. Başkâhinler ve ileri gelenler tarafından yönlendirilmiş bir kalabalık, verilen cevaplar karşısında hakaretlerini artırır. Bazı rahiplerin gece yarısı yapılan bu yargılamanın neden aceleye getirildiğini sorgulaması ve diğer üyelerinde hazır bulunmasının gerektiği yönündeki itirazlar kabul edilmez. Petrus ve Yahuda olan biteni kalabalık arasında saklanarak izlemektedir. Yahudi Tapınağı'nda, İsa'ya başrahip Caiaphas tarafından Tanrı'nın oğlu olup olmadığı sorulduğunda, İsa "Ben'im" yanıtını verince Caiaphas onu kâfir olmakla suçlar ve cübbesini yırtarak kurulun şahitlere bile gerek kalmadan karar vermesini ister. O sırada başrahiplerden birisi gelerek Hz. İsa'nın sol yanağına bir tokat atıp tükürür. Sonra diğerleri sırayla vurur ve hakaret eder. Hz. İsa onu bir an önce öldürmek isteyen kalabalığa teslim edilir. Olan biteni izleyen Petrus dayanamayıp uzaklaşmak isteyince kalabalıktan birileri onu Hz. İsa ile daha önce gördüklerini söylese de o tanımadığını söyleyerek oradan kaçarken Hz. İsa ile göz göze

gelir. Daha önce yaptığı bağlılık yeminini yaptığı sahne geri dönüş tekniğiyle canlandırılır. Ve Hz. İsanın annesinin ayaklarına kapanarak ihanetini itiraf eder. Hemen ardından gelen sahnede ise Yahuda pişman olduğunu suçsuz bir insana ihanet ettiğini söyleyerek aldığı paraları geri vermek ister fakat kurul suçsuzluğunu kabul etmez. Ertesi sabah şehirden uzakta, bir eşek leşinden aldığı iple kendini bir ağaca asar.

Caiaphas, İsa'yı, Yahudiye'nin yerel Roma valisi Pontius Pilatus'un önüne ölüme mahkûm edilmesi için getirir. Kendi kanunlarına göre neden ceza vermediklerini soran Valiye kâhinler farklı gerekçeler söyler. Pilatus, karısı Claudia'nın önceki gece gördüğü kötü bir rüyadan da etkilenerek Hz. İsa'yı mahkûm etmek için hiçbir neden bulamamaktadır. En sonunda müritlerine vergi ödemelerini yasakladığı öne sürülen Hz. İsa'yı vali yanına çağırıp sorgulamak ister. Ona beklenen kral olup olmadığı soran valiye Hz. İsanın cevabı krallığının bu dünyada olmadığı yönünde olacaktır. Gerçeğe tanıklık etmek için geldiğini söyleyen Hz. İsa, bunu herkesin onun sesinden duyduğunu söyler.

Vali, Hz. İsa'yı sorguladıktan sonra onu Kral Hirodes Antipas'ın sarayına gönderir. Çünkü İsa, Hirodes'in hükümdarı olan Nasıra kasabasındandır. Yönetmen Hirodes'i kilolu, etrafı kadınlarla çevrili, Antik Roma dönemi tasvirlerinde geçen şarap içip gece gündüz eğlenen, zevk düşkünü bir tasvirle izleyici karşısına çıkarmıştır. Dünya zevklerinin doyasıya yaşandığı bir sarayda hüküm süren Hirodes onunla alay ettikten sonra bir "deli" olduğunu öne sürerek ceza vermeden geri gönderir. Hz. İsa döndükten sonra, Pilatus kalabalığa kendisinin de ceza vermeyeceğini söyler. Gelen tepkiler üzerine Pilatus, insanlara Hz. İsa'yı veya azılı suçlu Barabbas'ı serbest bırakma seçeneği sunar ve Hz. İsa'yı topluluğun vicdanına bırakarak serbest bırakmaya çalışır. Pilatus'u dehşete düşürecek şekilde kalabalık Barabbas'ın serbest bırakılmasını ve Hz. İsa'nın öldürülmesini talep eder. Tekrar sorar ancak kalabalık vazgeçmez. "Nasıralı İsa'ya ne yapmamı istiyorsunuz?" sorusuna başkahin çarmıha gerilmesi cevabını verir, kalabalık da aynı görüştedir. Kalabalığı yatıştırmak için Pilatus ona sunulan kadehten bir yudum alarak (son akşam yemeğindeki şarap sahnesine atıfla), Hz. İsa'yı kırbaçlanması ama ölmesine izin verilmemesi talimatını verir.

Acımasız bir şekilde kırbaçlanan Hz. İsa teslim olmuş bir şekilde olan bitene şahitlik etmektedir. Kırbaçlama sahnesinde son akşam yemeğinde havarilerinin ayaklarını yıkama sahnesi perdeye yansıtılmıştır. Bu sahne son akşam yemeğinde Hz. İsanın havarilerine ilerde yaşanacak olaylar karşısında tevekküllü olmalarını öğütlediği bir sahnedir. Hz. İsa'yı

yorulana kadar kırbaçlayan görevliler onun seçilmiş kişi ve kral olduğuyla dalga geçerek sırtına mor bir kumaştan pelerin giydirip, başına dikenli telden bir de taç takarlar. Tekrar valinin huzuruna çıkarılan Hz. İsa'nın vücudu kanla kaplı ve kırbaç darbeleriyle derisi parçalanmış bir şekildedir. Şehir çapında bir isyanla karşı karşıya kalan Pilatus, ellerini bir kapta yıkayarak (son akşam yemeğindeki Hz. İsa'nın havarileriyle ellerini yıkadığı gibi) isteksizce Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesini emrini verir: "Eğer çarmıha germek istiyorsanız yapın. Ben yapmayacağım. Bu adamın ölümünden artık ben sorumlu değilim. Abenader, istediklerini yap!" Sonraki aşamaya geçmenin vakti gelmiştir.



RESİM 28: Yahudi askerler acımasız bir şekilde Hz. İsa'yı kırbaçlar

Bozulmayı Düzeltme

Vali toplum içerisindeki huzursuzluğu gidermenin yolu olarak onun ölüme giden yolculuğunun başlamasına izin vermiştir. Hz. İsa, valilik konağının hemen önünden çarmıhı sırtına alarak hakaretler eşliğinde Via Dolorosa boyunca taşımaya başlar. Bu sahne geridönüş tekniği kullanılarak Hz. İsa'nın eşek üstünde Kudüs'e girme sahnesiyle karşılaştırılarak perdeye yansıtılır. Bu zorlu yolculuk esnasında Veronica adında bir kadın, kalabalığı yararak Hz. İsa'nın yüzünü örtüsü siler ve ardından Hz. İsa'nın çehresi bu örtünün üzerinde belirir.



RESİM 29: Hz. İsa'nın çehresi Veronica'nın örtüsünde belirir

Yine o yolculuğu izleyenler arasında olan bir adam (Kireneli Simon), bu sefer büyük tahta haçı tek başına taşıyamayacak kadar güçsüz düşen Hz. İsa için çarmıhı gönülsüzce taşımaya zorlanır. Ve birlikte Golgotha'ya kadar çıkarırlar. Çarmıha gerilme sahnesinden önce annesi Magdenalı Meryem ve Yuhanna ile gözgöze gelir.

Sahne son akşam yemeğinde Hz. İsa'nın havarilerine ekmeği bölerken söylediği sözlerle geri dönüşler yapılarak kurgulanmıştır. O yemekte Hz. İsa arkadaşları için hayatını feda edeceğini ve yakında onlardan ayrılacağını söyler. O yanlarında değilken birbirlerini sevmelerini, hayat ve gerçeğe giden yolun kendisinin yolu olduğunu, kendisini aşmadan O'na ulaşamayacaklarını söyler. Çiviler çakılırken onlar için Tanrıdan bağışlanma diler: *"Bağışla onları Baba... Bilmiyorlar, bilmiyorlar…"* çarmıhın üst tarafında "Jesvs Nazarenvs Rex Ivdaeorvm" (Nasıralı İsa, Yahudilerin kralı) tabelası asılıdır. Hz.İsa akşam yemeğinde "bu sizin için vazgeçtiğim bedenim" diyerek ekmeği havaya kaldırır. Çarmıhın dikilmesi sahnesine nazire olarak sahne tamamlanır. Bu kurgu semiotik bakımından çok güçlü çağrışımları olan bir sekans olarak dikkat çekmektedir. Romalı askerler gözetiminde Hz. İsa çarmıha gerilmiştir artık. Hz. İsa son akşam yemeğinde havarilerine elindeki şarabı gösterip içmelerini söyler, bu şarap daa onların ve diğerlerinin affedilmesi için dökülen kanıdır: "Beni hatırlamak için yapın."

Başkahin onunla alay ederek Tapınağı yıkacağını hatırlatır ve eğer gerçek mesihse çarmıhtan inerek kendisini kurtarmasını söyler. O yine onların bağışlanması için yalvarır. "Ne yaptıklarını bilmiyorlar". Yanında çarmıha gerilmiş bir suçlu, onun olan bitenler karşısında hiçbir şey yapmamasını güçsüzlük olarak değerlendirip onunla alay eder. Öğleden sonra, Hz. İsa çarmıhta asılıyken kendisine bunu yapanlar için af diler ve bu esnada yanında

çarmıha gerilmiş diğer suçlu krallığında ona da yer vermesini ister. Hz. İsa onun da kurtuluşa erenlerden olduğunu müjdeler.

Annesi ona yaklaşarak ayaklarından öper. Susamıştır. Bir asker ıslak bir süngeri mızrağının ucuna takarak dudaklarına değdirir. Aralarında bir konuşma geçer;

"-Bırak seninle öleyim oğlum.

-Kadın oğluna iyi bak, oğul annene..."

Suçlu olan adam; kimse kalmadı İsa, kimse kalmadı diyerek bağırır. Ve Hz. İsa başını göge kaldırarak seslenir; *"Eloi, Eloi, lama sabachthani?"* (Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?)

Çarmıhın altında bekleyen anne Magdenalı Meryem ve Yuhanna haricinde birkaç kişi kalmıştır. Onlara bakarak "Tamamlandı" der. Son nefesini vermeden gökyüzüne tekrar bakar.

" Baba, ruhumu senin ellerine emanet ediyorum" der ve başı sol yanına düşer…

Kamera gökyüzünden tepeye doğru bakmaktadır. Ekran büyük bir göz imgesine benzemektedir. Ve oradan tepeye doğru, toprağa bir damla düşer. Bu düşen Tanrının gözyaşıdır. Damla düşer düşmez yer sarsılır. Bu sarsıntı valinin konağını sarsar, Yahudilerin kutsal tapınakları ortadan ikiye ayrılır. Hz. İsa haricindeki diğer iki kişinin ayakları çarmıhtan kurtulmalarını önlemek için sopalarla kırılır. Askerler Hz. İsa'ya dokunamazlar. Öldüğünden emin olmak için bir asker mızrağıyla sağ yanında bir yara açar, içinden suya benzer bir sıvı askerin yüzüne gelir. Bu ilahi bir sıvıdır.



RESİM 30: Hz. İsa çarmıha gerilir

Tepede olan herkes onun kutsal bir varlık olduğuna inanmıştır. Başkahin harabeye dönen kutsal tapınakta pişmanlıklar içinde ağlamaktadır. Şeytan daha sonra acılar içinde yenilmiş olarak çığlık atarken gösterilir. Ve son aşamaya geçilir.

Dengeye Dönüş

Hz. İsa ruhunu teslim edip öldükten sonra, onu çarmıhtan indirirler. Başındaki dikenli telden yapılma taç ve çarmıha gererken kullandıkları çiviler çıkarılmıştır. Annesi şefkatle oğlunu kucağında okşar. Kamera annenin yüzünden yavaşça uzaklaşır ve ekran kararır. Artık hayat Hz. İsa'nın tebliğ vazifesini yerine getirip ayrıldığında yeni bir dengeye kavuşmuştur. Son sahnede Hz. İsa daha sonra, ellerinde, ayaklarında ve yanlarında hala görünen yara izleriyle gömülü olduğu mezarından, sarılı olduğu kefenin içinden mucizevi bir şekilde sıyrılarak çıkar ve yeniden dirilir. Döngü tamamlanır.

4.2.3. Filmde Peygamber Tasavvuru

Hristiyan teolojisine göre Tanrı yanında, insanlığın inanacağı bir insana, bu dünyaya "düşen" insanlığın tekrar kurtuluşa erip Tanrı'nın huzuruna çıkmak için takip edip özdeşleşebileceği bir kahramana ve de dolayısıyla Hz. İsa'ya da ihtiyaç vardı. İnsanoğlunun cennetten kovulmasına sebep olan "ilk günah" nedeniyle Hz. İsa doğmak zorundaydı, çünkü insanlık Tanrı'dan kopmuştu. Bu nedenle, ona inananlar bu kahramanı yüzyılları içerisinde çeşitli şekillerde tasvir ve temsil etme gayreti göstermişlerdir.

Bu gayretler, putperestliğe neden olacağı, İsa'nın *gösteren* olmaktan çıkıp *gösterilen*e dönüştürüldüğü gerekçesiyle zaman zaman kilise tarafından çıkarılan kararlar vasıtasıyla engellenmiştir. Resim ve tiyatro temsillerinden sonra sinemanın icadıyla birlikte bu gayretler vakit geçmeden sinema perdesine de yansımış, toplumsal değişimler ve günün ihtiyaçlarına göre şekillenen, tasavvur edilen Hz. İsa figürü birçok yönden sinemadaki "kahramanın" özü haline gelmiştir. Hz. İsa'nın hayatı hakkında çekilen filmler 1930'da yürürlüğe giren ve Yapım Yasası olarak bilinen sansür yasasından derinden etkilenmiştir. Yasanın amacı, Hz. İsa'nın temsillerinde yüksek saygı standardının getirilmesi ve film yapımcılarının herhangi bir dini inançla "alay etmesini" yasaklamak olarak belirtilmiştir. Bu uygulamalar 1960 yılına kadar sürmüştür.

Hz. İsa, Hristiyan inancında merkezi figürdür ve o bu inançta Tanrı'nın Oğlu ve Mesih olarak kabul edilmektedir. Filmlerde Hz. İsa temsili daha önce de belirttiğimiz gibi,

genel olarak onun yaşamı ve ölümü esas alınarak İncillerde bulunan bölümlerden faydalanılarak senaryolaştırılmıştır. Mel Gibson'ın yönettiği ve Jim Caviezel'in İsa Mesih olarak oynadığı film, öncülleri gibi Hz. İsa'yı Matta, Mark, Luka ve Yuhanna'nın Yeni Ahit İncillerine göre tasvir edilmiştir. Hz. İsa'nın yaşamının son 12 saatini merkezine alan filmde, Hz. İsa insanlığın takip edebileceği ve özdeşleşebileceği bir kahraman olarak perdeye yansıtılmış, Hz. İsa insanlığın iyiliği için özverili ve oldukça fedakâr bir karakter olarak kurgulanmıştır. Daha önceki filmlerde olmadığı kadar Hz. İsa'yı işkence altında, acı, gözyaşı ve kanla yoğuran yönetmen Hz. İsa'nın, bir kahraman olarak, insanlığı kurtarmak için neleri göze aldığını göstermek istemiştir. Bourdieu'nun "Simgesel Şiddet" kavramını burada hatırlamakta fayda vardır. Çünkü öğretilmiş imge bu tercihte kendisini yönetmene bir bakıma dayatmaktadır



RESİM 31: Hz. İsa onca işkenceden sonra çivilerle çarmıha gerilir

Filmde Hz. İsa'yı canlandıran Caviezel'i ağlarken, dua ederken ve korku içerisinde gören seyirci, onunla duygusal bir ilişki kurmakta zorlanmamaktadır. Filmin ilk sahnelerinde bu ilişkinin kurulmasını kolaylaştıracak bir diyalog havariler arasında geçmektedir. Havariler bir aradayken Petrus'un *"O ne yapıyor?"* sorusuna verdiği cevap *"Sanırım korkuyor"* olmuştur. Bu, Hz. İsa'nın etten ve kemikten meydana gelen bu dünyadaki varlığına ilişkin de bir doğrulamadır aynı zamanda: *O bizim gibi birisi, Nasıralı İsa'dır*. Gibson'un tasviri diğer kahramanlara ya da Hz. İsa tasvirlerine göre bu anlamda daha insanidir; karşılaştığı baskılara karşı korku ve belirsizlik duyan, tepki veren bir kahraman. Bu bizim kendi geleceğimizden emin olmadığımız ve bir engelle karşılaştığımızda hissettiğimiz bir durumdur. Aynı zamanda uzun sahneler boyunca neredeyse bedeninin her tarafında açılan yaralardan çıkan kanlar, dindar Hristiyanların yüzyıllar boyunca çekecekleri çilelerin birer kefareti ve arketipi niteliğindedir adeta.

Kısa ömründe birlikte olduğu arkadaşlarının, havarilerinin ihanetini önceden bildiği halde sadece onlara karşı değil, kendisine işkence edenlere karşı da merhametle yaklaşan, onların affedilmeleri için son anına kadar Tanrıya yalvaran Hz. İsa karşısında, seyirci için gözyaşı dökmek ve Onun kadar fedakâr olmak için dua etmekten başka bir yol bırakılmamıştır. Rabbinin verdiği görevi yerine getirmekten bir an olsun geri durmayan Hz. İsa'nın filmde zaman zaman tereddüte düşmesi izleyiciye özdeşleşme imkânı tanısa da ona benzemek bir idealin ötesine geçemeyecektir. Çünkü kendi dindaşları ve soydaşları tarafından hor görülen, işkence gören ve öldürülen kahramanın dünyevi çabayla elde edilemeyecek uhrevi bir gücü vardır: ne olursa olsun Tanrıya ve kadere karşı koşulsuz teslimiyet ve tüm insanlar için duyduğu sınırsız merhamet. Gibson'ın Hz. İsa figürünü uyarlaması bu fedakârlığı anlamak için önemlidir. Çokça eleştiri alan sahnelerin filmde yoğun olarak sergilenmesi bu adanmışlığı herkese hissettirme çabasının bir tezahürü olarak da değerlendirilebilir.

Kadim mitoloji tarihinde Strasus'un tespitiyle, iyi ve kötü karşılaştırmaları nasıl okuyan ve dinleyen için eğitici ve öğreticiyse sinema da bu dili kendi imkânları dâhilinde kullanmayı her zaman bilmiştir. Filmde şeytanın da birçok sahnede görünür olarak yer alması, inanan insanların dünyasına açıkça bir göndermedir. Bir yanda iyilik, merhamet, sevgi ve fedakârlık var iken onun karşısında inanç karşısında şüphe, tereddüt, kötülük ve aldatılmışlık yer almaktadır. Filmin son sahnelerine doğru, çaresizce çığlık atan şeytan dünyada nasıl bir hayat yaşamak gerektiğini seyirciye öğretmek için imtihanı kaybetmiş bir zavallı olarak tasavvur edilmiştir.

Filmde tercih edilen kurgu anlatıya değil, eşzamanlılık ve montaja dayanmaktadır. Yönetmen kameranın objektifini Hz. İsa sahnelerinde, onun bedenine ve özellikle yüzüne oldukça yaklaştırmayı tercih etmiştir. Bu daha önce bahsettiğimiz Jeanne d'Arc'ın hikâyesinin Dreyer tarafından yapılan yorumuna oldukça benzemektedir. Yakın çekim sayesinde seyirci ve kahraman arasındaki bağ ve gerçekçilik hissi güçlense de, nihayetinde çok kullanılması özdeşleşme imkânını oldukça azaltmaktadır.

Kendisi de bir oyuncu olan Mel Gibson yapımcı, yönetmen ve senarist olarak yer aldığı filmde Jim Caviezel'e Hz. İsa rolünü vermiştir. Bunun yanı sıra Hristiyanlarca kutsal kabul edilen Hz. İsa'nın annesi rolünü Maia Morgenstern ve Mecdelli Meryem rolünü ise Monica Bellucci üstlenmiştir. Oyuncu olarak Hz. İsa rolünü oynamak, temsil etmek oldukça

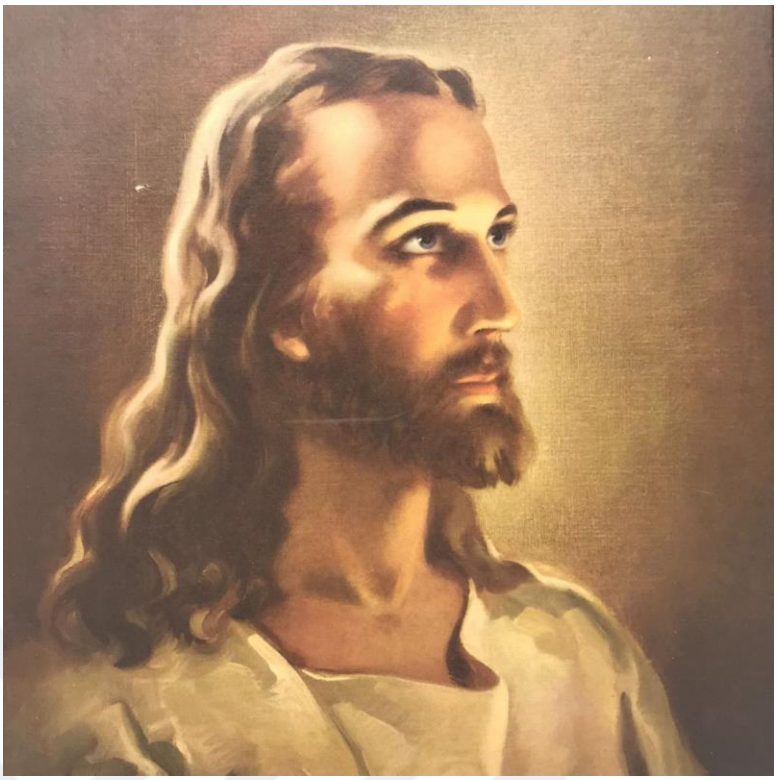
riskli bir durumdur. Dünyanın birçok ülkesinde farklı Hz. İsa tasvirleri, tahayyülleri ve inananları olan kutsal bir karakteri temsil etmek başlı başına riskler barındırsa da izleyicinin onu konumlandırdığı yer bakımından aktörlerin daha sonra sıradan bir karakteri canlandırmasını da zorlaştıran bir durumdur. Daha film vizyona girmeden içerdiği şiddet ve Yahudi cemaati tasvirleriyle ilgili büyük bir tartışma başlamasına rağmen, Caviezel'in oynamayı kabul etmesi, oyuncunun bu rolü ne kadar istediğinin açıkça bir göstergesidir. Caviezel, Katolik inancı gereği bazı rolleri reddettiği bir sırada Gibson'un filmini kabul etmiştir. Bu önemli rol teklifini Hz. İsa'nın tam öldüğü yaş olan 33 yaşında kabul eden oyuncu, 4. yüzyıldan sonra, ince, uzun saçlı ve uzun boylu olarak tasvir edilen Hz. İsa'nın ikonografik görüntüsüne benzetilmeye çalışılmıştır (imdb.com, 2006)



RESİM 32: Gibson Caviezel ile sette

Daha önce bahsettiğimiz şekliyle, Rahipler tarafından yaratılan ilk ikonalarda Hz. İsa temsili o kadar popüler olmuştur ve bu uhrevî İsa tasvirlerine manevi ve litürjik saygı o kadar yaygındır ki bu durum 7. yüzyılda Kilise içinde ciddi bir çatışmaya yol açmıştır. Özellikle ortaçağ ve sonrası ressamlar bu geleneği kendi üsluplarınca eserlerinde yaşatmayı sürdürmüşlerdir. Bu ikonik tablolardan muhtemelen en ünlüsü, Leonardo Da Vinci'nin eseri olan *Son Akşam Yemeği* isimli eserdir. Uzun saçlı ve ince yüzlü olarak tasvir edilen Hz. İsa tasvirlerinin en meşhuru ve en çok çoğaltılanı (500 milyondan fazla kopyası yapılmıştır) ise son yüzyılda bir reklamcı ve ressam olan Warner Sallman tarafından tasvir edilmiş halidir.[13]

[13] Deyatlı bilgi için; Morgan, David (1996) Amerikan Protestanlığının Simgeleri: Warner Sallman Sanatı (Yale University Press)



RESİM 33: Warner Sallman, The Head of Christ, 1940

1940 yılında açıkgözlü, uzun saçlı "İsa'nın Başı" resmi, dua kartlarından vitraylara, takvimlere kadar modern zamanın el verdiği imkânlar dâhilinde her yerde kullanılmıştır. Filmde Cavizel yaygın olarak bilinen Hz. İsa tanımına uygun olarak, sakallı, uzun saçlı olarak tasvir edilmiştir. Ancak bununla birlikte, oyuncunun mavi olan gözleri efektler kullanılarak kahverengiye çevrilmiş, protez bir burun ve yükseltilmiş bir saç çizgisiyle (imdb.com) aslen bugünkü tanımlamayla Ortadoğulu olmasına karşın daha çok batılı bir profile benzetilerek tasvir edilmiştir. Ayrıca, filmde çarmıhla tepeye tırmanmaya gayret eden Hz. İsa'nın yanına yaklaşan bir kadının terini sildiği mendile çıkan ikonografik görüntü, meşruiyet üst başlığı altında bahsettiğimiz Veronika (gerçek imge) olayına bir göndermeyi de barındırmaktadır.

Filmde, daha önce çekilen öncüllerinde olduğu gibi, Hrisityanlık inancına dair imgelerle güçlendirilen Hz. İsa tasviri, Batı resim ve heykel sanatında defalarca işlenen "çile" temasından izler taşımaktadır. Mel Gibson yaptığı açıklamalarla filmin bu geleneğin sinemtografik bir devamı olduğunu kabul etmiştir. Buna örnek olarak filmin en dokunaklı sahnelerinden birisi olan, Hz. İsa'nın çarmıhtan alındıktan sonra annesi Meryem'in kollarında yatarken çekilmiş uzun çekimi, Michelangelo'nun bu sahnenin diğer birçok tasvirine de ilham veren ünlü heykeli "La Pietà"dan büyük ölçüde ilham alınmıştır (imdb.com, 2006).



RESİM 34: Michelangelo'nun La Pietà isimli heykeli, 1499

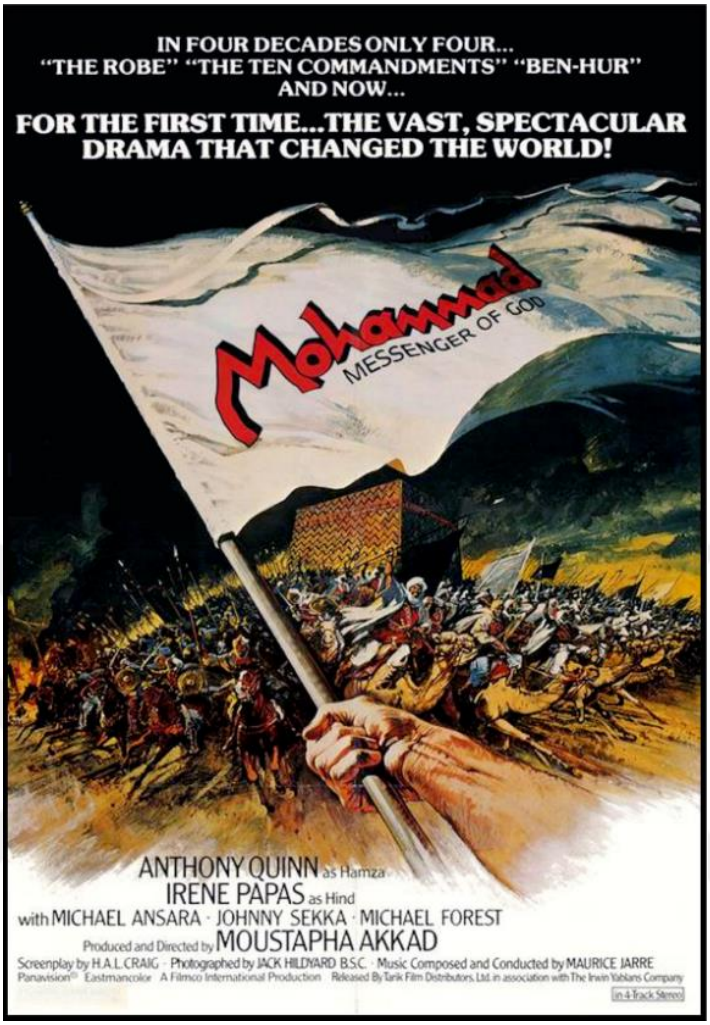
Hz. İsa filmleri tasvir ettikleri çağdan çok yapıldıkları dönem hakkında bilgi vermektedir. Tarhilsel filmlerde oduğu gibi bu filmde de yönetmen kutsal metinlerde geçen hikâyeyi kullanarak bugüne dair vaatleri ve endişelerini ortaya koymaktan geri durmamıştır. Diğer taraftan, bu dünya hayatındaki günahların kefaretini ödeyen, dikenlerle taçlandırılmış acı çeken bir kurtarıcı/kahraman karakteri yüzyılın başında meydana gelen 11 Eylül saldırıları ve sonrasında ABD'nin farklı yerlerdeki işgal ve katliamlarının Tanrı tarafından istendiği propagandasını meşrulaştırmak için oldukça elverişli olmuştur. Bu dünyada yeni bir dengenin kurulması için kurban edilecek bir peygamber bulunmuştur. Filmin gösterime girdiği yıl ABD başkanığına seçilen G.W. Bush'un da bir evanjelik olduğunu hatırda tutmakta fayda vardır. Bu çerçevede, Gibson'un bu filmi özellikle Katolik ve Evanjelik Hristiyanların hedeflerini gözeterek çektiği söylenebilir.

Dini yaymak için peygamberin acılarla ve fedakarlıklarla dolu dramatik hayatı birçok mecra kullanılarak tebliğ amaçlı kullanılmıştır. ABD'de, 25 Şubat 2004 Çarşamba günü "Kül Çarşambası"nda (Batı kiliselerinde Oruç dönemi veya Büyük Perhizin ilk günü) ülke çapında 2800 salonda birden gösterime giren film kimi kesimlerden tepki alsa da

(antisemitik suçlaması gibi) izleyiciler tarafından büyük bir heyecanla karşılanmıştır. Film daha sonra paskalya bayramı öncesi ulusal kanallarda gösterilmeye devam etmiştir (imdb).

Vatikanın da bir nevi tasdikiyle onaylanan ve Gibson'un tüm tepkilere karşın kariyerini bir adakmışçasına ortaya koyduğu film, Hz. İsa'nın hayatını konu edinişiyle son yüzyılda çelilmiş en etkili yapım olarak gösterilmektedir. Film özelde Hristiyan inancına sahip kişilere hitap etse de, Hz. İsa'nın hayatını merak eden başka dinden insanlara da onun olağanüstü fedakârlığı ve şeytanlaşmış insanlara karşı merhametini temsil yoluyla bir kez daha göstermesi bakımından ayrıca önemlidir. Kutsal metinlerle olan ilişkisi göze alındığında, filmde çizilen Hz. İsa karakteri, inananların itiraz edecekleri pek de bir yol bırakmamaktadır. Ancak filmdeki şiddet içerikli görüntüler ve kanlı sahnelerin çokluğu filmi yetişkin bireylerin seyretmesi için daha uygun hale getirmektedir ki, bu tüm filmler için gerekli olan bir durumdur. Film aynı zamanda son yüzyılda popüler izleyici kitlesinin ilgisini dikkate alarak konuşmayı amaçlamış ve sinematik bir fenomen olmayı başarmıştır. Filmin gösterimi Yahudi dünyasında ortaya çıkan tepkilerin yanı sıra, Hz. İsa'yı peygamber olarak kabul eden İslam ülkelerinden Kuveyt ve Bahreyn'de de yasaklanmıştır.

4.3. Sinemada Hz. Muhammed Temsili: The Message (1976)



RESİM 35: The Message (1976) filminin çıkış ismiyle hazırlanan afişi

Sinema dünyasında önemli bir tür olan peygamberlerin hayatlarının anlatıldığı filmler, geçen yüzyılda uyandırdığı etkiler bakımından farklı inançlara mensup seyirciler tarafından hep yakından takip edilmiştir. Semavi dinlerin tasvir ve temsil konusunda geliştirdikler tavır ve uygulamalar bu ilginin önünü alamamış özellikle Hristiyan dünyasının tebliğ eksenli çektiği filmlerin farklı kıta ve bölgelerde gösterilmesi hususunda geliştirdiği yayılmacı tavır, filmlerin dolayısıyla Hrsitiyanlık doktirin(ler)inin bilinirliğine büyük katkı sağlamıştır. Yahudiliğin tasvir konusunda hassasiyeti ve temsil hususunda tavizsiz tavrı olmasına rağmen, Hz. Musa'nın sinema dünyasında temsili ve bir süperkahraman gibi lanse edilmesinin önüne geçilememiştir. Kutsalın tezahür ve temsili bakımından Yahudi inancına benzer bir yaklaşıma sahip olan İslam dünyası ise Hz. Muhammed'in tasvir ve temsil konusundaki geliştirdiği yaklaşımı kararlı bir şekilde sürdürmeye devam etmektedir.

1970’li yıllara gelindiğinde İslam dünyasında daha önce girişilen çabaların akamete uğramasına rağmen, yönetmen Mustafa Akkad’ın temkinli ve hassas gayreti ile yeni bir anlayışın ortaya konduğunu görmekteyiz. Bu anlayışın ortaya konmasında kuşkusuz yönetmenin böyle hassas bir konuyu ele alırken senaryo aşamasından itibaren filmin her safhasında gösterdiği kutsalın tahrifine yönelik olası durumlardan kaçınılması noktasındaki keskin tavrı belirleyici olmuştur.

Mustafa Akkad hakkında 2011 yılında Magda Meliti tarafından hazırlanan tezde Akkad’ın hayatı ve yaptığı filmlere ilişkin detaylı bir perspektif sunulmaktadır. Meliti’nin Akkad’ın ailesi ve yakın arkadaşları ile görüşerek derlediği çalışmada yer alan yönetmenin sinema anlayışı ve Çağrı filmine dair önemli detaylara yakından bakacak olursak;

Yönemen Mustafa Akkad, 1 Temmuz 1930'da Arap ve Türk kökenli (annesi) (Meliti, 2011, s. 24) bir ailenin çocuğu olarak Suriye'nin Halep kentinde doğmuştur. Mustafa Akkad’ın eğitimli ve kültürlü bir ailede dünyaya gelmesi, onun kendine mahsus bir sinema anlayışının geliştirmesinde avantajlar sağlamış ve film kariyerinde önemli başarılara imza atmasına vesile olmuştur. Bu arka plan Mustafa Akkad'a aydınlanmış bir bakış açısı ve (Halep'li bir çocuk için) sinemacı olmanın alışılmadık rüyasını görme özgürlüğü vermiştir. Akkad ilk olarak oradaki yerel bir Fransız ilkokuluna gitmiştir. Suriye’nin Fransız Mandası'ndan çıkıp bağımsızlığını kazanmasının ardından 1946'da orta öğrenimini Amerikan Halep Koleji'nde tamamlamıştır. Akkad için Halep yalnızca sınırlı bir gelecek sunabilmiştir. Ancak onun oyunculuk sevgisini okuldaki sanat öğretmeni Douglas Hill tiyatro derslerinde keşfetmiş ve Akkad onun teşviki ve öncülüğüyle on dokuz yaşında ABD’deki UCLA Tiyatro Sanatları Bölümü'ne girmek için burs başvurusunda bulunmuştur. Bu dönemde Akkad üzerinde bir başka güçlü etki de, o zamanlar Halep'in yerel sinemalarından biri olan Sinema Operası'nda çalışan Jean Kalidis isimli komşusu olmuştur. Kalidis, o dönem de dahi Akkad'ın düzenli olarak film izlediğini belirtmiştir (Meliti, 2011, s. 30).

“Halep asla uzak değildir, her zaman kalbindedir” Akkad Halep'ten ayrılıp Amerika'ya giderken babası 200 dolar ve Kur’an-ı Kerîm’in bir nusahasını ona vererek ‘Sana verebileceğim tek şey bu.’ diyerek uğurlamış ona yabancı bir ülkede dini değerlerden uzaklaşmaması için kutsal kitabı rehber olarak vermiştir (Belhaj, 2007). Akkad'ın UCLA'daki çalışmaları Cezayir'de Fransızlara karşı başlatılan isyanla aynı zamana denk

gelmiştir. Los Angeles'lı yönetmen Sam Peckinpah, Cezayir'deki çatışma üzerine bir film çekmek/yapmak için Arap asıllı bir asistan ararken Akkad ile temasa geçmiş ancak Cezayir Devrimi sonrası film projesi akamete uğramıştır. Ancak Akkad ve Peckinpah arasındaki bağ daha sonra da devam etmiştir. Mezun olduktan sonra, Akkad Peckinpah'ın MGM stüdyolarının hazırladığı *'Ride the High Country'* filminde yapım asistanı olarak görev almıştır. Akkad daha sonra CBS Haber Departmanlığına geçmiş ve Peckinpah'ın teşvikiyle "Diğerleri Bizi Gördükçe" adlı kendi programını çekmiştir. Akkad ilerleyen dönemde belgesellerde olduğu kadar uzun metrajlar yapımlarda da uzmanlaşarak kendi firması olan Akkad International Productions'ı kurmuştur. Çektiği ilk belgesellerden biri olan ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yayınlanan Caesar's World isimli yapım film şirketinin Beyrut, Londra ve Hollywood'da ofisler açmasını sağlamıştır. Dizi, ABD genelinde 100'den fazla televizyon kanalı tarafından yayınlanmıştır (Moubayed, 2022).

Akkad, UCLA ve USC'deki çalışmaları sırasında gelişen Yeni Dalga film yapım tarzında filmler yaparak kendini göstermeye heveslidir. Ona göre Yeni Dalga, "film yapımına daha gerçekçi bir belgesel yaklaşımı" anlamına geliyordu. Bu, kariyerinin başlangıcında belgesel yapımlarına olan ilgisini açıklaması bakımından da önemlidir. Akkad İslam hakkında bir film yapma fikrini ilk düşündüğünde de ilk önce bunu bir belgesel film olarak tasarlamıştır. Bu konuyla ilgili olarak *"Dünyanın her yerinde belgesel çekiyordum. İslam hakkında anlaşılmayan bir şeyler yapmam gerektiğini düşündüm. İlk başta bir belgesel yapacağımı düşündüm. Sonra İrlandalı senarist Harry Craig ile tanıştım. Bir sinema filmi olarak yapmamız gerektiğine beni ikna etti."* (Ford, 2004, s. 216).

Mustafa Akkad'ın Hz. Muhammed'in hayatını konu edinen filmi Çağrı (1976) Hz. Muhammed'e peygamberliğin tebliğinden vefatına kadarki kısmına odaklanmıştır. Film iki versiyon halinde Arapça ve İnglizce olarak ve aynı zamanda farklı oyuncularla çekilmiştir. Her iki film de 1976'da gösterime girmiştir. Filmin Arapça versiyonu 'Al-Risalah' ismiyle gösterime girerken İngilizce versiyonunda ilk başlarda düşünülen 'Muhammed, Allah'ın Elçisi' olan ismi daha sonra tepkilerle birlikte yönetmenin tercihiyle *The Message* Çağrı (Türkiye'de bu isim kullanılmıştır) olarak değiştirilerek gösterime girmiştir. Filmin her iki versiyonu da kısmi farklılıklar olsa da tek bir senaryo taslağına dayanarak çeklmiştir. Akkad filmi iki farklı dilde ve farklı sanatçılar kullanarak yapmasının en önemli nedenlerinden birisi olarak Batı dünyasına İslamı ve onun Peygamberi olan Hz Muhhammed'i anlayacakları dilden anlatmak olarak ifade etmektedir; *''Onların oyuncularını kullanarak,*

onların mantık ve fikirlerine hitap ederek onların dilinde filmler yapıyorum. Onlarla konuşuyorum.'' (Belhaj, 2007).

Akkad Türkiye'de bir TV kanalına verdiği röportajda gerekçesini şöyle açıklamıştır; *''Çocuğum olunca şöyle bir duyguya kapıldım: Çocuklarıma dinlerini öğretmeliyim dedim ve sorumluluğumu hatırladım. İşte Çağrı projesi böyle ortaya çıktı. Hem kendi çocuklarımın, hem de başka çocukların geleceği için. Ama bu hiç kolay olmadı. Çünkü Holivud'da Antony Quin'in başrolde oynadığı bir İslami film yapmak gerçekten zordu. Çünkü Holivud geleneğinde İslam'a dair her şey çirkin..''* Bu bakış açısı aynı zamanda Akkad'ın Çağrı filmini hayata geçirmek için zikrettiği en önemli gerekçedir. Film, Hollywood destekli bir yapım olmamasına rağmen Hollywood'un o zamanki gelişmiş teknolojik yeniliklerinden ve klasik anlatının o zamana değin evrilen anlatı biçimlerinden büyük ölçüde yararlanmıştır. Filmin hedeflediği izleyici kitlesi için yönetmen özellikle Amerikan kamuoyunu dikkate almıştır. 'Onlara kendi mantıkları ve dilleriyle hitap ettim. Filmde Hristiyanlıkla İslam arasındaki ilişkiye, Hz. Meryem'e vurgu yaptım. Sahneleri bu mantıkla çektim...' (Haber 7, 2005).

Küçük yaştan itibaren sinemaya ilgi duymaya başlayan Akkad'ın odasının duvarını aktris Ingrid Bergman'ın bir resmi süslemiş, dini türde önemli filmlere imza atan Cecil B. DeMille'in filmleri de onun dikkatinden kaçmamıştır. Gençlik döneminde dikkatle takip ettiği iki yönetmen Alfred Hitchcock ve David Lean olmuş ve kendisine ilham kaynağı olarak bu yönetmenleri takip etmeye devam etmiştir (Meliti, 2011, s. 26). Akkad ABD'de sinema eğitimi aldığı süre boyunca, Üçüncü Dünya Film Teorisi ve sömürgecilik karşıtı mücadeleler üzerine yapılan çalışmalara odaklanmıştır. Daha sonra bu ilgisi onun benzer ilgileri olan Kaliforniya'daki genç film yapımcıları ağına dâhil olmasına vesile olmuştur. Bu dönemden kısa bir süre sonra 1966'da sinema eleştirmenlerince oldukça beğenilen, yönetmen Gillo Pontecorvo'nun *'Cezayir Savaşı'* filmi gösterime girmiş ve yönetmenin hikâyeyi yorumlayış tarzı Akkad'ı oldukça etkilemiştir. Bunun etkileri Akkad'ın *Çöl Arslanı* (1981) filminde görmek mümkündür. Fransız sömürgesine karşı duruşu anlatan film İtalyan sömürgesine karşı başkaldırının lideri Ömer Muhtar'ın mücadelesi ile benzerlik göstermektedir. *Cezayir Savaşı*, Akkad'ın *Çöl Aslanı*'na benzer şekilde, çoğunlukla devlet parasıyla finanse edilmiş; film Fransız sömürgecilerinden bağımsızlığını kazandıktan sonra Cezayir hükümeti tarafından finanse edilmiştir. *Çöl Arslanı* ise İtalyan sömürgecilerinden bağımsızlığını kazandıktan sonra Libya hükümeti tarafından finanse edilmiştir. Hem *Cezayir*

Savaşı hem de *Çöl Arslanı*'nın Avrupa'da gösterimi yasaklanmıştır. Cezayir Savaşı filminin Fransa'da beş yıl süreyle gösterime girememiş, *Çöl Arslanı* filmi ise benzer bir şekilde 1982 yılında İtalyanların gösterim yasağından kurtulamamıştır (Meliti, 2011, s. 114).

Akkad özellikle *Çöl Arslanı* filmini çekerken daha önce birlikte çalıştığı Peckinpah'ın 1962 yapımı *Ride the High Country* filminde kullandığı çekim tarzından da etkilenmiştir. Sam Peckinpah, kendiyle özdeşleşen ağır çekim tekniği ve şiddeti yansıtmadaki ustalığı nedeniyle sadece Akkad'ı etkilememiş sonraki kuşaklar üzerinde de etkisini sürdürmüştür (Prince, 1998, s. xiv). Onun tarzından büyük ölçüde etkilenenler arasında Scorsese, Walter Hill, Quentin Tarantino ve John Woo bulunmaktadır. Akkad çölde çektiği sahnelerinde gördüğümüz ve izleyicileri oldukça etkileyen bölümlerde, son derece geniş kamera açısı kullanarak manzarayı oldukça etkileyici bir şekilde perdeye yansıtmayı başarmıştır. *Çağrı* filminin daha başında gördüğümüz davetçilerin çölde at sürdükleri sahne ve Habeşistan'a hicret etmek için yola çıkan Müslümanların çöl tepeleri altında saklandıkları sahneler buna verilecek örnekler arasındadır. Bu aynı zamanda Akkad'ın birinci sınıf kameraman Lucien Ballard'ı da kullanarak *Ride the High Country* (1962) filmini anamorfik objektifler kullanarak çeken Peckinpah ile paylaştığı ortak bir tarzdır. Akkad'ın epik filmlerinin kahramanlarını ele alma yöntemi, Peckinpah'ın kahramanını *Ride the High Country'*de tasvir etme biçimiyle de benzerlik göstermektedir. (Meliti, 2011, s. 63) Öyle ki, "izleyici çelişkili duygular hissetmez, tamamen kahramanların yanında yer alır." (Prince, 1998, s. 229-230).

Zorlu savaş sahnelerininin altından ustalıkla kalkmasını bilen Akkad'ı Peckinpah'tan ayıran tarafı *"bir şair/ekran şiddetini sömüren biri olarak tartışmalı bir ün"*e sahip Peckinpah'ın şiddeti ustalıkla yansıtırken ortaya koyduğu etkili teknikler; *ağır çekim tekniği, onu kinetik montaj kurgu modu* karşısında Akkad'ın kanı perdede yansıtmaktan hoşlanmaması olmuştur. Hem *Çöl Arslanı* hem de *Çağrı* filminde bunu açıkça görmekteyiz. Daha sonra korku ve Hallowen filmleri çeken yönetmenin filmlerinde de kendi tarzını perdeye yansıtmış, benzelerine göre kanlı sahneleri oldukça az kullanmıştır (Meliti, 2011, s. 63).

Akkad, sinematik eserlerin ortaya konması sürecinde Hollywood film endüstrisi de dâhil olmak üzere, çeşitli hükümetler ve kamu ve özel kurumlarla süreci yönetme, müzakere etme ve onlardan filmlerin hayata geçmesi için avantaj elde etme konusunda oldukça ustalaşmıştır. Dini figürlerin tasvir edildiği filmlerde filmi etkileyen dört ana faktörün

varlığından bahsedebiliriz: “dini otoriteler, sinemacılar, yapımcılar ve izleyiciler.” (Bakker, 2009). Bu faktörler *Çağrı* için de geçerlidir. Bu bağlamda daha önceki tecrübelerinin de etkisiyle, Akkad, kilit yatırımcılardan doğru düzeyde fon sağlanmadan *Çağrı*’nın hayata geçemeyeceğini görmüştür. Bu anlayış oyuncu seçimini etkilemiştir. Çünkü Akkad ünlü oyuncuların büyük izleyiciler getirme olasılığının her zaman daha yüksek olduğunu çok iyi bilmektedir. Ünlü oyuncu aynı zamanda büyük finans desteği demektir (Meliti, 2011, s. 49).

Akkad projeyi ilk düşünmeye başladığında Hz. Muhammed'in hayatını anlatan bir belgesel film olarak tasarlamıştır. Bu fikrin gelişmesinde ve gerçekleşmesinde Akkad'ın arkadaşı Muhammed Sanusi'nin rolü oldukça önemlidir. Sanousi, Akkad ile New York'ta Birleşmiş Milletler'den bir bağlantı vasıtasıyla tanışmış ve sinemaya ve Arap dili ve kültürüne olan ortak ilgileri nedeniyle iyi arkadaş olmuşlardır. *Çağrı* filmi için bütçe çalışmalarına yönelik ilk destek Kayseri kökenli Suudi milyarder Adnan Kaşıkçı’dan gelmiştir. Kaşıkçı, hem maddi yardımda bulunmuş hem de çekim öncesi hazırlıkların sürdürülebilmesi için Akkad’ın Beyrut’ta bir ofis açmasına vesile olmuştur. Filmin finansmanı Arap ülkelerinden oluşan bir konsorsiyum tarafından bütçelendirilecek şekilde tasarlanmıştır. Finansman konusunda önemli katkıları olan (zamanla bir kısmı desteğini çekse de) ülkeler arasında Libya, Fas ve Kuveyt’i saymak mümkündür. Filmin finansmanının akamete uğradığı dönemlerde Akkad’ın ikna kabiletinin yanı sıra Sanousi’nin Arap devletleri başkanları ve bürokrasi ile olan yakınlığı da oldukça etkili olmuştur (Meliti, 2011).

Filmin İslam’ın batıya doğru bir şekilde anlatılması için oldukça iyi tasarlanması, daha önce yapılan Hz. İsa ve Musa filmlerinden sinematografik bakımdan geri kalmaması gerekmektedir. Bu aynı zamanda büyük bütçeli bir yapım demektir. Peygamberin gösterilmemesi hususu Hollywood yapımcılarını izleyici bulma noktasında tedirgin etse de Arap ülkeleri yöneticilerini ikna etmenin de tek yolu olmuştur denebilir. Akkad, Çağrı filminin yapımı öncesinde ve yapım esnasında Arap dünyasındaki İslam âlimleriyle Peygamberin tasviri hususunda istişare ederek filmin önündeki engelleri ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Film yapımına başlamadan önce Akkad, Lübnan Şii Konseyi'nin, El-Ezher Üniversitesi'nin (Ezher filme Akkad'ın vizyonunu bozmayan bazı koşullar koymuştur) ve Mısırlı İslam âlimlerinin onayını almayı başarmış ve yetkililer tarafından senaryonun her sayfasının islami değerlere uygun olduğuna dair mühürlenmesini sağlamıştır. Bununla birlikte Suudi Arabistan'daki Vahhabi önderlerden aynı desteği görememiştir. 1974'te

yapımına başlanan film için Fas'ta Mekke'nin 600'lü yıllarının temsil edileceği ve o dönem için oldukça büyük bir set kurulmuştur. Vahhabiler filme dair tüm girişimleri kınamış ve aynı zamanda *"Fas Kralı II. Hassan'a (1929-1999) oldukça gerçekçi bir şekilde kurulan Mekke setinin Kutsal Şehir'de dua etmek için seyahat eden gerçek inananların kafasını karıştırabileceği, yanlışlıkla sahte Mekke'ye gideceleri ve onları korkutabileceği bahanesini kullanarak film yapımcılarını kovması için baskı yapmıştır..."* (Penfold, 1976).

The Message/Al-Risalah'ın Fas'taki yerinde çekim süreci başladığında Akkad daha fazla zorlukla karşı karşıya kalmıştır. 24 Temmuz 1974'te altı aylık çekimden sonra, Suudi Arabistan'dan gelen baskı Suudi Arabistan Kralı Faysal'ın kişisel olarak Fas Kralı II. Hasan'dan çekimleri derhal durdurulmasını istediği noktaya kadar varmıştır.[14] O dönem sadece Suudi Arabistan'da değil birçok Müslüman ülkede *Çağrı* hakkında olumsuz haberler yapılmaktadır. Kuveyt, Hindistan, Pakistan ve Endonezya gibi yerlerdeki çeşitli medya kanalları yapılmakta olan "Muhammed filmi" hakkında düşmanca haberler servis etmişlerdir. Bu haberler neticesinde Suudi Arabistan ile Fas arasında siyasi atmosfer çok gergin bir hal almıştır. Fas, o sıralar Batı Sahra üzerinde sınır anlaşmazlıkları yaşamaktadır. Bu anlaşmazlıkların çözümüne yönelik Suudi Arabistan krallığının veya Birleşik Arap Emirlikler ve diğer İslam/Arap ülkelerinin desteğini kaybetmeyi göze alamazdı. Ayrıca Suudi Arabistan, Fas'ta yapılacak olan Müslüman Ülkeler Birliği Zirvesi'ni boykot etmekle tehdit ediyordu. Artan baskılar sonucunda Akkad, setinde 28 farklı milletten insanın çalıştığı ve onca yatırım yapılan filmin çekimi için gerekli olan tüm finansal kaynaklarını kaybetmekle karşı karşıya kalmıştır. Buna karşılık, Akkad ve ekibi destek için Libya hükümetine başvurmuştur. Filmco yönetim kurulu direktörlerinden biri olan Abd al-Fattah Al-Waseeq, Akkad'ın Kaddafi'nin desteğini kazanmasına yardım eden önemli bir isimdir. Akkad, durumu Kaddafi'ye anlatmış ve ona daha önce çekilen görüntüleri izletmiştir. Suudilerin buna neden karşı olduğuna anlam veremeyen Kaddafi daha sonra filmin devam edeceği müjdesini 'Mustafa, Libya'ya hoş geldiniz' diyerek vermiştir (Belhaj, 2007).

Böylece altı aylık stresli bir bekleyişin ardından çekimlerin Libya'da yeniden başlaması mümkün olmuştur. Bu durum, projeyi başarısızlıktan kurtarmış ve film için hazırlanan ekipmanlar aylar süren taşınma süresi ve birçok maddi kayıbın ardından büyük

[14] Meliti, Zahir Akkad ile 2009 yılında yaptığı görüşmede onun Suudi Arabistanlıların daha sonra gayri resmi olarak bu görüşten dolayı pişmanlıklarını ilettiklerini aktarmıştır.

gemilerle Fas'tan Libya'ya taşınmıştır. Bu süre zarfında Akkad, Anthony Quinn ve Irene Papas gibi oyuncuları kaybetme konusunda ciddi endişeler yaşamıştır. Ancak buna rağmen Akkad, filmin kalan çekimlerini tamamlamayı başarmıştır. Filmin İngilizce versiyonu (The Message) ve Arapça versiyonu (Al-Risalah) birlikte çekilmiş ve tamamlanması yaklaşık bir yıl sürmüştür (Meliti, 2011, s. 70-83). Bakker bu projenin hayata geçirilmesini ve destek bulmasını, 1973'te vizyona giren *'Jesus Christ Superstar'* filminin dünyanın her yerinde sayısız sinemada gösterilmiş ve izleyenlerde derin bir etki bırakmış olması ile de ilişkilendirmektedir (2009) s.191).

The Message/Al-Risalah'ın hem İngilizce hem de Arapça versiyonları 1976 yazında gösterime girmiş ve gösterimler Eylül 1976'ya kadar sürmüştür. Akkad, filmin İngilizce versiyonu (The Message) ABD, Birleşik Krallık ve Japonya'da gösterime girdiği zaman, film Suudi Arabistan'daki İslam Konferansı tarafından onaylanmadığı için bazı ölüm tehditleri almıştır. Ayrıca filmi izlememiş olanlar tarafından, Hz. Muhammed'in filmde bir oyuncu tarafından tasvir edildiğine dair asılsız söylentiler ortalıkta dolaşmaya başlamıştır. Nitekim Bakker (2009) bu durumu, "*Muhammed'in rolünün On Emir'de Musa'yı oynayan Charlton Heston tarafından oynanacağına dair bir söylenti vardı*" diye aktarmıştır (Bakker, 2009, s. 190).

Müslümanlar bu söylentilere öfkeyle tepki vermişler ve filmi İslam'a karşı bir saldırı ve Peygambere yapılan bir saygısızlık olarak gördükleri için protesto etmişlerdir. 1976 yılında film gösterime girmeden önce Amerika'da "Siyah Müslüman Militanlar" isimli grup Vashington'da bir sinemayı işgal ederek filmin başkent galasını sabote etmişlerdir. Silahlı bir siyahî eylemci salondan içeri girerek "film ticarî gösterime çıkartılırsa izleyicilerin hepsini öldüreceği" yönünde tehditler savurmuştur. ABD'deki Yahudi cemaatinin Siyonist Gençlik Örgütü B'nai B'rith'in üyeleri "Meksika asıllı aktör Anthony Quinn'in filmde Hz. Muhammed'i canlandırdığını" ileri sürerek, "Hristiyan bir Hollywood sanatçısı nasıl olur da Yahudi karşıtı (!) bir peygamberin kimliğine bürünür" diyerek filmin galasının yapılacağı sinemayı "havaya uçurma" tehdidinde bulunmuştur (yenisafak.com, 2012). "Siyah Müslüman Militanlar" isimli grup bu kez Vashington'daki Yahudi B'nai B'rith örgütünün sitesini basıp 149 kişiyi rehin almıştır. Kuşatma sonucunda bir polis memuru ve bir radyo muhabiri öldürülürken, diğerleri de yaralanmıştır. Rehineler 39 saatlik bir bekleyişin ardından sonunda serbest bırakılmıştır. (Hussain, 2010, s. 287).

Birkaç hafta sonra Chicago kentindeki ikonik "Oriental Theater"in önünde mevzilenen farklı ırklara mensup yüzlerce Müslüman ise "İslâm'ı Dejenere Ettirmeyeceğiz" *(Stop Distorting Islam),* "İslâm'ı Ticarî Meta Hâline Getirtmeyeceğiz" *(Stop Commercializing Islam)* gibi pankartlarla filmi protesto ettiler. Akkad ise tehditlere boyun eğmeyip Ezher üniversitesinden aldığı fetvayı göstererek filmini Chicago'da göstermeyi başarmıştır. Film Türkiye'de 1979'da İstanbul Balmumcu'daki Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi'nde düzenlenen bir galayla hem yönetmen Moustapha Al-Akkad, hem de başrol oyuncusu Anthony Quinn'in bizzat katılımıyla gösterime girmiş ve yaklaşık bir buçuk yıl süreyle kesintisiz gösterimde kalmıştır (yenisafak.com, 2012).

Filmin İngilizce versiyonu (The Message), İnternet Film Veritabanı (imdb) kullanıcıları tarafından popülerlik açısından 1979'a kadar ABD ve Birleşik Krallık'taki en iyi 20 filmden biri olarak derecelendirilmiştir. Akkad'ın filmi *The Godfather, Apocalypse Now, Alien ve Annie Hall* gibi klasiklerin olduğu bir kategoride kendisine yer edinmeyi başarmıştır. Akkad, bu filmin sadece tamamlanma sürecinden geçerek var olmasının bile eşsiz bir başarı olduğunun farkındadır. *The Message/Al-Risalah'*ın, 2 Mayıs 1977'de Londra'da gösterimi sonrasında, Akkad Sanousi'ye yazdığı bir mektupta, proje ekibinin "*cehalet, nefret ve şantajın üstesinden asil Peygamberimiz Muhammed'i örnek alarak geldiğini*" yazdı. "*Selâm olsun, film şerefli bir şekilde gerçek oldu.*" (KuveytTV, 2007).

Filmin vizyona girmesini memnuniyetle karşılayan ve Fas, Ürdün ve Libya da dâhil olmak üzere Akkad'ı desteklemeye devam eden bir dizi Orta Doğu ülkesi vardır. Ancak Suudi Arabistan, İran ve Mısır gibi diğer ülkeler bir süre daha filme düşman olmaya devam etmişlerdir. İslam'a ve Hz. Muhammed'in hayatına o zamanlar olduğundan daha olumlu bir bakış açısı sağlama amacına rağmen, onu fazla devrimci olarak gördüler. (Belhaj, From Aleppo to Hollywood, 2007). Bunun yanı sıra filmi izleyen batılı seyricinin nasıl tepki verdiğini Akkad, 2005 yılında ölümünden hemen önce şu sözlerle ifade etmiştir: "*Tepkiler olağanüstüydü, binlerce kişi Müslüman oldu. Özellikle Amerika'da siyahlar arasında İslam hızla yayıldı. Elhamdülillah etkisi çok büyük oldu. Şu anda bile bütün dünya televizyonları filmi yayınlıyor. Üniversiteler, video klüpleri filme büyük önem veriyor."* (Turan, 2005).

Mustafa Akkad, Amerikan ordusunun Afganistan operasyonundan önce tam yüz bin

videokasetini alarak askerlerin filmi, İslam hakkında bilgi almak amacıyla izlediğini belirtmiştir. Akkad filmde oynayan oyuncular hakkında verdiği bilgide, "Hz. Hamza rolünü oynayan Antony Quin Müslüman oldu mu?" sorusuna "*Antony Quin, İslam'dan çok etkilendi. Çekimler bittikten sonra bana şunu söyledi: 'Ben Müslüman olmadım ama İslam dinine artık daha çok saygı duyuyorum. Çok etkilendim.*' dediğini aktarmıştır. Akkad ayrıca, filmde Hz. Hamza'nın şehid edilmesi sahnesinde karşılaştıkları durumu şöyle izah etmiştir: "*Hz. Hamza'yı şehid eden Vahşi rolünü, kaldığım otelde çalışan elektrik teknisyenine verdim. 'Filmde rol alır mısın?' dedim, kabul etti. Hz. Hamza'yı öldürecekti. Biraz eğitim verdik ve öldürme sahnesini çekiyoruz. Kameraları yerleştirdik, figüran oyuncular, yani askerler yerlerini aldılar. Rol gereği Vahşi, askerler arasından sıyrılacak ve Hamza'yı öldürecekti. Ama bunu bir türlü yapamadı. Askerleri oynayanlar, Vahşi'nin aralarından geçmesine izin vermiyorlardı. Filme kendilerini o kadar kaptırmışlardı ki, Hamza'yı öldürecek diye Vahşi'nin aralarından geçmesine izin vermiyorlardı. Sahneyi tam beş kez çekmek zorunda kaldık. Sonunda asker oyuncuları zor ikna ettim."* Bu durum etkisini daha sonra devam etmiştir: "*Film bitti, tüm dünyada gösterildi. Aradan bir yıl geçti. Bir gün telefonum çaldı, açtım: 'Ben Çağrı'da Vahşi'yi oynayan Salim' (Ganalı Salem Gedara) dedi. 'Ooo ne yapıyorsun' dedim. Bana çok kızgındı. 'Allah'ından bulasın, hayatımı perişan ettin' dedi. 'Ne oldu' dedim. Anlattı: 'Sokakta yürürken insanlar yüzüme tükürüyor. Sokağa çıkamaz oldum. İşimden atıldım. Hamza'nın katili diye kimse iş vermiyor.'* " (Turan, 2005).

17 milyon ABD Dolarına mal olan The Message/Al-Risalah filmleri, dönemine göre çok yüksek bütçeli filmler arasında yerini almıştır. Film daha önce yapılan peygamber filmleri gibi ödüllü aktörler, tasarımcılar, sanat yönetmenleri ve filmin dokusuna uygun hazırlanan besteleriyle akılda kalmayı başarmıştır. Filmin müzikleri 20. yüzyılın en üretken film müziği bestecilerinden biri olan ödüllü Fransız asıllı besteker ve orkestra şefi Maurice Jarre tarafından Ortadoğu müzik enstürmanları kullanılarak Kraliyet Filarmoni Orkestrası icrası ile üç yılda tamamlanmıştır. Kostümler için dönemin önemli medeniyet merkezleri ve filmin geçtiği ülkelerin kültürel dokusu taranarak; Mekke, Medine, Habeşistan, Fas, İran ve Bizans'ın, özellikle asilzadelerinin giyim kuşam kültürü ve askeri kıyafetleri incelenerek oldukça gerçekçi çizgilerin hâkim olduğu bir set tasarlanmış ve bunlar Londra ve Madrit'te hazırlanmıştır. Filmde ayrıca savaş sahnelerinde kullanılmak üzere özel olarak eğitilen yüz at kullanılmıştır. Bedir ve Uhud savaşları için, Libya ordusundaki askerlere savaş tekniği konusunda uzman isimler ve Akkad tarafından kılıç ve ok kullanımı dersleri verilmiştir. Akkad, filmin izlenme zevkini arttırmak için dönemin en gelişmiş teknolojik materyallarini

de kullanmıştır: Film, son derece geniş ekran görüntüsü sağlayan son teknoloji Panavision kameraları kullanılarak çekilmiştir (Penfold, 1976).

Akkad'ın projeyi hayata geçirmek için en önemli gücü, İslamın ve onun kutsal peygamberi Hz. Muhamedin hayatını senaryolaştırırken sergilediği titizlik ve gayreti olmuştur. Bunun için sinema konusunda Arap dünyasında en tecrübeli ülke olan Mısır'a gitmiştir. Abdülhamid Jawadat Al-Sahar Abdel Hamid Gouda, Mohammad Ali Maher, Tewfik El-Hâkim, A.B. Rahman El-Sharkawi gibi ünlü Mısırlı romancı ve senaristlerle aylarca süren çalışmanın ardından H.A.L. Craig ile senaryoyu olgunlaştırıp tercümesine girişmiştir. Akkad'ın kurgu için tercihi ise Kültür ve Enformasyon Bakanı olan Abd al-Mun'im Al-Sawi olmuştur. Akkad, filmin İngilizce versiyonu *The Message*'ın hayata geçmesinde son derece önemli bir rol oynayan İrlandalı Katolik senarist Harry Craig ile de iki yıllık bir süreçte tüm senaryoyu oluşturmak için çalışmıştır. Craig Katolik bir geçmişe sahip olmasına rağmen, filmde gerçek bir İslam anlayışının ortaya çıkmasını sağlamak için İslami kaynakları okumak ve onları tanımak maksadıyla titiz bir hazırlanma süreci geçirmiştir. Senaryo üzerinde çalışırken Kahire'de bulunan Craig, İslam üzerine yüzlerce referans kitabı inceleyerek Müslüman kültürünü daha iyi anlamaya çalışmıştır. Sanousi ve Akkad, hikâyenin yazarlarını ve yapısını kurarken, Sanousi, Craig'i Al-Ezher Camii, diğer camiler, İslam mirasının seçkin tarihi örnekleri ve Kahire'nin popüler sokaklarıyla tanıştırırmıştır. Craig, Türkçeye de tercüme edilen, ilk Müslüman müezzin Hz. Bilal'in hikâyesini kendi bakış açısından anlatan bir kitap da yazmıştır. 1977'de yayınlanan bu kitapta Craig, "derin ve sempatik bir İslam bilgisine" sahip olarak tanımlanmıştır (Meliti, 2011, s. 75-78). Craig, Çağrı'nın hazırlanması ile ilgili çekilen belgesel filmde, senaryo süreci anlatırken Akkad'ın endişelerini paylaştığını söylemiştir: "*Bu filmi yazarken duyduğum zevk ve ayrıcalık; dünyanın İslam, onun peygamberi ve Kuran'a yönelik cehaletine karşı yazıyor olmamdı*." (Penfold, 1976)

Akkad, filmi Batı ve İslam dünyası arasındaki uçurumu kapatmanın bir yolu olarak görmüştür. 1976'da filmin çekim hikâyesini anlattığı bir röportajda şunları söylemiştir: *"Bu filmi yaptım çünkü bu benim için öncelikli olarak kişisel bir şeydi. Ayrıca bir film olarak üretim değerlerinin yanı sıra hikâyesi, entrikası, dramı da var. Bütün bunların yanında kişisel bir şey olduğunu düşünüyorum: Batı'da yaşayan bir Müslüman olarak, İslam hakkında doğruyu söylemeyi bir görev olarak hissettim. 700 milyon takipçisi olan, ancak hakkında çok az şey bilinen, bu yönüyle beni şaşırtan bir din. Batı ile arasındaki bu uçurumu*

kapatacak, batı dünyasındaki bu boşluğu dolduracak bu hikâyeyi anlatmam gerektiğini düşündüm. Hz. Muhammed hakkında film yapmak için büyük stüdyoların birkaç girişimi başarısız oldu. Onlar olaya peygamberi gösterecekleri bir açıdan yaklaştıkları için başarısız oluyorlar ve bu İslam söz konusu olduğunda çok kutsal bir şeydir. Bu tavır sadece Hz. Muhammed için söz konusu değildir. Hz. Musa ve Hz. İsa içinde geçerlidir, peygamberler görülmemelidir. Ama ben bunu yapabileceğimi hissettim. Çünkü konuyu daha iyi anlıyorum ve bunu peygamberi göstermeden de yapabiliyorum." (Penfold, 1976).

Akkad'ın açıklamalarındaki en önemli vurgu, peygamber tasvir ve temsilleri noktasında Batı dünyasının baktığı pencereye özellikle peygamberlerin gösterilmesi noktasındaki yanlışlığa dairdir. Benzer grişimlerin daha önce büyük tepkilerle karşılanması ve akamete uğramasının nedeni bu olmuştur. Hz. Peygamber'in daha evvel de zikrettiğimiz şekliyle hayatının filme alınması karşısında İslam dünyasında ortaya çıkan teyakkuzun da nedeni aynı gerekçe olmuştur. Ancak Akkad'ın konuya yaklaşım tarzı, son ve tamamlanmış din olarak Allah tarafından Peygamber vesilesiyle dünyaya gönderilen İslam'ın semavi dinler ve onun kutsalları hakkındaki kuşatıcı tavrını da yansıtmaktadır. Bu çerçevede Akkad daha önce ve bundan sonra peygamberlerin hayatları, tasvirleri ve temsilleri noktasında yapılan ve yapılacak olan filmler için bir paradigma sunmuş olmaktadır. Bundan sonra bu paradigma ekseni gözetilerek çekilecek filmlerin, semavi dinlerin ortak değer yargılarını rencide etmeden ortaya konacağını söylemenin yerinde bir tespit olacağı düşünülmektedir.

Filmde 7. yüzyılda Mekke'de İslam tarihçilerinin Cahiliye Devri olarak andığı, şehrin ileri gelenlerinin Mekke'yi kendi çıkarları doğrultusunda bir inanç ve ticaret merkezi olarak yönettiği bir dönemde Hz. Muhammed'in peygamberliğinin ilanı ve sonrasında geçen yirmi yıllık sürec önemli olaylar üzerinden işlemektedir. *Çağrı*, Müslümanların bu süreçte çektikleri sıkıntılara, maruz kaldıkları zulme ve özgür bir insan olarak yaşamak için katlanmak zorunda kaldıkları savaşlara ve zorluklara odaklanmaktadır. Filmde, semavi dinlerin sonuncusu ve tamamlayıcısı olarak İslam'ın ilk evresinde meydana gelen birçok önemli olaya yer verilmiştir. *Çağrı*, bu olayları üç saatlik zaman diliminde izleyicilerin gözlerinin önüne getirmektedir. Filmde meydana gelen ilk büyük olay, Nur Dağı'nda Hz. Muhammed'e peygamberlik makamının haber verilmesidir. Hz Muhammed, Nur Dağı'ndaki Hira Mağarası'nda tefekkür ederken, büyük meleklerden Cebrail tarafından ziyaret edilmiş ve kendisine Allah'ın gönderdiği ayetleri okumasını emredilerek, ilk ayeti kerimeler; Alak Suresi'nin ilk beş ayeti getirilmiştir. Kur'an-ı Kerîm'in ilk inen ayeti, Alak Sûresi'nin ilk

ayeti olan "Yaratan Rabbinin adıyla oku!" dur. Bu karşılaşma sonucu evine dönen Hz. Peygamberi ilk teselli edenler ve Allah'ın mesajını peygamber olarak yaymak için O'nun seçildiğini söyleyenler akrabaları olmuştur. Amcası Ebu Talip'in koruyuculuğu ve Mekke üzerindeki etkisi ilerleyen sahnelerde gösterilmiştir.



RESİM 36: Hz. Zeyd Hz. Muhammed'den haber almak için Ebu Talip'in evine gelir

Tasvir edilen bir sonraki büyük olay, yeni gelen ilahi dinin inanları olarak ilk müslümanların yaşadıkları şehirde inançlarını Mekke'ye ve dolayısıyla dünyaya ilan ettikleri andır. Hz. Peygambere gelen ilahi emirle artık Müslümanların İslam dinine olan imanlarını açıklamaları emredilmiştir. Şehrin merkezi olan Kâbe'ye kol kola ve tekbirler getirerek ilerleyen Müslümanların sesleri en büyük putların yer aldığı Kabenin içinde yankılanır. Aralarında Hz. Peygamberin de var olduğu topluluğu karşılayan ise Ebu Cehil olmuştur. Kabeye girmelerini engelleyen Ebu Cehil, karşısında çölde arslan avından dönen yiğit ve güçlü bir karakter olarak tasvir edilen Hz. Hamza'yı bulacaktır. Ebu Cehili Kâbe'den kovan Hz. Hamza, orada kendisinin de Müslüman olduğunu ilan eder. Bu ilandan sonra Hz. Hamza kimsesiz Müslümanlar için bir dayanak ve savaşlarda orduyu kumanda eden güçlü bir komutan olarak karşımıza çıkacaktır. Film ayrıca, Mekke halkının ileri gelenlerinin atalarının dini olarak tasvir ettikleri putperestlik ve çıkar temelli kurdukları sosyal düzeninin yıkılmasından duydukları korkuyu çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir.

Filmde bir başka önemli karakter ise ilk Müslümanlardan Hz. Bilal İbn Ribah olmuştur. Filmde onun çektiği sıkıntılara ve İslam'la tanıştıktan sonraki süreçte öncü bir kişilik olarak yüceltilmesine tanık olmaktayız. İslam'ın eşitlik ve kardeşlik vurgusu ve ona inanan halkın katlanmak zorunda kaldığı işkenceler Hz. Bilal'in hikâyesi üzerinden

aktarılmıştır. Mekke hükümdarlarının Müslümanları yıldırma ve boyun eğdirme girişimleri filmin önemli sekanslarında sıklıkla işlenmiştir. Bunlar arasında en dikkat çekenlerden biri de, İslam dinine ilk inanan kadınlardan olan ve ilk şehit olarak kabul edilen Hz. Sümeyye'nin hikâyesidir.

Onca baskı ve şidddetin bir sonucu olarak Habeşistan'a yapılan göç de filmde önemli bir olay olarak sahnelenmiştir. Bu göç, İslam tarihinde oldukça önemli kabul edilmektedir. Mekkeli müşrikler inananlara baskılarını gün geçtikçe arttırmışlar ve bu durum Müslümanları çok güç duruma düşürmüştür. Bu sırada Mekke'ye gelen Medineliler Akabe'de, Hz. Muhammed'i ve diğer Müslümanları Medine'ye davet etmiştir. Bu olayın ardından, Müslümanlar için tarihin başlangıcı olarak kabul edilen Hz. Peygamber'in Medine'ye yaptığı Hicret, filmde canlandırılan bir diğer önemli olaydır.

Filmde ayrıca İslam tarihindeki dönüm noktarından ikisi olan Bedir Savaşı ve Uhud Savaşı da ele alınmış ve bu savaşların anlatımıyla Müslümanların güç ve stratejisi yanında, savaşlarda İslam'ın emir ve yasakları noktasında riayet edilmesi gereken hususlara da dikkat çekilmiştir. Uhud savaşının ardındansa yapılan on yıllık barış antlaşması ve Müslümanların İslam'ı yaymak için nasıl çaba sarf ettikleri sahnelenmiştir.

Filmin son sahnelerine doğru, inançlarından dolayı yurtlarından uzaklarda yaşayan Müslümanların verdikleri mücadeleden sonra Mekke'yi silahsız bir şekilde fethedişleri ve Hz. Peygamberin Kâbe'nin içindeki putları asasıyla devirmesi gösterilmektedir. Sonrasında ise, inancı sayesinde özgürleşen bir köle ve İslam'ın önde gelen isimlerinden birisi olan Hz. Bilal'in Kabenin üstüne çıkarak zaferin bir nişanesi olarak okumaya başladığı ezanla birlikte Hz. Peygamberin Veda Hutbesi'ni okuması sahnelenmektedir. Böylelikle son sahnede, ezan bir mesaj "Çağrı" olarak sembolleştirilerek, film İslamın yeryüzündeki önemli mabetlerinde okunan diğer ezanlarla son bulur: İslam evrensel bir dindir.

Bu kapsamda filmde, semavi dinlerin sonuncusunun İslam olduğu ve onun peygamberi Hz. Muhammed'in Allah'ın elçisi olduğu, Allah'tan başka tanrı olmadığı, insanlık tarihinde zaman zaman gelen peygamberler vasıtasıyla insanların kurtuluşa davet edildiği vurgulanmış olup, film "İlahi Çağrı"nın son halkasının ilk yirmi yılına bir bakış olarak kurgulanmıştır.

4.3.1. Film ve Kutsal Metin Anlatıları Arasındaki İlişki

Klasik anlatı sineması ve dini film türü içerisinde yer alan peygamber filmlerinden şuana kadar yapılan en önemli yapıtlar arasında yer alan *Çağrı*, İslam Peygamberi Hz. Muhammed'in ömrünün kırkıncı yılından vefatına kadar geçen süreyi anlatmaktadır. Filmde sahneler kendinden bir önceki sahnenin devamı niteliğindedir. Hz Musa'nın hayatının anlatıldığı *On Emir* (1956) filmi gibi filmde geçen olaylar peygamberin hayatının kronolojik sıralamasına uygun olarak kurgulanmıştır. Filmin senaryosu hazırlanırken, o dönemde mevcut bulunan siyer kitaplarının ifadeleri ve kutsal kitap Kur'an-ı Kerîm'de bahsi geçen olaylara ilişkin yer alan ayeti kerimelerin metin olarak kullanıldığı görülmektedir. Akkad'ın titiz çalışması neticesinde, senaryo ekibinde bulunan romancı ve tecrübeli senaristlerin de katkısıyla diyaloglar ve dış ses marifetiyle anlatılan olaylar, sinemanın kendisine mahsus dili çerçevesinde işlenmiştir. Metinlerarasılık kuramının geniş çerçevesi içerisine alabileceğimiz şekilde kurgulanan senaryoda geçen hadiseler Hz. Muhammed'in hadislerinden faydalanılarak tasvir edilmiştir. Ancak olaylara ilişkin inen ayetlerin ana metin olarak yer aldığı görülmektedir.

Film, semavi dinlerin son halkası olan İslam'ın kıyamete kadar var olacak evrensel mesajlarının dönemin toplumsal gerçekliklerine uygun bir dille aktarılma çabasıdır. Film, insanlara Allah'ın son mesajı, "çağrısı" olan İslamiyetin tarihsel olarak başlangıcına odaklanan üç saaitlik bir yapım olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada, filmin senaryosu ve kutsal kaynaklar arasındaki ilişkiyi seçilen örnek sahneler üzerinden göstermeye çalıcaşacağız.

İsmine uygun olarak film, Hz. Peygamberin farklı coğrafyaları -Bizans İmparatoru Herakleios, İskenderiye Patriği Mukavkıs ve İran İmparatoru Kisra- İslam'a davet/çağrı için gönderdiği elçilerin yola çıkış sahnesi ile perdesini açmaktadır.[15] Bir davet mektubu da, Habeşistan'a yapılan hicrette iletilmek üzere Kral Necaşiye verilmiştir.

[15] Mektupların detayları ve orijinal metinleri için bknz.: Hamidullah, Muhammed Peygamber'in Altı Orijinal Diplomatik Mektubu (Çev: Mehmet Yazgan), Beyan Yayınları, İstanbul 1990.



RESİM 37: Kral Necaşi Medine'den gelen Müslümanları dinler

Filmde Mekkeli müşriklerle imzalanan Hudeybiye Antlaşması (628) sonrasında, İslam ordusu ve Hz. Peygamber Medine'ye dönmüş ve İslamiyet'i davet yoluyla başka bölgelerde yaşayan insanlar arasında yaymak, onları İslam'a çağırmak maksadıyla komşu devletlerin hükümdarlarına davet mektupları yazdırmış ve onlara elçilerini göndermiştir. Filmin bu sahnelerle başlamış olması, Akkad'ın daha önce belirttiğimiz 'tüm insanlar için gönderilen İslam'ın ve onun evrensel mesajlarının herkese ulşaması için film yapma' stratejisi ile örtüşmektedir. Film aynı zamanda İslam hakkında hiç bilgisi olmayan seyirciler için de bir davetle, bir çağrı ile başlamaktadır.

Senaryonun her sayfası dönemin İslam âlimleri tarafından onaylanan bu metinde ve muteber hadis kitaplarında da geçen mektupların mesajı aynı ise de filmde daha kısa halleriyle verildiği görülmektedir. Filmde ilk mektup Bizans hükümdarı Herakleios'a verilmiştir. Hükümdar elçiyi tahtında oturarak, yardımcıları ve Hristiyan ileri gelenleri ile karşılamıştır.

> *"Rahmânların en merhametlisi olan Allah'ın adıyla,*
>
> *Allah'ın Resulü Muhammed'den Bizans hükümdarı Herakleios'a. Hak yolunda yürüyen herksese selam olsun. Seni ve halkını İslam'a davet ediyorum. İslama giren selamet bulur. Ve Yüce Allah seni ve halkını misliyle mükâfatlandırır. Ben Allah'ın insanlara elçisiyim, İslam'ı kendin kabul et."*
>
> — *Vezir: Arabistan'daki yeni peygamberden bahsediyor.*

— *Heraklius: Vaftizci Yahya kurtuluş için ağlayarak çölden Kral Hsrul'a geldiğinde de böyle miydi?*
— *Heraklius: Muhammed, Allah'ın Resulü, ona bu yetkiyi kim verdi?*
— *Elçi: Allah, Muhammed'i insanlığa bir mesaj olarak gönderdi.*

Hadis kitaplarında da geçen davet mektubunun sonu Ali İmran Suresi'nin 64. Ayeti Kerimesi ile bitmektedir. Mektup kaynaklarda aşağıdaki şekilde geçmektedir;

"Bismillâhirrahmânirrahîm. Allah'ın kulu ve peygamberi Muhammed'den Bizans İmparatoru Herakleios'a. Hidayete uyanlara selâm olsun. Seni İslâm'a çağırıyorum. İslâm'ı kabul et ki kurtuluşa eresin ve Allah da ecrini iki kat versin. Eğer kabul etmezsen halkın (erîsiyyîn) günahını sen çekersin. 'Ey Ehl-i kitap! Sizinle bizim aramızda müşterek olan söze geliniz: Sadece Allah'a kulluk edelim ve O'na hiçbir şeyi ortak koşmayalım. Allah'ı bırakıp da kimimiz kimimizi ilâhlaştırmasın. Eğer yüz çevirirlerse, şahit olun, biz müslümanız deyiniz.' (Hamidullah, 1997, s. 122)

Film, diğer iki hükümdara gönderilen mektuplar sonrası, içeriğinin farklı ülkelerdeki İslam âlimleri ve kurumları tarafından onaylandığına dair bir metnin perdeye yansımasıyla devam etmektedir. Benzer bir gerçeklik ve doğrulanma çabası daha önce zikrettiğimiz iki filimde de bulunmaktadır. Akkad film öncesi ve sırasında alacağı tepkileri önceden hesaplayarak ve daha önce Hollywood yapımcılarının eksik ve yanlış olan tutumuna düşmemek için bu yolu tercih etmiştir. Ekrana yansıyan metinde, onaylayan makamlar ve Hz. Muhammed'in filmde temsili olarak canlandırılmadığını vurgulayan bölümlerin, aşağıda gösterilmeye çalışıldığı gibi, diğer cümlelere nazaran daha büyük yazıldığı görülmektedir.

"*İslam Âlimleri ve Tarihçileri - Kahire'deki El-Ezher Üniversitesi, Lübnan'da toplanan Şiilerin Yüksek İslam Kongresi bu filmin doğruluğunu ve aslına uygunluğunu onaylamıştır. Bu filmin yapımcıları, İslam geleneklerine uygun olarak, Peygamberi kişi olarak göstermemiş, sadece İslamiyet'e çağrısına yer vermiştir."*

Film, o dönemde dünyanın durumu ve Mekke toplumu hakkında dış ses marifetiyle bilgi aktarılması ile devam etmektedir:

"İsa öldükten 600 yıl sonra, Avrupa karanlık çağlarda batarken ve her yerde eski

medeniyetlerin çöktüğü dönemde, Muhammed Mekke'de, Arabistan'da doğdu.
Mekke o zamanlar zengin bir ticaret şehriydi ve zenginlikleri benzersiz bir ayrıcalıkla katlanan tüccarları tarafından yönetiliyordu. Tanrıları barındırdılar. Her yıl, büyük panayır sırasında, çöl rahipleri putlarını ve tanrılarının suretlerini Kâbe'nin gözetimine getirirlerdi. Aylarca, İbrahim'in en kutsal mabedi olan Kâbe, 360'tan fazla farklı tanrıya ev sahipliği yapan bir putperestlik evi haline gelmişti.
MS 610'da Mekke"

Metin seslendirilirken akan görüntülerde, dönemin Mekke'sinde putperestlik inancının geldiği noktalar çarpıcı şekilde resmedilmektedir. Ellerinde farklı boyutlarda ve farklı figürler taşıyan insanlar taştan ve tahtadan yapılan putlara kurban adamakta, gelen her kervanla birlikte bu sayı gittikçe artmaktadır. Mekkenin emiri Ebu Sufyan ve ileri gelenlerinden Umeyya arasında geçen diyalog Mekkelerilerin ticaret ve çok tanrılı putperestlik inancından elde ettikleri statü ve kazancı özetler niteliktedir:

— *Ebu Sufyan: Bu yıl sayıları kaça yükseldi?*
— *Umeyye: Belli değil ama hepsi som altından yapılmış.*
Ebu Sufyan: İbadet ve kazancı bir araya getirdiğinde keyfine diyecek yok!

Filmde, ilk ayetlerin Cebrail tarafından getirilişi ve Hz. Muhammed'e peygamberliğin verilişi amcası Ebu Talib ve evlatlık olarak yanında bulunan Zeyd'in arasında geçen diyaloglar üzerinden anlatılmaktadır.

— *Zeyd: Ebu Talib! Ebu Talib!*
— *Ebu Talib: Sakin ol Zeyd!*
— *Zeyd: Muhammed daha Hira Dağı'ndan indi mi? Üç gündür orada.*
— *Ebu Talib: Hayır, hayır görmedim.*
— *Zeyd: Hatice eve dönerken sana uğramış olabileceğini umuyordu.*
— *Ebu Talib: O halde hala yukarıda.*
— *Zeyd: Üç gün.*
— *Ebu Talib: Dağda bu kadar uzun kalması korkutuyor beni… Çünkü bunun ne anlama geldiğini bilmiyorum. İnsan dağdan dünyaya bakınca çok daha iyi görür*.

Bu diyalogtan sonra kamera Hira Mağarasının girişine doğru yavaş yavaş yaklaşır ve ekran tamamen karanlık olunca dış ses (Cebrail'in sesi) hafif ekolu bir şekilde Alak

Suresi'nin ilk beş ayetini okur. Bu ses oyunu ile aynı zamanda onun kutsal bir varlık olduğu izleyiciye aktarılmak istenmiştir:

"1- Yaratan Rabbinin adıyla oku!

2- O, insanı bir alekadan yarattı.

3- Oku! Rabbin sonsuz kerem sahibidir.

4- O Rab ki kalemle yazmayı öğretti.

5- İnsana bilmediği şeyleri öğretti. "

Ayetlerin okunması bittikten sonra, kamera karanlıktan yavaşça çıkarak Zeyd'in elinde tuttuğu kandil ışığının üzerinden geçerek açısını genişletir. Akkad bu sahnede yaptığı çekim açısıyla Hz. Muhammed'in mağaradan çıkarak kendisini güvende hissettiği evine gitmiş olduğunu da sinematografik bir dille anlatmış olmaktadır.

Zeyd elindeki kandili pencerenin pervazına bırakarak dışarı çıkar ve kendisini bekleyen ve Hz. Muhammed hakkında bilgi almak isteyenlere durumu anlatır.

— *Zeyd: Hala örtünün altında titriyor... Ama konuştu.*

Kalabalığa yaklaşan Ebu Talip onun durumu hakkında bilgi almak için sorular sorar:

— *Ebu Talib: Zeyd! Dağdaki yeğenime ne oldu?*

— *Zeyd: Mağarada tek başına, yalnızken. Birden yanına bir melek geldi ve Oku! dedi. Muhammed cevap verdi: Ben okuyamam. Melek tekrar emretti: Oku! İnsanı hassas kandamlasından yaratan, insana bilmediğini öğreten Rabbin adıyla. Oku!*

— *Ebu Talib: Cebrail olup olmadığını kim bilebilir? Bir rüya olabilirdi.*

— *Zeyd: Muhammed dağdan gelirken Cebrail'i açıkça gördü. Ufukta duran bir adam şeklinde. Nereye baksa, başının her dönüşünde onu görüyordu. Ve Cebrail ona tekrar dedi: "Ben Cebrail'im... ve sen Muhammed, Allahın elçisi, Rasülüsün."*

— *Ebu Talib: Kime anlatmış bunları?*

— *Zeyd: Karısı, Ali ve arkadaşı Ebu Bekir.*

— *Ebu Talib: Ve sana.*

— *Zeyd: Ben onun evlatlığıyım.*

— *Ebu Talib: Kimlerle konuştuğuna dikkat et. Çocukken onu koruyan amcasının onu hala koruyacağını söyle. Ne de olsa, Musa'nın Tanrısı'nın onunla yanan bir çalıdan konuştuğunu söylüyorlar."*

İnen ilk ayetlerde, son peygamber Hz. Muhammed'e gönderilmeye başlanan ilahi vahiyde, Allah'ın mutlak yaratıcı, insanın da Allah'ın yarattığı bir varlık olduğu ve yaratan ile yaratılan arasındaki ilişkisiye dair ibareler yer almaktadır. Bu aynı zamanda tevhid inancının vurgulanması bakımından önemlidir. Ayrıca Ebu Talip tarafından dile getirilen ve Hz. Musa'nın Allah ile Sina Dağındaki karşılaşması olayına yapılan atıfla Hz. Muhammed'in peygamberlik vasfı bir kez daha pekiştirilmiş ve Cebrail ile mağaradaki karşılaşması olayının Müslüman olmayan izleyiciler tarafından anlamdırılmasının kolaylaşması sağlanmıştır.

İslam kaynaklarına göre ise bu olayın seyri hadisi şeriflere ve Peygamberin yakınlarının tanıklıklarına göre şöyle gerçekleşmiştir: Kâbe'nin 605 yılında yapılan tamirinden sonra Hz. Muhammed'in Allah'a nasıl ibadet edileceğini araştırmaya daha fazla yöneldiği farkedilmekteydi. Geçen zaman içerisinde belirli aralıklarla mağarada inzivaya çekildiği ve genellikle bu inzivalarda yalnız kalmayı tercih ettiği görülmekteydi. İlk vahyin geldiği 610 yılında, Hz. Muhammed Hira'da iken, Ramazan ayının son on günü içinde bir gece (bazı rivayetlere göre pazartesi günü sabaha karşı) Cebrail aslî sûretiyle geldi ve O'nun okumasını istedi. O'nun Allah'ın elçisi, kendisinin de Cebrail olduğunu söyledi. Ardından, "Yaratan Rabbinin adıyla oku!" mânasındaki cümle ile başlayan Alak sûresinin ilk beş âyetini ona tebliğ etti. Bu olay üzerine heyecanlanıp korkuya kapılan Hz. Muhammed, oradan ayrılarak evine gitti. Yatağa girerek eşi Hz. Hatice'den üstünü örtmesini istedi ve uyandıktan sonra başından geçenleri ona anlattı. Bunun üzerine Hz. Hatice, Allah'ın kendisini utandırmayacağını, çünkü O'nun akrabasını gözettiğini, doğru konuştuğunu, âcizlerin elinden tuttuğunu, yoksullara yardım ettiğini, misafirleri ağırladığını söyleyerek tesellide bulundu ve kendisine inandığını belirtti. Ardından Hz. Peygamber'i kendi amcasının oğlu Varaka b. Nevfel'e götürdü. Varaka onu dinledikten sonra kendisine gelen meleğin bütün peygamberlere vahiy getiren melek olduğunu söyledi. Siyer âlimleri, Cebrâil'in ilk vahyi getirişi sırasında Resûlullah'a abdesti ve namazı öğrettiği hususunda ittifak etmişlerdir (Fayda, 2020).

Filmde yer alan en önemli olaylardan biri de Hz. Muhammed'in Akabe'de Medine'den gelenlerle yaptığı biatlardan sonra Mekke'den Medine'ye yaptığı yolculuk, yani Hicret'in gösterildiği sahneleridir. Kur'an'ı Kerîm ve diğer kutsal kitaplar peygamberlerin ve onlara inanan insanların yurtlarından zorla çıkarıldığından ve onlara inanmayanlar tarafından hicret etmeye zorlandıklarından bahsetmektedir. Üç semavi dinin kutsal

kitaplarında adı geçen ve büyük ata ve temel referans noktası olarak kabul edilen Hz. İbrâhim de, kavminin kendisini ateşte yakma teşebbüsünün ardından, *"Doğrusu ben Rabbimin emrettiği yere hicret ediyorum"* demiş (Ankebût, 26) ve önce Filistin'e, ardından Mısır'a göç edip daha sonra da Ken'ân diyarına yerleşmiştir. Hz. İbrâhim'le beraber Filistin'e kadar bu hicrete katılan Hz. Lût, peygamberlik görevini yaparken kâfirlerin azgınlık ve ahlâksızlıkları karşısında Cenâb-ı Hak'tan aldığı emirle bir gece vakti inananlarla birlikte yurdundan çıkmış, arkasına dönüp bakmadan gitmesi istenilen yere gitmiştir (Hûd, 80-81; Hicr, 65). Hz. Şuayb'a kavminin ileri gelen kibirlileri, *"Ey Şuayb! Kesinlikle seni ve seninle beraber iman edenleri memleketimizden çıkaracağız yahut dinimize döneceksiniz"* demişler (A'râf, 88), onu ve inananları hicrete zorlamışlardı. Hz. Musa hakkında yapılan önemli filmlerde de sıklıkla işlenen hadisede olduğu gibi, o Firavun tarafından gönderildiği Medyen'den Mısır'a gelerek, Allah'ın emriyle İsrâiloğulları'nı Mısırdan çıkarmış, peşlerine düşen Firavun ve ordusu ise denizde boğulmuştur (Yûnus, 90). Yukarıda bahsi geçen ayetlerde de görüldüğü üzere hicretin bütün peygamberlerin hayatında yer aldığı söylenebilir. Kitâb-ı Mukaddes'te Tekvin ve Resullerin İşleri gibi bölümlerde ise Hz. İbrâhim'in ve Hz. Lût'un hicretleriyle, Hz. Mûsâ'nın İsrâiloğulları'nı Firavun'un zulmünden kurtarışı hikâye edilmektedir (Önkal, 1998).

Müslümanların Habeşistana yaptığı hicretten sonra Mekke'de geride kalanlara zulüm gittikçe artmıştır. Mekkenin önde gelenleri İslamın ilerleyişini engellemek için son çare olarak Hz. Muhammed'i, Ebu Cehil'in planına uyarak, kabilelerden seçilen birer gençten oluşan suikast ekibiyle öldürmeyi planlamış ve böylelikle öldürmenin sorumluluğunu tüm kabilelerin paylaşması düşünülmüştür. Ancak bu durumu haber alan Hz. Muhammed ilk Müslüman olanlardan Hz. Ali'yi evinde bırakarak Medine'ye olan yolculuğuna çıkmıştır.

Filmin devam eden sahnesinde, Mekke emiri Ebu Sufyan, evinde biraraya gelen kabile reisleri ile Mekke ve Medine'de karşı karşıya kaldıkları son durumları görüşmektedir. Mekkeliler Medine emiri İbni Selül ile pencereden, bahçede suikaste yönelik pratik yapan yedi kabileden birer temsilciyi içeren grubu izlemektedirler:

— *Ebu Cehil: Pratik yapmanın onları mükemmelliğe götürdüğünü söylüyorlar, her biri farklı bir aileden yedi genç adam, öz oğlum İkrima yanlarında, onu birlikte bıçaklayacaklar. Ölümünün sorumluluğu paylaşılıyorsa, suçlu nerede? Benim fikrim!*

— *Ebu Sufyan: Bunun bir parçası olduğumdan emin değilim. Muhammed'in varlığı çok fazla şey ifade ediyor. Davası, sözleri…*

— *Hind: Ama bu zekice bir çözüm*

— *İbni Selül: Hem de son derece kesin!*

Filmde hicret hadisesi geniş bir şekilde ele alınmaktadır. Hz. Muhammed'in hicretinden önce çekilen sıkıntılar ve hicrete ilişkin süreç dış ses marifetiyle, islam kaynaklarını da referans göstererek, nispeten uzun bir şekilde anlatılmaktadır;

"*Bunlar Muhammed'in hayatının en kötü yıllarıydı. Üç yıl boyunca çölün açlığını, susuzluğunu, zulmünü çektiler. Ancak, en büyük ızdırap yılları henüz yaşanmamıştı. Muhammed'in 24 yıllık eşi Hatice öldü. Eski Koruyucusu Ebu Talib de… Son nefesini verirken, Ebu Talib tekrar Mekke ve Muhammed'i uzlaştırmaya çalıştı.''*

Ebu Talip hasta yatağında Mekkelilerle konuşmaktadır;

— *Ebu Talip: Sizden fazla bir şey istemedi, tek bir şeyi kabul edin dedi. Hepsi bu… Allah'a inanmanızı.*

— *Ebu Sufyan: Değil bir on isteğini kabul ederdik. Ama o tanrılarınızı inkâr edin dedi. Bunu nasıl kabul ederdik.*

Mekkeliler odadan çıktıktan sonra Ebu Talib'in yanında sadece Zeyd kalmıştır. Onların ardından gözyaşları içerisinde son cümleler dilinden dökülür ve vefat eder:

— *Sizler korktunuz. Dinlemekten bile korktunuz…*

"Amcasının ölümüyle Muhammed artık tüm korumasını kaybetmişti. Artık Mekke'de güvende değildi. Evlatlığı Zeyd ile yalnız başına, bir dağ kasabası olan Taif'e gitti. İçeri alınmasını, vaaz vermesine izin verilmesini istedi. Ama Taif'in çocuklar onu taşlatarak çöle dönmeye zorladılar.

Muhammed bunu hayatının en acı günü olarak adlandırdı. Muhammed'in görevi başarısız olmuş gibi görünürken mucizevi bir şekilde, tüm durumu değişti. Zengin, ama fazla varlık gösterememiş Medine şehrinden bir heyet, onunla geceleyin Akabe'nin kayalıklarında buluşup şehirlerine davet etti. Fitneyi ve iç savaşları önlemek için Ondan arabuluculuk yapmasını istedi ve Allah'a iman edeceklerine dair söz verdiler Muhammed'e. O da bunun üzerine Medine davetini kabul etti.

Medineli1: Bekleyin! Bu sözü aldığımızda kendimizi Arabistan'ın geri kalanından

ayırıyoruz. Bekleyin! Bu sözde savaş vardır. Kardeşleri düşman edeceğiz. Tanrılarımızdan yakacak odun yapacağız! Taahhüdün anlamı budur. Onu Medineye alırsak, geri dönüşü olamaz... Çünkü Muhammed gerçekten de şehrimizdeki Yahudiler tarafından bize önceden bildirilen Tanrı'nın elçisidir.

Medineli2: Bu yeminde şüphesi olan varsa hemen gitsin.

Medineli 1: Ve eğer şüpheniz yoksa benim gibi yapın. Ben kendimi bir ve tek Allah'a ve sana Allah'ın elçisi Muhammed'e adadım.

Medineli 2: O bizden, biz de ondanız. Müslümanları, kardeşlerimizi bize, Medine'ye getirsin."

Ve Mekkedeki Müslümanlar, Hz. Hamza'nın önderliğinde Medineye doğru yola çıkar.

"Bu, dünyayı değiştiren bir yolculuktu. Hicret veya Medine'ye Göç. Sadece 70 kişi küçük gruplara halinde 250 millik çölde yürüdü. Yine de, bu yürüyüşün sonuçları o kadar derin, etkileri o kadar kalıcıydı ki, Müslümanlar takvimlerini o günle başlattılar. Bir anda İslamiyet geleceğini buldu. Muhammed'in kendisi, tüm takipçileri güvenli bir şekilde ayrılana kadar en büyük tehlikeyi göze alıp Mekke'de kaldı."

Onu öldürmek için yaptıkları tuzak boşa düşünce sinirlenen Mekkeli müşrikler, onun da Medine'ye hicret ettiğini anlayıp peşlerine adam takarak yolda yakalanıp getirilmesi hatta öldürülmesi karşılığında başlarına ödül koyarlar. Bir grup adam yanlarına oldukça tecrübeli ve yetenekli bir iz sürücü alarak yola koyulur. Hz. Muhammed ve yanindakiler arkalarından gelecekleri şaşırtmak için Medineye değil başka bir tarafa doğru, kuzeye değil batıya doğru, yol alırlar. Ama tecrübeli iz sürücü, Mekkelileri develerin izlerini takip ederek dinlenmek için kaldıkları mağaranın yakınlarına kadar getirmiştir. Mağaranın kapısında bir güvercinin yuvasında olduğunu ve bir örümceğin ağ ördüğünü görünce içeride olmadıklarına kanaat getirir ve elleri boş bir şekilde oradan ayrılırlar.

Dış ses bu mucizevi olayı izleyicilere şöyle anlatır: *"O zaman Muhammed ile cinayet arasındaki tek şey bir örümcek ağının birkaç ipliğiydi. Ama O öldürülmemesi gereken bir adamdı. Bedevi rehber, ona ve arkadaşı Ebu Bekir'e, çölün ıssız alanlarından ve Haziran günlerinin sıcağından kaçışlarında rehberlik etti. Medine'de müritleri, karşılamaları hazır, ama onun yolculuğu için büyük bir korku içinde bekliyorlardı."*



RESİM 38: Mekkeli müşrikler Hz. Muhammed'in sığındığı mağaraya yaklaşırlar

Medinede karşılamak için bekleyen Müslümanlar oldukça tedirgindir:

"Hamza: Bir şey mi var?

Medineli 3: Hayır, hiçbir şey yok.

Hamza: Kendisi sadece bir erkek olduğunu söylüyor. O sıcakta kimse hayatta kalamaz.

Medineli 3: İşte! Onları görüyorum! Bak!

İbni Salul: (yanındaki kölesine hitaben) Koş ve saklan. Seni bir jest olarak serbest bırakmak zorunda kalabilirim.

Medineli 2: Mübarek Medine şehrine hoş geldiniz. Şehriniz, Tanrı'nın elçisi.

İnbi Salul: Benimle kalacaksın, Tanrı'nın elçisi. Medine'deki en iyi eve sahibim. Seni tutma onurunu bana vereceksin.

Medineli 4: Benimle kal!

Hamza: Lütfen! Lütfen! Lütfen! Peygamber bu kadar çok karşılama arasında nasıl seçim yapabilir?

Medineli 1: Allah, devesini nerede durdurursa, orada evini yapar.

Medineli 2: Hepsi anlaştılar mı? Biz Kvasva'yı, devesini salıyoruz ve Kuasvâ'nın oturduğu yerde Peygamber kalıyor.

İbni Salul: Zeki adam. Bir devenin yaptığı seçim kimseyi incitemez.

Hamza: Burada Peygamberin evini yapacağız.

Zeyd: Ve ilk buluşma yerimiz, bir mescit! İslam'ın ilk mescidi burada!

Müslümanlar: (Hep bir ağızdan)Allah büyüktür! Allah Büyüktür!

Hicret hadisesi İslam kaynaklarında ise şu şekilde geçmektedir*:* Mekke'de müslümanlara karşı uygulanan üç yıllık boykotun ardından Hz. Muhammed'i koruyan Ebû Tâlib'in de vefat etmesi müşrikleri cesretlendirmiş ve bu süreçte bizzat Hz. Peygamber'e birçok hakaret ve sataşma olayı gerçekleşmiştir. Asıl gayesi İslâm'ı insanlara tebliğ etmek olan Hz. Muhammed Mekke'de tebliğ vazifesini yerine getiremeyeceğini anlayınca Tâif'e giderek yeni bir çevrede İslam'ı anlatmayı denemiş ve Taif halkından çok sert bir tepkiyle karşılaşmış ve Mekke'ye dönmek mecburiyetinde kalmıştır. Akabe biatlarının ardından küçük gruplar halinde Medine'ye giden Müslümanlar gece gizlice yola çıkmıştır. Çünkü Mekkeliler ellerinden geldiğince Müslümanların Medine'de yeni bir güç odağı haline gelmesine engel olmaya çalışmakta, hatta yakaladıkları akrabalarını hapsetmektedirler.

"Bu süreçte yalnız Ömer b. Hattâb'ın, Kâbe'yi tavaf ettikten ve iki rekât namaz kıldıktan sonra müşriklere meydan okuyarak alenen yola çıktığı bilinmektedir. Geçen zaman içerisinde ashabın büyük çoğunluğu kısa sürede Medine'ye göç etmiş; geride sadece Hz. Peygamber ve Hz. Ebu Bekir ile aileleri, Hz. Ali ve annesi, ayrıca hicrete güç yetirememiş veya gidişleri engellenmiş belli kişiler kalmıştı. Bu göçlerin ardından hicret eden Müslümanlara Muhacir, Medine'ye daha önce gidip onların orada yeni bir hayat kazanmasına yardımcı olanlara ise Ensar diye adlandırılacaktır. Buna karşın bu gidişlere bir tedbir almak üzere Mekkeliler Dârünnedve'de (istişalerin yapıldığı toplantı yeri) toplandılar. Görüşecekleri konu son derece önemli olduğundan Ebu Leheb dışında Hz. Muhammed'in de atalarının dâhil olduğu Hâşimoğulları'ndan hiç kimseyi çağırmadıkları gibi güvenmedikleri kimseleri de içeri sokmadılar. Yapılan uzun müzakerelerden sonra Ebu Cehil'in teklifiyle Hz. Peygamber'i öldürme kararı alındı. Bu kararı sadece bir kişi değil, filmde de detaylı bir şekilde anlatıldığı gibi, Kureyş kabilelerinin her birini temsilen görevlendirilecek bir grup yerine getirecek, böylece Hâşimoğulları'nın kan davasına kalkışması önlenecekti. Hz. Muhammed Cebrail vasıtasıyla durumdan haberdar oldu ve hicret etmek üzere harekete geçerek hemen yakın arkadaşı Hz. Ebu Bekir'in evine gitti. Birlikte hazırladıkları plan gereğince bir kılavuz buldular (Abdullah b. Uraykıt). Hz. Ebu Bekir hicret için önceden hazırladığı iki deveyi kılavuza verdi ve üç gün sonra Sevr dağının eteğinde buluşmak üzere onunla sözleşti. Evine giden Hz. Peygamber, ayrıldığı zaman evi kontrol edebilecek müşrikleri yanıltmak ve kendisine emanet bırakılan bazı eşyayı sahiplerine geri vermek üzere Hz. Ali'yi görevlendirdi ve gece yarısı tekrar Ebu Bekir'in

evine gitti. Daha sonra beraberce yola çıkarak Mekke'nin güneybatısındaki Sevr dağına vardılar ve bir mağaraya gizlendiler. Burada kaldıkları üç gün boyunca Hz. Ebû Bekir'in oğlu Abdullah geceleri gelerek elde ettiği bilgileri onlara aktarmıştır. Medine'deki Müslümanlar Hz. Muhammed'in Mekke'den ayrıldığını öğrenmiş, fakat gecikince endişelenmeye başlamışlardı. Bundan dolayı her sabah Mekke yolu üzerindeki Harre mevkiine çıkıp gün yükselinceye kadar bekliyor, hararet artınca ümitlerini keserek evlerine dönüyorlardı. 8 Rebîülevvel (20 Eylül 622) Pazartesi günü de böyle yapmış ve dönmüşlerdi; ancak kısa bir süre sonra üç katlı bir evin damına çıkan bir yahudi kızı, ufukta Medine'ye doğru gelen bir kafile görünce bunların beklenen misafirler olduğunu anladı ve bağırarak durumu ilân etti.



RESİM 39: Medine'deki Müslümanlar Hz. Muhammed'in yolunu gözler

Bunun üzerine müslümanlar Resûl-i Ekrem'i karşılamak için Harre'ye koştular. Ashabına kavuşan Hz. Muhammed, Medine'ye bir saatlik mesafede bulunan Kubâ mevkiinde Evs kabilesinin bir kolu olan Amr b. Avfoğulları'ndan Külsûm b. Hidm'in evine inerek bir süre dinlendi. Bu süre zarfında Kubâ'da hemen bir mescid yaptıran Hz. Peygamber bir cuma günü buradan ayrıldı ve Medine'ye yöneldi. Rânûnâ vadisine gelince Sâlim b. Avf kabilesine uğrayarak ilk cuma namazını kıldırdı; namazdan sonra da şehre ulaştı. Büyük bir kalabalık tarafından coşkuyla karşılanan Hz. Muhammed, kendisini evlerine davet eden kimseleri kırmamak için güzel bir usul buldu ve devesi Kasvâ'nın serbest bırakılmasını isteyerek onun çöktüğü yere en yakın eve ineceğini söyledi. Devenin, daha sonra Mescid-i Nebevî'nin yapıldığı boş bir arsaya çökmesi üzerine de en yakındaki evin sahibi Ebû Eyyûb el-Ensârî'nin misafiri oldu. Burada yedi ay kadar kaldıktan sonra mescidin bitişiğinde inşa edilen odalarına taşındı." (Önkal, 1998, s. 458-462). Hz. Muhammed'in hayatındaki olaylar arasından kendisine göre en önemlilerini seçen yönetmenin, kutsal metinlerde geçen

ifadelerin özünü koruyarak sinemanın imkânları dâhilinde anlatmanın gayreti içerisine girdiği görülmektedir.

4.3.2. Denge Kuramına Göre Filmin Analizi

Akkad, Çağrı filmini kurgularken Hz. Muhammed'in hayatının son 23 yılını İslam kaynaklarını analiz ederek tarihsel bir akış şeklinde sunmaktadır. Ancak film daha isminin perdede yansımasından evvel İslam dininin iddasını, yani tüm insanları yeniden ve tamamlanış bir şekilde, tek tanrılı ve vahye dayalı bir dine çağırmaktadır. Bir önceki filmde olduğu gibi "in medias res" yani hikâyenin ortasından giriş yapılarak film başlamakta ancak sonraki sahneden itibaren tarihsel akış baştan sona değin kesintisiz devam etmektedir. Sadece Ebu Talip'in vefatı sahnesi iki defa gösterilmiştir; peygamberliğin geldiği ilk zamanlarda ve Mekkeli müşrüklerin uyguladıkları üç yıllık boykot sahnlerinden sonra.

Denge

Filmde, üç davetçi dönemin güçlü hükümdarlarına İslam dininin özü ve semavi dinlerin hepsinde ortak mesaj olan; Allah'ın birliği ve gönderilen elçinin O'nun kulu ve peygamberi olduğunun ilanını yani "Allah birdir ve Muhammed onun elçisidir" mesajını iletirler. Film başlangıç jeneriğinden sonra dönemin Mekkesi ve toplumsal hayatı hakkında bilgilendirici bir metnin görüntüler eşliğinde sunumuyla başlamaktadır. Hz. Muhammed'den önceki peygamber Hz. İsa'nın vefatından sonra dünyanın farklı yerlerindeki medeniyetler çöküşe geçmiştir. Böyle bir ortamda Arabistan ve onun en önemli merkezi Mekke'de de durum farklı değildir. Ticaret yollarında önemli kavşak noktalarından birisi olan Mekke ve Hz. İbrahim'in oğlu İsmâil ile birlikte inşa ettikleri kutsal mabed Kâbe, insanların tevhid inancından saptıkları panayırlara ve Allah'tan başka kendilerine tanrı olarak seçtikleri taştan ve tahtadan yapılma yüzlerce puta ev sahipliği yapmaktadır. İşte bu dönemde, büyük tacirlerin inanç ve ticareti bir arada kurgulayarak çıkarları doğrultusunda kurguladıkları dengeyi bozacak ve dünyanın kötü gidişatına çare olacak çok önemli bir gelişme yaşanır: Tevhid inancının son halkası, daha önceki peygamberlerin müjdeleği son elçi Hz. Muhammed dünyaya gelmiştir. Bir sonraki evreye geçilir.

Bozulma

Film, Hz. Muhammed'in doğumundan ve gençliğinden bahsetmeden peygamberlik görevinin kendisine verildiği kırk yaşından, miladı 610 yılının Mekke'sinden bahisle başlamaktadır. Mekkede her yıl düzenlenen büyük panayır zamanıdır. Arabistan'ın ticaretle

uğraşan büyük tacirleri dinlenmek için Mekke'ye gelmekte, yanlarında getirdikleri ürünlerin yanında ibadet ettikleri putları da Mekke ve Kâbe'de sergilemektedirler.



RESİM 40: Mekke geçiş yolları üzerinde önemli bir durak ve panayır yeridir

Hz. Muhammed'i çocukluğundan beri himaye eden amcası Ebu Talib, büyük panayır sonrası yanındaki bir arkadaşıyla sohbet etmektedir. Bir sonraki yılki panayırı görmeye ömrünün yetmeyeceğinden endişelidir. Mekke çevresindeki dağlardaki mağaralarda zaman zaman inzivaya çekildiği yakınları tarafından bilinen Hz. Muhammed üç gün geçmesine rağmen hala şehre gelmemiştir. Bu durumdan endişelenen eşi Hz. Hatice, evlatlık oğlu Zeyd'i Ebu Talip'e durumu sorması için gönderir. Fakat onun da haberi yoktur.

Bu son inziva sırasında Hz. Muhammed'e, O'nun bir peygamber olduğu ve Allahın tüm varlığı yaratan tek tanrı olduğu, semavi dinlerin kutsal kitaplarında ismi anılan büyük meleklerden Cebrail tarafından bildirilir. Bu aynı zamanda Mekke'nin ve dünyanın dengelerini değiştirecek bir olaydır. Kutsal kitaplarda müjdelenen son peygambere elçilik görevi verilmiştir.

Evlatlık oğlu Zeyd, Hz. Muhammed hakkında bilgi almak isteyenlere mağarada olanları aktarırken, amcası Ebu Talip gelir ve daha önceki peygamberlerden Hz. Musa'nın Allah ile Sina Dağındaki karşılaşmasına ve onun karşılaştığı zorluklara da gönderme yaparak, Mekkelilerin O'na zulmedeceğini bildiğinden, kendisinin O'nu himaye etmeye devam edeceğini Hz. Muhammed'e söylemesini ister. Bu sahne aynı zamanda tebliğ vazifesinin gereği olarak insanlara İslamı anlatacak olan Hz. Muhammed'in peygamberliğinin Mekkelilere ilanını göstermektedir. Bu ilanla birlikte bir sonraki evrenin

kapıları açılmıştır.

Fark Etme

Mekkenin ileri gelenleri Ebu Talib'in evine gelir ve yeğenini dizginlemesini ister. Eğer o yapmazsa kendilerinin önlem alacaklarını söyleyerek tehdit ederler. Onun anlattıklarından etkilenenlerin aile büyüklerine karşı geldiğini, şehrin bölündüğünü söylerler. Hz. Muhammed'in özellikle gençler üzerindeki etkisi Mekkelileri endişelendirmektedir. Arapların ata erkil bir yapıda olduğu, çocuklarının aynı şekilde hayat sürdürmeleri gerektiğini söylerler: "Çocuklarımız bizim öğretmenimiz olamaz!". Dahası onlar gibi aynı yerde yaşayan ve gözle gördükleri sokakta karşılaştıkları bir insanın Allah tarafından seçilmiş olabileceğini kabul etmemektedirler. Böyle bir kişi seçilecekse kabile reisleri arasından seçilmesi gerektiği, böyle kutsal bir vazifeye ancak kendilerinin layık olduğunu düşünmektedirler: *"Dün sokakta tanıştığımız adamın bugün Allah'ın Peygamberi olabileceğini nasıl kabul edebiliriz?"* Bu sahnede ayrıca, müşriklerin dilinden Hz. Muhammed'in o zamana kadar tebliğde bulunurken anlattıklarına dair bilgiler verilmektedir. İslam dinine iman edenlerin kabul etmek zorunda olduğu ahiret inancı ve ahiret gününe iman yapılan vurgular arasındadır: *"Ölü kemikler tekrar yaşayabilir, diyor. Çünkü insanı yaratan, insanı yeniden diriltebilir, diyor!"*

Ancak Mekkelileri asıl endişendiren, yeni gelen peygamberin putperestliği kaldırması sonucunda yaşayacakları itibar kaybı ve ticari kayıplardır: "*Tanrılar bizi terk edebilir ve onlara gelen hediyeler başka şehirlere gidebilir."* Mekkenin önde gelen aile reisleri, Hz. Muhammed'in davasından vazgeçmesi karşılığında, o zaman için çok önemli bir ayrıcalık olan Kâbe'nin anahtarlarının kendisine verilmesi de dâhil, istediği herşeye sahip olabileceğini amcası Ebu Talip'den O'na söylemesini isterler.

"Muhammed, kendini ve beni koru. Yaşlı bir adama kaldırabileceğinden daha büyük bir yük yüklemeyin. Çocukluğunda kollarımdaydın. Şimdi incindiğini görmeye dayanamıyorum. Onları reddedersen... Sana zarar verirler."

Yapılan bu tekliflere Hz. Muhammed'in verdiği cevap bundan sonra Müslümanların karşılaşacakları sorunların büyüklüğünü ve Hz. Muhammed'in iman ve kararlılığını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Ebu Talip O'ndan aldığı cevabı Mekkelilere iletir: "*Bana şöyle dedi: Güneşi sağ elime, ayı sol elime koysalar, yine de yolumdan*

dönmeyeceğim. Allah'a hizmet edeceğim."

Filmin devamında, Peygambere inanan insanların karlaştıkları güçlükler örnekler verilerek sahnelenir. Ayrıca Müslümanlar arasında geçen bir konuşmada, Hz. Muhammed vesilesiyle gelen dinin yeni bir şey olmadığına, Allah'ın daha önce de peygamberler gönderdiğine, Hz. Nuh, Hz. Musa ve Hz. İsa'nın isimleri de zikredilerek tevhid inancının kesintisizliğine bir vurgu vardır. Ancak insanlar arasında bu inanca olan bağlılık zamanla gevşemiş ve kendilerine bir faydası olmayan putlardan yardım istmeye, onlara ibadet etmeye başlamışlardır. İsmi geçen peygamberlerden Hz. Musa'nın kavminin altın buzağıya tapınma hadisesi peygamber henüz aralarındayken olmuştur üstelik.

Bütün engellemelere rağmen İslamiyet Mekkeliler arasında yayılmaya devam etmektedir. Özelikle tespit edilen şehrin garipleri, köleleri ve nispeten güçsüz durumda olan Müslümanlar kabile reisleri tarafından imanlarını terk etmeleri için zorlanmış, işkenceye tabi tutulmuştur. Bu, ilk Müslüman olanlardan Cafer ve Bilal'e yapılan işkence sahneleri ile temsil edilmiştir. Cafer'in ailesine yapılan işkenceler sonrası annesi ve babası şehit edilmiş ve İslamın ilk şehitleri olmuşlardır. Bilal ise, İslamı seçtiği için yapılan işkencelerden sonra Ebu Bekir tarafından sahibinden satın alınarak özgürlüğüne kavuşturulacaktır. Ve sonraki evreye geçilir.



RESİM 41: Hz.Bilal Hz. Ammar'ı kırbaçlamayı reddeder

Bozulmayı Düzeltme

Ve Allah'tan gelen emirle İslamiyeti tüm şehre ilan etmek için Müslümanlar şehrin kalbi olan Kâbe'ye kol kola, aralarında Hz. Peygamber ile birlikte yürüyüşe geçerler. Ancak Ebu Cehil Kabenin önünde yapılan konuşmayı engellemeye çalışır. O sırada arslan avından dönen ve Hz. Muhammed'in amcası olan Hz. Hamza belirir.



RESİM 42: Hz. Hamza çölde arslan avından dönmektedir

Ebu Cehil'in Hz. Peygamberi sahtekârlıkla suçlamasına dayanamayarak yayıyla çenesine vurur ve onu uzaklaştırır. O sırada Kâbe'nin yanında oturan Hz. Muhammed'e dönerek kendisinin de Müslüman olduğunu ilan eder. Bu Müslümanlara çok büyük güç ve destek demektir. Hz. Hamza'nın Müslüman oluşunun filmde gösteriliyor oluşu sembolik olarak çok değerlidir. Toplumda yiğitliğiyle ve cesaretiyle bilinen bir karakterin bu yeni dinin inanı olarak, şehrin merkezinde Allaha ve resulüne imanını açıklması ilk dönemde görünüşte zayıfların, kölelerin, toplumsal statü bakımından geride kalmışların inandığı bir dine 'korkusuz', 'yiğit' ve her bakımından güçlü bir karakterin inanması İslam inancının toplumsal meşruiyetini 'güçlendirmiştir'. Bu durumun filmde Ebu Sufyan ve karısı tarafından da ikrar edildiğini görmekteyiz.

"Ebu Cehil: Muhammed... Bir yalancıdır!
Hamza: Yalan mı? Eğer konuşmasına izin vermezsen! Yalan nerede ve gerçek nerede... henüz söylenmemişken?
Ebu Cehil: Muhammed bir sahtekârdır!
Hamza: Ayağa kalk! Cesaretin varsa bana geri dön! Yeğenimin dinini tasdik ediyorum ve

ne derse onu söylüyorum! Savaşmaya cesareti olan, benimle savaşsın!
Muhammed, geceleri çölde avlandığımda anladım... Allah o kadar büyüktür ki dört duvar arasına sığmaz."



RESİM 43: Hz. Hamza Müslüman olduğunu ilan eder

Artan işkence ve baskılar neticesinde Müslümanlar Habeşistan ve ardından Medine'ye hicret ederler. Mekkeliler Hristiyan inancına sahip Habeşistan Kralını ikna etmek için Amr'ı gönderseler de kral Müslümanların Hrsitiyanlık hakkında verdiği bilgileri teyit ederek gelenlerin doğru sözlü olduklarına ikna olarak onları Mekkelilere teslim etmez. Sonrasında Mekkeli müşrikler Müslümanlara üç yıl boyunca boykot kararı alarak mallarına el koyup şehrin dışında bir kampa yerleştirirler. Hz. Muhammed'in eşi Hz. Hatice ve çocukluğundan beri ona koruyuculuk yapan amcası Ebu Talip'i de kaybetmesi, O'nun için bu yılları daha da zorlaştıracaktır.

Hz. Muhammed tebliğ vazifesinde strateji değiştirerek Taif'e gidip orada İslam'ı anlatmak istese de izin vermezler ve Mekke'ye geri dönmek durumunda kalır. Kabile reislerinin Hz. Muhammed'e yönelik yaptıkları suikast planı önceden haber alınarak boşa düşer. Bunun ardından Medine'den gelen gruplarla Akabe tepesinde yaptığı buluşmalar neticesinde, Medinelilerin yaptığı daveti kabul eder ve oraya hicret eder. Bu yolculuk Müslümanlar için güçlenme ve İslam'ın başka yerlere de ulaşması için büyük imkânların doğmasına vesile olacaktır. Bundan sonra dengenin yeniden sağlanacağı son evreye geçilir.

Dengeye Dönüş

Hz. Muhammed'in Medine'ye gelişiyle Müslümanlar daha da güçlenmiş, toplu halde ibadet edebilecekleri ve önemli kararların ilan edileceği bir mescide de sahip olmuşlardır. Bu mescidin yapılmasıyla birlikte İslamiyet gündelik hayatta görünürlüğünü yapısal olarak da sağlamış olur. İnsanları toplu halde ibadete çağırmak için alternatifler konuşulur ve daha önce Hz. Ömer'in yaptığı teklif Hz. Muhammed'in de onay vermesiyle kabul görür. Çağrı/ezan "insan sesiyle" yapılacaktır. Allahın insanları sapkınlıklardan ve pişmanlıklardan korunmak ve iki dünyada huzura kavuşmak için peygamberler vasıtasıyla çağırması gibi. İlk ezan bir zamanlar köle olan Bilal tarafından okunur. Ve Bilal, böylelikle ilk müezzin olma vasfını kazanır. Sözlükte "bildirmek, duyurmak, çağrıda bulunmak, ilân etmek" mânalarına gelen ezan sadece Müslümanlara değil aynı zamanda tüm insanlara bir çağrıdır.

Medine'de bunlar olurken Mekke'de Müslümanlardan geride kalan herşey talan edilmiş, önemli bir tacir olan Ebu Bekir'in dükkânları, Hz. Muhammed'in evi satılmıştır. Yapılan onca zulümden, hakaretten ve yağmadan sonra Müslümanların onuruyla oynayan Mekkeli kabile reisleri, yağmaladıkları mallarını satmak için Medine yakınlarından geçmek zorundadırlar. Ve artık bu kaçınılmaz bir savaş daveti anlamına gelmektedir.

Medine yakınlarındaki oldukça stratejik bir konuma sahip Bedir'de iki taraf arasında sayı bakımından adil olmasa da bir savaş yapılır. Savaşa Mekke emiri Ebu Sufyan kervanlara yüklediği servetinin korumak için katılmaz, kaçar. Savaşı Müslümanlar kazanır. Bu Mekkeliler için sonun başlangıcı demektir. Daha sonra yapılan Uhud Savaşı'nda Hz. Hamza Bedir'de babasını ve kardeşini kaybeden Ebu Sufyanın karısı Hind tarafından tutulan bir köle, Vahşi, tarafından şehit edilmiştir. Bu Müslümanlar için oldukça büyük bir kayıptır. Hz. Muhammed'in uyarılarına rağmen Uhud Dağındaki okçular mevzilerini erken terk eder ve o ana kadar leyhlerine giden savaşta, Halid bin Velid'in stratejik hamlesiyle Müslümanlar büyük bir kayıp verir. Uhud sonrası Yemenli bir tacirle Medine emiri arasında Müslümanların dirayeti hakkında şöyle bir konuşma geçer:

> *"İbni Selül: Bir savaşı kaybettiler ve ne yapıyorlar? Eve gelirler ve toprağı daha çok kazarlar. Çıldırmışlar.*
> *Yemenli: Sana katılıyorum! Mantığa meydan okuyorlar, hatta kaybettikleri için mutlular! Allah, yenilgilerini gönderdi, diyorlar, onları inançlarında denemek için.*
> *İbni Selül: Ah evet! Gökyüzüyle savaşıyorlar.*

Yemenli: İstediklerini alacaklar.

İbni Selül: Mekke'yi istiyorlar.

Yemenli: Mekke'yi alacaklar. Öğle saatlerinde yıldızları gördüğümüzde...

İbni Selül: Onları küçümseme, bunu pahasına öğrendim. Dostum, Mekke onların evinden daha fazlasıdır. Tanrı'nın insanla konuştuğu yer orasıdır. Mekke ruha hasret gibidir. Bu yıl hacı olarak gidecekler.

Yemenli: Ne!

İbni Selül: Silahsız.

Yemenli: Silahsız mı? Ebu Süfyan onları çölde boğazlayacak.

İbni Selül: Eğer onlar gibi Tanrı'ya inanıyorsan, katledilmemek mümkün olabilir. Ama sana katılıyorum, muhtemelen olacaklar."

Savaş sonrası yapılan on yıllık barış antlaşması sırasında, İslam'ı başka insanlara ulaştırmak ve tüm dünya ülkelerini İslamiyete çağırmak için hükümdarlara elçiler gönderilir. Elçiler haricinde yakın yerlere de Müslümanlar tebliğ için görevlendirilir. Bu esnada yola çıkan bir grup Müslüman şehit edilir. Bu antlaşma maddelerinin ihlali ve yeni çatışma dönemine girilmesi demektir. Ancak geçen zaman Müslümanların lehine işlemiş her bakımdan güçlenmişlerdir. Mekkelilerin en önemli komutanı Halid bin Velid Müslüman olmuştur. Yeni bir savaşa karşı koyamayacaklarını anlayan Ebu Sufyan, Medine'ye gelip Hz. Muhammed ile görüşmek istemiş ama ne diğer Müslümanlar ne de Hz. Muhammed kendisini muhatap kabul etmemiştir. Onun şahsında Mekke yenildiğini kabul etmiştir.

Mekke yakınlarında binlerce Müslüman şehre girmeden önce bir tepede konaklar. O gece Ebu Sufyan bir kez daha Hz. Muhammed ile görüşmek için onların yanına gelir. Geldiğinde Halid ve Bilal de çadırda ona eşlik ederler:

"Ebu Süfyan: Beni ona götür.

HAlid: Yani bize şehri mi veriyorsun?

Ebu Süfyan: Bana ekmek vermiyorsun. Anladım. Beni öldürmeye karar verebilirsin.

Halid: Söylemeye geldiğin şeyi söyle.

Ebû Süfyan: Yakılan ateşleri gördüm, onların etrafındaki adamlarını da. Ve adamlarına neyin kuvvet verdiğini biliyorum. Sana karşı direnemeyiz. Şimdi kabul edersen.

Halid: Buraya gelip şartları sormaya cüret mi ediyorsun?

Bilal: Muhammed'in kim olduğunu anlamanın vakti gelmedi mi daha?

Ebu Süfyan: Muhammed, kalbimde hala şüphe var.

Halid: Kafanı kesersem, tüm şüphelerini ortadan kaldırır.

Bilal: Halid, dinde zorlama yoktur. Kimi yıllar sonra inanır kimi birkaç dakikada. Zamana karar veren Allah'tır. Bu yüzden şüphelerine saygı gösterin.

Ebu Süfyan: Sen zenci köle, sen en iyi okulsun.

Bilal: Ben ancak Allah'ın bana verdiğiyim.

Ebu Süfyan: Evet. Taptığım tanrıların hiçbir faydası yok. Olsaydı şimdiye kadar bana yardımcı olurlardı. Hiçbir zorlama olmaksızın beyan ederim: Allah birdir ve sen Allah'ın elçisisin. Şimdi, bırak gideyim."



RESİM 44: Müslümanlar Mekke'yi savaşsız, çatışma olmadan fetheder

Ve Hz. Muhammed önderliğinde, bir zamanlar hor görülen ancak İslam'ın onlara verdiği özgürlükle yeni bir kimlik kazanan Bilal ve ilk şehit olan Müslümanların oğlu Ammar gibi binlerce Müslüman, Mekke'ye üç koldan tekbirler eşliğinde girerler. O esnada Hind ve Suyfan onları evlerinden izlemektedirler:

"Bilal: Hiçbir kapı kırılamaz, hiçbir şey yağmalanamaz, hiçbir şey ele geçirilemez! Kimse taciz etmedi! Kapalı kapılar ardındaki herkes güvende! Abu Sofyan'ın evindeki herkes güvende! Kâbe'nin yanındaki her şey güvende!

Hind: En azından sözünü tuttu, kapıyı zorlamadılar.

Ebu Süfyan: O, kalplere hükmediyor, taş duvarlara değil. duvarlar değil.. Bu kalıcı bir zafer.

Hind: Dışarı çıkmaktan korkuyorum.

Ebu Süfyan: Yapmalıyız, sonunda yapmalıyız.

Hind: Çok mu yanıldık?

Ebu Süfyan: Yaşam tarzımız, evet, bu yanlıştı. Kendi kusurlarımızda mahsur kaldık. Tanrılarımız bizden daha azdı.

Hind: Şimdi orada, Kâbe'ye giriş yapıyor."



RESİM 45: Müslümanlar üç koldan Mekke'ye girerler

İlk iş olarak kabenin atrafında olan putlar Müslümanlar tarafından temizlenir. Bu tevhid inancının bir gereği olarak yerine getirilir. Filmin başlarında yüzlerce putun yer aldığı Mekke sokakları ve Kâbe sembolik olarak da 'temizlenmiş', insanlar özgürleşmiş, tek bir Yaradan'ın var olduğu bir kez daha tekrar edilmiştir. Hz. Muhammed Kâbe'nin içerisine girerek Mekkelilerin önemli gördükleri putları asasıyla yıkar. Artık yeni bir dönemden, dengelerin mazlumlar ve yoksulların korunup gözetildiği, Mekke ve Kabenin putlardan temizlendiği ve tek bir Allah ve O'nun elçisinin hüküm sürdüğü yeni bir dünyadan söz etmek mümkündür. Bilal bu sefer Kâbe'nin üstüne çıkar ve ezan okumaya başlar. Bu sahne insanların eşit olduğunun bir kez daha görsel olarak ikrarıdır. O yıl aynı zamanda Hz. Muhammed'in vefatından önceki son hac ibadetinin yapıldığı senedir. Veda Hutbesi olarak isimlendirilen ve Hz. Muhammed'in binlerce Müslümana karşı hacdaki son konuşması seslendirilir. Bu çağrının tüm insanlar tarafından kabul gördüğü belirtilerek, dünyanın farklı yerlerinden farklı milletlerden insanların ibadet ettiği camiler gösterilerek film sona erer.

4.3.3. Filmde Peygamber Tasavvuru

Sinemanın, Peygamberlerin hayatlarını aktarırken temel amacının dinin en önemli temsilcisini (arketipi) başka inanç gruplarına dâhil olan insanlara doğru ve anlaşılır bir şekilde anlatmak olduğunu görmekteyiz. Peygamberlerin, yakın arkadaşlarının, ailesinin, meleklerin ve diğer kutsal varlıkların temsili gibi konularda İslam dünyası oldukça hassastır. Başta Hz. Muhammed olmak üzere peygamberlerin tasvir ve temsillerinin yapılması, gösterilmesi ve bir insan tarafından canlandırılması noktasında oldukça titiz davrandıklarını, daha önce konuya ilişkin verdiğimiz bilgiler dâhilinde, her zaman görmekteyiz. *Çağrı* filmi bu endişeleri zor da olsa aşmayı bilmiş örnek bir yapım olarak hala önemini korumaktadır. Yönetmenin film sonrası yaptığı açıklamalardan da anlaşılacağı üzere film insanlara ana çerçeveyi kırmadan, sinematografinin imkânlarıyla temsil sorununu aşarak ulaşmanın yollarını denemiş ve bulmuştur. Tasvir ve temsil hususunda, Müslümanların tarihsel belleği her ne kadar sinemanın gideceği yolu fıkhı kaideler ve uygulamalarla örülü bir güvenlik bariyerleriyle kuşatsada yönetmen Akkad, Hz. Muhammed'i göstermeden temsilini sağlamayı başarmıştır.

Sinema ve Peygamber başlığı altında geniş şekilde yer vermeye çalıştığımız üzere, Hz. Muhammed'in tasvir ve temsili konusu geçen zaman içerisinde özellikle minyatür sanatının icrası noktasında farklılık arz etmiştir. Günümüze ulaşan Ortaçağ nakkaşlarının eserlerinde, Hz. Muhammed'e dair pek çok tasvirin olduğu bilinmektedir. Nakkaşlar eserlerde zaman zaman varlığını imleyici işaretleri (yüzünün peçe ile örtülmesi, peygamberlik nurunun ateş imgesiyle gösterilmesi, halelenmesi) bir kutsiyet göstergesi olarak kullanarak Hz. Muhammed'i fiziken tavsir etmiş, örnekleri az da olsa kimi zaman da yüzünü de gösterecek şekilde tasvir etmişlerdir.[16] Miraç hadisesi, nübüvetten önce Hacer-ül Esved'i yerine koyması gibi önemli hadiseler tasvir edilirken, diğer kişilerden ayırmak için, Hz. Muhammed tasvirlerinde yanındakilerden biraz daha bir hale ile kaplandığını görmekteyiz. Ancak sinemada temsil konusunda Hz. Muhammed söz konusu olduğunda başka bir dikkat gerektirmektedir. Çünkü bir insan tarafından Peygamberin canlandırılması konusu Müslümanlar tarafından hiçbir zaman kabul görmemiştir. Bu tavır diğer peygamberlerin temsili noktasında da sergilenmiştir. Daha önce zikrettiğimiz üzere; *Tutku:*

[16] İnsan yüzünün biricikliği ve anlatımdaki önemine, toplumsal ve kültürel karşılığına dair detaylı bilgi için bknz; Yüz Üzerine Antropolojik Bir Deneme; Le Breton, David; çev. Türkay, Orçun; Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2. Baskı, 2018. Özellikle Yüzün İcadı, Yüzden Figüre: Fizyonomi Maskeleri, Öteki Yüz: Simgesel Düzen, Yüzün Gizlenmesi, başlıkları konu hakkında detaylı bilgi edinmek isteyenler için dikakte değerdir.

Hz. İsa'nın Çilesi (2004) filmi islam ülkelerinde protestolara neden olmuş, Kuveyt ve Bahreyn'de filmin gösterimi yasaklanmıştır.

Sinemanın ilk çeyreğinden itibaren Peygamberlerin filmlerde temsil edilmesine yönelik girişimlerin daha başlangıç aşamasından itibaren akamete uğradığını daha önce verdiğimiz örnekler üzerinden anlatmıştık. Müslüman sinema izleyicileri, perde karşısına, İslam tarihinin bu tecrübesini bilerek ve kabul ederek geçmektedirler. Sinemanın farklı türlerinde edindikleri alışkanlıkları bir kenara bırakarak kahramanla/peygamber ile özdeşleşmek yerine o dönemde olan hadiselere bir nevi şahitlik etmek için oradadırlar. Çağrı filmi bu şahitliğe uygun bir kurgu ve görsellikle çıkmıştır.

Filmde Hz.Muhammed hiçbir şekilde fiziken gösterilmemiş ve duyulmamıştır. Yakın akrabalarından olan Ebu Talip, Hz. Hamza ve evlatlığı Zeyd haricinde filmde önemli bir karakter olarak yer alan Hz. Bilal dışında yakın arkadaşlarından kimse gösterilmemiştir. Filmde isimleri geçen Hz. Hatice, Hz. Ebu Bekir ise başkaları tarafından isimleri anılarak yer almışlardır. Hz. Ali ise Bedir Savaşında Zülfikar isimli kılıcı ile temsil edilmektedir. Kutsal Melek Cebrail'in ise ismi geçmiş; vahyi ilk getirişinin geçtiği sahnelerde, onun kutsiyetine zarar vermemek gayesiyle, gelen ayeti kerimeler dışses marifetiyle karanlık bir mağara içerisinde duyulan ekolu bir sesle verilmiştir. Bu İslam inancında var olan *"pratiği-birleştiren ve pratiği üreten ilke"*nin hayata geçirilmesinden başka bir şey değildir. Habitus-alan döngüsü burada işlemiştir.

Film senaryosunun her sayfasını ayrı ayrı mühürleterek tasdik ettiren Akkad, hayatı anlatılan ama kendisi gösterilmeyen Hz. Muhammed'i, alınan kararların Zeyd tarafından duyurulması ya da istişare süreçlerinde kamera açılarının konumlandırılmasıyla varlığı hissedilen bir insan olarak filme taşımayı başarmıştır. Kimi zaman kamera O'nun yerine geçmiş, Kâbe'nin önünde Hz. Hamzanın Müslüman olduğunu söylediği sahnede olduğu gibi kamera hareket ettirilerek orada olduğu hissettirilmiştir. Kimi zamansa ezan okunması noktasında yapılan istişarelerde olduğu gibi sahabeler O'nun olduğu varsayılan yöne doğru bakarak tasdikini almış, konuşma ya da herhangi bir tepki ibaresi olmaksızın, varlığı hissettirilmiştir. Başka bir örnekte, Mescid'in yapılması esnasında O'nun da yapımında yer aldığını, Hz. Hamza'nın kerpici kameranın altından alarak uzaklaşması ve yine Hz. Hamza'nın kameraya bakarak konuşmasından anlarız. Bu manada bir başka önemli sahne ise, mescid avlusunda Hz. Hamza'nın savaşmak için izin talep ettiği sahnedir. Hz. Hamza

ilk önce ısrar eder ancak daha sonra ısrarından pişmanlık duyar ve yere oturur. O sahnede izleyici, Hz. Peygamberin ona yaklaştığını, kameranın hareket etmesiyle anlamaktadır.

Savaş sahnelerinde ise, Hz. Muhammed'in gerçekte ordunun başında olmasına ve kumanda etmesine rağmen, temsil konusunun Hz. Hamza'nın O'nun yerine geçirilerek gelen talimatları iletilmesiyle aşılmaya çalışıldığını görmekteyiz. Bunun yanısıra filmin genelinde Onun yerine "konuşan", evlatlığı Zeyd olmuştur. Yönetmen benzer yöntemler kullanarak filmin dokusunu fıkhi kaideleri zedelemeden işlemeyi denemiştir.

Akkad Hz. Muhammed'i göstermeyerek, O'nu batı dünyasında gelişen insan merkezli ve bakışın tasviri biçimlendirdiği perspektiften kurtarmıştır. Bu aynı zamanda peygamberin dönemsel, tarihsel algıdan da bağımsız olmasını sağlamıştır. Aktörlerin peygamberleri temsil ettiği onca filmin düştüğü bu yanlışa Akkad düşmemiştir. Peygamber kameranın karşısında değil izleyicinin tahayyülündedir. Perde bu anlamda sınırsız bir tasavvur imkânına dönüşmekte ve Peygamber tasavvuru sinemanın bileşik etkenlerinden kurtulmaktadır.

Filmin temsil bakımından örneklik teşkil etmesi bağlamında, iki önemli sahne daha zikredilebilir. Bir tanesi, hicret sonrası mescidin yeri belirlenirken, Hz. Muhammed'in, devesi Kasva'nın üzerinde olduğunu hissettirmek için yönetmenin O'nun asasının bir kısmını gösterdiği sahne; bir diğeri ise filmin en önemli sahnelerinden biri olan Kabedeki putların yine asa ile devrildiği sahnelerdir.

Hz. Muhammed filmde adaleti ve eşitliği yeniden yeryüzüne hâkim kılmak için Allah tarafından yeryüzüne gönderilen son elçi, peygamberdir. Tebliği vasıtasıyla Müslüman olanların her halukarda uyması gereken temel prensiplerin filmde işlendiği görülmektedir. Filmde işlenen başlıca konuların, temel insani değerler ve toplumsal dengede düşülen sapkınlıklardan kurtulunması için dikkat edilmesi gereken hususlar olduğunu söyleyebiliriz. Filmlerin çekildikleri dönem içerisindeki toplumsal şartları ve gelişmeleri dikkate alınarak hazırlandığını daha önce belirtmiştik. Çağrı filminde de, 1970'lerin dünyasında başgösteren sorunlara ve islamiyetin dönemsel algısına dair kaygıları ve buna yönelik mesajları görmek mümkündür. O dönemde Müslümanlar üzerindeki algı, Batı medyasının da eksik ve yanlış bilgilendirmesi sonucu oldukça olumsuzdur. Afgansitan, Filistin, İran ve Cezayir'de yaşanan olaylara ilişkin yapılan değerlendirmelerde, Müslümanlar uyumsuz ve yerine göre terörist

tipolojisinin karşılığı olarak resmedilmektedir. Bunun sonucu olarak Müslümanlara yönelik batı dünyasındaki toplumsal baskı gittikçe artmakta ve Müslümanlar kendilerini anlatacak iyi ve etkili bir yol bulamamaktadır. Akkad'ın film yapma gerekçelerinden en güçlüsü bu algının düzeltilmesi ve İslam'ın ve onun peygamberinin sinema yoluyla iyi ve doğru bir şekilde anlatılmasıdır.



RESİM 46: Farklı toplumsal statülerden olan insanlar İslam karşısında eşitlenmiştir.

Filmde ırkçılık problemi, kadınların toplumsal hayattaki konumu, başka inanç sahipleri ile olan ilişkiler işlenen diğer konular arasındadır. Hz. Muhammed'in filmde gösterilmemesi, bu ve benzeri konuların diğer karakterlerin üzerinden temsil edilmesi yoluyla aktarılmasını beraberinde getirmektedir. Bu problemlere dönük mesajlardan biri, filmin ana karakterlerinden Bilal ve ilk şehitlerden Sümeyye'nin hikâyeleri üzerinden verilirken, bir diğeri Müslümanların Habeşistan'ın Hristiyan Kralı Necaşi ile olan diyaloglarında aktarılmıştır. Filmde, merhametin öğütlenmesi, Mekkenin fethi esnasında zayıfların, ihtiyarların ve onlara sığınan insanların canları ve mallarının koruma altında olduğunun Bilal'in ağzından ilan edilmesi bu bakımdan oldukça önemlidir. Bu mesajlardan bir kısmı ise filmin final bölümünde dışses yöntemiyle okunan Veda Hutbesi marifetiyle iletilmiştir.

4.4. Genel Bakış

Çözümlenen üç filme baktığımızda filmlerin kutsal metinleri üreten kaynak olarak değerlendirdikleri görülmektedir. Bunun yanısıra metinlerin senaryoya aktarılırken özellikle diyalogların kurgusunda ve dış ses kullanımında roman türünün biçimsel yapısının tercih edildiği gözlemlenmektedir.

FİLMLER ve KUTSAL METİN ANLATILARI ARASINDAKİ İLİŞKİ		
On Emir	**Tutku: Hz. İsa'nın Çilesi**	**Çağrı**
Metinler Kuran'ı Kerim Ahdi Atik İncil Romanlar **Dil:** İngilizce **Kısmi Tahrifat**	**Metinler** İnciller Ahdi Atik Roman **Dil:** Aramice Onaylı **Uyum**	**Metinler** Kuran'ı Kerim Hadis Külliyatı **Dil:** İngilizce Onaylı **Uyum**

TABLO 1: Filmler ve kutsal metin anlatıları arasındaki ilişki

Denge kuramına göre yapılan değerlendirmede peygamberlerin hâlihazırdaki toplumsal yapıda aksayan yönleri gidermede baş aktör olarak kurgulandıkları, Tanrı tarafından seçilmiş kişi olarak bu aksaklıkları düzeltmek için vazifeleri gereği hiçbir fedakârlıktan kaçınmadıkları, kendilerine inananlarla birlikte statükoya karşı gelerek toplumsal huzuru sağladıkları görülmektedir.

DENGE KURAMINA GÖRE PEYGAMBERİN ROLÜ		
Hz. Musa	**Hz. İsa**	**Hz. Muhammed**
Seçilmiş Kişi Tebliğ Merkezden çevreye Statüko karşıtı İçerden eleştiri Kurtarıcı Önder Eşitlik ve adalet Sosyal değişim talebi	Seçilmiş kişi /Tanrının Oğlu Tebliğ Çevreden merkeze Statüko karşıtı İçeriden eleştiri Kurtarıcı Feda Kral (öteki dünyanın)	Seçilmiş kişi Tebliğ Merkezden çevreye Statüko karşıtı İçeriden eleştiri Eşitlik ve adalet Sosyal değişim talebi Önder ve komutan Zamana yayılan toplumsal değişim

TABLO 2: Denge kuramına göre peygamberlerin rolü

Çağrı filmi hariç diğer iki filmde peygamber bir aktör tarafından temsil edilmiştir. Çağrı filminde ise dolaylı temsil yöntemi kullanılarak Hz. Muhammed'in varlığı farklı çekim teknikleri gözetilerek seyirciye hissettirilmeye çalışılmıştır. Peygamberler sahip oldukları yüksek karakter yapıları gereği karşılaştıkları her durumu lider, komutan, fedakâr, merhametli yönleriyle aşmayı ve kendisine inanları zor durumdan çıkarmayı başarmıştır.

FİLMLERDE PEYGAMBER TASAVVURU		
Hz. Musa	**Hz. İsa**	**Hz. Muhammed**
Dolaysız Temsil - Aktör İkonik/Amerikan Yıldızı Peygamber Prens Kurtarıcı Kahraman Lider Komutan Romantik	Dolaysız Temsil – Aktör İkonik /Öğretilmiş imge Peygamber ve Tanrının Oğlu Kurtarıcı / Mesih Fedakar Merhametli	Dolaylı Temsil Peygamber Lider Komutan İstişare Cesur Mütevazi

TABLO 3: Filmlerde peygamber tasavvuru

5. SONUÇ

Hz. İsa'nın çarmıhta ruhunu teslim etmeden hemen önce, Rabbine şöyle seslendiği rivayet edilir: "*Elohi, Elohi, lema şevaktani*" (*Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?*). Her bakımdan olağanüstü olan bu sahnenin Hristiyan dünyadaki yankısı, yazınsal metinlerin yanında, kendisini bu dünyada terk edilmiş hisseden, ölüm sonrası hayata tutunmak isteyen sanatçılarının şiirlerinde, ilahilerinde, yakarışlarında, bestelerinde ve tuvallerinde iki bin yıldır sürmektedir. Kutsal metinlerde de yer alan Hz. İsa'nın bu yakarışını değiştirerek şöyle söylemek de mümkündür: "*Rabbim! Ben neden buradayım, beni neden buraya gönderdin?*" Ve bu sorunun tarihi ilk insanın tarihidir aynı zamanda.

Din fenomeninin herkes tarafından aynı biçimde kavranamaz ve açıklanamaz oluşunda ve kulun Rabbi ile olan bağını yeniden kurma arzusunun değişiklik göstermesinde, ölüm sonrası bilinmezliğe dair sonsuz ihtimalin var olduğu gerçeği durmaktadır. Bu ihtimali kendilerince azaltmaya çalışan sanatçıların metne ve tuvale yansıttıkları bir niyazdan başka nedir.

Aşkın olanla kurulmak istenen bağ biçim olarak değişiklik gösterse de, bir ayraç olarak ölümün aynı zamanda doğurgan olan varlığı bu dünyanın sonuna değin insanın bu bağı kurmaya olan iştiyakını diri tutmaya devam edecektir. Gökyüzü ve yeryüzü arasında, Yaradan ve kul arasında, bir *Axsis Mundi* olarak duran bu bağın, kutsalın, tezahürlerine gerek pagan inanç sistemlerinde gerekse tek Tanrı inancında rastlanmaktadır. Tarih öncesi olarak nitelenen dönemlerde, keşfedilen insan tasvirlerinin anormal boyutlarında ve çizilen olağanüstü biçimlerde yüce bir varlığa duyulan saygı ve korkunun izlerine rastlamak mümkündür. Bu izlerin heykel, resim ve anlatı metinlerindeki tasvirlerine bakarak günümüze değin takibini yapmak mümkündür.

Semavi dinlerdeki kutsal kavramının merkezinde Tanrı ve onun mesajlarını yeryüzündeki insanlara tebliğ etmek için, ölüm sonrasına dair bir uyarıcı, bir işaret olarak gönderilen "Peygamber"i görmekteyiz. İnananlar duydukları saygı ve sevginin bir göstergesi olarak, her türlü durum karşısında onu koruyucu bir tavır geliştirmiştir. Çünkü o, evrenin sahibi olan, yoktan var eden, gücünün sınırı olmayan, merhamet sahibi Yaradan'ın bu dünyada insanların yeniden huzura kavuşması, asıl yurda, cennete, dönmeleri için

gönderdiği bir yol göstericidir. Yaradan'la irtibatı olan tek varlıktır.

İşte böylesi kutsal bir mertebede görülen peygamberlerin taasviri konusu yüzyıllardır dini ve sosyolojik tartışmaların konusu olmuştur. Peygamber tasvirlerine dair elimizdeki bilgi, bulgu ve tasvirler üzerinden bir metin analizi yapmak istersek, Hz. Muhammed hakkında çizilen sayılı minyatürleri bir kenara aldığımızda, elimizde sadece Hz. İsa ve onun hayatından kesitlerin yer aldığı ikonlar ve çizimlerin kaldığını görürüz. Diğer iki semavi dinin öğretilerinde tasvir, temel olarak, pagan inancını çağrıştırdığı için ya tamamen yasak olarak değerlendirilmekte ya da ona belirli bir çerçevenin dışına çıkmamak şartıyla müsaade edilmektedir.

Sinemanın icadı ile birlikte, semavi dinlerin yüzyıllardır tasvire karşı geliştirdikleri tavrı ve toplumsal kabul görmüş cevapları yeniden sorgulatacak bir kavram, 19. yüzyılın sonunda tekrar gündeme gelmiştir: Temsil. Tiyatrodan sonra, kutsalın tezahürü ve bir insan tarafından kutsal bir varlığın temsil edilip edilemeyeceği meselesi, toplumun bütün katmanlarının dikkatinin görsel dünyanın bu yeni anlatım biçimine, sinema üzerine çevrilmesine neden olmuştur.

Bu çalışma, sinemada peygamber tasavvuru ve temsilini, kutsal ve tasvir kavram ve pratiklerinin zaman içerisinde geçirdiği evreleri araştırıp, gözeterek açıklama gayretinin bir ürünüdür. Semavi dinlerin peygamberlerini konu edinen filmlerin gösterime sunulmasıyla birlikte toplumsal dikkatin filmlerde ne ölçüde belirleyici olduğu hususu, çalışmanın odak noktalarından birisi olmuştur.

Bu çerçevede, insanın taklit etme becerisi ve çevresinde var olan araç gereçlerin kullanımıyla başlayan tasvir macerası, nihayetinde gelişen teknik imkânlar ve yeni anlatı biçimleriyle uyum halinde günümüze değin sürmüştür. Bu minvalde çalışma, anlatı geleneğini tasvir parantezine alarak kutsal mefhumunu üç semavi dinin yaklaşımı çerçevesinde irdelemiş ve kutsalı peygamber tasvir ve temsilleri bağlamında ele almıştır. Bunu yaparken, "Sinema nedir?" sorusunu bir kez daha, ancak farklı bir veçhesiyle; anlatı ve kutsalın kesiştiği yerden sormayı ve cevap bulmayı amaçlamıştır. Bu çerçevede, sinemanın kendinden önce gelişen anlatı biçimlerinden, tiyatronun zengin terminoloji dünyasından temsile ve onun iki cephesine; özdeşleşme ve sahnedeki karakter tasavvurunun izleyici üzerindeki etkisine odaklanılmıştır.

Mitolojik anlatı metinlerinin kökeninde var olan farklı inanç biçimlerine ait kutsal anlatılar, anlatı geleneğinin geçirdiği biçimsel farklılıklar olsa da, mesajın kastının bozulmadan taşınmasına ve metinlerdeki zengin arketipsel hazinenin kökeninin ne olduğuna dair bir izleğin takip edilmesine olanak sağladığı müşahede edilmiştir. Dahası bu olanak aynı zamanda anlatı metinlerinin biçimsel yapısının sistemleşmesine de vesile olmaktadır.

Konuyu sinema ve din başlığı altında irdelemeye başladığımızda karşımıza, teoloji ve sanatın kadim kavramlarından "kutsalın tezahürü" (*hierophanie*) çıkmaktadır. Bu kavram terminolojide; "eşi ve benzeri olmayan" bir şeyin, "doğal" ve "din dışı" dünyamızın ayrılmaz bir parçası olan nesneler içinde açığa çıkması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dünyanın anlam evreninde herhangi bir nesne kutsalı açığa çıkartırken kendisi olmaktan vazgeçmemekte, inananlar için başka bir yere konumlandırılarak benzerlerinden ayrılmaktadır.

Semavi Dinlerin kutsal metinlerinde bunun örnekleriyle karşılaşılmıştır. Ağaçtan yapılan bir asanın Hz. Musa tarafından Mısır'a yapılan yolculukta kullanılması ve bir mucizenin gerçekleşmesinde araç olarak zikredilmesi, onun Yahudilerin anlam dünyasında diğer eşyalardan ayrı yerde değerlendirilmesine neden olmaktadır. Bunun yanı sıra, Hz. Muhammed'in Medinelilerle buluşarak ahitleştiği Akabe Tepesi ya da Hz. İsa'nın son zamanlarında bulunduğu Getsemani Bahçeleri yine inananlar tarafından, kutsalın mekâna ilişkin tezahürü olarak kabul edilmekte, bu mekânlar benzerlerinden farklı bir konumda değerlendirilmektedir. Çalışmada, her ne kadar temelde dini ritüeller gerçekleştirilirken, kutsal tecrübe edilirken kullanılıyor olsa da, bu tezahürlerin sanat eserlerinde ve klasik anlatı metinlerinde anlatıyı ve biçimi tamamlayan önemli bir unsur olarak kabul edildiği ve sinema dünyasına da bu veçhesiyle aktarıldığı görülmüştür.

Çalışmada yetkin örnekler üzerinden anlatılmaya çalışılan bu durum, sadece dini türde çekilmiş filmlerin özelinde değil, kahraman filmleri ve görünüşte profan bir tür olarak da değerlendirebilecek fantastik türde çekilmiş filmlerde de ortaya çıkmaktadır. 20.yy'da üretilmiş, yeni mitolojik tasavvurlar da kendi anlam dünyalarında kutsallar var etmekte, bu kutsallık şemsiyesinin gölgesinde kalan tezahürler anlatının ilerleyen safhalarında kristalleşerek bir inanca ilişkin tamamlayıcı unsurlar olarak önem kazanmaktadır. Çalışmada zikredildiği haliyle, "Tanrıyı Taklit" (*imitatio dei*) mefhumunun tezahürünü, yeni mitolojik tasvir denemelerini anlamak ve anlatmak için de kullanabiliriz: Tanrı'dan uzakta, Tanrı

olmak.

Semavi dinlerin kutsal metinlerinde geçen peygamber kıssaları, çalışmada gördüğümüz üzere, geleneksel anlatının biçimsel özellikleri ile aynı kurguya sahiptir. Yaradan tarafından insanlar arasından seçilen bu seçkin kullar, yaşadıkları toplumda hakikatin evrensel kuralları çiğnendiği, toplumsal dengenin bozulduğu dönemlerde kendilerine verilen görevleri yerine getirmek, hakikatin çağrısını insanlara yeniden hatırlatmak için ortaya çıkarlar. Bunu yaparken, zorlukları aşmak için sarf ettikleri gayret ve tevekkül inananlar tarafından müşahede edilmiş, anlatılmış ve örnek alınmıştır.

Sinema ve din çerçevesinde ayrı bir başlık altında değerlendirebileceğimiz "Peygamber Filmleri", yukarıda bahsi geçen örneklikleri anlatmanın yeni bir biçimi olarak değerlendirilmektedir. Çalışmanın temel sorusu olarak seçilen, sinemada peygamber tasavvurlarının nasıl olduğu sorusunun cevabı, tasvir konusunda semavi dinlerin nasıl bir hafızaya sahip olduğu sorusundan bağımsız değildir. Bu çerçevede, kutsal-profan ayırımından başlayarak semavi dinlerde kutsalın tanımlarına ve tezahürlerine ilişkin daha evvelki pratik tutum ve görüşlerin izi sürülerek, sinema ve peygamber temsilleri seçilen film örnekleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Çalışmada, ortak bir özden, vahiy geleneğinden neşet eden semavi dinler; Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet'in kutsala ilişkin yaklaşımlarındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konulmuştur. Yahudilikle beraber, ilkel kabile dinlerinin daha çok doğa temelli kutsallık anlayışından vazgeçilerek, Yaratıcı/Tanrı kavramının tabiatın dışında ontolojik bir alana çıkarıldığı görülmüştür. Dahası semavi dinlerde Allah'ın varlığı ve birliği bir iman esası olarak kabul edilmiştir. Artık kutsal ona nispetle bir anlam kazanmaktadır.

Çalışmada semavi dinlerin peygamberlerinin hayatlarından bölümlerin işlendiği filmler "Sinemada Kutsalın Temsili" başlığı altında ele alınmıştır. Bu noktada ilk olarak semavi dinlerin tasvir konusunda sergiledikleri tutum ve davranışlar incelemeye tabi tutulmuştur. Yahudilik inancının kutsal kitabı Tevrat'taki tasvir yasağı, görsel tasvire yönelik bütün tavırları belirlemektedir. Ancak yapılan araştırmalar göstermiştir ki, eski çağ ve günümüzde Musevilik inancını benimseyenler, dini inançlarını sadece metinsel olarak değil, farklı araçlar kullanarak ikonografik biçimde de ifade etmişlerdir. Buna karşın Yahudiler sinemaya ilgisiz kalmakta zorlanmışlardır.

Yahudiliğin resim yasağını benimseyen ilk Hristiyanlar, Hz. Musa'nın getirmiş olduğu kuralları kabul etmiş, Yahudilik inancının esaslarını kendi dinlerinin öncüsü sayarak Tevrat'ın putlara karşı açmış olduğu savaşı sürdürmüşlerdir. Ancak yeni din, dar bir çevrenin dini olmaktan çıkıp devlet dini olmanın yolunu tutunca, Hristiyan inancını açığa vuracak ve yayılmasını sağlayacak sembollerin üretilmesi elzem hale gelmiştir.

Hristiyanlık tarihinde tasvir konusunda büyük tartışmaların yapıldığı bilinmektedir. Hz. İsa ve diğer kutsal kişilerin ikonlarının kullanılmasına yönelik dini otoriteler tarafından yapılan meşruiyet tartışmaları, düzenlenen konsüller yoluyla çözüme kavuşturulmuştur. Benzer tartışmaların yirminci yüzyılda sinema üzerinden de sürdüğü tespit edilmiş, filmlerde kullanılan dini tasvirlerin, başka yerlerde yaşayan insanlara Hristiyanlık akidelerini anlatmak ve yapılan tebliğ faaliyetlerinin etkisini artırmak için oldukça elverişli bir araç olduğu dini kurumlar tarafından kabul edilmiştir.

İslam dininin kutsal kitabı Kur'an Kerim'de ise, tasviri Tevrat'ta olduğu gibi açıkça yasaklayan bir buyrukla karşılaşılmamaktadır. Ancak İslam öncesi ve sonrası dönem itibariyle, tapınma dışında farklı amaçlar güdülerek heykel yapımının söz konusu olmadığı bilinmektedir. O dönemde Mekke'de herhangi bir maddeye şekil verilerek belirli bir formda ortaya konan şeylerin tek bir amacı vardır: Tapınmak. Bu çerçevede, Tevhit inancının bir gereği olarak heykel yapımı, İslam'da tümüyle yasaklanmıştır. Bunun dışında, özellikle minyatür sanatındaki örneklerde de görebileceğimiz gibi, insanların, canlı ve cansız diğer varlıkların tasvirleri yapılmıştır. Dahası, Hz. Muhammed'in tasvirlerinin, minyatür tarihinin belirli dönemlerinde yüzü ve diğer azaları belli olmayacak şekilde, kimi zamansa yüzü ve diğer azalarının da açıkça tasvir edildiği örneklerine rastlamak mümkündür. Buna karşın tasvir konusunda, İslamiyet'in ilk dönemlerinden 20.yy başlarına kadar yapılan uygulamalara bakıldığında, Halife Yezid II.'nin bir ferman yayınlayarak tasvirlerin yok edilmesini emretmesi dışında etkili bir yasaklama kararına rastlanmamaktadır. Ancak bu durum İslam inancının "habitus"u içerisinde bir bilinç olarak yer edinmiş, saygı ve hürmet kavramları içerisinde pratikte karşılığını bulmuştur.

Müslümanlar, Hz. Muhammed'in sinemada temsiline 1920'lerden günümüze değin titizlikle yaklaşmışlardır. Onun bir insan tarafından temsili olarak canlandırılması, sinema tarihinde denemeler olsa da, oluşturulan kurullar, fetva makamları ve toplumsal tavır alışlar yoluyla, bir uyum içerisinde, yasaklanmış ve engellenmiştir. Toplumsal meşruiyetin bu

şekilde sağlandığı görülmüştür.

Buna karşılık, kutsal kişiler, ahlaki ve dini değerlerin korunmasına yönelik endişeler, sinema dünyasının kurumsal bir yapı tarafından izlenmesine ve gerekli görüldüğü durumlarda yaptırımlar uygulanmasına neden olmuştur. 20. yüzyılın başından itibaren Kilisenin takibinde olan sinema filmleri kimi zaman mükemmel bir araç olarak kabul edilmiş, kimi zamansa ahlaki ve dini değerleri erozyona uğratan, uzak durulması ve engellenmesi gereken kötü niyetli uğraşlar olarak değerlendirilmiştir. Bu tavır alışlar Yahudi ve İslam dinine mensup toplumlarda da benzerlik göstermektedir. Ancak yapılan araştırmalarda da görüldüğü üzere, temsillerin yasaklı olduğu dönemlerde dahi filmlerde örtük bir dille ya da sembollerle kutsal kişilere atıfta bulunmak, dini anlatıda sürekliliğin sağlanması ve toplumsal fayda bakımından yararlı görülmüştür.

Sinemada Peygamber tasavvurlarının ilk örnekleri Hz. İsa'nın hayatına dairdir. Hz. İsa hakkında çekilen filmlerin genelinde tasvir bakımından çok farklılık gözlemlenmemiştir. Ancak zaman zaman bu tasvir geleneği de bozulmuş, Hz. İsa sakalsız, kıvırcık saçlı ya da siyah ırka mensup bir peygamber olarak da gösterilmiştir. Anlatı metinlerinde görülen tahrifin boyutu ise, temsil biçiminden daha fazladır. Bu kapsamda, araştırmanın bulguları dikkate alındığında, yukarıda bahsedilen endişelerin giderilmesi ve toplumsal tepkileri önlemek için, bazı yapımcı ve yönetmenlerin, üretilen filmleri -*Çağrı (1976)* ve *Tutku: Hz. İsa'nın Çilesi (2004)* filmlerinde olduğu gibi- daha senaryo aşamasında ve gösterim öncesinde ilgili kurumların görüşlerine sunduğu görülmektedir.

Semavi dinlerin sonuncusu olarak, İslam dinin peygamberi Hz. Muhammed'in hayatı hakkında daha 1920'lerde yapılan girişimler akamete uğramıştır. Çalışmada belirttiğimiz gibi, bu girişimlerin hayata geçirilememesinin ana nedeni tasvir konusundaki tarihsel belleğin sinema söz konusu olduğunda da belirleyici olmasıdır. Sinemanın insan ve dolayısıyla temsil merkezli yapısı, kişilerin kamera önünde rolü "canlandırma"sı, o rolün gereği olarak kahramana hayat vermesi, dolayısıyla Hz. Peygamber'in temsil yoluyla gösterilmesi konusunu tartışmanın odağına taşımıştır.

Çalışmada seçilen üç filmin de senaryo ve kurgusunun, klasik anlatı sinemasının dramatik kurgusu ve kutsal metinlerdeki anlatılarla genel olarak uyumlu olduğu görülmektedir. Bir peygamberin hayatını filme almak aynı zamanda filmin ortaya çıkaracağı

toplumsal etkiyi de gözeterek sürecin titizlikle yürütülmesini gerektirmektedir. Her üç filmin senaryo aşaması ve hazırlık süreci, bu ve benzeri nedenlerden dolayı oldukça uzun sürmüştür.

Çalışmanın ana sorularında bir diğeri, film kurgulanırken toplumsal yapının değişim ve dönüşümlerinin nasıl ele alındığına ilişkindir. Filmlerde peygamberin ortaya çıkışıyla bozulan denge hangi parametreler gözetilerek yeniden sağlanmaktadır? Daha önceki bölümlerde, epik ya da dini türdeki filmlerin; mitolojik anlatıların, kutsal hikâyelerin, destanların ve kahramanlık hikâyelerinin kalıbını ödünç aldığı tespit edilmiştir. Peygamber filmleri de, anlatının kutsallığı bir kenara, aynı izlek üzerinden hareket ederek, seyirciyi kolayca kendine çekmeyi başarmıştır. Seyirci, peygamberin başından geçen olaylara "şahitlik" ederken aynı zamanda içinde yaşadığı dünyanın huzura kavuşması için onun hangi zorluklara katlandığını da "görmektedir".

Üç filmde de yaşadıkları toplumda peygamberlerin ortaya çıkmasıyla hâkim güçlerin kurduğu toplumsal yapının dengesi bozulmaya başlamış, peygamberin görevini tamamlamasıyla denge yeniden farklı biçimlerde kurulmuştur. Bu döngünün kaybedenleri, insanların özgürlüklerini kısıtlayan, onları kendi çıkarları için kullanan çıkar odaklı güçler ve onların temsilcileri olmuştur. Tek Tanrı inancının öğretilerini inkâr eden, peygamberin getirdiği evrensel mesajlara kayıtsız kalan ve kendi koydukları kuralları değişmez yasalar olarak topluma dayatan güçler, Tanrı tarafından kendi içlerinden seçilen peygamberin getirdiği hakikatler karşısında kaybetmişlerdir.

Kendine ait bir dil kullanan sinema, kullandığı dille seyircisini de dönüştürmekte, onu bu yeni dil üzerinden yeniden 'kurmaktadır'. Bu çerçevede, *On Emir* ve *Çağrı* filmlerinde seyirci bir anlatıcı ya da dış ses marifetiyle dönemin toplumsal durumu hakkında bilgilendirilmektedir. *Tutku: Hz. İsa'nın Çilesi*'nde ise filmin Hristiyan dünyanın yüzyıllardır aşina olduğu; dini anlatıların tasvirler yoluyla aktarılma ve eğitim amaçlı kullanılma yönteminin hafızasına yaslanmaktadır. Her üç filmde de, filmin çekildiği dönemde toplumda var olan tartışmalı konulara yönelik atıfların olduğu, kıssalardaki olaylardan bazılarının öne çıkarılarak seyircinin karşılaştığı güncel sorunların çözümüne ilişkin yönlendirmeler barındırdığı görülmüştür.

Sinemada peygamberlerin temsili konusu, çalışmanın odak noktalarından bir diğeridir. Sahne sanatlarının merkezinde yer alan kavramın tarihi, milattan önceye dayanmaktadır. Kutsal bir varlık olarak yeryüzüne Tanrı tarafından gönderilen peygamberlerin bir insan tarafından sinemada temsil edilip edilemeyeceği sorusu sinemanın ilk çeyreğinden itibaren tartışılmaya başlanmıştır. Çalışmada, sinema ve tasavvur ekseninde ele alınan kavram, ikon/resim ve nihayet filmlerde peygamberlerin bir aktör tarafından temsil edilmesinin ortaya çıkardığı tartışma ve geliştirilen çözümler etrafında ele alınmıştır.

Bu çerçevede, seçilen filmlerde Peygamberler, klasik dramanın olay örgüsüne ve karakter uyarlamalarına uygun olarak, birer kahraman, kurtarıcı olarak tasvir edildiği görülmektedir. *Çağrı* filmi hariç diğer iki filmde peygamberler birer aktör tarafından temsil edilmiştir. Yüzyıllardır arketipsel anlatının en eski hikâyelerden birisi olan "Mısır'dan Çıkış" ve onun "kahraman" ve "lider"i Hz. Musa sinemada fiziki olarak karşımızda durmaktadır ve kolektif bilinçdışının sınırlarını aşarak modern, mitolojik bir kahraman olarak tasavvur edilmiştir.

Filmlerde ana karakterler olan peygamberlerin klasik anlatının kahraman tanımlamasına uygun bir şekilde; kendi hayatlarını bir bakıma insanlığın kurtuluşu için feda ederek, "kahramanlık" mertebesine "eriştiği" görülmektedir. Bu vazgeçiş, aynı zamanda *sembolik şiddet* olarak, özellikle Hristiyan dünyasında neşet etmiş kahraman filmlerinde bir alt metin olarak her zaman kendisine yer açmayı başarmıştır. Bu feda, Hz. İsa'nın hayatını konu edinen *Tutku: Hz. İsa'nın Çilesi* filminde ölüm ve yeniden dirilişle sonlanmıştır. Filmdeki peygamber tasviri önceki Hz. İsa tasvirlerine göre daha insanidir. O, karşılaştığı baskılara karşı korku ve belirsizlik duyan, tepki veren bir kahramandır. Uzun sekanslar boyunca neredeyse bedeninin her tarafında açılan yaralardan çıkan kanlar, dindar Hristiyanların yüzyıllar boyunca çekecekleri çilelerin birer kefareti ve arketipi niteliğindedir. Filmde tercih edilen bu şiddet eksenli göstergesel yaklaşım kahramanı zayıflatmamakta aksine inananların gözünde güçlendirmektedir. Gibson'un filmi tasarlarken Hristiyan teolojisinde ve sanatında yer alan Hz. İsa ikonlarından faydalandığı da görülmektedir. Bu manada, diğer iki peygambere ait görsel bir hafıza, *öğretilmiş imge* tasavvurundan bahsetmemiz mümkün değilken, Hz. İsa tasvirlerinin, bölgesel farklar olsa da, ortak bir geçmişinden bahsetmek mümkündür.

İslam dünyası, Peygamberlerin, onun yakın arkadaşlarının, ailesinin, meleklerin ve diğer kutsal varlıkların temsili gibi konularda oldukça hassastır. *Çağrı (1976)* filmi bu endişeleri zor da olsa aşmayı denemiş örnek bir yapım olarak değerlendirilmektedir. Yönetmen bu filmde ana çerçeveyi kırmadan, sinematografinin imkânlarıyla temsil sorununu aşmanın yollarını denemiştir. Filmde İslam inancına göre kutsal kabul edilen Hz. Muhammed hiçbir şekilde fiziki olarak gösterilmemiş ve sesi duyulmamıştır. Yönetmen, kendisi gösterilmeyen Hz. Muhammed'i, alınan kararların Hz. Zeyd ve Hz. Hamza tarafından duyurulması ya da istişare süreçlerinde kamera açılarının konumlandırılmasıyla (Point of View) varlığı hissedilen, orada olan bir insan olarak filme taşımayı başarmıştır. Yönetmenin benzer yöntemler kullanarak filmin dokusunu dini kaideleri zedelemeden işlemeyi denediği görülmüştür.

Bu tez çalışması çerçevesinde ele alınan peygamberlerin tasvir ve temsil sorunlarına ilişkin her başlık müstakil bir araştırma gerektirecek denli önemli ve derinlikli soruları barındırmaktadır. Çalışmada ele aldığımız sinemadaki peygamber temsilleri ve onlara yönelik ortaya çıkan etkilere bakıldığında, sinemanın kendine mahsus dünyasında ortaya konan tasavvurların dini anlatılardaki peygamber tasvirleri ile birebir uyuşmadığı görülmektedir. Bunda, dönemin politik, ekonomik ve siyasi kavrayışlarının yönetmen ve yapımcılar tarafından filme taşınmasının etkisi olduğu aşikârdır. Buna karşın, Müslümanlar tarafından Hz. Muhammed'in temsiline ilişkin geliştirilen korumacı tavrın diğer peygamber filmlerine göre haklı gerekçeler barındırdığı görülmektedir.

Bu çerçevede, 21. yüzyılda kutsalı ve sınırı olmayan dijital gösteri platformlarının ortaya çıkışıyla, kutsal kitaplarda tasvir edilen peygamberlerin kutsiyetini sinema dünyasında muhafaza etmenin oldukça zor olduğu görülmektedir. Bu kapsamda, sinemaya aktarılacak yeni peygamber tasavvurlarının, kutsalı hiçbir şekilde rencide etmeyecek bir bilinçle ve yeni anlatım biçimleri bulunarak ele alınması gerekmektedir. Bu çerçevede yapılacak alana ilişkin çalışmaların, sinemanın kendini özgü anlatım dili içerisinde yeni yöntemler ve yeni yorumlarla kutsalın temsili konusuna eğilmeleri bir öneri olarak önem kazanmaktadır.

Peygamber filmlerinin toplum üzerindeki etkilerini nitelikli bir şekilde ele almak, konunun toplumsal yansımasını derinlemesine incelemek için farklı dinlerin peygamber filmlerini inceleyen seyirci özelinde araştırmaların yürütülmesi gerekmektedir. Zira yapılan

çalışmada da görüldüğü üzere, kutsal ve sinema ilişkisi sinema ve sinemaya ilişkin yapılacak önemli araştırma alanlarından birisi olarak öne çıkmaktadır. Bu minvaldeki araştırmalar ileride yapılacak bilimsel çalışmalarda araştırmacılar için önemli bir kaynak oluşturacağı gibi, izleyici deneyimlerini ve değerlendirmelerini göz önüne alan saha çalışmalarına sadece sinema tekniği, yöntemleri ve içeriğin sunumu açısından katkıs sağlamakla kalmamakta, aynı zamanda sosyolojik ve teolojik açılardan konunun çeperini genişletmesi bakımından da bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmaktadır.

Farklı türlerde çekilen filmler üzerine yapılan kapsamlı değerlendirmelerin bir geri bildirim olarak sinema sektörüne yansımalarını görmek mümkündür. Özellikle aynı içerikte hazırlanan filmlerin toplumsal meşruiyeti noktasında daha sonra yapılacak projelere yön verdiği; içerik üzerine yapılan değerlendirmeler dikkate alarak filmlerin yeniden tasavvur edildiği görülmektedir. Peygamber filmlerinin de dini hassasiyetler ve toplumsal meşruiyet gözetilerek hayata geçirilmesinin, toplumun farklı kesimleri tarafından yapılan yapıcı eleştirilerin dikkate alınarak kurgulanmasının önemli olduğu görülmektedir.

Görsel tarihi bakımından, resim ve fotoğrafın ardından sinemanın icadıyla devam eden bu süreçte yeni bir dünyanın eşiğinde durmaktayız. *Metaverse* olarak tabir edilen bu dünyada teoloji, sosyoloji ve diğer bilimlerin kutsal ve onun tezahürlerine ilişkin nasıl konumlanacağı, olası sorulara nasıl cevap vereceği merak konusudur. Çünkü Metaverse kavramı kurgusal yeni bir dünyayı nitelemektedir. Metaverse'de "evrenötesi"nin kutsallık anlayışı tıpkı bu dünyadaki gibi mi şekillenecek yoksa "yenilenmiş" bir din ve kutsallıkla mı karşılaşacağız? Sinema bu kurgusal dünyaya Matrix serisi ile önceden dâhil olmuş ve o dünyanın kendine mahsus evreninde, dini anlatılardaki peygamber arketiplerini kullanarak, bir kurtarıcı peygamber tasavvuru geliştirerek, insanları *kaostan kozmosa* geçirmeyi başarmıştır. Önümüzdeki dönemde hiç şüphesiz, semavi dinlerin kutsallık mefhumu ve peygamber tasvirleri bu yenidünyanın terimleri ışığında; *sanal gerçeklik, karma gerçeklik, artırılmış gerçeklik ve sanal ekonomi- politik çerçevesi*nde yeniden ele alınacak ve tartışılacaktır. Bu çerçevede, ileride yapılacak çalışmaların bu yeni soruların cevabını araması, sadece sinema ve kutsal ilişkisine dair bilgiyi çeşitlendirmek ve derinleştirmekle kalmayacaktır. Anlatı geleneğinin en güçlü biçimi olarak sinemanın meta evrende kendini hangi yollarla, nasıl ifade edeceği ve kutsalla olan ilişkisine dair söylenecekleri de ortaya koyması bakımından önemli bir merak konusu olacaktır.

6. EKLER

Ek-1: Tasvir Konusunda Türkiye'de Verilen Kurul Karar ve Görüşleri

Din İşleri Yüksek Kurulu 25.09.2014 Tarihli Komisyon Cevabı:

İslam geleneğinde Hz. Muhammed (s.a.v.)'in ve diğer peygamberlerin sözlü ve yazılı tanımlaması dışında, resim ya da heykelini yapmak suretiyle tasvir edilmesi İslam bilginleri tarafından caiz görülmemiştir. Peygamberlerin sinema ya da tiyatroda canlandırılması da bu yaklaşıma paralel olarak caiz değildir. Çünkü yapılacak tasvir ve canlandırmalar, Peygamber Efendimizi ve diğer peygamberleri zihinlerde sıradan hale getirebilir; dolayısıyla da kutlu elçilerin saygınlığına gölge düşürebilir. Öte yandan Peygamberleri tasvir için yapılan bu resim ve heykeller ile onları temsil edecek kişilere zamanla bir nevi kutsallık atfedilme ihtimali söz konusudur.

Sahabiler ve diğer İslam büyüklerinin tasviri yahut sahne ve perdede canlandırılması konusunda daha zayıf da olsa yukarıdakilere benzer ihtimaller ortaya çıkabilir. Ancak toplumun dini ve kültürel yönden bilgilendirmesi gibi bir ihtiyaca binaen yapılması halinde, bu uygulamanın sahabeler hakkında bütünüyle caiz olmadığı söylenemez. Bununla birlikte, Allah'ın övgüsüne ve Resulullah'ın sevgisine mazhar olmuş, kimi de Kur'an'da zikredilmiş ashab-ı kiramın tasvir ve canlandırmaları yapılırken, onların Hz. Peygambere verdikleri destek, İslam'a ve insanlığa yaptıkları hizmet ve sürdürdükleri nezih hayat tarzı dikkate alınmalı, onların manevi şahsiyetlerini rencide edici ve haysiyet ve saygınlıklarını azaltıcı bir imadan dahi kaçılmalıdır.

Din İşleri Yüksek Kurulu 02.06.2014 Tarihli Komisyon Cevabı:

Hangi amaçla olursa olsun, Hz. Peygamberi tasvir eden resim ve minyatürler yapmak, onu ışık huzmeleriyle temsil etmek caiz değildir.
Hz. Peygamber'i bu tür yöntemlerle tasvir etmek, müslümanların zihnindeki o mükemmel örneğin mehabetini azaltacak, onu sıradanlaştıracak, onun bu resim ve minyatürlerle özdeşleştirilmesine neden olacaktır. İslam tarihi geleneğinde bu tür teşebbüsler ulema tarafından daima olumsuz karşılanmıştır.
Hz. Peygamber'in tanınması ve tanıtılması için başvurulacak kaynaklar, Kur'an ve Sünnettir. Zira onun örnek kişiliğini, getirdiği İslam Dininin esaslarını ve hayat düsturlarını Kur'an ve sünnet bize en güzel biçimde yansıtmaktadır. Onu tanımak ve anlamak için resimlerini ve minyatürlerini yapmak gibi uygulamalara başvurmaya ihtiyaç yoktur.
Ayrıca bu durum söz konusu resim ve minyatürlere kutsallık atfedilmesi tehlikesini de beraberinde getirecektir. Nitekim tarih boyunca iz bırakmış birçok şahsiyetin resim ve sembollerinin kutsallaştırıldığı ve bunlara olağan üstü roller yüklendiği bilinmektedir. Hâlbuki İslam dini, kişilere ve onları tasvir eden ya da simgeleyen resim ve eşyaya kutsallık atfedilmesine izin vermediği gibi Allah'a ortak koşmaya vardırabilecek bu tür uygulamaları kesinlikle yasaklar.

Din İşleri Yüksek Kurulu 16.04.2014 Tarihli Komisyon Cevabı

Hz. Muhammed (s.a.v), Allah tarafından gönderilmiş son peygamber ve insanlar için her bakımdan en mükemmel örnektir. Hz. Peygamber'in örnek kişiliğinin tanınması ve tanıtılması için başvurulacak kaynaklar, Kur'an ve Sünnet'tir. Zira O'nun örnek kişiliğini, getirdiği İslam Dini'nin esaslarını ve hayat düsturlarını Kuran ve sünnet bize en güzel

biçimde yansıtmaktadır. O'nu tanımak ve anlamak için resimlerini ve minyatürlerini yapmak gibi uygulamalara başvurmaya ihtiyaç yoktur.
Hangi amaçla olursa olsun, Hz. Peygamberi tasvir eden resim ve minyatürler yapmak, onu ışık huzmeleriyle temsil etmek, müslümanların zihnindeki o mükemmel örneği sıradanlaştıracak; diğer yandan O'nu, bu resim ve minyatürlerle özdeşleştirecektir. Sahabe döneminde ve sonraki 1400 yıllık İslam tarihi geleneğinde örneğine hiç rastlanmayan, aksine şiddetle mücadele edilen bu tür davranışlar Hz. Peygambere saygısızlık anlamına gelebileceği gibi, müslümanları küçük düşürecektir. Ayrıca bu durum söz konusu resim ve minyatürlere kutsallık atfedilmesi tehlikesini de beraberinde getirecektir. Nitekim tarih boyunca iz bırakmış birçok şahsiyetin resim ve sembollerinin kutsallaştırıldığı ve bunlara olağan üstü roller yüklendiği bilinmektedir. Hâlbuki İslam dini, kişilere ve onları tasvir eden, simgeleyen resim ve eşyaya kutsallık atfedilmesine asla izin vermez ve Allah'a ortak koşmaya vardırabilecek bu tür uygulamaları kesinlikle yasaklar.

Din İşleri Yüksek Kurulu 2005-29 Tarih ve Sayılı Kararı

Her şeyden önce Hz. Peygamber'i tasvir eden minyatürler, hayali olmaktan öteye geçmemektedir. Minyatür tekniği ile de olsa Hz. Peygamber'in tasvirini yapmak sakıncalıdır. Zira Hz. Muhammed aleyhisselam Allah tarafından gönderilmiş son peygamber ve insanlar için her bakımdan en mükemmel örnektir. Hz. Peygamber'in örnek kişiliğinin tanınması ve tanıtılması için baş vurulacak kaynaklar Kur'an ve Sünnettir. Zira onun örnek kişiliğini, getirdiği İslam Dini'nin esaslarını ve hayat düsturlarını Kuran ve sünnet bize en güzel biçimde yansıtmaktadır. Onu tanımak ve anlamak için resimlerini ve minyatürlerini yapmak gibi uygulamalara baş vurmaya ihtiyaç yoktur.
Hangi amaçla olursa olsun, Hz. Peygamberi tasvir eden resim ve minyatürler yapmak, müslümanların zihnindeki o mükemmel örneği sıradan bir hale getirecek; diğer yandan onu, bu resim ve minyatürlerle özdeşleştirilecektir. Ayrıca bu durum söz konusu resim ve minyatürlere kutsallık atfedilmesi tehlikesini de beraberinde getirecektir. Nitekim tarih boyunca iz bırakmış birçok şahsiyetin resim ve sembollerinin kutsallaştırıldığı ve bunlara tapıldığı bilinmektedir. Halbuki İslam kişilere ve onları tasvir eden, simgeleyen resim ve eşyaya kutsallık atfedilmesine asla izin vermez ve Allah'a ortak koşmaya vardıran bu uygulamayı kesinlikle yasaklar.

Din İşleri Yüksek Kurulu 1981-74 Tarih ve Sayılı Kararı

… John Duckworth'ın telif ettiği "MUHAMMED AND THE ARAP EMPIRE" adlı 32 sayfalık matbu eser tetkik edildi.
Yapılan müzakere sonunda: …Kitaba yer yer Hz. Peygamberle ve Sahabelere isnat edilen hayali resimler konduğu tespit edildiğinden, işbu eserin yurda sokulmasının ve dağıtılıp okunmasının mahzurlu olduğuna ve keyfiyetin Başkanlık Makamına arzına karar verildi.

Din İşleri Yüksek Kurulu 1976-55 Tarih ve Sayılı Kararı

Peygamber Efendimizin ve ehl-i beytinin hayâlî resimlerini çizmek müslümanların dini hissiyatını rencide edici mahiyette görüldüğünden ilgili Gazetenin uyarılması uygun mütalaa edilmiştir.

Din İşleri Yüksek Kurulu 1969-100 Tarih ve Sayılı Kararı

Dergilerin muhtevasının yarısından çoğunu temsili ve hayalî resimler teşkil etmektedir. Hz.

Hatice, Hz. Hamza, Hz. Ebû Bekir, Hz. Ömer, Hz. Ali ve diğer İslam büyüklerini bu şekilde uydurma resimlerle göstermek İslâm adabına uymayan bir davranıştır.

Din İşleri Yüksek Kurulu 1968-111 Tarih ve Sayılı Kararı

Hazreti Peygamberin hayat sahnelerini resimlendirmenin ve Peygamber efendimizin bu gibi resimlerle hicretinin anlatılmasının doğru ve uygun olmayacağına ittifakla karar verildi.

Din İşleri Yüksek Kurulu 1966-256 Tarih ve Sayılı Kararı

Kurulumuza havale buyrulan…. 7 adet resim incelendi:
1- Resimler başta Hazreti Peygamber (s.a.s.) olmak üzere, dini şahsiyetleri kazanç temin etmek için istismar edildiği,
2- Bir Peygamberin bu tarzda resimleri yapılarak sokaklara dökülmesinin dini hisleri rencide edeceği,
3- Her türlü tahrif ve tezvirden uzak tutulması gereken İslam dininin Peygamberinin, yeryüzünde mevcud olmayan sadece uydurma bir resimle temsil edilmesi, dini hisleri zedelediği gibi, cahil insanlar arasında nübüvvet duygusunu zayıflatacağı kanaatine varılmıştır.
Ayrıca bu gibi resimlerin halk arasında birtakım ayrılıklar doğurmak gibi gizli bir maksada matuf olduğu tahmin edilmektedir.
Binaenaleyh, … Matbaasında basılan mezkur resimlerin toplatılması ve nâşirleri hakkında gerekli takibatın yapılması için ilgililere yazı yazılmasına ittifakla karar verildi.

Din İşleri Yüksek Kurulu 1954-512 Tarih ve Sayılı Kararı

… gönderilen mezkur matbu dini broşürlerle levhalar incelendi:
... Peygamberlerin ve Cebrail vesair melaike ve Burakı Nebevinin resimlerini gösteren Levhaların uydurma ve hayali olduğundan saf Müslümanların yanlış inançlara sapmalarına vesile olacağı … mütaleası ile Yüksek Riyasete arzına karar verildi.

Din İşleri Yüksek Kurulu 1953-345 Tarih ve Sayılı Kararı

Siyeri Peygamberiyi tasvir eden resimleri masum halk üzerinde müessir olacağı tabii olduğundan satışı hakkında bir karar isteğine dair yazısı okundu:
Resulu Ekrem Efendimizin siretine tealluk eden hâdisatı diniye hakkında sırf şahsi menfaat te'mini maksadı ile İslami esaslara uymayan ilişik levha ve emsali gibi uydurma resimleri yurd dışından memleketimize idhal ile ehli İslamın akidelerini ifsad etmek isteyenler ve esasatı diniyeyi mel'abe haline getirenler hakkında kanuni tatbikat yapılmasının ve böyle İslami Hükümlere aykırı bulunan yazı ve levhaların men'i ile mevcudlarının toplattırılması lüzumu hakkında Dâhiliye Vekâleti ile Emniyet Genel Müdürlüğüne ehemmiyetle yazılması ve keyfiyetin mezkur müftülüğe de bildirilmesi uygun olacağı mütaleası ile Yüksek Riyasete arzına karar verildi.

Din İşleri Yüksek Kurulu 1950-259 Tarih ve Sayılı Kararı

"Yüksek Başkanlıktan kurulumuza havale buyrulan mektub okundu:
Resulü Ekrem Sallallahu Aleyhi ve Sellemin ve diğer eshab-ı âlinin resimleri diye yapılan şeyler kizbi sarih ve iftiradır. Hakikata uymayan bu işlerin men'i için baş vekalete Yüksek Başkanlık tarafından yazılması muvafık olacağı mütalaasıyla keyfiyetin Yüksek Başkanlığa

arzına karar verildi.”

Din İşleri Yüksek Kurulu 1952-342 Tarih ve Sayılı Kararı

Yüksek Başkanlıktan muhavvel, 52 adet muhtelif cins ve eb'adta arapça levhalar incelendi: İlişik zarf içindeki mevcud tomar incelendikte başlarında Medinei Münevvere, Beyti Şerif, Mekkei Mükerreme, Merkadı Hüseyin, Kubbei Hadra, Ravzai Şerife, Ka'be ve Ravzai Mübareke isimleri yazılı 12 ve muhtelif şekillerde de Âyet ve dualar yazılı 21 adet levhalarda dinen bir mahzur görülmemiş ise de Liva'-ül Hamd, Şecerei Tüba, Burakı Nebevi, Belkıs ve Süleyman Aleyhisselam, Ejderha, Deve Üzerinde Hazreti Alinin cenazesi, Yusuf ve Züleyha ve Azizi Mısır, Ali ve Hasan ve Hüseyin, Nuh ve Hayvanat, Süleyman Aleyhisselam ve askerleri, İsmail Aleyhisselamın kurban edilişi, Meryem ve İsa ve Melaike, Ali ve Hasan ve Hüseyin at üzerinde, Hazreti Alinin tabutu deve üzerinde, Hazreti Ali ve Hüseyin ve Hazreti Hasan at üzerinde, İbrahim ve İsmail ve Melek ve koç isimleri yazılı levhalar Peygamberani İ’zâm ve Ali Nebinin ve sair mübarek mevkı'lerin düzme ve uydurma resimleri İslami hüküm ve akıdeleri rencide eder mahiyette bulunduğundan bilmüsadere imha edilmesi lazım geldiğinin bildirilmesi uygun olacağı mütaleasıyla Yüksek Başkanlığa arzına karar verildi.

Ek-2: ***The Motion Picture Production Code of 1930***

If motion pictures present stories that will affect lives for the better, they can become the most powerful force for the improvement of mankind.

A Code to Govern the Making of Talking, Synchronized and Silent Motion Pictures.

Formulated and formally adopted by The Association of Motion Picture Producers, Inc. and The Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc. in March 1930.

Motion picture producers recognize the high trust and confidence which have been placed in them by the people of the world and which have made motion pictures a universal form of entertainment. They recognize their responsibility to the public because of this trust and because entertainment and art are important influences in the life of a nation.

Hence, though regarding motion pictures primarily as entertainment without any explicit purpose of teaching or propaganda, they know that the motion picture within its own field of entertainment may be directly responsible for spiritual or moral progress, for higher types of social life, and for much correct thinking.

During the rapid transition from silent to talking pictures they have realized the necessity and the opportunity of subscribing to a Code to govern the production of talking pictures and of re-acknowledging this responsibility.

On their part, they ask from the public and from public leaders a sympathetic understanding of their purposes and problems and a spirit of cooperation that will allow them the freedom and opportunity necessary to bring the motion picture to a still higher level of wholesome entertainment for all the people.

General Principles

1. No picture shall be produced that will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.

2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.

3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.

Particular Applications

I. Crimes Against the Law: *These shall never be presented in such a way as to throw sympathy with the crime as against law and justice or to inspire others with a desire for imitation.*

1 Murder

The technique of murder must be presented in a way that will not inspire imitation.

Brutal killings are not to be presented in detail.

Revenge in modern times shall not be justified.

2 Methods of Crime *should not be explicitly presented.*

Theft, robbery, safe-cracking, and dynamiting of trains, mines, buildings, etc., should not be detailed in method.

Arson must subject to the same safeguards.

The use of firearms should be restricted to the essentials.

Methods of smuggling should not be presented.

3 Illegal drug traffic *must never be presented.*

4 The use of liquor *in American life, when not required by the plot or for proper characterization, will not be shown.*

II. Sex: *The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing.*

1 Adultery and Illicit sex*, sometimes necessary plot material, must not be explicitly treated, or*

justified, or presented attractively.

2 Scenes of Passion

a. They should not be introduced when not essential to the plot.

b. Excessive and lustful kissing, lustful embraces, suggestive postures and gestures, are not to be shown.

c. In general passion should so be treated that these scenes do not stimulate the lower and baser element.

3 Seduction or Rape

a.They should never be more than suggested, and only when essential for the plot, and even then never shown by explicit method.
b. They are never the proper subject for comedy.

Sex perversion *or any inference to it is forbidden.*

White slavery *shall not be treated.*

Miscegenation *(sex relationships between the white and black races) is forbidden.*

Sex hygiene *and venereal diseases are not subjects for motion pictures.*

Scenes of ***actual*** *child birth, in fact or in silhouette, are never to be presented.*

Children's sex organs *are never to be exposed.*

III. Vulgarity: *The treatment of low, disgusting, unpleasant, though not necessarily evil, subjects should always be subject to the dictates of good taste and a regard for the sensibilities of the audience.*

IV. Obscenity: *Obscenity in word, gesture, reference, song, joke, or by suggestion (even when likely to be understood only by part of the audience) is forbidden.*

V. Profanity: *Pointed profanity (this includes the words, God, Lord, Jesus, Christ – unless used reverently – Hell, S.O.B., damn, Gawd), or every other profane or vulgar expression however used, is forbidden.*

VI. Costume

1 Complete nudity is never permitted. This includes nudity in fact or in silhouette, or any lecherous or licentious notice thereof by other characters in the picture.

2 Undressing scenes should be avoided, and never used save where essential to the plot.

3 Indecent or undue exposure is forbidden.

4 Dancing or costumes intended to permit undue exposure or indecent movements in the dance are forbidden.

VII. Dances

1 Dances suggesting or representing sexual actions or indecent passions are forbidden.

2 Dances which emphasize indecent movements are to be regarded as obscene.

VIII. Religion

1 No film or episode may throw ***ridicule*** *on any religious faith.*

2 ***Ministers of religion*** *in their character as ministers of religion should not be used as comic characters or as villains.*

3 ***Ceremonies*** *of any definite religion should be carefully and respectfully handled.*

IX. Locations*: The treatment of bedrooms must be governed by good taste and delicacy.*

X. National Feelings

1 The use of the Flag shall be consistently respectful.

2 The history, institutions, prominent people and citizenry of other nations shall be represented fairly.

XI. Titles: *Salacious, indecent, or obscene titles shall not be used.*

XII. Repellent Subjects

The following subjects must be treated within the careful limits of good taste:

1 Actual hangings or electrocutions as legal punishments for crime.

2 Third degree methods.

3 Brutality and possible gruesomeness.

4 Branding of people or animals.

5 Apparent cruelty to children or animals.

6 The sale of women, or a woman selling her virtue.

7 Surgical operations

7. KAYNAKÇA

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.

Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: ALFA Basım Yayım Dağıtım.

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014*). Aydınlamnın Diyalektiği*. (N. Ülner, & E. Ö. Karadoğan,
Çev.) Ankara: Kabalcı Yayıncılık.

Akbulut, P. D. (2019). *Film Çözümlemeleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Akgün, M. (2019). *Kutsal ve Seküler Dualiziminde Seküler Kutsallığın Kuramsal Bir Değerlendirmesi*.-Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Üniversitesi.

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler.* Ankara: Öteki Yayınevi.

Al-Sanousi Çağrı Hakkında Konuşuyor (1999). [Belgesel Filmi]. 2022 tarihinde alındı

Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Al-Youm, A.-M. (2022, Ocak 18). *Al-Masry Al-Youm*. almasryalyoum.com: https://www.almasryalyoum.com/news/details/70869 adresinden alındı

Amerika Sinema Derneği. (1930). *Üretim Kodu Yönetim Kayıtları*. Amerika Sinema Derneği. https://digitalcollections.oscars.org/digital/collection/p15759coll30 adresinden 12 30, 2021 tarihinde alındı

Anker, R. M. (2004). *Catching Light: Looking for God in the Movies*. Grand Rapids: Eerdmans Publishing Company.

Aristoteles. (2008). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Yayınevi.

Aydın, M. (2019). *Kur'an'da Peygamber Tasavvuru*. Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (Cilt 8, s. 55-56).

Bahtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunlan*. İstanbul: Metis Yayınları.

Bakker, F. L. (2009). *The Challenge of the Silver Screen*. Leiden, Boston: Brill.

Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (B. Vardar, & M. Rifat, Çev.) Ankara: Kültür Baikanlığı Yayınları.

Barthes, R. (2021). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Başoğlu, T. (2007). *"Resim"* mad. *TDV İslam Ansiklopedisi*. (Cilt 34, s. 579). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Başol, Ö. (2019). *Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğubatı Yayınları.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.

Behçetoğulları, P. (2011). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları.

Belhaj, M. (Yöneten). (2007). *From Aleppo to Hollywood* [Belgesel Filmi].

Belhaj, M. (Yöneten). (2008). *Çağrı Devam Edecek Mi?* [Belgesel Filmi].

Belting, H. (2017). *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*. (Z.A. Yılmazer, Çev.)İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Berger, P. L. (2000). *Kutsal Şemsiye*. (A. Coşkun, Çev.) İstanbul: Rağbet Yayınları.

Besalel, Y. (2001). *Yahudilik Ansiklopedisi*. İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş.

Betton, G. (1986). *Sinema Tarihi, Başlangıcından 1986'ya Kadar*. (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Bilis, A. E. (2020). *Hollywood Sinemasında Din ve İnanç Temsilleri*. İstanbul: Kriter Yayınevi.

Blizek, W. L. (2009). *Using Religion to Interpret Movies*. W. L. Blizek, & W. L. Blizek (Dü.) içinde, The Continuum Companion to Religion and Film (s. 29-38). London: Continuum.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2009). *Film Sanatı*. (Yılmaz E., Onat E.S., Çev.), Ankara: Deki Yayınları.

Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Colombia University Press.

Bourdieu, P. (1997). *Televizyon Üzerine*. (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: YKY.

Bowser, E. (1994). *History of the American Cinema: The transformation of cinema*. Los Angeles: University of California Press.

Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension And Film*. London: Routledge.

Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. Çeviri: Toprak A., İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu.* (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Campbell, J., & Moyers, B. (2007). *Mitolojinin Gücü*. (Z. Yaman, Çev.) İstanbul: Kapital Medya Hizmetleri.

Carey, J. (2020). *Sanat Neye Yarar?*. Çeviri: Düz O., İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Chion, M. (1987). *Bir Senaryo Yazmak*. (N. Tanyolaç, Çev.) İstanbul: Afa Yayınları.

Corliss, R. (2009). *Top 10 Jesus Films*. Time Magazine. Aralık 30, 2021 tarihinde https://entertainment.time.com/2009/04/10/top-10-jesus-films/ adresinden alındı

Cox, J. L. (2004, 09 02). *Kutsalı İfade Etmek* (F. Aydın, Çev.,). İstanbul: İz Yayıncılık.

Çeğin, G., Göker, E., Arlı, A., & Tatlıcan, Ü. (2014). *Ocak ve Zanaat*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Çelik, K. (2019). *Evrenin Muhafızları Olarak Hollywood'un Süper Kahramanları*- Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Çoban, B. (2006). *Kadife Karanlık II*. İstanbul: Su Yayınevi.

Davis, W. (2006). *Din Sosyolojisi: Kurucular ve Temel Yaklaşımlar, Din Sosyolojisi Klasik ve Çağdaş Yaklaşımlar -1-* (İ. Çapcıoğlu, Çev.), Cilt 1, s. 85). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Dellaloğlu, B. F. (2003). *Bir Giriş - Adorno Yüz Yaşında*. Cogito(36), 13-36.

DeMille Presley , C., & Viera, M. (2014). Cecil B. De Mille: *The Art of the Hollywood Epic*. Londan: Running Press.

DeMille, C. B. (2022). imdb.com: https://www.imdb.com/name/nm0001124/bio?ref_=nm_ov_bio_sm adresinden alındı

Demirci, K. (1998). "*Kutsiyet"* mad., *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 17, s. 495-496). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Demirel, H. (1985). *Türk Destanlarında Güzellik-Destan-Masal ve Din Unsurları İle Yabancı Destanlarda Türk Kahramanları*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Deniz, A. Ç. (2015). *Hz. Muhammed'in (sav) Tasvirinin/Temsilinin Toplumsal Bağlamları: Ortaçağ Nakkaşları ve Modern Dönem Sinemacıları*. Türkiye'de Tüm Yönleri ile Siyer Çalışmaları Sempozyumu Tebliğler Kitabı. II, s. 197-220. İstanbul: Meridyen Destek Derneği.

Diken, B., & Lausten B.,, C. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.

Diyanet'ten 'Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi' filmine eleştiri.. aa.com.tr. Anadolu Ajansı: https://www.aa.com.tr/tr/yasam/diyanetten-hz-muhammed-allahin-elcisi-filmine-elestiri/678068 adresinden alındı (2016, 11 03)

Doğan, D. M. (1992). *Büyük Türkçe Sözlük*, Ankara: Pınar Yayınları

Döndüren, H. (2004). *"Mesken"* mad. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 29, s. 316). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Duralı, Ş. T. (2000). *Sorun Nedir*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Durkheim, E. (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*. (F. Aydın, Çev.) İstanbul: Ataç Yayınları.

Dyer, R. (2004). *Stars*. London: British Film İnstitute.

Ehrman, B. D. (2005). *Lost Scriptures: Books That Did Not Make It Into the New Testament*. Oxford University Press.

Eisenstein, S. M. (1999). *Sinema Dersleri.* (E. Ayça, Çev.) Ankara: Öteki Ajans.

Eliade, M. (2003*). Dinler Tarihine Giriş*. (L. Arslan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eliade, M. (1990). *Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu*. (M. Aydın, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı.

Eliade, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: Gece Yayınları.

Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Ü. Altuğ, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Eliade, M. (2017). *Arayış.* (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Doğubatı Yayınları.

Elias, J. J. (2021). *Hz. Ayşe'nin Minderi*. (İ. İ. Karabaşoğlu, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.

Elmalı, H. (2011). "*Tasvir"* mad. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (s. 135-136). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Epstein, J. (1924). *On Certain Characteristics of Photogénie*. (T. A. (ing.), Çev.)

Epstein, J. (2012). *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*. S. K. Paul, *On Certain Characteristics of Photogénie (s. 295*). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Fayda, M. (2020). *"Muhammed"* mad. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Ford, L. (2004). *The Producers: Profiles in Frustration*. iUniverse.

Fromm, E. (2014). *Rüyalar, Masallar, Mitler.* (A. Arıtan, & K. H. Ökten, Çev.) Ankara: Say Yayınları.

Gaudreault, A., & Gauthier, P. (2018). *Christian Metz and the Codes of Cinema.* (M. Tröhler, & G. Kirsten) Amsterdam: Amsterdam University Press.

Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (Gözel C., Çev.)İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Gombrich, E. H. (1994). *Sanatın Öyküsü*. (Erduran Ö., Erduran E. Çev.), İstanbul: Remzi Kitapevi.

Gombrich, E. H. (2015*). İmge ve Göz*. (Atakay K. Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gomery, D. (1996). *The Oxford History of World Cinema*. (G. Nowell-Smith, Dü.) New York: Oxford University Press.

Grabar, O., & Natif, M. (2003). *The Story of Portraits of the Prophet Muhammad.* Studia Islamica, 4(96), 19-38, vi-ix.

Gül, A. (2013). *Kur'an'a Göre Kutsal ve Kutsallık*- Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi

Gürata, A. (2000). *Mısır Sinemasını Kuran Türk: Vedat Örfi Bengü*. Gece Yarısı Sineması,

32-38.

Gürkan, S. L. (2012). "*Yahudilik" mad. TDV İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı

Güven, A. (2015). *Postmodern Dönemde Neopagan Düşünce ve Sinema. Sinema ve Din* İstanbul: Dem Yayınları.

Güven, A. M. (2012, 01 22). yenisafak.com. 05 19, 2022 tarihinde https://www.yenisafak.com/sinema/cagri-filmi-gosterime-cikana-kadar-nasil-kan-kustu-363421 adresinden alındı

Hall, S. (1997). *The Work of Representation.* S. Hall içinde, *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices* (s. 13-75). London: Sage Publications & Open University.

Hamidullah, M. (1997). *el-Veṣâ'iḳu's-siyâsiyye*. (V. Akyüz, Çev.) İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Haral, G. (2002). *"Kutsiyet"* mad. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 26, s. 497). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Harman, Ö. F. (1998). *"Ahd-i Atik"* mad. *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 494). İstanbul: : Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Harman, Ö. F. (2000). *"İsa"* mad. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 22, s. 473-475). İstanbul: : Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (U. Kutay, & M. Çavuş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.

Hays Yasası (A Code to Govern the Making of Motion and Talking Pictures) (1934) https://digitalcollections.oscars.org/digital/collection/p15759coll11/id/10897/rec/1 adresinden alındı.

Heidegger, M. (1926). *Sein und Zeit* (Elfte, unveränderte Auflage b.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1996). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (Ülner N. Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hussain, A. (2010). *Images Of Muhammad İn Literature, Art, And Music*. J. E. Brockopp içinde, The Cambridge Companion to Muhammed (s. 274-292). New York: Cambridge University Press .

İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

İndick, N. (2011). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji*. (Y. K. Ertan Yılmaz, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

İpşiroğlu, N. İ. (2010). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

İri, M. (2011). *Sinema Araştırmaları*. İstanbul: Derin Yayınlan.

'It Is as It Was' wsj.com: https://www.wsj.com/articles/SB122451994054350485 adresinden alındı (2022, 04 27)

Jarvie, I. C. (1970). *Towards a Sociology of The Cinema*. Routlege and Keganpaul.

Jung, C. G. (2000). *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.

Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. (Z. A. Yılmazer, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. (E. Gürol, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.

Kabaklı, A. (1978). *Türk Edebiyatı (Cilt 1).* İstanbul: Türk Edebiyatı Yayınları.

Kabil, İ. (2003). *VI. Dini Yayınlar Kongresi, İslam, Sanat ve Estetik. Sinema Derinliğinde Dini imgeler* (s. 621-624). İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı.

Kalın, F. (2012). *Rudolf Otto'da Din, Kutsallık ve Mistik Tecrübe*- Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Kaplan, Y. (2016, 10 30). yenisafak.com. 04 15, 2022 tarihinde https://www.yenisafak.com/yazarlar/yusuf-kaplan/hz-peygamberin-filmini-yapmak-cinayettir-2033821 adresinden alındı

Karadeniz, M. U. (2020). *İslam Sanatlarında Estetik*. İstanbul: Ketebe Yayınları.

Karadoğan, A., & Öztürk, S. (2022). *Türkiye'de Sinema Sansürünün Tarihi (1932-1988)* (Cilt 1,2,3). Ankara: Telif Hakları Genel Müdürlüğü.

Karaman, Ö. F. (2007). *"Hz. İsa"* mad. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 22, s. 469). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Kiefer, P. (2006, 11 28). nytimes.com. *Hollywood and the Vatican See Eye to Eye for a Night:* https://www.nytimes.com/2006/11/28/movies/28vati.html adresinden alındı

Kıran, A. E., & Kıran, Z. (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.

Kirman, M. A., & Özbolat, A. (2017). *İslam, Kutsal ve Seküler*. Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 17(2), 24.

Kluge, F. (1989). *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: Walter de Gruyter.

Konak, R. (2013). *İslam'da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı*. The Journal of Academic Social Science Studies, 6, 967-988.

Kozlovic, A. K. (2002). *The Holy, Non-Christic Biblical Subtexts in Superman: The Movie (1978) and Superman II (1981).* Journal of Religion & Film, 6, 7-10. Aralık 28,

2021 tarihinde https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol6/iss2/5 adresinden alındı

Kozlovic, A. K. (2003). *Film-Faith Dialogue: Using Popular Films for Religious Education in the Age of Hollywood.* Counterpoints The Flinder University Online Journal of Interdisciplinary conferance Papers. 3, s. 4-5. Adelaide: Flinders University.

Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Kudat, A., (1988) *eş-şeriatü'l-İslâmiyye ve'l-fünun: et-tasvir, el-musiki, el-gına', et-temsil.* Beyrut: Dârü'l-Cil

Kuntz, M. E. (2002). *The Catholic Vision in Hollywood: Ford, Capra, Borzage and Hitchcock.* Film History, 2(14), 121-135.

Kutluer, İ. (2003). *"Mekân"* mad. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 28, s. 550). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

KuveytTV (2007). *Al-Sanousi Çağrı Hakkında Konuşuyor* [Belgesel Film]. 2022 tarihinde alındı

Lévi-Strauss, C. (2012). *Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji*. (A. Terzi, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam*. (G. Y. Demir, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Lindvall, T. (2007). *Sanctuary Cinema Origins of the Christian Film Industry*. New York: New York Universty Press.

Lindvall, T., & Quicke, A. (2011). *Celluloid Sermons The Emergence of the Christian Film Industry, 1930–1986.* New York: New York University Press.

Luckett, M. (2013). *Cinema and community: Progressivism, exhibition, and film culture in Chicago, 1907-1917*. Detroit: Wayne State University Press.

Lyden, J. C. (2003). *Film as Religion Myths, Morals, and Rituals*. New York: New York University Press.

Mahir, F. B. (2005). *"Minyatür"* mad. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 30, s. 118-123). İstanbul: Türkiye Diyanet vakfı.

Marsh, C. (2009). *Theology and Film,* The Continuum Companion to Religion and Film (s. 59-69). New York: Continuum.

Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (D. K. Osman Akınhay, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Martin, J. W., & Conrad E. Ostwalt, J. (1995). *Screening the Sacred: Religion, Myth and İdeology in Popular Film*. Oxford: Westview Pres.

McDannell, C. (2008). *Catholics in the Movies*. New York: Oxford University Press.

Meliti, M. (2011). *Moustapha Aakkad* 1930-2005. Doctoral Thesis- Oxford: University of Oxford.

Mertoğlu, M. S. (2012). *"Ümmî"* mad. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 42, s. 309-310). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Miras, K. (1985). *Sahihi Buhari Muhtasarı Tecrid-i Sarih Tercemesi ve Şerhi (Cilt VI).* Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.

Monaco, J. (2013). *Bir Film Nasıl Okunur?*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayınları.

Moore, R. 0. (2000). *Savage Theory.* Durham & London: Duke University Press.

Morin, E. (2005). *The Cinema, or The İmaginary Man.* Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Moubayed, S. (2022, 05 16). encyclopedia.com. https://www.encyclopedia.com/international/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/akkad-moustapha-1930-2005 adresinden alındı

movieweb.com. (2022, 04 27). https://movieweb.com/the-passion-of-the-christ-2-resurrection-update/ adresinden alındı

Müftüoğlu, Ö. (2004). *Vahiy Geleneğinde "Qaddese" Kökünün Semantik Analizi.* Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi IV (3)

Nazlıaydın, H. (2016). *Bir Film İmanı Yok Edebilir mi?!* Eskiyeni, 33, 211-215.

Neuman, W. L. (2013). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri* (Cilt 2). (S. Özge, Çev.) Ankara: Yayınodası.

Nietzsche, F. (2000). *Die fröhlinche Wissenschaft*. Frankfurt: Insel.

Nisbet, R. (2016). *Sosyolojik Düşünce Geleneği*. (Y. Kaplan, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.

Ocakoğlu Ö. F. (2015) *Metropolis: Sinema, Din ve Modernite*. Sinema ve Din. İstanbul: DEM Yayınları.

Okumuş, E. (2010). *Zaman Sosyolojisi: Bir Giriş Denemesi,* Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi. (Cilt 10, s. 156). Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

Oluk, A. (2004). *Klasik Anlatı Sineması*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

On emir (1956) User Reviews (2022. 05.17) https://www.imdb.com/title/tt0049833/reviews/?ref_=tt_ql_urv adresinden alındı

Orrison, K. (1999). *Written in Stone*. Lanham: Vestal Press.

Otto, R. (2014). *Kutsala Dair*. (S. Ghaffari, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Önkal, A. (1998). *"Hicret"* mad. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (s. 458-462). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında On Kadın / Türk Sinemasına Damgasını Vuran On Kadın*. İstanbul: Broy Yayınları.

Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Papa XII. Pie, *Aux Représentants du Monde Cinématographique* (Papa Pius XII'nin Sinema Dünyasının Temsilcilerine Apostolik Öğütleri) https://www.vatican.va/content/pius-xii/it/apost_exhortations/documents/hf_p-xii_exh_25101955_ideal-film.html adresinden alındı.

Papa XI. Pie, *Vigilanti Cura* (Uyanık Bir Göz İle) , http://w2.vatican.va/content/pius-xi/fr/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html adresinden alındı.

Pelister, T. G. (2014). *Tarihsel Gerçeklik ve Dram İlişkisi*: Gerçek ya da Yapıntı Karakter Olarak Jeanne d'Arc. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi(11), 30.

Penfold, C. (1976). *The Making of Mohammed, Messenger of God* [Belgesel Film]. ABD.

Plate, S. B. (2005). *Film and Religion*. S. B. Plate, & L. Jones , The Encyclopedia of Religion (Cilt 5, s. 3097). Farmington Hills: Thomson Gale.

Polama, M. M. (1993). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*. (Erbaş H. Çev.) Ankara: Gündoğan Yayınları.

Prince, S. (1998). *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies.* Chicago: University of Chicago Press Chicago Distribution Center.

Propp, V. (2001). *Masalın Biçimbilimi*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) Om Yayınları.

Reinhartz, A. (2007). *Jesus of Hollywood*. New York: Oxford University Press.

Reinhartz, A. (2013). *Bible and Cinema*. New York: Routledge.

Rifat, M. (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Rifat, M. (2007). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

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

Rifat, M. (2018). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Ritzer, G. (2001). *Sosyoloji Kuramları*. (Hülür H. Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Sarıkçıoğlu, E. (2020). *Başlangıçtan Günümüze Dinler Tarihi*. Isparta: Fakülte Kitabevi.

Sarmış, M. (2015). *Sinemada Alt Metin Olarak Sunulan Dini Mesajlar.* Sinema ve Din (s.

758). İstanbul: DEM Yayınları.

Saussure, F. d. (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*. (B. Vardar, Çev.) Ankara: Birey ve Toplum.

Sayın, Z. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Schick, İ. C. (2016). *İslam Sanatında Tasvir Sorunu ve Hat Sanatı Örneği. Tasvir* (s. 35-46). İstanbul: Klasik Yayınları.

Schrader, P. (2017). *Sinemada Aşkın Üslup Ozu, Bresson, Dreyer*. (K. Çelik, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.

Shohat, E. (2004). *Sacred Word, Profane İmage: Theologies of Adaptation, A Companion To Literature.* A. R.-R. Stam içinde, A Companion to Literature and Film (s. 23-46). Malden: Blackwell Publishing.

signis.net. (2022, 01 25). https://www.signis.net/: https://www.signis.net/ adresinden alındı

Sinanoğlu, M. (2007). *"Diğer Dinlerde Nübüvvet"* mad. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 33, s. 286). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Sinefesto. (2022, 01 15). sinefesto.com: https://www.sinefesto.com/ilk-hazreti-muhammed-filmini-bir-turk-cekecekti.html adresinden alındı

Slattery, M. (2014). *Sosyolojide Temel Fikirler*. (Ü. Tatlıcan, & G. Demiriz, Dü) Bursa: Sentez Yayıncılık.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Selda Salman, Çiğdem Asatekin Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stucky, M. D. (2005, October). *He is the One: The Matrix Trilogy's Postmodern Movie Messiah.* Journal of Religion & Film(9), 2.

Subaşı, N. (2014). *Din Sosyolojisi*. İstanbul: DEM Yayınları

Subaşı, N. (2015). necdetsubasi.com. 04 11, 2022 tarihinde https://www.necdetsubasi.com/calismalar/makale/85-gundem adresinden alındı

Subaşı, N. (2018). *Gündelik Hayat ve Dinsellik*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Yayınevi.

Taburoğlu, Ö. (2008). *Dünyevi ve Kutsal*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tanyu, H. (1988). *"Ahd-i Cedid"* mad. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 501). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Taşpınar, İ. (2015). *Katolik Kilisesi ve Sinema.* Sinema ve Din (s. 211). İstanbul: Dem Yayınları.

Tecimer, Ö. (2005). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B Yayıncılık.

Tekinsoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi.* İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.

Todorov, T. (2004). *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. (N. Öztokat, Çev.) İstanbul: Metis.

Topaloğlu, B. (2005). *"Muhammed"* mad. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 30, s. 441). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Tratner, M. (2008). *Crowd Scenes: Movies and Mass Politics*. New York: Fordham University Press.

Turan, S. (2005, 11 11). Haber 7. 05 20, 2022 tarihinde haber7.com: https://www.haber7.com/kultur/haber/121034-mustafa-akadin-icinde-kalan-2-film-projesi adresinden alındı

Tutku: Hz. İsa'nın Çilesi (The Passion of the Christ) (2022, 04. 27). http://arsiv.ntv.com.tr/news/265143.asp adresinden alındı

Türkoğlu, N. (2011). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları.

Tükel, U., & Yüzgüller, S. (2018). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Tümer, G. (1994). *"Din"* mad. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 9, s. 312). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Türkmen, M. (2007). *Kur-anı Kerim ve Kitab-ı Mukaddes'te 'brk', 'sbh' ve 'kds' Köklerinin Semantik İncelemesi*- Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

Utku, Ö. (2001). *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ünal, H. (2011). *Ahmet Hamdi Akseki - Resim ve Suret Mes'elesi.* İslam Araştırmaları, 4(1), 21-27.

Vardar, B. (2001). *Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık*. İstanbul: Multilingua.

Vogt, W. P., Gardner, D. C., & Haeffele, L. M. (2012). *When to use what research design.* New York: Guilford Press

Voytilla, S. (2020). *Sinema ve Mit: 50 Unutulmaz Filmin Mitolojik Yapısı.* (İ. U. Kelso, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.

Way Of The Cross At The Colosseum vatican.va: https://www.vatican.va/news_services/liturgy/2007/documents/ns_lit_doc_20070406_via-crucis_en.html adresinden alındı (2022, 04 27)

Weber, M. (1922). *Grundriss der Sozialökonomik, III. Abteilung, Wirtschaft und Gesellschaft.* Tübingen: Mohr-Siebeck.

Wood, R. (2004). *Hitchcock Sineması.* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yaşaroğlu, H. (2016). *İslam'da Resim-Heykel Yasağı ve Ahmet Hamdi Akseki'nin Konu Hakkındaki Görüşleri.* Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 5(9), 82 - 96.

Yavuz. (2005; 2006, Aralık; Haziran). *Kur'an'da Kutsal Mekân, Zaman ve Eşya Kavramlarının Sembolik Değeri.* Milel ve Nihal, s. 60-61.

Yavuz, Y. Ş. (2007). *"Peygamber"* mad. *TDV İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Yılmaz, N. (2016). *Avrupamerkezci Bir İnşa Olarak "İslamî İkonoklazma Tezi'nin Eleştirel Analizi*- Doktora Tezi, Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.

Yorulmaz, B. (2016). *Popüler Filmlerde Din*. İstanbul: İstanbul Tasarım Yayınları.

Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Yayıncılık.

100 Greatest Jewish directors, imdb.com. (2010, 04 07). imdb.com. https://www.imdb.com/list/ls008382443/?sort=list_order,asc&mode=detail&page=1: