

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SİNEMADA KÜLTÜREL UNSUR OLARAK
DİNSEL KODLARIN KULLANIMI:
“BEŞ VAKİT” VE “ÇİLE” (KREUZWEG)
FİLMLERİ ÖRNEĞİ**

Hayriye KAPUSUZ
2501131274

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Gülin TEREK ÜNAL

İstanbul, 2015

Y Ü K S E K L İ S A N S
T E Z O N A Y I

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **HAYRİYE KAPUSUZ**

Numarası : **2501131274**

Anabilim/Bilim Dalı : **RADYO TV SİNEMA**

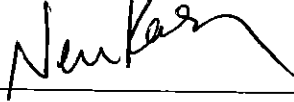
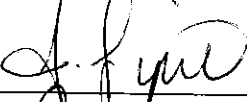
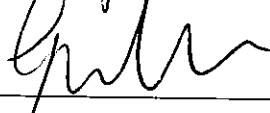
Tez Savunma Tarihi : **15.07.2015**

Danışman : **DOÇ. DR. GÜLİN TEREK ÜNAL**

Tez Savunma Saati : **13.00**

Tez Başlığı : **SİNEMADA KÜLTÜREL UNSUR OLARAK DİNSEL KODLARIN KULLANIMI: "BEŞ VAKİT" VE "ÇİLE" (KREUZWEG) FİMLERİ ÖRNEĞİ**

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin **35. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜ'NE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF. DR. NEŞE KARS TAYANÇ		Kabul
2-PROF. DR. FUNDA SAVAŞ GÜN		Düzeltilme
3-DOÇ. DR. GÜLİN TEREK ÜNAL		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- YRD. DOÇ. DR. YELDA ÖZKOÇAK		
2-YRD. DOÇ. DR. İLKAY NİŞANCI		

Sinemada Kültürel Unsur Olarak Dinsel Kodların Kullanımı:

“Beş Vakit” ve “Çile” (Kreuzweg) Filmleri Örneği

Hayriye Kapusuz

ÖZ

Sinema, bir yandan kendi yapısı itibarıyla içinde bulundurduğu teknik kodlardan, diğer yandan ise kültürel fenomenlerden yararlanarak, anlam yaratma aracı olma özelliğine sahiptir. Yaratılan bu anlam, görsel ve işitsel öğelerin birbiri ardına sıralanmasına dayanırken, hikâyenin temelini oluşturan kültürel konuların sunduğu öğeler de anlatımın araçları olma niteliğine sahiptirler. İki unsurun kullanımı sayesinde ise göstergeler oluşturulmaktadır. Sinemada belirli bir hikâye çerçevesinde kullanılan kültürel ve dinsel kodlar, yarattıkları anlam açısından ve ilgili toplumun kültür ile din algısına işaret etmeleri bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Bu sebeple, bir filmi anlamlandırmak için sinemaya ait kodlar dışında, kültürel ve toplumsal kodların da incelenmesi gerekmektedir.

Christian Metz’in sinema göstergebilimi çalışması kapsamında geliştirdiği imge şeridinin dizimsel tablosu, bu karşılıklı etkileri çözümlemekte bir yöntem sunmaktadır. Bu çerçevede, 2006 Türkiye yapımı Reha Erdem’in yönettiği “Beş Vakit” adlı filmi ile 2014 Almanya yapımı Dietrich Brüggemann’in yönettiği “Çile” adlı film, Metz’in sinema göstergebilimi yöntemini temel alınarak çözümlenmiştir. Filmlerde kullanılan kültürel ve dinsel öğeler ile sinemaya ait teknik kodların birlikte incelenmesi sonucunda, Türk ve Alman kültürlerinde İslâm ve Hristiyanlık’ın etkileri karşılaştırmalı olarak çözümlenmeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın amacı, iki farklı kültür ve din perspektifinden yola çıkarak sinema ile kültür ve din ilişkisini açıklamak ve bu doğrultuda karşılaştırmalı film çözümlemeleri için bir örnek oluşturmaktır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, kültür, din, göstergebilim, İslâm, Hristiyanlık

**Use of Religious Codes as Cultural Elements in Cinema: On the
Example of “Times and Winds” and “Stations of the Cross
(Kreuzweg) Films**

Hayriye Kapusuz

ABSTRACT

Cinema has the feature of the means to create the meaning by taking advantage of, on the one hand, the technical codes that contain within their structure, on the other hand, the cultural phenomenon. The elements which cultural issues underlying the stories offer a range of items also have the quality of being the means of the expression, while this created meaning is based on the sort of succession of the visual and auditory elements. Cultural and religious codes used in a specific story frame in cinema have a special importance in terms of the meaning they create. For this reason, in order to make sense of a film, it is necessary to examine the cultural and social codes.

In this context, both a Turkish-made film in 2006 directed by Reha Erdem's “Times and Winds” and a German-produced film in 2014 directed by Dietrich Brüggemann's “Stations of the Cross” were analysed on the basis of the Metz’s cinema semiotics method. It has been attempted to analyse and interpret the impact of Islam and Christianity on Turkish and German culture comparatively as a result of the examination of cultural and religious. The aim of this study is to explain the relationship between culture with cinema and religion by starting from two different culture and religious perspectives, and to create a model for the comparative film analysis in this direction.

Keywords: Cinema, culture, religion, semiotics, Islam, Christianity

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, “Beş Vakit” ve “Çile” filmlerinde kullanılan kültürel ve dinsel kodların karşılaştırılmasıyla bu toplumlardaki din algısı ortaya konmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte dinin sinemadaki yansıması hem içerik hem de biçimsel anlamda incelenmiştir. Tezin amacı, iki farklı kültür ve inanç sistemine bağlı olan filmlerin kültür ve dinsel konu ve kodların kullanımı ile anlam üretimini nasıl gerçekleştirdiklerini incelemektir.

Araştırmanın kuramsal kısmında literatür taraması yapılmış, analiz yöntemi olarak sinema göstergebilimi seçilmiştir. Filmerde incelenecek olan kültürel ve dinsel kodlar kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılmış ve bu kodların kullanım biçimleri ile işlevleri karşılaştırılarak toplumdaki aile yapısı bağlamında ne ifade ettikleri incelenmiştir.

Çalışmanın başından sonuna kadar her aşamasında vakit ayıran, destek olan, bilgi ve tecrübesiyle beni yönlendiren sevgili hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Gülin Terek Ünal’a, Prof. Dr. Neşe Kars’a, Araştırma Görevlisi Volkan Erol’a, aileme ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
TABLolar LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: KÜLTÜR VE KÜLTÜREL ÖĞE OLARAK DİNİN TOPLUM VE SANATLA KARŞILIKLI ETKİLEŞİMİ.....	8
1.1. Kültür Kavramı ve Kültürel Öğeler.....	9
1.2. Toplum ve Din Etkileşiminde Dinin Rolü.....	22
1.2.1. Dinin Aile Yapıları Üzerindeki Etkileri.....	26
1.2.1.1. Geleneksel Türk Aile Yapısı ve İslâm'ın Etkileri.....	31
1.2.1.2. Geleneksel Alman Aile Yapısı ve Hristiyanlık'ın Etkileri.....	36
1.3. Dinin Sanat Üzerindeki Etkisi.....	39
1.3.1. Çok Tanrılı Dinlerde Sanatın Yeri.....	39
1.3.2. Tek Tanrılı Dinlerde Sanatın Yeri.....	42
1.3.3. Sinema Sanatında Dinsel Söylem.....	46
2.BÖLÜM: SİNEMADA KÜLTÜREL VE DİNSEL KODLAR ÇERÇEVESİNDE CHRISTIAN METZ'İN SİNEMA GÖSTERGEBİLİMİ.....	47
2.1. Göstergebilim Kavramı ve Dilbilimindeki Yeri.....	48
2.2. Christian Metz'in Sinema Göstergebilimi.....	52

2.3. Dinî Pratikler.....	66
2.3.1. Hristiyanlık'ta Dinî Pratikler.....	67
2.3.2. İslâm'da Dinî Pratikler.....	70
3. BÖLÜM: FİLM ANALİZLERİ.....	72
3.1. “Beş Vakit“ Filminin Sinema Göstergebilimsel Analizi.....	73
3.1.1. Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış.....	73
3.1.2. “Beş Vakit“ Filminin Künyesi.....	77
3.1.3. Filmin Konusu ve Özeti.....	78
3.1.4. “Beş Vakit“ Filminin Dizimsel Düzenlemesi.....	83
3.1.5. “Beş Vakit“ Filminde Kullanılan Dinsel Kodlar.....	105
3.1.6. “Beş Vakit“ Filminde Kullanılan Kültürel Kodlar.....	112
3.2. “Çile“ Filminin Sinema Göstergebilimsel Analizi.....	115
3.2.1. Dietrich Brüggemann Sinemasına Genel Bir Bakış.....	115
3.2.2. “Çile“ Filminin Künyesi.....	117
3.2.3. Filmin Konusu ve Özeti.....	118
3.2.4. “Çile“ Filminin Dizimsel Düzenlemesi.....	124
3.2.5. “Çile“ Filminde Kullanılan Dinsel Kodlar.....	139
3.2.6. “Çile“ Filminde Kullanılan Kültürel Kodlar.....	143
3.3. “Beş Vakit“ ve “Çile“ Filmlerindeki Dinsel Kodların Karşılaştırılması.....	144
3.4. “Beş Vakit“ ve “Çile“ Filmlerindeki Kültürel Kodların Karşılaştırılması.....	147

SONUÇ	149
KAYNAKÇA	154

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo-1: Malinowski'ye Göre Temel İhtiyaçlar ve Kültürün Tepkisi.....	15
Tablo-2: Guido Houben'e Göre Kültürel Öğelerin Düzeni.....	20
Tablo-3: “Beş Vakit“ Filmindeki Dinî Pratikler ve Öğeler.....	106
Tablo-4: “Beş Vakit“ Filmindeki Kültürel Pratikler ve Öğeler	112
Tablo-5: “Çile” Filmindeki Dinî Pratikler ve Öğeler	139
Tablo-6: “Çile” Filmindeki Kültürel Pratikler ve Öğeler	143

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil-1: Gösteren, Gösterilen ve Gösterge Şeması.....	50
Şekil-2: Dizim ve Dizge Şeması.....	51
Şekil-3: İmge Şeridinin Büyük Dizimseli.....	65

GİRİŞ

Kültür, bir yandan toplumu, alışkanlıklarını ve bireylerin davranışlarını belirlerken ve biçimlendirirken, diğer yandan ise tarihi süreç içinde toplum tarafından değişime uğratılmaktadır. Farklı disiplinler tarafından yapılan kültür tanımları yorumlanan perspektife göre değişiklik gösterse de genel anlamda ortak bir noktaya işaret etmektedir. Kültürel antropolojinin kurucusu sayılan Edward Burnett Tylor, “Primitive Culture” adlı eserinde kültürü,

“Kişinin, toplumun bir üyesi olarak kazandığı bilgi, inanç, sanat, hukuk, âdet, gelenek, alışkanlık ve yeteneklerin bütünü”¹

olarak ifade etmiştir. İnanç, sanat ve din gibi diğer kültürel öğeler toplumla etkileşim içinde olduğundan dolayı zamanla anlamları ve işlevleri değişmektedir. Aynı etkileşim kültürel öğelerin kendi aralarında da gerçekleşmektedir. Tylor’un yapmış olduğu kültür tanımının yanı sıra farklı tanımlar yapılmış, fakat bu tanım geniş bir kitle tarafından kabul edilmiştir.

Bu karşılıklı etkileşim sanat ve din üzerinden ele alındığında tarihteki ilk sanat eserlerinin insanların dinsel inancaçlarının bir yansıması olarak üretildiği gözlemlenmektedir. Bu durum, sanatçının, yapıtın ve genel anlamda sanatın dinsel içeriklerden beslendiğini göstermektedir. Sanatın ve çeşitli sanat dallarının dinsel konuları ele alması ve yorumlaması da dine dair algıyı ve dinsel yaşamı da aynı şekilde etkilemektedir. Bu karşılıklı etkileşimin din ve sanatın ortak bir temele dayandıklarından kaynaklandığını düşünen Schöne,² Romantik Dönem öncesi sanat anlayışına dikkat çekmektedir. Sanat, mimesis (taklit) olarak tanımlanır ve dünya üzerindeki tüm güzellikler tek gerçek ve kusursuz olan Tanrı’nın güzelliğinin yansıması olarak kabul edilirdi. Sanatın görevi ise bu varolan ve “verilmiş” sayılan güzelliği yansıtmak olmuştur. Bu sanat ontolojisi dinsel ve estetik tecrübeye dair bir benlik oluşturmuştur. Karşılıklı etkileşim Avrupa’daki Hristiyan sanat örnekleri üzerinden ele alındığında, Hristiyanlık’ın etkileri özellikle resim ve kilise ilişkisinde belli olmaktadır. Resmin konusunu dinin belirlemesi ve din temalı sanat eserlerinin

¹ William A.Haviland ve diğerleri, *Kültürel Antropoloji*, Çev. İnan Deniz Erguvan Sarioğlu, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2008, s.103.

² Anja Schöne, *Dinge – Räume – Zeiten. Religion und Frömmigkeit als Ausstellungsthema*, Münster, Waxmann Verlag, 2009, s. 53-67

-Hz. İsa veya Meryem Ana tasvirleri- müzelerde ve kiliselerdeki sunumu bunun bir örneğidir. Sanatın bu minvalde sunulması “estetize edilmiş bir ibadet biçimi” olarak tanımlanmaktadır.³ Buna karşılık olarak İslâm’da Allah’ın sureti olmadığı için ve putperestliği önlemek niyetiyle sanat ve görsel formlara olan yaklaşım farklılık göstermektedir. Bundan dolayı İslâm’ın etkileri en fazla hat sanatı, minyatür ve mimaride görülmektedir.

Din ve sanat ilişkisi farklı toplumsal gelişmelerin ve buna bağlı olarak sanat akımlarının etkileriyle zamanla dönüşüme uğramıştır. Avrupa’da özellikle Orta Çağ Dönemi’nden sonra dinin etkisi her alanda azaldığı gibi sanatta da azalmıştır. İslâm sanatı ise farklı çağlarda egemenlik süren Müslümanların yaşadıkları kültür ve çevreye göre şekillenmiş ve farklı zamanlarda hat sanatı, minyatür, cam ve seramik süslemeleri önemli bir yere sahip olmuştur. Kültürel öge olarak sanat ve dinin, insanın var oluşundan bu yana hem içerik hem de biçim anlamında birbirlerinden etkilendiği ve beslendiği farklı sanat dallarındaki yansımalar ve örneklerde görülmektedir.

Modern sanat dalı olarak sinema da her zaman toplumdaki kültür ve din konularıyla ilgilenmiş ve hem içerik hem de biçimsel anlamda bu unsurlardan faydalanmıştır. Kültürel öge olarak din toplumların hayatlarını ve davranış biçimlerini etkilediği gibi, sinema da kültürün tüm kodlarını taşıyan ve filmlerde yansıtılan dönemin kültürel yapısı hakkında ipuçları veren bir araçtır. Dolayısıyla her filmde kültürel ve buna bağlı olarak dinsel kodlar bulunmaktadır. Kültürün ve dinin sinemada kullanımı ise ilişkilendirilen toplum hakkında bilgi vermektedir. Buna bağlı olarak kültür, din, toplum ve bu toplumdaki ilişkiler birbiriyle bağlantılıdır.

Sinemanın dinsel konuların iletilmesinde önemli bir rol oynadığını gösteren çalışmalar arasında yer alan Yalçın Lülecî’nin “Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği” (2007) adlı incelemesi İslâm dinine ait öğelerin Türk Sineması’nda nasıl kullanıldığını ve ne tür bir din algısı yarattığını göstermektedir. Lülecî, bu çalışmada dinî filmleri inceleyerek seyirci kitlesinin dinî filmlere karşı zamanla

³ Horts Schwebel, Andreas Mertin, Bilder und Ihre Macht: **Zum Verhältnis von Kunst und christlicher Religion**, Stuttgart, Katholisches Bibelwerk, 1998, s. 14.

değişen tutumunu ve algısını araştırmıştır. Sinemanın Türkiye'ye geldiği tarihten itibaren din ve sinema ilişkisini inceleyen bu çalışma, Türk Sineması'nı dönemlere ayırarak filmleri kültürel ve dinsel motifler üzerinden ele alır. Türk Sineması'nı, İslâm'ın etkilerini merkezde tutarak ele alan Lüleci, başörtüsü ve İmam Hatip Liseleri, din değiştirme ve dindarlaşma, popüler kültür ve Batılılaşma eleştirisi, politik sistem eleştirisi, dinî-tarihî olaylar, kişiler ve ahlakî konular üzerinden dinin sinemadaki yansımalarını araştırmıştır. Özgür Velioğlu'nun "İnançların Türk Sinemasına Yansıması" (2005) adlı çalışması ise, İslâm dinini ve Türklerin İslâmiyet öncesi dinî inançlarının tümünü, seçilen köy konulu filmler üzerinden inceleyerek kapsamlı bir araştırma sunmaktadır. Velioğlu'nun seçmiş olduğu örnekler 1970 sonrası köy konulu 17 filmde oluşmaktadır. Türklerin İslâmiyet öncesi sahip oldukları inançları ve onların etkilerini incelemiş olan Velioğlu, ele aldığı her filmi "İslâmiyet öncesi inançların izleri" ve "İslâmiyet inancının izleri" başlığı altında araştırmış, aralarındaki farklılıkları ve benzerlikleri ortaya koymuştur. Bu çalışmada da "örtünme", "kısmet inancı", "hakkını helal etme", "muska", "yolcunun arkasından su dökülmesi" gibi belirli dinî motifler üzerinden genel bir değerlendirme yapılmıştır. J. Melanie Wright'ın "Religion and Film: An Introduction" (2006) adlı çalışması, sessiz film döneminden günümüz Hollywood yapımlarına kadar sinemanın dinsel konulardan nasıl faydalandığıyla ilgili tarihsel bir analiz yaparken, Amerikan yapımı filmleri mercek altına alır. "The Religion and Film Reader" (2007), Jolyon Michell ve S. Brent Plate'nin derlemiş oldukları söyleşi ve makalelerden oluşan bir çalışmadır. Teolojik bakış açısı ile sinema akımlarını değerlendiren bu derleme, Amerikan yapımı filmlerin analizleri ile sınırlıdır. Sinemada dinsel temaların sunumu ile ilgili çalışmalar arasında Alman araştırmacıları geniş bir kaynak sunmaktadır. Jörg Herrmann'ın "Sinnmaschine Kino-Sinndeutung und Religion im populären Film" (2001) adlı çalışması, dinsel ve filmsel anlatı yapılarını karşılaştırarak filmdeki dinsel anlam yaratımını inceler. Dietmar Regensburger ve Gerhard Larcher'in "Paradise Now!? – Politik-Religion-Gewalt im Spiegel des Films" (2007) adlı çalışması ise, siyasetle din ilişkisinden yola çıkarak sinemadaki yansımasını tartışır. Inge Kirsner ile Michael Wermke'nın "Religion im Kino-Religionspädagogisches Arbeiten mit Filmen" (2000) adlı çalışması, yine teolojik merkezli perspektif ile Amerikan yapımı filmleri inceler. Bu çalışmanın farkı, analizlerden sonra okullarda

verilen din derslerinde sinema yoluyla dinsel konuların aktarılmasına dair bir öneri sunmasıdır. Dr. Mehmet Akif Enderun'un "Beyaz Perdenin Din Algısı Sinema - Din İlişkileri Üzerine Bir Analiz" (2011) çalışması, Alman yazarlar Inge Kirsner ile Michael Wermke'nin çalışmasında olduğu gibi sinema sanatının dinî eğitimde nasıl kullanılabilineceğine dair bir öneri sunmaktadır. University of Chicago Press'in yayınladığı "Journal of Religion & Film" dergisi, konuyla ilgili önemli akademik araştırmalara sahiptir. 1882 yılında "The American Journal of Theology" olarak kurulan dergi, sonraki yıllarda din ile sinema konulu çalışmalara ağırlık vermiştir. Sinema ve din ile ilgili çalışmalar dikkate alındığında farklı yaklaşımların benimsendiği görülmektedir.

Bu çalışmaların sinema ve din ilişkisini incelerken, filmin içeriğine odaklanarak öyküdeki dinsel mesajları söylem analizi üzerinden değerlendirdiği, filmin estetiği ve biçimi ile dinsel uygulama arasındaki benzerliğe dikkat çektiği ya da seyirci açısından sinemasal deneyimi incelerken, ritüeller arasında bağlantı kurdukları tespit edilmektedir. İncelenen filmlerdeki dinsel öğeler tespit edilip filmdeki anlamları ve etkileri araştırılmış ve dinsel konuların filmin hikâyesine nasıl dahil edildiği incelenmiştir. Ayrıca bu dinsel kodların ağırlıklı olarak içeriksel anlamda değerlendirildiği de dikkat çekmektedir. Bugüne kadar sinema ve din ile ilgili yapılmış olan çalışmalarda dinsel kodların incelenmesi, ele alınan filmde konu edilen kültür ve bu kültürde hakim olan inançla sınırlandırılmış ve bu kültür ile din hakkında değerlendirme yapılmıştır. Dolayısıyla sinemada farklı kültür ve dinleri konu eden karşılaştırmalı araştırmalar sınırlı sayıda bulunmaktadır. Bu tespitlere dayanarak, çalışmayı bir sorun olarak ortaya koyan ana sebep, farklı kültürlerle ait olan filmlerdeki dinsel kodların karşılaştırmalı olarak ele alınmamış ve bu kodların hem içerik hem de biçimsel olarak hangi işleve sahip olduklarının tespit edilmemiş olmasıdır. Ağırlıklı olarak içeriksel analizlerin yapılması sinematografik tarafın göz ardı edilmesine, içerik-biçim ilişkisinin dikkate alınmamasına neden olmaktadır. Filmlerde kullanılan kültürel ve dinsel konular hakkında bir yorum ve değerlendirme yapabilmek için söz konusu filmlerin hangi kültüre ait olduğunu ve bu kültürdeki öğelerin yapılarını da dikkate almak gerekmektedir. Dinin bir kültürel öğe olması ve diğer öğelerle karşılıklı etkileşimi sebebiyle, dinsel konu ve kodların

incelenmesinde kültür olgusu da genel anlamda dikkate alınmak zorundadır. Bu sebeple tezin amacı, iki farklı kültür ve inanç sistemine bağlı olan filmlerin kültür ve dinsel öğelerin kullanımı ile anlam üretimini nasıl gerçekleştirdiklerini incelemektir. Buna bağlı olarak Hıristiyanlık ve İslâm esasları ve pratikleri çerçevesinde dinin yansımalarının göstergelerinin filmlerde açık şekilde ifade edilmeyen kodlara dönüşümünü incelemek ve karşılaştırmak, bu çalışmanın amaçları arasındadır. Filmlerdeki kültürel ve dinsel kodların kullanımı bu toplumdaki kültür ve din algısına dair ne anlatmaktadır ve aradaki benzerlikler ile farklılıklar nelerdir? Bu sorulardan hareket ederek dinsel konuların sinemadaki kullanımı ve yorumuna dair karşılaştırmalı bir analiz yapmak amaçlanmaktadır.

Günümüz sinemasında belirli kültür ve dinleri konu eden filmler, kültür ve din algısını dönüştürmekte önemli bir yere sahipken, bu konular çoğu zaman bireyin ve toplumun hayatlarında çelişkiler yaşamasına sebep olan unsurlar olarak gösterilmektedir. İncelenilecek olan filmlerdeki kültürel ve dinsel kodların hem biçimsel hem de metinsel olarak karşılaştırılması bu iki farklı toplumda kültür ile dinin nasıl algılandığını ortaya koyarken, kültür ve dinin sinemada yansımaları ile bütünsel bir yorum getirmesi açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmada ya da başka çalışmalarda bu sorulara verilecek yanıtların farklı toplumlardaki kültürel ve dinsel konuların sinemada nasıl ele alındığı, sinema aracılığı ile bu konuların nasıl yorumlandığı ve bu konuların sinemadaki anlatım ve biçime ne katabileceği açısından değerlendirilmesi için bir adım olabileceği kanısından yola çıkılmıştır. Ele alınacak olan filmlerdeki kültür ve din olgusunun insanların hayat biçimlerini belirlediği ve olumsuz yönde etkilediği varsayımından yola çıkılarak, filmlerdeki kültürel ve dinsel öğelerin anlatım içindeki işlevlerinin ve anlamlarının çözümlemesi doğrultusunda bir yol izlenmiştir. Bu çalışmada filmlerdeki kültürel ve dinsel kodların karşılaştırılması her biri farklı kültür, toplum ve din çerçevesinde bir anlatım gerçekleştiren iki filmin ele alınmasıyla belirlenmeye çalışılmıştır. Türk ve Alman filmleri arasından yapılan seçim, filmlerin bu toplumlardaki kültürel ve dinsel konuları aile yapısı üzerinden ele almasına dayanmaktadır.

Çalışmadaki kültür kavramı, bir toplumda var olan maddi ve manevi değerler ve toplumun kendini ifade biçimi tanımına dayanırken, eğitim, dil, sanat, yasalar, örf ve

adetler gibi kültürün taşıyıcılarını kapsamaktadır. Din ve inanç öğeleri kültürün diğer bileşenlerinden ayrı şekilde inceleneceği için, toplumla olan etkileşimi Türk ve Alman aileleri üzerinden gösterilecektir. Bu bağlamda toplumda hakim olan inancı ve bunun yansımalarını ifade eden ve diğer kültürel öğeleri dönüştüren bir olgu olarak hem toplumu hem de toplumdaki birimleri etkileyen tanımı bağlamında ele alınmıştır. Dolayısıyla hem sinemada hem de diğer alanlarda dinin etkisini araştırmak için dinin toplumla ve onun birimleriyle olan ilişkisi ve etkisi de değerlendirilmelidir. Bu anlamda kültür ve din, birbiriyle etkileşim içinde olan kavramlar olarak değerlendirilmektedir.

Kod kavramı gerçeğin temsili olması dışında filmin anlatı ekseniiyle birlikte yan anlamlar oluşturan ve kültürel olaylara dayanan anlamları ifade etmektedir. Bu bağlamda kodları üçe ayıran Metz'e göre sinemayla ilgili olan kodlar (örneğin hızlı kurgu), sinemayla ilgili olmayan kodlar (toplumsal ve kültürel yapılar) ve başka sanatlarla ilgili olan kodlar (ışık veya gölgelendirme) bulunmaktadır. Çalışmadaki kod kavramı, bu üç öğenin birlikte incelenmesi sonucunda filmlerde kullanılan kültürel ve dinsel pratiklerin ürettikleri yan anlamları ifade etmektedir.⁴

Araştırmanın kuramsal kısmında literatür taraması yapılmış, analiz yöntemi olarak sinema göstergebilimi seçilmiştir. Filmlerde incelenecek olan kültürel ve dinsel pratikler ve öğeler kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılacak ve bu öğelerin kullanım biçimleri ile işlevleri karşılaştırılarak toplumdaki din algısı ve yorumu bağlamında ne ifade ettikleri incelenecektir. Böylece kültür ve dinin sinemayla olan ilişkisi hakkında genel bir yargıya varılmaya çalışılacaktır. Çalışmanın evrenini Türk ve Alman filmleri oluştururken, örneklemi Reha Erdem'in "Beş Vakit" (2006) filmi ile Dietrich Brüggemann'ın "Çile" (2014) filmleri oluşturmaktadır. Türk ve Alman yapımı filmlerin karşılaştırılması ile farklı dinî ve kültürel zemine dayalı filmlerin benzerlik ve farklılıkların tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Bu sebeple iki farklı dinî bakış açısına sahip olan yönetmen ve film seçimi yapılmıştır. İki film de Christian Metz'in sinema göstergebilimi bağlamında geliştirdiği dizimsel düzenleme tekniğiyle incelenecek ve ardından

⁴ James Monaco, "Film Verstehen", Rowohlt Verlag, Reinbek, 2000, s.448.

filmlerde tespit edilen kültürel ve dinsel kodlar, dizimsel düzenlemeleri bağlamında değerlendirilecek ve karşılaştırılacaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde ilk olarak kültür kavramı Giddens'ın, "Theory of Structuration"* kuramı çerçevesinde değerlendirilecek ve kültürel öğelerin düzeni ile işlevleri tespit edilecektir. Bunun için yukarıda belirtilen kültür kavramına açıklık getiren kuramcılarının çalışmalarından yararlanılacak ve kavramın tanımları özetlenecektir. Ardından din ve toplumun genel anlamda karşılıklı etkileşimi incelenecek ve filmlerde konusu geçen iki dinin toplum ve aile yapıları üzerindeki etkileri, İslâm ve Hristiyanlık üzerinden gösterilecektir. Birer kültürel öge olarak, kültürün tüm kodlarını taşıyan sanat ve din ilişkisi yakından incelenecek ve dinin sinemadaki yansıması anlatım biçimi bağlamında ele alınacaktır. Kültür ve din öğelerinin sinemadaki yansıması ve etkileri iki film üzerinden ele alınmadan ve kültürel ile dinsel kodlar bağlamında karşılaştırılmadan önce, bu analizi mümkün kılan film çözümleme yöntemi tanıtılacaktır. Bu nedenle sinemada kültürel ve dinsel kodlar bağlamında Christian Metz'in sinema göstergebilimi ikinci bölümde detaylı şekilde ele alınacaktır. Ardından İslâm ve Hristiyanlık dinlerindeki temel dinî pratiker ve öğeler tanıtılacaktır. Son bölümde ise Metz'in sinema göstergebilimi üzerinden "Beş Vakit" ve "Çile" filmlerinde kullanılan ve sinemaya ait olmayan kodlar olarak tanımlanan kültürel ve dinsel konu ve öğelerin, sinemaya ait olan teknik kodlarla birlikte nasıl bir anlam ürettikleri ve hangi kodlara dönüştükleri tespit edilecek ve karşılaştırmalı bir analiz yapılacaktır.

* "Theory of Structuration" Yapılanma Teorisi olarak çevrilmiştir.

1. KÜLTÜR VE KÜLTÜREL ÖĞE OLARAK DİNİN TOPLUM VE SANATLA KARŞILIKLI ETKİLEŞİMİ

Kültürün, bireyin ve toplumun gelişim sürecine paralel olarak gelişmesi ve dönüşmesi, kültür olgusunun toplum ve toplumsal kurumlarla karşılıklı etkileşim içinde olduğunu göstermektedir.⁵ Aynı etkileşim kültürün öğeleri arasındaki ilişki için de geçerlidir. Bu bağlamda kültürel öğe olarak dinin toplum üzerindeki etkileri değerlendirildiğinde dinin, kültürün önemli bir ögesi ve tamamlayıcısı olarak tarih boyunca insanların yaşam biçimini belirlediği görülmektedir. Tarihteki tüm toplulukların dinî topluluklar olması, dinin kültürün tamamını ve düşünüş biçimini ne kadar etkilediğini göstermektedir.⁶ Bir toplumun değerlerini, davranış ve ifade biçimini etkileyen din unsuru aynı zamanda dinlerin ortaya çıkışındaki toplumsal çerçevenin önemi ve belirleyiciliği itibarıyla toplumla karşılıklı etkileşim içindedir. Topumların yapıları ve ait oldukları dinlerin aralarındaki farklılıklarından kaynaklanan dinsel yaşamın yansımaları, şüphesiz en fazla toplumun en küçük birimi olan aile yapısında tespit edilmektedir.⁷ Dolayısıyla günümüzdeki din ile toplumun karşılıklı etkileşimini anlamak için farklı toplumlardaki aile yapılarına göz atmak yardımcı olabilmektedir.

Sanat da dinin bir yansıma alanı ve ifade biçimi olarak dinî değerlerden ve içeriklerden beslenerek ortaya çıktığı zamandan itibaren dinin etkisi altında kalmıştır. Farklı çağlarda ve toplumlardaki sanatsal ifadeler zamanla dinî etkilerden uzaklaşsa da günümüzdeki sanat yapıtlarında dinsel konuların ele alındığı görülmektedir. Sinema sanat dalından yola çıkıldığında, sinemanın kültürün tüm kodlarını taşıdığını, dinsel konuları içerdiğini ve bunlardan yararlandığı görülmektedir.⁸

Kültür ve kültürün bir ögesi olan dinin sanat ve toplumla olan karşılıklı etkileşimini ortaya koymak için ilk olarak kültür kavramının tanımını yapmak gerekmektedir.

⁵ Esin Sultan Oğuz, "Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı", *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C:28, S:2, Ankara, 2011.

⁶ Ali Şeriati, *Dine Karşı Din*, Çev. Hüseyin Hatemi, Ankara, Fecr Yayınevi, 2009, s. 43

⁷ Doç. Dr. Celaleddin Çelik, "Değişim Sürecinde Türk Aile Yapısı ve Din", *Karadeniz Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, s.25, 2010.

⁸ Özgür Velioglu, *İnançların Türk Sinemasına Yansıması*, İstanbul, Es Yayınları, 2005, s. 1

1.1. KÜLTÜR KAVRAMI VE KÜLTÜREL ÖĞELER

21. yüzyılda kültür kavramı geniş bir uygulama ve yansıtma alanı ile modern bir anlam kazanmıştır. Toplum, yemek kültürü, kitle kültürü, yaşam ve iletişim kültüründen bahsederken, “kültür” kavramının günümüzde her alanda kullanıldığını ve geniş bir anlama yayıldığını göstermektedir. Latince “cultura” kelimesi “taban ve temele yönelme”yi ifade ederken “kültür” ise insanın gelişimi ve kişisel becerilerini eğitime anlamına gelmektedir.⁹ Türk Dil Kurumu’nun yapmış olduğu kültür tanımı çalışmadaki kültür kavramının anlaşılması ve hangi bağlamda kullanılacağı ile ilgili ipucu vermesi açısından önem teşkil etmektedir. Kültürle ilgili yapılan tanımlar, toplumun mevcut yapısına ve gelecekteki var oluş biçimine vurgu yapmaktadır. Buna göre kültür,

*“tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin; bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü” ve “muhakeme, zevk ve eleştirme yeteneklerinin öğrenim ve yaşantılar yoluyla geliştirilmiş olunan biçim”*¹⁰

olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımda dikkat çeken nokta bireyin belirli bir süreç üzerinde var olan etkisidir. Bu süreç toplumsal gelişme, bilgi, düşünce ve sanatı yani insanın ürettiklerini kapsamakta ve belirli bir faaliyet ve eylem anlamında kullanılmaktadır. Kültür, birey ve toplum tarafından şekillendiğine göre zaman içinde değişime uğramaktadır. Kültür kavramını kapsamlı şekilde tanımlayan ilk isimlerden biri sayılan Sosyal ve Kültürel Antropoloji’nin kurucusu olarak görülen Edward Burnett Tylor’a göre kültür, bireyin zamanla kazandığı bilgi, inanç, alışkanlık ve yeteneklerin bütünüdür.¹¹ Tylor’dan sonra farklı disiplinlerin yapmış olduğu tanımlar kültür kavramının tek bir tanımla sınırlandırılmayacağını göstermektedir. Yapılan tanımlar, kavramı değerlendiren perspektiflere göre farklılık gösterebilir de kültürün özellikleri, öğeleri ve toplumla olan ilişkisi genel hatlarıyla ortak bir anlam çerçevesinde değerlendirilebilmektedir.

⁹ Stefan Lüddemann, **Kultur: Eine Einführung**, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, s.8.

¹⁰ Türk Dil Kurumu, (Çevrimiçi), 26 Nisan 2015

¹¹ Edward B. Tylor, **Die Anfänge der Culture: Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte**, Çev. Johann W. Spengel, Friedrich Poske, Leipzig, C.F. Winter’sche Verlagshandlung, 1873, s.1.

İnsanın ve toplumun yaşam tarzını ifade eden kültür, yaşam pratiklerini içeren bir kompleks olarak toplumun düşünce, davranış ve duygularını kapsamakta ve dinsel, hukusal, ekonomik ve benzeri çevre koşullarının tümü olarak ele alınmaktadır.¹² Dolayısıyla kültür, toplumun ve bireylerin yaşamlarını kapsamakta ve toplum hakkında bilgi vermektedir. Bir toplumun benliğini oluşturan kültür ve dil, din, tarih veya sanat gibi öğeler ise bir toplumu diğer toplumlardan ayıran unsurlar olarak görülmektedir.

Alman felsefecisi Ernst Cassirer, kültürü “aktif ifade biçimleri”nin toplamı olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte kültürü insanların kendi davranış biçimlerini tayin edebilecekleri bir tür reflektif faaliyet olarak görmektedir.¹³ Cassirer’in kültür dizaynı, günümüzde Kültür ve Sosyal Bilimleri tartışmalarında hâlâ referans kuramı olarak gösterilen “Philosophie der Symbolischen Formen“ adlı baş yapıtında belirttiği gibi, sembolik formların birleşmesini ifade etmektedir. Cassirer’e göre kültür, bireyin ve toplumun kendisini konumlandırmasına müsaade eden temsil ve bilgi üretiminin temelini oluşturmaktadır. Cassirer, anlamın sembolleştirme aracılığıyla üretildiği çıkarsamasını yapmakta ve kültürel sistemin insanlar tarafından üretilen ve formlar aracılığı ile biçimlendirilen bir evren olduğuna vurgu yapmaktadır. Bireyler tarafından üretilen ifade biçimleri Cassirer’e göre inşa edilen bir gerçekliğin ortaya çıkmasını sağlamakta ve bu gerçeklik tasarımı insanlar tarafından ve insanların olayları yorumlamasıyla oluşmaktadır. Oluşturulan bu sembolik formlar aslında gerçekliğin yaşanmasını sağlamaktadır. İfade biçimleri, prosedürler ve uygulamalar ancak iletişim yoluyla tartışılmakta ve değerlendirilmektedir. Cassirer, bundan dolayı dünyayı düzenlediğini ve kavranmasını sağladığını düşündüğü sanata önemli bir rol biçmektedir. Cassirer’in kültür anlayışına göre kültürün görevi ve işlevi algılananın yorumlanmasıdır.¹⁴ Bu perspektiften yola çıkarak, gelenek ve gelişim bağlantısı kuran gerçeklik modelleri olarak kültür kuramları üretilmektedir. Bu modeller ise toplumun üyelerini yönlendirebilmekte ve sanat da bu bağlamda dünyayla ilgili vizyon ve gerçeklik

¹² Zehra Nuray Nişancı, “Toplumsal Kültür-Örgüt Kültürü İlişkisi ve Yönetim Üzerine Yansımaları”, *Yaşam Bilimleri Dergisi*, C:1, S:1, Batman, 2012.

¹³ Stefan Lüd demann, *Kultur: Eine Einführung*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, s. 39-55

¹⁴ Wolfgang Müller-Funk, *Kultur und ihre Narrative: Eine Einführung*, Wien/New York, Springer Verlag, 2006, s. 103-115

oluşturan bir karaktere bürünmektedir. Cassirer, kültürün inşasında bireye ve topluma merkezi bir önem yüklemektedir. Kültür ve kültürel semboller ne kadar da var olan bir yapıya işaret etse de, birey ve toplumun etkisiyle sürekli etkileşim içinde olan ve değişken bir karaktere sahiptir. Birey ve toplum tarafından bilinçli şekilde oluşturulan ve hatta zamanla değiştirilen bir yapıdır. Dolayısıyla insana atfedilen özellik; edilgen ve bağımlı olması değil, özgür bir iradeye sahip olan ve karar mekanizmasını denetim altında tutabilen bir yapıya sahip olmasıdır. İnsanın bu özellikleri kültür ve onun oluşumuyla olan ilişkisindeki etkilerinin de anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Cassirer, insanı açıklarken dünya ve din, sanat, tarih, bilim gibi öğelerin üzerindeki etkisini merkezde tutmaktadır. Jakob Johann von Uexküll'ün, yaşamı sembol ve iletişim süreci olarak betimlediği Biyo-semiyoloji ile ilgili çalışmalarını referans gösterirken özellikle “organizmanın alıcı ve etkileyici dizgesi”¹⁵ üzerinde durmaktadır. Bu dizge, canlıların uyarıları algılayıp bu uyarıcılara verdiği tepkiyi ifade ederken, “simgesel dizge” yardımıyla gerçekleşmekte ve uyarıcılara yanıt verme biçimi olarak düşünsel bir sürecin sonunda insanın anlam yaratma ve anlamaya dair niteliğine vurgu yapmaktadır. Ömür Karşlı, bu durumu evin simgesel anlamını örnek vererek açıklar:

*“Simgesel dizge ile insan, ilk evi olan verili doğanın yanında ikinci bir ev, kendi kendinin inşa ettiği simgesel evi kurar. Kültür, insanın simgesel evidir ve kültürün bir ilerleme olup olmadığının cevabına kültürün doğa ile karşılaştırılmasında değil, simgesel evdeki değişime ve gelişime bakılarak ulaşılabilir.”*¹⁶

Bu simgesel etkinlik aracılığı ile insanın gerçeklikle olan ilişkisi de değişmektedir, çünkü artık insan doğada olanları oluşturduğu bu simgesel dizge ile yorumlamakta ve anlamlandırmaktadır, dolayısıyla kültür gerçekliği oluşturan bir etmen olarak tanımlanır. Cassirer'e göre kültür, insandan bağımsız bir yapı değil, insanla varolan ve insan varlığına ait bir olgudur. Sanat, din, tarih ve bilim gibi kültürel öğeler, Cassirer'e göre insanın simgesel ürünleridir. Bu öğeler, yukarıda bahsedilen simgesel dizgeler olarak aslında doğadan aldığı uyaranlara verdiği tepkilerdir. Kültür ve onun öğeleri Cassirer'e göre bir yandan değişken ve yenilikçi diğer yandan ise bu

¹⁵ Ömür Karşlı, “Ernst Cassirer’de Kültürün Anlamı”, (Çevrimiçi), http://www.academia.edu/9573384/Ernst_Cassirerde_K%C3%BClt%C3%BCr%C3%BCn_Anlam%C4%B1, 05 Ocak 2015

¹⁶ Bkz.: Ömür Karşlı, “Ernst Cassirer’de Kültürün Anlamı”

değişime karşı koyan bir yapıya sahiptir. Bu durumu dil ve sanat öğelerinden yola çıkarak verdiği örneklerle açıklayan Cassirer, sanatı daha yenilikçi, eskiye karşı daha provokatif ve yeni anlamlar üreten bir öğe olarak tanımlarken, dili de değişime karşı direnmesi ile karakterize etmektedir. İnsan, oluşturduğu kültür ile doğayı ve hayatı semboller aracılığı ile algılamaktadır, çünkü kültürün kendisi sembollerden oluşmaktadır. İnsanın kültürel uğraş ve çabaları Cassirer'e göre dünyadaki izlenimleri anlayabileceği bir gerçekliğe dönüştürmesinin amcına işaret etmektedir. Uyarılara içgüdüsel tepkiler veren hayvanlara kıyasla insanlar, içinde bulundukları durumları anlamaları ve tepki gösterebilmeleri için duruma uygun ve mantıklı davranmalıdırlar. Bu da insanın durum ve davranış biçimi geliştirme, anlam ve anlamsal ilişkilerine bağlı olduğunu göstermektedir. Cassirer'e göre bu durum -insanların anlam üretimleri ve bu anlamlandırma sistemiyle ilişkisi- kültürü var eden asıl etkidir.¹⁷ Kültür kelimesinin bu geniş tanımı aynı zamanda kültür felsefesinin anlam boyutlarını da genişletmektedir. Kültür felsefesinin araştırma alanı insanların anlamları yorumlamasıdır. Cassirer'in kültür felsefecisi olarak kendine biçtiği görev, dünyayı anlamının çeşitli temel ve yapılarının özelliklerini tespit etmek ve kendilerine has düşünsel formları anlamaktır. İnsan algısının her zaman daha önce anlamla yüklü olduğu gözlemi, yapmış olduğu araştırmalarının çıkış noktasını belirlemektedir. Bunun da ötesinde insan bilinci dış dünyadaki izlenimleri algılamakla yetinmemekte, bağlantılar kurarak yeni ifade biçimleri geliştirmektedir.¹⁸ Cassirer'e göre insan, John Locke'un ifadesiyle bir "tabula rasa" değil -bilincin ve bilginin doğuştan var olmadığını, yaşadıkça ve tecrübe kazandıkça kendisini geliştirdiğini ve biçim verildiği anlayışı- ideallerini ve düşüncelerini doğuştan getiren bilinçli bir bireydir.

Cassirer gibi Georg Simmel de "Philosophische Kultur" adlı eserinde kültür tanımını yaparken özne ile nesne arasındaki karşılıklı etkileşime dikkat çekmektedir. Simmel'e göre kültür fikri bu düalizmden ortaya çıkmakta ve bireyin benliğinin gelişme potansiyeli ile ilgilidir. İnsanda var olan huy, mizaç ve karakter gelişme

¹⁷ Bkz.: Karlı, "Ernst Cassirer'de Kültürün Anlamı"

¹⁸ Gerhild Tesak, "Cassirer, Ernst", (Çevrimiçi), www.philosophie-woerterbuch.de/, 07 Ocak 2015

göstermektedir. Bu karakterin düşünsel gelişim sonrası meydana çıkmasıyla birlikte “bireyin kültürü” gelişmiş varsayılmaktadır. Cassirer’in de belirttiği gibi bu durum aslında bireyin kendi kişiliğini ifade ediş biçimidir. Özne; sanat, bilim veya toplumsal değerler gibi nesnelleştirmeler arasından geçip “kültür” diye adlandırdığı kendi değerini kazanmaktadır. Simmel bu yorumu ile kültür kavramını insanların amaçlarına yönelik yürüttükleri faaliyet veya araç olarak tanımlamaktadır. Simmel, “objektif kültür” ile “subjektif kültür” arasında ayırım yapmaktadır. Buna göre “objektif kültür”, dil, gelenek, din, adalet/hak, bilim, teknoloji veya sanat ürünlerinin toplamıdır. Buna karşılık olarak da “subjektif kültür” insanın “objektif kültür” fenomeni ile yapmış olduğu düşünsel muhakeme sonucunu belirlemektedir. “Objektif kültür”, insanların ürettikleri ve meydana getirdiklerinin toplamını kapsarken, “subjektif kültür” bunların uygulamasını içermektedir. Bu diyalektik ilişki sonucunda Simmel’e göre kültür, insanın nesne ve nesnellik ile olan subjektif ilişkisidir. Özne kendiliğinden var olmak yerine, kendi kültürel uygulamasının sonucu olarak belirlemektedir ve kurduğu sembol ve değer sistemi düzenini dönüştürebildiği noktada toplumda yerini almaktadır. Bu kültürel değer ve anlam sistemi de aynı şekilde subjektif uygulama yoluyla dönüşebilir ve yeniden üretilir hâle gelmektedir.¹⁹

Kültürü ve kültür bilimlerini sosyal hayatın düzenini araştırmak ve incelemek için bir araç olarak gören Max Weber, geniş bir kültür kavramından hareket ederek yaşamın tezahürü ve koşullarının toplamı olarak yorumlamaktadır. Buna göre kültür, insanın bakış açısıyla dünyanın sonsuz anlamsızlığının bilinçli ve anlam yüklenilen bir bölümünü kapsamaktadır. Bu sebeple Weber, kültürü sembollerden oluşan bir örgü olarak betimlemektedir. İnsanlar, olayları anlamlandırarak aralarındaki ilişkileri anlamaya çalışmaktadırlar. Kültür bu yüzden biyolojik olarak belirlenmemiştir ve sonsuz değildir, toplumsal olarak aktarılır ve sürekli değişmektedir.²⁰

¹⁹ Jessica Stiburek, “Georg Simmels Rodin-Rezeption im Rahmen seiner Kulturanalyse”, (Çevrimiçi), http://socio.ch/sim/on_simmel/t_stiburek.pdf/, 10 Ocak 2015

²⁰ Klaus Hans, **Kulturbegriff und Methode: Der Stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften**, Tübingen, Narr-Verlag, 1993, s.171-191

Kültürel Çalışmalar temsilcilerinden Raymond Williams, kültürü bireylerin zihinsel gelişimi, uygarlık ve özgün bir hayat tarzı olarak üç farklı perspektiften değerlendirmektedir. Her durumda da kültür duruma, zamana ve toplumsal sorunlara göre değişen, farklı biçimler alan ve önceden belirlenmiş ya da doğuştan var olan bir olgu olmasından ziyade, tecrübeye dayalı bir gerçeklik olarak görülmektedir.²¹ Williams'e göre kültürel pratikler yaşam biçiminin ifadesi olarak belirmektedir. Yaşam biçimleri de toplumsal oluşumlara göre değişiklik gösterdiği için, kültürel pratikler de sürekli değişmektedir. Williams, bu bağlamda kültür tanımını üç kategoride incelemektedir. İlk kategori, kültürü insanın belirli, mutlak veya evrensel değerlere bağlı olarak kusursuz ve mükemmel olarak algıladığı durum veya süreci tanımlamakta, ikinci kategori düşünsel ve hayal gücüne bağlı olarak dile getirilen eserler olarak değerlendirilmektedir. Son olarak da kültürü, sanat ve bilim gibi parçalara ayırmadan yaşamın bütünü olarak tanımlamaktadır. Bu kültür biçimi kendisini sadece belirli alanlarda göstermez, kurumsallaşarak yaşam biçimine dönüşmektedir.²²

Raymond Williams gibi Terry Eagleton da kültür kavramını toplumsal ve politik değişken olarak tanımlamaktadır. Eagleton'a göre kültür ilk olarak ötekiyle ilgili düşünce ve fikirdir, dolayısıyla yapay bir bütündür. Geleneksel rol yapılarının dengesi bozulduğunda kültür, ortak bir dilin, tarihin, eğitim sisteminin ve değerlerin yerine geçmektedir. Kültür kelimesinin kullanımı, farklı ve yabancı bir dünya, toplum veya gruplarla karşı karşıya gelme durumunda ortaya çıkmaktadır. Toplumsal ve politik bir temele dayanan Eagleton'un kültür kavramı, birey ve devlet arasındaki ilişkiyi de bu bağlamda açıklamaktadır:

*“Kültür hepimizin içinde yatan ideal ya da kolektif benliği, devletin evrensel alanında en üstün biçimiyle temsil edilen bir benliği özgürleştirerek bizi siyasi yurttaşlığa hazırlayan ahlâki bir eğitimbilim çeşididir.”*²³

²¹ Hans Pühretmayer, “Raymond Williams: “Culture as a whole way of life”, (Çevrimiçi), <http://www.univie.ac.at/sowi-online/esowi/cp/denkenpowi/denkenpowi-52.html>, 02 Ocak, 2015.

²² Bkz.: Pühretmayer

²³ Terry Eagleton, **Kültür Yorumları**, Çev. Özge Çelik, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.14

İnsanların ve kurumların ihtiyaçlarından yola çıkarak İhtiyaçlar Teorisi'ni geliştiren Bronisław Malinowski, bu işlevsel ihtiyaçları kültürel bağlamda birleştirmeye çalışmıştır. Bu sebeple kültürü bir sorun çözme ve bireylerin ihtiyaçlarını gideren tatmin aracı olarak yorumlamakta ve İhtiyaçlar Teorisi'ni, temel ihtiyaçlar ("basic needs") ve bunlardan oluşan arızı/kaynaklı ihtiyaçlar ("derived needs") olarak ikiye ayırmaktadır.²⁴ Örneğin fiziksel/bedensel konfor gibi temel ihtiyaçlar, kurumların sundukları barınma imkânıyla karşılanmaktadır. Bununla birlikte işlevsel bağlamda sadece temel ihtiyaçları tatmin eden kurumlar dışında arızı/kaynaklı ihtiyaçları gideren kurumlar da bulunmaktadır.²⁵ Birbirine bağlı olan ihtiyaç ve kültürün sunduğu çözümler Malinowski tarafından örneklerle açıklanmaktadır:

Tablo-1: Malinowski'ye Göre Temel İhtiyaçlar ve Kültürün Tepkisi

Temel ihtiyaç	Kültürün tepkisi
Metabolizma	Beslenme sistemi
Üreme	Akrabalık
Bedensel rahatlık	Konut
Güvenlik	Koruma
Hareket	Faaliyetler
Büyüme	Eğitim
Sağlık	Hijyen

Kaynak: Bronisław Malinowski, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, Çev. Hüseyin Portakal, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1992, s.105.

Biyolojik ihtiyaçlara yanıt veren kültür bu durumda doğal bir gereksinimin yapay tepkisi olarak yorumlanmaktadır. Malinowski, kültürü birbirinden bağımlı kurumlar olarak yorumlarken, her kurumu ihtiyaç gideren araç olarak kullandığını ve görevlendirildiğini iddia etmektedir. Din, eğitim, aile ve ekonomi bu kurumların bazılarıdır. Toplum kültürüyle ilgili düşüncelerini beş aksiyomda özetleyen Malinowski'ye göre ilk temel prensip, kültürü sosyal çevrede sorun yaratma ve çözme aracı olarak belirlenmesidir. İkinci temel ise, kültürün nesneler, eylem/faaliyet

²⁴ Bronisław Malinowski, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, Çev. Hüseyin Portakal, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1992, s.35.

²⁵ Bronisław Malinowski, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, Çev. Hüseyin Portakal, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1992, s.36.

ve zihniyet/tutum sistemi olarak toplumsal düzeni muhafaza eden araçlara dayanmasıdır. Malinowski, üçüncü aksiyomunda kültürün çeşitli öğelerden oluşan bir bütün olduğunu ve bunların rastlantısal birleşme yoluyla değil, düzenli ve birbirlerinden bağımlı kurumlar olarak bir araya geldiğini belirtmektedir. Buna bağlı olarak dördüncü aksiyom, bireylerin sosyal ilişkiler geliştirmelerinde etkili olan eylem ve tutumlarının kurumlar olarak birleştiğini ve son olarak da bu kurumların toplumun mevcut ihtiyaçlarına göre uyarlandığını ve bu şekilde bu gereksinim ve istekleri tatmin ettiklerini içermektedir.²⁶ Malinowski'nin kültürle ilgili yorumları kültürün birey ve toplumların her alandaki ihtiyaçlarını çözmek için bir araç olarak görevlendirildiğini ve bu işlevin aynı zamanda yeni gereksinimler doğurduğunu içermektedir

Kültür tanımıyla ilgili yorumlar kavramın farklı perspektiflerden ve farklı öğelerin merkezde tutularak tanımlandığını göstermektedir. Tanımların ortak noktaları özetlendiğinde kültürün bireyler ve toplum tarafından oluşturulduğu ve bu bağlamda toplumla etkileşim içinde olduğu anlaşılmaktadır. Kültür ayrıca doğuştan var olan bir olgu değil, zamanla, tecrübeyle ve toplumsal değişimlere göre şekillenen ve öğrenilen değerler sistemidir. Birey, kültürü ilk olarak ailede sonra ise çevresinde öğrenmektedir. Toplum üyelerinin ortak değerlerini ve inançlarını kapsayan kültür, toplumun bireyleri tarafından benimsenmiş ve kabul edilmiş davranış biçimlerini içermektedir ve bu yüzden bütünleştirici ve birleştirici bir yapıya sahiptir. Toplumsal olaylara göre şekillenen kültür, değişken bir yapıya sahipken, toplumun ihtiyaçlarını ve sorunlarını gidermektedir. Kültürün bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda toplumun çoğunluğunu kapsayan ve bu çoğunluk tarafından kabul edilen bir sistem olarak anlaşılmaktadır. Bu noktada kültürü marxist yaklaşımla yorumlayan Raymond Williams'ın kültür tanımına dönmek, farklı bir değerlendirmeyi göstermek açısından önem teşkil etmektedir. Williams, kültürü sınıf çatışması çerçevesinde değerlendirirken, egemen sınıfın ve iktidarın bir parçası olarak tanımlamaktadır. Toplumsal ilişkilerin her zaman güç ve iktidarla bağlantılı olduğunu düşünen Williams, bu egemen kesimin toplumun tüm kültürünü belirlediğini ve kabul

²⁶ Bronisław Malinowski, **Bilimsel Bir Kültür Teorisi**, Çev. Hüseyin Portakal, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1992, s.22-24

ettirdiğini, böylece toplum üzerinde bir denetim mekanizması olarak kültürü kullandığını düşünmektedir. Marksizm'in etkisiyle popüler kültür ve ideoloji bağlamında yorumladığı kültür kavramını işçi grupların egemen ideolojiye karşı direnmesini örneğinden yola çıkarak, bireysel ve kolektif tecrübe olarak yorumlamaktadır.²⁷

Kültürün toplum ile ilişkisini açıklamak için kavramı yapı ve eylem bağlamında değerlendirmek, bu karşılıklı etkileşimi göstermek açısından bir alt yapı sunmaktadır. Bu doğrultuda kültür ve kültürel öğeleri Anthony Giddens'in yapılanma teorisi çerçevesinde açıklamak, kültürün yapısını anlamakta yardımcı olacaktır.

Giddens, yapılanma kuramında insanların eylemlerini ve kurumlarla olan etkileşimi üzerinde dururken, yapı ile eylem arasındaki ilişkiyi araştırır. Bu sosyolojik perspektifte, insanların eylemleri ve sosyal kurumlar merkezde tutulmaktadır. Giddens, çalışmasında sosyolojinin eylem ve yapı ile ilgili nesnellik, öznellik ve gerekircilik/iradecilik tartışmalarının karşılığını ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Nesnellik yaklaşımları, Talcott Parsons'un kuramında belirtildiği gibi, nesneye, toplum ve sosyal sistemlerin yapılarına öznenin öneminden daha fazla anlam yüklemektedir. Buna karşılık Garfinkel ve Schütz'ün savunduğu öznellik yaklaşımı ise, öznenin yapılar üzerindeki etkisini merkezde tutar. Giddens, bu ayırımdan ziyade, öznenin, yani bireyin toplum ve kurumlarla olan karşılıklı etkileşimine dikkat çekmekte ve eylem ile yapının yani kurumların aynı derecede önemli olduğunu savunmaktadır. Giddens, bireylerin eyleminden bahsederken, bireysel davranış biçiminden çok, kurumlarla olan ilişkisini kastetmektedir. Kurumlar ise insanların çoğunluğunun uyguladığı ve kabul ettiği rutinleşmiş pratiklerdir. Bu ikisinin bağımlılığını sağlayan ise sistemdir. Sistem de bu durumda birey veya bireylerin gruplar halindeki birbirine bağımlılık ilişkisi bağlamında üretilen pratikleri içermektedir.²⁸ Sosyal pratikler kendilerini sadece eylemlerde var etmektedir. İnsanlar belirli durumlarda belirli sosyal pratiklere başvurduklarında bunlar kendilerini tekrar üretmiş olurlar. Aynı şekilde sosyal eylemler de bu sosyal

²⁷ Ingo Lauggas, "Vom Marxismus zum Kulturellen Materialismus", (Çevrimiçi), http://www.univie.ac.at/culturalstudies/studium/CSIA_WS1112/111018_IL.pdf, 05 Temmuz, 2015.

²⁸ Ali Esgin, **Anthony Giddens Sosyolojisi**, Ankara, Anı Yayıncılık, 2008, s.12.

pratiklerin varlığına dayanmaktadır. Giddens, yapı ile eylem ilişkisine dil ve konuşma örneğinden yola çıkarak açıklık getirmektedir. Buna göre dil; yapı, konuşma ise bir eylem biçimidir. Konuşmacı yapıyı kullanmadığında yapının anlam ve işlevi de yok olmaktadır²⁹. Bu örnek ile yapı ve eylem arasındaki bağlantı ve birbirilerine olan bağımlılık, yapıyı mekezde tutarak aktörün rolünü ikinci plana atan yapısalcı yaklaşıma karşı bir savunmadır. Giddens'e göre aktörlerin bu eylemleri sosyal hayattaki yapıları ortaya çıkarmaktadır. Bu noktada sosyal teorinin merkezde tuttuğu temel sorulardan biri olan sosyal pratiklerin varlığı ile sosyal düzendeki sorunlar ilişkisine değinmek gerekmektedir. Parsons, bu durumu Hobbes'ın Leviathan'ına dayanarak farklı ilgi ve öncelikleri olan toplum üyelerinden oluşan sosyal sistemin nasıl istikrar gösterebildiği sorusuna dikkat çekmektedir. Eylemin toplumdaki normatif sistemle olan uyumu sonucunda bir sosyal düzen oluştuğu sonucuna varan Parsons, düzenin böylece ahlak ve normatif konsens ile olan uyumundan yola çıkmaktadır. Bu konsens bireylerin sisteme boyun eğmeleri ve uyum göstermeleriyle oluşmaktadır.³⁰ Yapılanma teorisine göre sosyal sistemler sorun ve çatışma durumunda da istikrar göstermektedirler. Aktörlere bu anlamda merkezi bir önem yükleyen Giddens, bireylerin farklı durumlarda ve zamanlarda çözümler üretebilmeikleri için, sosyal ilişkileri ve düzeni değiştirip dönüştürme gücüne sahip olduklarını düşünmektedir. Bu da insanın rasyonel bir varlık olmasından kaynaklanmaktadır. Giddens'ın yapılanma teorisine yöneltilen eleştiriler de bu noktada aktöre ve eylemlerine yüklediği öneme dayanmaktadır. Giddens'ın, insanı herşeyi bilen ve değiştirebilen bir varlık olarak betimlerken belirli alanlardaki yetersizliği ve etkisizliğini göz ardı ettiğini düşünenler, dünya ve sistemler üzerindeki denetime dikkat çekerek insanların sahip oldukları veya olabilecekleri bilgi ve deneyimin sınırlı olduğunu savunmaktadırlar. Bunun dışında Giddens'ın toplumdaki aktörlerin her birinin veya çoğunluğunun bilgili olmasından yola çıkması da eleştiri konusudur. Her aktörün eğitim seviyesinin aynı olmadığı gibi, örneğin zihinsel özürlü bireylerin etkileri de sınırlıdır. Buna ek olarak insanların rasyonel

²⁹ Ricarda N. Schallnus, "Mitarbeiterqualifizierung und Wissensnutzung in Konzernen und Unternehmensnetzwerken", (Çevrimiçi), http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000002158, 02 Ocak 2015

³⁰ Margaret M. Poloma, **Çağdaş Sosyoloji Kuramları**, Çev. Hayriye Erbaş, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1993, s. 158

varlıklar oldukları için eylemlerini de buna yönelik gerçekleştirdiklerini iddia eden Giddens, insanların duygularını ve her durumda rasyonel davranmadıklarını da göz ardı etmesine sebep olmuştur. Giddens, özneyi merkeze koymasına rağmen sosyal yapıya ve öznenin eylemleriyle olan karşılıklı etkileşimine de değinmektedir. Pozitivist yaklaşıma nazaran, öznenin bu yapı üzerinde etkisi olduğunu ve yapının sosyal düzeni kurmakta tek belirleyici etken olmadığını belirtirken, bireyin ve eyleminin önemine vurgu yapmaktadır. Giddens'ın yapı ve eylem arasında kurduğu ilişkide yapı bir engel olmaktan ziyade, eylemlerin gerçekleşmelerini sağlayan bir unsur olarak görülmektedir. Yapı ve bireyler üzerindeki etkisi reddedilmemektedir, ama insanların bu yapıyı dönüştürdükleri tespiti yapılmaktadır.³¹ Buna göre kültür ve kültürel öğeler ile toplumun eylemi birbirini tamamlayan ve sonuç itibarıyla kültürün oluşumunu sağlayan etmenlerdir.

Farklı disiplin ve perspektiflerin yorumlarına göre kültürü bir bütün olarak oluşturan öğeler bulunmaktadır. Bu belli başlı öğeler arasında yer alan dil, din, eğitim, sanat, örf ve adetler işlevsel roller üstlenerek davranış, düşünme ve ifade biçimini belirlerken toplumdan topluma farklılık göstermektedir.

Kültür felsefesi, Aydınlanma Çağı'ndan beri kültür kavramını açıklarken, sanat, dil, din ve tarih gibi öğeleri ayırt etmektedir. Kültür kavramıyla ilgili yapılan tanımlar, kavramı ele alan disipline göre farklılıklar göstermekte ve kültürün en önemli tanımlayıcı öğeleri disiplinin ilgilendiği alana göre belirlenmektedir. Örneğin sosyolojideki kültür kavramında gelenek ve âdet, etnolojik kültür kavramında ise tarih ve ırk öğeleri önemli bir role sahiptir. Etnolojik bakış açısı bu noktada dil nedir sorusunun yerine bir dili başka dilden ayıran nedir sorusuyla ilgilenmektedir. Bu öğeler kültürün parçaları olarak bir bütün oluştursalar da her biri ayrı ayrı ele alındığında insanların farklı ihtiyaçlarını karşılamaktadırlar. Bu öğeleri belirli bir bağlamda değerlendirebilmek için üç kategoride ele almak mümkündür: İnsanın hayatını nasıl biçimlendirmek istediği ile ilgili temel aldığı düşünce ve fikirler (değerler). Çeşitli (etnik) grupların bu düşünce ve fikirlerini aktarmak ve iletişime geçmek için yaralandıkları farklı sembol sistemleri (dil, sanat) ve bunların

³¹ Egin Yıldırım, "Anthony Giddens'in Yapılanma Teorisi", *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.I, No:1, İstanbul, 1999, s. 25-44

sonucunda ortaya çıkan ve benimsenen gerçeklik (tarih, ırk).³² Kültürü bir bütün olarak toplumun hayatını anlamlandıran ve gerçeklik oluşturan bir sembol sistemi bağlamında ele alan Cassirer'e ek olarak Houben de kültürü öğelerine ve onların işlevlerine göre değerlendirmektedir.³³

Tablo-2: Guido Houben'e Göre Kültürel Öğelerin Düzeni

Düşünce/fikir	Değerler
Gerçeklik/Realite	Tarih, ırk
Semboller sistemi	Dil, gelenek ve âdet, din, sanat

Kaynak: Guido Houben, "Kulturpolitik und Ethnizität", (Çevrimiçi), http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000000956, 03 Şubat, 2015.

Değerler, hayatı veya hayatın alanlarının nasıl biçimlendiğine dair normatif ifadeler içeren düşünceleri kapsamaktadır. Bunlar hukuk, eğitim, ekonomi, din gibi devlete ve topluma dair düzenlemelerdir. Siyaset ve rejim teorilerinde görüldüğü gibi, değerlerin değiştirilmesi ve tartışılması her zaman yeni çatışmaları tetiklemektedir.

Toplulukların şimdiki zamanla ilgili yorumları, kendilerini haklı çıkarmaları veya manipülasyonları, köken ve geçmişleriyle ilgili anlatımları, yani gerçekliği ifade etmeleri ise tarihle mümkündür. Ulus devletlerinin oluşum süreci, elit kesimlerin tarihi, gerçeğin ve olayların geçerliliği olarak benimsediklerini göstermektedir. Benedict Anderson'un "imagined communities" kavramı, ulus devletlerinin tarihsel varlıklarını nasıl yarattıklarını ele alırken, ulus fikrinin sınırlı, egemen ve toplum olarak hayal edildiği sonucuna varmaktadır. Buna rağmen tarihsel olayların belirli bir gerçekliği temel aldıklarını ve bunun oluşturulan gerçeklik bağlamında göz ardı edilmemesi gereken bir olgu olduğunu ifade etmektedir.³⁴

Dil ve düşünce belirli bir bağlamda birbirini etkileyen iki öge olarak yorumlanmaktadır. Anlaşılabilir semboller aracılığı ile anlam oluşturan dil ögesi, fikir ifade eden çeşitli sembol sistemlerinden biri ve göstergebilimin bir parçası

³² Guido Houben, "Kulturpolitik und Ethnizität in Russland", (Çevrimiçi), http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000000956, 03 Şubat 2015

³³ Bkz.: Houben, "Kulturpolitik und Ethnizität in Russland"

³⁴ Bkz.: Houben, "Kulturpolitik und Ethnizität in Russland"

olarak kategorize edilmektedir. Buna rağmen aynı veya ortak dilsel altyapıya sahip olan insanlar aynı dünya görüşüne ve gerçeklik olgusuna sahip olmak durumunda değildirler. Kimlik (düşünce ve dünya görüşü) ile dil, kültür oluşumundaki en önemli özellikler olmakla birlikte diğer kültürlerle olan farklılıkları ortaya koyan öğeler olarak anlaşılabilir.

Gelenek ve âdetler toplulukların düşünme biçimlerinde yansıttıkları ritüelleşmiş davranış biçimleri ve kurumlar olarak özetlenmektedir. Dil ögesinde olduğu gibi bunlar da sembol sisteminin bir parçasıdır. Sembol sisteminin değişken karakteriyle ilgili önemli bir bilgi Ferdinand de Saussures'ın yaptığı tespiti dayanmaktadır. Anlam/işaretlenen (signifié) ve ifade/işaretleyen (signifiant) ilişkisi isteğe bağlı olarak değiştirilebilirken, buna karşılık olarak gelenek ve âdetlerde iki düzey de tarihsel olarak gerekçelendirilmektedir. Buna göre değişkendir ama keyfi bir değişiklik yerine toplumun onayı gerekmektedir.³⁵

Sanat ve din de dil ve gelenek gibi sembol sistemine ait öğeler olarak toplumdaki var olan değerleri ifade etmekte ve anlamlandırmaktadır. Bir “inanç, ibadet ve ahlak sistemi”³⁶ olarak bu değerleri korumak ve yaymakla ilgilenen din ögesine kıyasla sanat, toplumdaki değerleri savunarak veya onlara karşı direnerek varlığını korumaktadır. Kültürün genel anlamda bir yapı olarak öğelere ayrılması ve bu öğelerin yapıyla olan karşılıklı etkileşimi ve işlevleri bağlamında din ve toplum ilişkisini detaylı şekilde incelemek ve ortak özellikleri ile farklılıklarını tespit etmek, çalışmada yapılacak olan analizler çerçevesinde ayrı bir öneme sahiptir. Dinin genel anlamda toplumla olan ilişkisini toplumun en küçük birimi olan aileyi ele alarak iki farklı kültürel ve dinsel altyapıya sahip olan toplumların dinle olan ilişkisini karşılaştırmak dinin etki alanlarını ortaya koymakta yardımcı olacaktır.

³⁵ Bkz.: Houben, “Kulturpolitik und Ethnizität in Russland”

³⁶ Mustafa Keskin, “Din Ve Toplum İlişkileri Üzerine Bir Genelleme”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. IV 2004, Sayı: 2, 2004, s. 9.

1.2. TOPLUM VE DİN ETKİLEŞİMİNDE DİNİN ROLÜ

Yukarıda belirtilen ekonomi, hukuk, aile veya sanat gibi din de toplumun kültürel bir unsurudur ve toplumun davranış ve ifade biçimlerinde yansıtılmaktadır. Aynı şekilde toplum da dini ve dinsel pratikleri zamanla biçimlendirdiği için dinsel yaşamı etkilemektedir. Din ve toplum kavramlarının bir arada kullanılması şüphesiz toplumbilimlerinde din sosyolojisi bilim dalının geliştirilmesiyle ilgilidir. Her dinin ortaya çıkışında toplumsal çerçevenin etkili olduğunu belirten Joachim Wach, din-toplum ilişkisini karşılıklı etkileşim olarak değerlendirmekte ve bu durumu ilkel toplumlardaki mitlerin önemini örnek vererek açıklamaktadır. Diğer taraftan ise toplum hayatını belirli normlarla biçimlendiren dinin de etkisi önem teşkil etmektedir:

“Böylece -ilkel dinler dahil- Hristiyanlık, İslâmiyet, Budizm ve Parsizm’de olduğu gibi her din şartlara göre son derece kapsamlı bir şekilde sistemleştirilebilecek ahlaki değerleri de birlikte getiriyor. Fakat aralarındaki ilişkiye rağmen, toplum şartlarına uygun olarak biçimlenen sosyal ahlak gerçeğinden daha farklıdır bu olgu.”³⁷

Birey ve toplum ilişkisini tek tanrılı dinler üzerinden inceleyen Wach, böyle bir toplumda bireylerin birbirlerine dolaylı olarak bağlandığını ve bu bağlılığın ilişkilere istikrar getirdiğini belirtmektedir. Bu sayede “ortak bir anlam sistemi” oluşturulmakta ve dünya ile varoluş hakkında ortak bir fikirde buluşulmaktadır. Böylece din, toplumlara “zihniyet kazandırma” ya da “yeni bir dünya kurma vizyonu” sağlamaktadır.³⁸ Aynı noktaya Şerif Mardin de dikkat çekerek dinlerin yaşam alanları, yaşam biçimleri ve davranış hakkındaki hükümleri bağlamında belirli bir zihniyeti beraberinde getirdiklerini belirtmektedir. Bu zihniyet sayesinde insanlar belirli görüş imkânlarına sahip olmaktadır.³⁹ Ortaya çıkan dinî birlik ise dayanışma duygusunu beraberinde getirmektedir. Dinî biliklerin bağlılığı ve kendilerini dış dünyaya ifade şekilleri kurallar ve sembollerle gerçekleşmektedir. Wach’a göre Hristiyanların Glaubensbekenntnis’i, Müslümanların Kelime-i Şahadet’i ve Budistlerin Tiratanam’ı bunların birer örneğidir. Din, sadece toplumdaki bireylerin

³⁷ Joachim Wach, *Einführung in die Religionssoziologie*, Çev. Battal İnandı, Ankara, Ankara Basım Evi, 1987, s. 7.

³⁸ Mustafa Keskin, “Din Ve Toplum İlişkileri Üzerine Bir Genelleme”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. IV 2004, Sayı: 2, 2004, s. 14.

³⁹ Şerif Mardin, *Din ve İdeoloji*, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2008, s. 65.

yaşam biçimini etkilemekle kalmayıp aynı zamanda Weber'in de dikkat çektiği gibi evlilik, aile, ekonomi ve devlet gibi diğer kurumların da işleyiş ve tutumlarını biçimlendirmelerine sebep olmaktadır.⁴⁰ Dinin toplumun hangi alanlarında etkili olduğunu tespit edebilmek için o toplumun karakter ve yapısını incelemek ve toplumsal örgütlenme ve davranış biçimine dikkat çekmek gerekmektedir. Bunun için ilk olarak bir örgütlenme biçimi olan aileyi inceleyen Wach, dinin doğal birlikler üzerindeki etkisini araştırmaktadır. Kralın görevi ile ailedeki babanın görevini karşılaştıran Wach, aile reisinin ve erkek-kadın ilişkilerinin dinî etkiye mâruz kaldığını belirtir. Evlilik tasdikinin dinî tören ve merasimlerle yapılması dinin etkisini göstermektedir. Aynı durum bir merkez etrafında toplanan yerel birlikler için de geçerlidir. Köyler, şehirler, kabileler ve gruplar, kutsal yerler olarak görülen İfe, Delphi, Benares, Mekke, ve Roma gibi merkezlerde toplanmaktadırlar.⁴¹ Bu merkezlerin siyasi boyutuna değinen Weber, dinî açıdan oluşan bu toplulukların zamanla siyasi ilişkiler için de önem taşıdığını ve devlet dinlerinin oluşumlarını etkilediğini belirtmektedir. Wach ise ilkel kabileleri örnek vererek yaşamın her alanında -bayram, spor, mukavele- dinî bir mânanın bulunduğuna dikkat çekmektedir. Toplumdaki bireylerin davranış biçimleri de dinî etkiye mâruz kalmaktadır. Dinî merasim ve kaideler her din için birleştirici unsurlardır ve birey gibi toplumu da kapsamaktadır. Dua unsuru da aynı şekilde hem bireysel hem de toplumsal bir etmende değerlendirilebilmektedir. Kolektif olarak yapılan dua birleştirici bir özelliğe sahiptir. Bu incelemelere göre din etkisinin toplumsal yapıların bir çoğunda tespit edilebildiğine ve toplumun davranışlarını dönüştürebildiği sonucuna varılmaktadır. İlk bölümde de belirtildiği gibi din, kültürün bir ögesidir. Kültürü aşan bir ilâhi boyutu olduğu için diğer öğelere nazaran etki alanı daha geniş olabilmekte, ama bu özelliği nedeniyle din toplumun kültürü yerine geçmemektedir. Freyer'in sözleriyle:

"Netice itibarıyla din, kültürün kendisinden ayrılması veya tecrid edilmesi kabil olan bir cüzü değildir. Belki o, zihniyetiyle bütün kültür sahalarına nüfuz etmiş bulunmaktadır. Sırf dünyevi davranışlardan dahi bir kimsenin dindar olup olmadığını, hatta hangi dine mensup olduğunu anlamak kabildir. Dinine bağlı bir Budist'in, iktisat,

⁴⁰ Bkz.: Wach, *Einführung in die Religionssoziologie*, s. 11.

⁴¹ Bkz.: Wach, *Einführung in die Religionssoziologie*, s. 11.

sanat vb. gibi hadiselerle karşı tutumu, ister istemez bir Müslüman veya Hristiyan'ından farklıdır.”⁴²

Toplumun da aynı derecede dini ve dinsel yaşamı etkilediği, biçimlendirdiği ve dönüştürdüğü gerçeğini göz ardı etmemek gerekmektedir. Bölümün başında da belirtildiği gibi her din belirli sosyal ortam ve şartlarda oluştuğu ve belirli topluluk veya gruplar öncülüğünde yönetildiği için, din ve toplum ilişkisini sadece dinin etki alanlarıyla sınırlandırmak eksik bir yoruma sebep olmaktadır. Sosyolojik açıdan farklı çevrelerde dinî birliklerde de değişiklikler gözlemlenmektedir. Toplumun etkisi özellikle dinî ritüellerin değişiminde fark edilmektedir. Dünya dinlerinden yola çıkıldığında etnik grupların farklı dinî pratiklerle geleneksel uygulamaları değişikliğe uğrattıkları görülmektedir.⁴³ İnsanların en büyük örgütlenme biçimi olan devlet de dini aynı şekilde yeni düzenlemelerle etkisi altına alarak biçimlendirmektedir. Yukarıda dinin bölge ile ilişkisinde ortak bir devletin kurulabildiğine dikkat çekilmişti. Bu durum Mısır, Babil, Çin ve Japonya örneklerinde de görüldüğü gibi devlet dininin ortaya çıkmasıyla örnekledirilebilir. Devlet dininin yapısı sistemleştirmeyi ve standardizasyonu öngörürken monoteizme eğilim gösterir. Bu durum zamanla bir güç savaşına dönüşebilmektedir. Eskiçağ'da bu durumun meydana getirdiği çelişkileri örnek gösteren Wach, Yunanistan örneğinde devlet ve din arasındaki öncülük tartışmalarına dikkat çeker. Günümüzdeki bazı toplumlarda da iktidar meselesi devlet ve din gücünün iççeliğinden kaynaklanan sorunları beraberinde getirmektedir. Kiliselerin başlangıçtaki sınırlı egemenliği zamanla devlet işlerine müdahil olmasıyla dönüşüme uğramıştır. İslâm mezheplerindeki ayrılık ve sünnilik mezhebinin diğer mezheplere nazaran devlet işlerindeki etkisi ve rolü bu durum için başka bir örnek teşkil etmektedir.

Din ve toplum ilişkisini karşılıklı etkileşimleri bağlamında değerlendiren Wach'ın dışında dini bir araç olarak yorumlayan düşünürler de bulunmaktadır. Dinin toplum üzerindeki etkisi dışında, din ayrıca “yedek” bir eylem, ideoloji ve kolektifleştiren bir kurum olarak gösterilmektedir. Sir Edward Burnett Tylor ve Émile Durkheim'in yanında din etnolojisinin kurucularından sayılan James George

⁴² Hans Freyer, *Din Sosyolojisi*, Çev. Turgut Kalpsüz, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2013, s. 31.

⁴³ Bkz.: Wach, *Einführung in die Religionssoziologie*, s. 16.

Frazer, dini belirli güçlerin insanları telkin etmesi, doğayı ve insan hayatını yönlendirmesi ile tanımlamaktadır. Frazer'e göre Tanrılar insanların kendi hayali inançlarının sonuçlarıdır ve nihayetinde bilim dinin yerine geçmektedir. Bu durumu insanlık tarihini ve insanın sürekli gelişme isteği ile açıklayan Frazer, bilim yoluyla insanın bu arzusunun gerçekleştiğini savunur. Bunun nedenini ise ilerlemeye dair inancın -düşünsel ve maddi- bilimin başarısıyla bağlantılı olmasıdır. Frazer'in tanımına göre dinin mevcut olmayan teknolojik yöntem ve bilimin yerini doldurmaya çalışarak bir "yedek" işlev gördüğü çıkarılması yapılabilir.⁴⁴ Batı felsefesinden gelen bu düşünüş biçimi ile birlikte demokrasi ve bilim, büyü ve sihirin yerini almıştır. Batı alemi bu anlatım ile sadece demokrasi, edebiyat, serbest piyasa ekonomisi, sanat ve doğa bilimlerinin oluşumunu teşvik etmekle kalmayıp, yeni ve bugüne kadar geçerli sayılan dünya, insan ve topluma kökten yeni bir bakış sunan rasyonel düşünme biçiminin gelişiminin önünü açmıştır. Max Weber de Frazer gibi, dini bu mitos ve logos ikililiği üzerinden yorumlamaktadır. Buna göre dinî değerlere göre oluşturulan sosyal eylem amaca yönelik eyleme göre daha az rasyoneldir.⁴⁵

Dini ideolojik bir aygıt olarak yorumlayan Karl Marx, dinin toplumsal ilişkileri açıklayan ve haklı çıkaran bir yanılsama olduğunu düşünmektedir. İnsanlar tarihsel süreçte Tanrı'ya dair bir tasavvur yaratarak yabancılaşmaya yol açmışlardır. Buna ek olarak sınıfsal çatışmalar ve eşitsizlik faktörüne de değinen Marx, dinin toplumlara yanlış bir bilinç aşlamak için kullanıldığını iddia eder. Dinsel yabancılaşma işçinin üretim araçlarına karşı hissettiği yabancılaşmayla da karşılaştırılabilir. Marx'a göre kapitalist sistem nedeniyle insanlar ürettiklerine, emeklerine ve dünyaya yabancılaşmaktadır. Din ise bu noktada, sınıfsal ve toplumsal düzeni haklı çıkarmak için kullanılarak yanlış bir bilinç oluşturmaktadır.⁴⁶

Émile Durkheim, toplum analizlerinde din ögesini merkezde tutarak sosyal fenomenleri toplumsal gerçeklik olarak inceler. Durkheim'in sosyoloji tanımında kurumlar özel bir öneme sahiptir. Kurum sadece hukuk sistemini, eğitim sistemini ya da kiliseyi değil, aynı zamanda kolektif düşünceyi, yani topluluktaki bireylerin

⁴⁴ Joachim Söder-Mahlmann, "Der Religions- und Kulturbegriff in der Soziologie", (Çevrimiçi), . <http://www.ish.uni-hannover.de/8961.html>, 15 Şubat 2015.

⁴⁵ Bkz.: Söder-Mahlmann

⁴⁶ Bkz.: Söder-Mahlmann

eylemlerini ve toplumsal olarak belirlenen davranış biçimlerini kapsamaktadır (representations collectives). Durkeim’a göre din, toplumsal düzeni korumakla görevlidir. “The Elementary Forms of the Religious Life” adlı eserinde de belirttiği gibi, toplum birey kitlesinden değil, kendileriyle ilgili düşünce ve fikirten oluşmaktadır. Bu yüzden Tanrı inancı toplumun varlığını farzetmektedir, çünkü Durkheim’a göre Tanrı inancı bireysel bir doğadan ziyade toplumsal bir doğaya sahiptir. Buna göre dinsel yaşamı ve inancı toplum oluşturmaktadır ve din aslında toplumu bütün yönleriyle yansıtmaktadır.⁴⁷

Din, içinde toplumu ve davranış biçimlerini, iktidar ve güç temalarını barındırdığı için bütün bir kompleksi kapsayan kültürün önemli bir parçasıdır. Dini toplumun en küçük parçası olarak tanımlanan aile ve aile yapısı içinde değerlendirmek bu etkileşimin bir örneğini sunmaktadır.

1.2.1. DİNİN AİLE YAPILARI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Din olgusu aile yapılarında ve ilişkilerinde önemli bir role sahipken aynı zamanda aile kavramının tanımını biçimlendiren etkili bir öğedir. Tarihsel gelişim içinde ailenin dinî unsurlarla birlikte biçimlendiği ve aile yapısının bu unsurlara göre belirlendiği görülmektedir.⁴⁸ Dinlerin, ailenin oluşumu ve işleyişi hakkında belirleyici ilke ve hükümler getirdikleri gözlemlenmektedir. Özellikle geleneksel aile yapılarında korunan değerler aynı zamanda dinî değerlerle iç içe geçmekte, dolayısıyla din ile aile arasında değerleri koruma anlamında bir ilişki bulunmaktadır. Geleneksel toplumlarda aile, dinî değerlerin ve hayat biçiminin aktarılmasında önemli bir yere sahiptir. İçselleştirilen bu yaşam biçimi ise aynı zamanda aile yapısını ve ailenin işlevini de belirlemektedir. Birçok toplumda çocuk doğumlarının dinî ayinlerle gerçekleşmesi dinin toplumsallaşma üzerindeki etkilerini gösteren bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir. Din ve aile ilişkisiyle ilgili yapılan çalışmalar Batıda Hristiyanlık olgusunun “erken evlenme”, “dinî pratiklere katılım”, “çocuk

⁴⁷ Bkz.: Söder-Mahlmann

⁴⁸ Doç. Dr. Celaleddin Çelik, “Değişim Sürecinde Türk Aile Yapısı ve Din“, *Karadeniz Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2010, s.27.

yetiştirme”, “aile içi şiddet”, “çatışma ve boşanma” gibi aile yapısı ve ilişkileriyle ilgili konulardaki belirleyiciliğini ortaya koyarken, Türkiye’de dinî bağlılığın yoğunluğu ya da dinî pratiklere katılımın aile ilişkilerini belirlediği tespit edilmiştir.⁴⁹ Ev işleri dağılımdaki cinsiyet ayrımı ya da ataerkil düzenin pekiştirilmesi gibi konuların da dinsel yaşam ve yoruma göre belirlendiği görülmektedir.

Farklı toplumlarda dinin aile ve çocuklar üzerindeki etkisini ve ailede dinin nasıl tanımlandığını ve uygulandığını incelemek için ilk olarak ailenin önemini ve işlevini araştırmak gerekmektedir. Bu çalışmada iki farklı kültürdeki din algısı Türk ve Alman kültürü bağlamında değerlendireceği için, Türk ve Alman aile yapıları ele alınacaktır. Toplumun en küçük birimi olarak kabul edilen aile, sosyolojik olarak evlilik, medeni birliktelik ya da soy itibarıyla gerekçelendirilen bir birliktir ve anne-baba ya da veli ve çocuklardan oluşmaktadır. Sistem teorisi temsilcilerinden Niklas Luhmann, ailenin toplumdaki rolünü araştırırken aileyi benzersiz bir sistem olarak tanımlamaktadır. Bunun sebebi ise, aile bireylerinin sadece belirli pozisyon ve işlevlere sahip olmaları değil, varlıklarını aile sistemi içerisinde daha yoğun şekilde gösterebilmeleridir. Ekonomi ve siyaset gibi diğer toplumsal sistemlere göre ailedeki bireyler kendi özelliklerini ve iletişim biçimlerini daha rahat şekilde yaşarlar.⁵⁰ Luhmann’a göre sosyal sistemlerin üç şekli vardır: etkileşim, organizasyon ve toplum. Aile ise bir etkileşim biçimidir. Sosyal sistemlerin temel işlevlerinden biri, bilgi, bildirim ve anlamak sentezinden oluşan iletişimdir. Birey, bilgiden bildirim elde etmektedir. Aile de toplumun diğer öğeleri gibi sistemin bir parçasıdır ve sadece iletişim yoluyla var olmaktadır. Etkileşimi iletişim vasıtasıyla var eden bu sosyal sistemin üyelerinin (aile bireyleri) rol ve davranışlarının etkileri, diğer sistemlere göre farklılık göstermektedir. Örneğin, toplumun bütün üyelerinin dahil olduğu hukuk sisteminde sistemin ilgi alanına girenler, yani ilgili kişiler önemlidir. Bu durum birinin hırsızlık yapması ile örneklendirilebilir. Böyle bir durumda hırsızlık yapan ve bu davranışı yorumlayan sistem arasında bir etkileşim söz konusu

⁴⁹ Bkz.: Çelik, s.4

⁵⁰ Gunter Burkart, *Funktionssysteme der Gesellschaft: Beiträge zur Systemtheorie von Niklas Luhmann*, Wiesbaden, VS Verlag, 2005, s. 118.

olmaktadır.⁵¹ Ailede ise bireylerin toplu davranışı varoluşsal bir önem teşkil etmektedir. Aile sistemi dışındaki davranış veya karar aile içinde verilen karar kadar önemlidir ve aile bireylerini etkilemektedir. Bu sebeple aile yapısını diğer sistemlerden ayıran özellik bireye odaklı olmasıdır. Ailenin bu içe yönelik yapısına rağmen dış etkenler de dikkate alınmalıdır. Aileye dahil olan yeni bireyler ve beraberinde getirdikleri sorunlar, farklı tecrübeler ve hayat anlayışı bu dış etkenleri belirleyen faktörler olarak görülmektedir. Peki sistemin bir ögesi olan ailenin toplumdaki işlevi nedir? Toplumun bütünlüğü adına yerine getirdiği başlıca iki önemli görev biyolojik ve kültürel sürekliliği sağlamaktır. Ailedeki kültürel sürekliliği sağlayan önemli unsurlardan biri ise norm ve değerlerdir. Ailedeki eğitim pratikleri her zaman sosyo-kültürel ve sosyo-tarihsel açıdan değerlendirilmeli ve bu bağlamda anlaşılmalıdır.⁵² Kimlik gelişimine ve değerlere atfedilen önem kişinin sosyalizasyonu ile yakından ilgilidir. İlk olarak ailede edinilen tecrübeler kişinin kendi yorumları ile birlikte bu süreci belirlemektedir. Ailedeki eğitim ve uygulanan sosyal pratikler belirli bir kültürel bağlam içerisindeyken, aynı zamanda ailedeki çocukların özerk ve bağımsız yetiştirmeleri amaçlanmaktadır. Çocuktan bir taraftan kendi istek ve arzularını ifade etmesi beklenirken, diğer taraftan ise anne-babanın öğrettiği norm ve değerlerin kabul edilmesi beklenmektedir. Yetişmekte olan çocuğun görevi anne-babasına ve onların inançlarına karşı bir sınır koymaktır. Öte yandan ise sağlıklı bir ilişki ve duygusal bir bağlılık, başarılı bir bireysellik için koşul sayılmaktadır. Aileyle olan ilişkinin durumunu çocukların bu değerleri ne derecede kabul ettikleri belirlemektedir.⁵³ Modern toplumlardaki aile yapılarında ve çocukların gelişiminde etkileyici olan bu ikilem -ailedeki norm ve değerleri kabul etme ile özerklik arzusu- çocukların arada kalmalarına sebep olmaktadır.⁵⁴

Bireyin ve toplumun gelişim süreçlerini anlamak için kültürel bağlamda bir incelemenin gerekli olduğunu savunan Kağıtçıbaşı⁵⁵, bu perspektifle aile kurumunu

⁵¹ Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1984, s. 16.

⁵² Carolin Demuth, "Transgenerationale Wertevermittlung in der Familie", *Journal für Psychologie*, Günter Mey, Inter/Generationalität, 2013, Sayı: 2, s. 11.

⁵³ Bkz.: Demuth, s. 15.

⁵⁴ Bkz.: Demuth, s. 24

⁵⁵ Çiğdem Kağıtçıbaşı, *Benlik, Aile ve İnsan Gelişimi: Kültürel Psikoloji*, Çev. Kolektif, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012, s. 35.

belirli modellere dayanarak açıklamaktan ziyade, ailenin ait olduğu sosyo-kültürel çevreye bağlı olarak araştırılması gerektiğini düşünmektedir. Bu anlayışa göre benlik, aile ve toplum ilişkisinde ele alınan aile, sosyal, ekonomik ve yapısal faktörlere dayanarak incelenmektedir. Kağıtçıbaşı'na göre kültürlerarası bir aile kuramının eksikliği, farklı toplumlardaki aile yapılarının prototipik Batı aile modeli üzerinden (orta sınıf, çekirdek aile) değerlendirilmesi ve Batı-dışı toplumların aile yapılarının Batı aile modeline dönüşeceği varsayımıyla ilgilidir. Bağımsız ilişkiler sistemi olarak tanımlanan Batı aile modelinde aile akrabalarından ayrı ve kendi başına bir birim olarak değerlendirilmektedir. Ailedeki kişiler ve bu kişiler arası ilişkileri kapsayan alt sistemler, belirlenmiş sınırlar tarafından birbirinden ayrılmaktadır. Tarihsel süreçte gerçekleşen sanayileşme, ekonomik gelişme ve diğer etkenleri örnek göstererek bu gelişimlerin her toplum ve aile için aynı değişim ve sonuçları doğurmadığını ortaya koyan Kağıtçıbaşı, bu çekirdek ve bireyci prototip ailenin farklı toplumlar için örnek teşkil etmediğini göstermektedir.⁵⁶ Bu bağlamda aile yapısını ve değişimini açıklayan genel bir model geliştiren Kağıtçıbaşı, bu model ile toplum/kültür, aile ve benlik arasındaki işlevsel/nedensel ilişkiyi açıklarken, benliği ailenin içine, aileyi de sosyo-ekonomik çerçevede değerlendiren bağlamsal bir model sunmaktadır. Ailenin yer aldığı bağlam ailenin içinde bulunduğu koşullar, aile türü ve bağlarını kapsarken kültür, bireyci veya toplulukçu olarak ikiye ayrılmaktadır. Bunun dışında kültür, kentsel-kırsal yerleşim, refah düzeyi ve sosyo-ekonomik çevreyi içermektedir.⁵⁷ Aile bu çerçevede sistematik şekilde ele alınarak bağlam (ailenin içinde bulunduğu koşullar, ailenin kültürü) ve aile yapısı (yapısal demografik değişkenler) arasında bir ilişki kurulmaktadır. Sosyal ve toplumsal değişimlerin aileyi ve yapısını da etkilediğinden dolayı zaman içinde bağlam ve aile yapısı arasında bir etkileşim oluşmaktadır. Aile sistemi ise iki alt sistemi içermektedir: sosyalleşme değerleri (bağılıklar, çocuk değeri vb.) ve aile etkileşimi (ana-baba-çocuk ilişkisi). Bu genel kurama bağlı olarak aile sistemi ve sosyo-ekonomik-kültürel bağlamda üç belirgin aile modeli oluşturulmuştur. Bunlardan biri “ideal-tipik bir karşılıklı bağımlı aile modeli” dir. Bu model geleneksel aile prototipini yansıtmaktadır. Ataerkil aile yapısına sahip olan ve aile bireyleri arasında sıkı bağlar

⁵⁶ Bkz.: Kağıtçıbaşı, s.134-135

⁵⁷ Bkz.: Kağıtçıbaşı, s.139

olarak tanımlanan bu aile modeline geleneksel, kırsal toplumlarda rastlanmaktadır. Tipik bir toplulukçuluk kültürü örneği teşkil eden bu model, geniş aile özelliği taşımaktadır. Ev halkı çekirdek yapıya sahip olsa da tarımsal üretim ve tüketim ve çocuk bakımı gibi işlevlerin paylaşıldığı için geniş aile olarak görülmektedir. İşlerin paylaşılması, düşük ekonomik düzey ve tarımsal yaşam biçimi ailenin diğer akraba ve ailelerle karşılıklı bağımlılık içinde olması sonucunu doğurmaktadır.⁵⁸ Bu bağımlılık ilişkisi nesiller arası ilişkide de görülmektedir. Genç yetişkinler, anne-babalarına maddi ve manevi destek sağlamakta ve erkek çocuğu özellikle bu nedenle tercih edilmektedir. Nesiller arası bağımlılık ilk olarak çocuğun anne-babaya karşı bağıllığı, sonrasında ise yaşlanan anne-babanın büyüyen çocuğuna bağımlı olmasıyla zamanla dönüşmektedir. Bu noktada bağıllık, anne-babaya ittat ve anne-babanın çocuklar üzerindeki kontrol olarak boyut değiştirmektedir. Çocuğun ailenin ihtiyaçlarını karşılaması ve hayatını ailesinin beklentilerine göre şekillendirmesi, hem duygusal hem de maddi anlamda bir bağımlılık yaratmaktadır.⁵⁹

Karşılıklı bağımlı aile modeline kıyasla, bağımsızlık modeli Batı toplumunun tipik modelini sunan sanayileşmiş, kentli orta sınıf ailesini kapsamaktadır. Bu aile modelinde ailenin diğer aileler ve aile bireyleri arasında bağımsız bir ilişki gözlemlendiğinden dolayı bireycilik kültüründen bahsedilmektedir. Yüksek ekonomik düzey ve kentleşmiş toplumlarda görülen bağımsız aile modelinde duygusal ve maddi yatırımlar yaşlı nesilden çok çocuğa yöneliktir. Çekirdek aile bireyselleşmiş, kadının aile içindeki statüsü yükselmiş, ataerkilliğin önemi ve erkek çocuk tercihi azalmıştır. Anne-babanın çocuk üzerindeki kontrolü de kendini daha özgür bir yetiştirmeye bırakmakta ve özerklik önem kazanmaktadır. Aynı bağımsızlık nesiller arası ilişkilerde de görülmektedir.⁶⁰

Psikolojik/duygusal bağıllık modeli, yukarıdaki iki modelden farklılık gösterse de bazı noktalarda örtüşmektedir. Bu modelin temel özelliği duygusal anlamda karşılıklı bağıllığın hakim olması ve maddi anlamda ise bağımsızlık söz konusu olmasıdır. Gelişmiş, kentleşmiş ve toplulukçu bölgelerde yaygın olan psikolojik/duygusal

⁵⁸ Bkz.: Kağıtçıbaşı, s.141

⁵⁹ Bkz.: Kağıtçıbaşı, s.142

⁶⁰ Bkz.: Kağıtçıbaşı, s.143

bağıllık modelinde genç yetişkinler duygusal/psikolojik bağıllıklarını anne-babalarına ve çocuklarına gösterirken, maddi bağıllık sadece çocuklara yöneliktir. Duygusal bağıllık modelinde duygusal bağıllık sevgi ile karıştırılmamalıdır, duygular yerine benlik ve kimlik ön plandadır. Bireyler birbirlerine bağıldır, fakat bu bağıllık maddi anlamda olmaktan ziyade, psikolojik ve duygusal anlamda daha yoğunudur. Bu yüzden çocuk eğitiminde anne-baba denetimine rağmen özerklik durumu söz konusudur. Yaşlı nesillerin çocuklardan maddi bir beklentileri olmamaları, çocukların özerklik ihtiyaçlarını tehlikeye atmamaktadır.⁶¹

Sosyo-ekonomik gelişmeyle birlikte karşılıklı bağımlı aile modelindeki maddi bağımlılık azalmakta ve yerine duygusal bağımlılık geçmektedir. Çocuktan beklenen maddi destek ve çocuğun ekonomik değeri zamanla psikolojik değere dönüşmektedir. Üç aile modeli de aile yapısını ve sistemini bu bağlamda değerlendirirken, sosyo-ekonomik etkeni dikkate alarak oluşturulmuştur. Sosyo-kültürel koşullar, aile etkileşimi ve sosyalleşmesini içeren bu modeller karşılıklı nedensel ilişkiler çerçevesinde dönüşmektedir. Ele alınan modeller toplumdaki ailelerin ekisiksiz bir tanımı için yetersizdir, bu yüzden sadece bir taslak olarak değerlendirilmektedir.⁶² Kağıtçıbaşı'nın karşılıklı bağımlı aile modeli, bağımsızlık modeli ve psikolojik/duygusal bağıllık modeli olarak ayırt ettiği aile yapılarının özellikleri bazı noktalarda örtüşebilmektedir.

1.2.1.1. GELENEKSEL TÜRK AİLE YAPISI VE İSLÂM'IN ETKİLERİ

Geleneksel aile yapısı Kağıtçıbaşı'nın belirttiği gibi aile içi ve aile dışı ilişkilerin karşılıklı bağımlılığa dayalı olması, erkek egemenen yapısı ve ailede maddi ve manevi bir bağımlılığın olması ile karakterize edilmektedir. Ayrıca kuşaklar ve cinsiyetler arasında güçlü bir hiyerarşi bulunmakta ve bu durum kişilerarası yakınlığı belirlemektedir. Çocuk yetiştirmedeki etkileri ise aşırı duygusal bir bağıllık, çocuk üzerinde kontrol ve denetim uygulamak ve özerklik alanlarını kısıtlamak olarak

⁶¹ Bkz.: Kağıtçıbaşı, s.148

⁶² Bkz.: Kağıtçıbaşı, s.140

kendini göstermektedir. Çocuğun anneye veya babaya karşı hissettiği yakınlık, diğer tarafa daha soğuk ve mesafeli olmasına sebep olmaktadır. Cinsiyet ve hiyerarşi ilişkisinde ise erkek ile kız çocukları arasında yapılan beklenti ve özgürlük sınırlarında belli olmaktadır.⁶³ Geleneksel aile yapısında yetişen bir çocuk kendisinden beklenen rolü üstlenmekle görevlidir. Diğer taraftan ise belirli sınırlar içinde sağlanan özerklik nedeniyle ikilem arasında kalmaya mahkûmdur, dolayısıyla oluşturduğu bireysellik bu ikileme sebep olmaktadır. Bunun sonucunda çocuk, ailesi içinde kendi köşesine çekilebileceği bir yer bulur ve aile bireylerinin beklentileri ile kendi oluşturduğu alan arasında var olmayı kabul eder. Baba ile çocuk arasındaki hiyerarşinin boyutu anne-çocuk ilişkisine kıyasla daha yoğun olduğundan dolayı, anne ile çocuk arasındaki ilişkide duygusal bağlılık, destek ve sadakat söz konusudur. Geleneksel bir aile toplumsal değişimlere tamamen kayıtsız kalamayacağı gibi en azından belirli yapıların değişimine karşı koymayı da sürdürebilmektedir.⁶⁴ Bu durum anne-çocuğun babanın hiyerarşik pozisyonu nedeniyle oluşturdukları duygusal bağın anne tarafından babanın otoritesine karşı yaptığı arabuluculuk ile örneklendirilebilir. Hiyerarşik düzen dıştan gelen yeniliğe karşı dönüşüme uğrarken bir taraftan da daha sıkı bir denetim ve baskıya dönüşebilmektedir. En kötü ihtimalde iletişim kopukluğu ve birbirinden uzaklaşma nedeniyle aile sistemi yıkıma uğrayabilmektedir. Geleneksel bir ailedeki anne-babanın ve çocukların değişime karşı gösterdiği tepkiler kısıtlayıcı veya özgürleştirici olabilmekte, bir yandan çocukların kendi isteği ve arzuları dururken, diğer taraftan ise anne-babanın kendi doğru ve değerleri bulunmaktadır. Bu ikilem, toplumsal değişim nedeniyle daha belirgin hâle gelmektedir, dolayısıyla bir çıkış yolu bulmak için bu zıtlığı “ayarlamak” gerekmektedir.⁶⁵ Bir sonraki bölümde incelenecek olan “Beş Vakit” filmindeki ailelerin yapıları, yaşam koşulları ve sosyo-ekonomik durumları dikkate alındığında ailelerin karşılıklı bağımlı aile modelinin yansıttığı geleneksel aile prototipi özelliklerini taşıdıkları görülmektedir. Üç aile ve bu ailedeki çocuklar üzerinden anlatılan hikayede aileler bir köyde yaşamakta ve tarım ile tarla işleriyle uğraşmaktadırlar. Her üç aile de iki çocuğa sahip olmakla

⁶³ Güler Fişek, “Gelenekten Değişime: Türkiye’de Aile ve Ergenler”, (Çevrimiçi), <http://www.ctf.edu.tr/stek/pdfs/43/4305.pdf>, 23 Şubat 2015.

⁶⁴ Bkz.: Fişek

⁶⁵ Bkz.: Fişek

çekirdek aile yapısını yansıtırsa da tarımsal üretim ve tüketim ve çocuk bakımı gibi işlevlerin paylaşıldığı için geniş aile olarak görülmektedir. Aileler arası bağıllık durumu bulunması, ailelerdeki ataerkil düzen ve çocuk eğitiminde kontrol ve itaat ilişkilerinin bulunması, filmdeki ailelerin geleneksel aile modeline kategorize edilmesine sebep olmaktadır. Bu aile yapısının en belirgin özelliklerinden biri olan ataerkil bir yapının hakim olması, aile ilişkilerinin sıkı bağlarla dokunmuş olması ve geleneksel, kırsal kesimlerde rastlanılması filmdeki ailelerin bu model bağlamında değerlendirilebileceğini göstermektedir. Geleneksel ve tutucu bir yaşam biçimi ile ilişkilendirilen toplulukçuluk kültürü bireyin benliğine yönelik olmasından çok topluma ve toplumdaki değerlere yönelik olmasını ifade etmektedir. Grup ve ailedeki otoritenin çıkarlarının desteklenmesi hiyerarşik insan ilişkilerinin hakim olmasına sebep olmaktadır. “Beş Vakit” filmindeki anne-baba ve çocukların ilişkileri bu bağlamda değerlendirildiğinde çocukların istemeyerek de olsa ailede var olan denetim ve otorite sebebiyle anne ve babalarının istek ve beklentilerini yerine getirmek zorunda oldukları, kendi istek ve özerkliklerini yaşayamamaları ve hayatlarını anne-babanın değerlerine yönelik biçimlendirdikleri dikkat çekmektedir. Bu durum iki ailedeki çocukların babaları ve dedeleriyle olan ilişkisinde de görülmektedir, dolayısıyla bu bağımlılık nesiller arası ilişki için de geçerlidir. Düşük ekonomik düzey ve tarımsal yaşam biçiminin hakim olması da ailelerin birbiriyle olan karşılıklı bağımlılığını etkilemektedir. Bu durum filmdeki ailelerin köyde tarla ve hayvancılıkla uğraşmaları ve köydeki bir hanenin yardım veya talepte bulunması durumunda topluca bir çözüm üretilmesiyle örneklendirilebilir. Yüksek doğurganlık, erkek çocuk tercihi veya genç yetişkinlerin anne-babalarına maddi destek sağlamaları açık şekilde belirtilmese de filmdeki aileler diğer aile modelleri arasında en çok karşılıklı bağımlılık modelini yansıtan geleneksel aile yapısı özelliklerini taşımaktadır. Yukarıda belirtilen özelliklerin dışında ailelerin sahip olduğu değerler de bunun önemli bir göstergesidir. “Beş Vakit” filminde ailelerin yaşadıkları bölge ve köy kültürü yaşam biçimlerinde yansıtılmakta, kültürel ve dinsel yaşam biçimi ailelerin geleneksel aile yapısına kategorize edilmelerinde önemli bir öge olarak görülmektedir. Ailedeki otoritelerin sahip oldukları ve yaşattıkları değerlerin aile bireyleri için de belirleyici bir unsur olması ve ilişkileri etkilemesi geleneksel aile yapısının önemli bir özelliği olarak ele alınmaktadır. Aile bireyleri tarla ve ev

işlerinde yaptıkları görev dağılımı, çocuklar ve yetişkinler arasındaki itaat ilişkisi, kişiler ve nesiller arası bağımlılık durumu filmdeki ailelerde de tespit edilmektedir.

Özellikle geleneksel aile yapılarında ve ilişkilerinde din öğesinin önemli ve belirleyici bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Bu durum geleneksel Türk aile yapısı ile İslâm arasındaki ilişkide de gözlemlenmektedir. Geleneksel Türk aile yapısının İslâm'ın yayıldığı dönemde şekillendiği ve temel özelliklerini bu süreçte kazandığı görülebilir.⁶⁶ İslâm dini aile düzeni ve aile bireylerinin sorumluluklarıyla ilgili tavsiye ve öğretilere yer vermektedir. Hz. Muhammed'in

Kişi evlendiği zaman dininin yarısını korumuş olur. Geriye kalan yarısı için de Allah'a karşı gelmekten sakınsın"⁶⁷

Hadis-i Şerif'i, evliliğin dinî inancın gerekliliğini yerine getirdiğini, Allah'ın emri ve öngördüğü yaşam biçimi olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda anne ve babanın veya aile kuran bireyin aile kavramıyla ilgili düşüncesinin temelini Allah'a olan inancı belirlemekte ve bu inanca göre ailede aldığı sorumluluk ilk olarak Allah'a karşı sorumluluğunu ifade etmektedir. İslâm'ın temel kaynağı Kur'an'ın çizdiği aile modelinde aile ve evlilik nikah yoluyla meşru kılınmaktadır. Aile bir yandan huzur ve güvenlik sağlayan bir ortam oluştururken, diğer yandan ise ahlak kurallarını belirleyerek toplumdaki düzeni sağlamaktadır. Kur'an'da evlilik hükmü şu şekilde belirtilmiştir:

*"Ey insanlar! Biz sizi bir erkek ile bir kadından yarattık. Birbirinizi tanıyasınız diye sizi millet ve kabilelere ayırdık."*⁶⁸

Kadın ve erkekte oluşan evlilikte sorumluluklar paylaşılmaktadır. Bu sorumlulukların dağılımı ise kadın ve erkeğin özelliklerine göre yapılmakta ve ailedeki sorumluluklar iki temel guruba göre ayrılmaktadır: ailenin idare ve ihtiyaçların temin edilmesi ile şeref ve namusu koruyup değerlerin gözetilmesi.⁶⁹ Erkekler gözetme ve korumadan sorumludurlar çünkü Allah onları bunun için gerekli özelliklere göre donatmıştır. Kadın ve erkeğin fiziksel ve ruhsal özelliklerine göre

⁶⁶ Mahmut Tezcan, **Türk Ailesi Antropolojisi**, Ankara, İmge Kitabevi, 2000, s. 15.

⁶⁷ Nureddin el-Heysemi, **Mecmauz Zevaid**, İstanbul, Ocak Yayıncılık, 2007, C: XVIII, No: 7310.

⁶⁸ Kur'an, Hucurat, 49/13.

⁶⁹ Mehmet Işık, "İslâmın Öngördüğü Aile Düzeni", **Semerikand Dergisi**, (Çevrimiçi), <http://semerikanddergisi.com/islamin-ongordugu-aile-duzeni/>, 23 Şubat 2015.

evin idaresini erkekler üstlenirken, evin reisine itaat etme ve ailedeki değerleri koruma da kadının görevidir. Evlilikte karşılıklı sevgi, saygı ve hoşgörü de dikkat edilmesi gereken önemli bir konudur. Birbirinin fikrini almak ve kötü sözden kaçınma tavsiyelerine uygulanması beklenmektedir. İslâmi çocuk eğitiminde anne-babanın görevi hem dünya hem de ahiret için hayırlı bir insan yetiştirmek ve bunun için çocuk eğitimine önem vermektir. Bunun için ilk olarak çocukların fitratları korunmalıdır.⁷⁰ Allah sevgisini aşılamak ve Kur'an bilgisini iletmek ise en önde gelen görevlerdir. Anne-babanın çocuğa dinî bilgileri iletmeleriyle ilgili ayet şöyle buyurmaktadır:

*"(Ey Resulüm!) Ailene ve ümmetine namazı emret. Kendin de ona devam et."*⁷¹

Namaz dışındaki temel ibadetler, başkalarının haklarına saygı ve adalet gibi konular da aile içerisinde öğretilmelidir. Anne-babanın çocuklara karşı iyi davranmalarına ve güzel sözler kullanmalarına da önem verilmektedir. Özellikle baba-oğul arasındaki ilişkideki hitap şekline vurgu yapılmaktadır.⁷² Aynı şekilde çocukların da anne-babalarına saygılı ve iyi davranmaları emredilmiştir:

*"Rabbin, sadece kendisine kulluk etmenizi, anne-babanıza da iyi davranmanızı kesin bir şekilde emretmiştir."*⁷³

Bu temel esaslar ve İslâmi eğitim, çocukların yukarıda belirtilen geleneksel yapıya ve iletilen değerlere yabancı hissetmemelerini sağlamakta, aile ve bireyler bu bilgiler sayesinde hem dünyada hem de ahirette korunmuş sayılmaktadır. Dinî unsurların ailede ve çocuk eğitiminde dikkate alınması ve uygulanması, aile yapısını ve ilişkilerini biçimlendirdiğini göstermektedir. İslâm ve Kur'an aile düzeni ve ilişkileriyle ilgili hükümler koyarak, ailenin işlevi ve işleyişini belirlemektedir. Bunun sebeplerinden biri ise hem bireysel hem de toplumsal düzeni ve ahlakı korumak olmuştur. Bu bağlamda yukarıda tanımlanan geleneksel aile yapısındaki değerler ile dinsel değerlerin iç içe geçtiği sonucuna varılabilir.

⁷⁰ Ümmü Muhammed, **Kur'anî Bakışla Çocuk Eğitimi Notları**, Konya, Menahil Kitap, 2013, s. 2

⁷¹ Kur'an, Taha, 20/132.

⁷² Mansur Teyfurov, "Kur'an-ı Kerim'de Aile Yapısı", **Iğdır Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 3&4, 2014, s. 195-196.

⁷³ Kur'an, İsra, 17/23.

1.2.1.2. GELENEKSEL ALMAN AİLE YAPISI VE HRİSTİYANLIK'IN ETKİLERİ

Aile modellerini sosyo-kültürel ve ekonomik bağlama göre ayıran Kağıtçıbaşı'nın geleneksel aile modeli çerçevesinde değerlendirilen "Çile" filmindeki aile yapısını ve bu aile ilişkilerinde Hristiyanlık'ın etkilerini incelemekten önce aile yapısı daha yakından incelenmelidir . Dört çocuklu bir ailede kadın statüsünün düşük olmaması ve hatta anaerkil bir aile yapısının bulunması, şehirli ve orta sınıf bir ailede erkek çocuk tercihinin bulunmaması, bağımlı aile modelindeki geleneksel aile prototipinin özelliklerini yansıtmadığı için filmdeki aileyi ilk bakışta bağımlı aile modeline kategorize etmek uygun görünmemektedir, fakat aile ilişkilerinde bireyciliğin hakim olmaması ve özellikle annenin çocuklar üzerindeki denetimi, aile bireylerinin birbirine psikolojik anlamda bağımlı olmaları, çocukların ailenin değerleri dışında kendi özerliklerini kazanamamaları ve anne-babanın hayat görüşlerini uygulamak zorunda kalmaları bu aileyi bağımlı bir model olarak göstermektedir. Kağıtçıbaşı'nın da belirtmiş olduğu gibi aile modellerindeki bazı özelliklerin örtüşmesi, aile içi ilişkilerdeki bağımlılığın bulunması ve bunda dinin önemli bir etkiye sahip olması sebebiyle "Çile" filmdeki aile geleneksel aile yapısına kategorize edilmiştir. Aile içi ilişkileri ve ailedeki değerlerin Hristiyanlık değerleriyle iç içe geçmesi, aile yapısını belirleyen önemli bir faktör olmasından dolayı Hristiyanlık'ın aile kurumu üzerindeki belirleyiciliğine değinmek gerekmektedir.

İslâm dininde aile ve çocuk eğitimiyle ilgili öngörülen yaşam biçimi Hristiyanlık dininde de bulunmaktadır. Kutsal Kitap İncil'de Kur'an'da olduğu gibi çocuğun dinî bilinç ve eğitimiyle ilgili ayetler bulunmaktadır. Hristiyanlık'ın temel kaynağı İncil, anne-babanın çocuğa karşı sorumluluklarını ve çocuğun da anne-babasına karşı davranışını şu ayetle belirler:

*"Ey çocuklar, Rab yolunda anne babanızın sözünü dinleyin. Çünkü doğrusu budur. İyilik bulmak, yeryüzünde uzun ömürlü olmak için annene babana saygı göstereceksin. Ey babalar, siz de çocuklarınızın öfkesini uyandırmayın. Onları Rab'bin terbiye ve öğüdüyle büyütün."*⁷⁴

⁷⁴ İncil, Efesliler 6: 2-4.

Hristiyan dinî yaşam biçimi ilk olarak aile içinde Tanrı, dua, ayin ve kilisenin önemini anlatmakla başlamaktadır. Hristiyanlık'ın temeli böylece ailede verilirken, ritüeller ve uygulamalar öğretilmektedir.⁷⁵ Katolik bir Hristiyan olarak ailenin görevi, bebeği katolik bir kilisede vaftiz ettirmek ve eğitmektir. Bunun çıkış noktasını ise, “çocuklarını Tanrı için eğit” hükmü belirler, dolayısıyla dinsel bir eğitim vermek anne-babanın Tanrı'ya karşı bir sorumluluğudur. Dinsel yaşamın ve ilkelerin aktarıldığı ilk yer olarak aile kurumu çocuğun dini ilkelerle bağlı yetiştirilip yetiştirilmemesi hakkında karar vermektedir. Hristiyan bir ailenin görevi, çocuğuna dinî bir eğitim vermek ve verilen bu temel bilgiler sonrasında çocuğu kiliseye göndermektir. “Ev kilisesi”nde söz ve örneklerle ilk dinî kurallar verildikten sonra çocuklar kilisede aynı inanca sahip olan çocuklarla birlikte toplu bir eğitim görmektedirler. Kiliseye ait olmayan ya da inancını kiliseyle birleştirmeyen bir Hristiyan tam anlamıyla İsa'ya ait olamamaktadır.⁷⁶ Çocukların değerlere ihtiyacı olduğu düşüncesinden yola çıkan Hristiyanlık, bu değerleri ilk önce ailede verdikten sonra okulda veya kilisedeki derinleştirilmiş dinî eğitim hakkında karar vermektedir.⁷⁷

Kiliselerin eğitim kurumlarıyla iç içe çalışması özellikle ana okullarında verilen dinî eğitimde belli olmaktadır. Kiliseye bağlı olan ana okullarındaki eğitim hakkında söz sahibi olan kiliseler, dinî değerleri ulaştırmakta önemli bir rol oynamaktadırlar. Ana okulun yapısı ve eğitim içeriğine bağlı olarak ailede dinî yaşamı benimseyen ile benimsemeyen gruplar arasında ayırım yapılmaktadır, dolayısıyla din bir taraftan birleştirici, diğer taraftan ise dışlayıcı bir role bürünebilmektedir.⁷⁸ Dinsel ve geleneksel unsurların çocuklarda yarattığı etkileri ve kimlik gelişim sürecinde gelenek ile değişen toplumsal yapı arasındaki bocalama süreci, Hristiyanlık ilkeleriyle büyütülen çocuklarda da görülmektedir. Hristiyan ilkeleriyle büyütülen

⁷⁵ Lisa Lischke-Eisinger, *Sinn, Werte und Religion in der Elementarpädagogik*, Wiesbaden, Springer VS, 2012, s. 138.

⁷⁶ Alois Schröder, “Familie – Lernort des Glaubens”, (Çevrimiçi), http://www.kolpingwerk-europa.net/fileadmin/kolpingwerk-europa_net_web/media_user/Familie_Lernort-des-Glaubens.pdf, 11 Mayıs 2015.

⁷⁷ Christof Wolf, “Religion und Familie in Deutschland”, *Zeitschrift für Evangelische Ethik*, 2003, Sayı: 47/1, s. 53-71.

⁷⁸ Christa Dommel, *Religions-Bildung im Kindergarten in Deutschland und England*, Berlin, Iko-Verlag, 2008, s. 149.

çocukların, modern dünyada dinin giderek arka plana atılmasının sonucunda ikilem arasında kalmaları dini inanaçlarını sorgulamalarına da sebep olmaktadır.⁷⁹ Geleneksel aile yapılarından söz edildiğinde farklı toplumlardaki kültürel unsurlar ne kadar etkili olsa da aile ve aile ilişkilerinde paralellikler göze çarpamaktadır. Kültürel ve dinsel değerleri koruma ve bunları çocuklara aktarmayla ilgili belirli noktalarda benzerlikler tespit edilebilir. Bunlar pratik ve uygulama anlamında farklılık gösterebilir de din öğesinin aile üzerindeki etkileri özellikle çocukların eğitim şeklinde gözlemlenmektedir.

Toplumun alt sistemi olarak değerlendirilen aile, ailedeki otoriteye bağlı olarak belirli değerlerin oluşmasında ve iletilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu durum özellikle kültürel ve dinsel değerlerin çocuklara aktarılmasında belli olmaktadır. Din unsuru hem aile içi ilişkileri hem de toplumun genelini etkilerken, aile kurumu başlı başına bir karar verme yetkisine sahiptir.

Aileyi birey üzerinde kurulan tahakkümle ilişkilendiren Althusser, devletin ideolojik aygıtları çerçevesinde ele aldığı aile kurumunun diğer ideolojik aygıtlar gibi ilk önce *“bir insanın ya da bir toplumsal grubun zihninde egemen olan fikirler, tasarımlar sistemi”*⁸⁰ anlamına gelen ideolojiyi kullanarak işlediğini, sonrasında ise hafifletilmiş bile olsa baskı kullandığını belirtmektedir. Devletin ideolojik aygıtları genel anlamda toplumun bireylerinin davranışlarını ve düşüncelerini belirlerken ve herkesin yerine getirmesi gereken görevleri öğretirken, bunu okul ya da aile aracılığı ile yapmaktadır. İdeolojik aygıt olarak aile kurumu çocukların küçük yaşta gösterdikleri davranış biçimlerini, düşüncelerini ya da eğilimlerini fark ederek bunlar üzerinde bir kontrol ve yönlendirme eyleminde bulunmakta, aile ideolojisi bireyi sınırlandırmakta, kontrol altında tutmakta ve boyunduruğu altına almaktadır. Bu sebeple Althusser aileyi *“devletin en korkunç, en dehşetli ve en ezici ideolojik aygıtı”* olarak tanımlamaktadır.⁸¹ Bireyler ilk öğrenimlerini ailede görürken, kimlikleri aile üyeleri tarafından belirlenmekte ve sonrasında ise egemen ideolojinin dayattıkları

⁷⁹ Bkz.: Henry-Huthmacher, “Familienbilder in Deutschland”

⁸⁰ Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1989, s. 47.

⁸¹ Louis Althusser, *Gelecek Uzun Sürer*, İstanbul, Can Yayınları, 1998, s. 115.

benimsetilmektedir. Bu bağlamda din de diğer bir ideolojik aygıt olarak aile kurumu ile birleştiğinde, birey üzerindeki etki ve baskı da pekiştirilmektedir.

Kültürün bir ögesi olarak ele alınan din unsurunun, İslâm ve Hristiyanlık bağlamında genel anlamda toplumla özelde ise aile yapısıyla olan ilişkisi ve karşılıklı etkileşimi ele alınarak, bu iki dinin Türk ve Alman aile yapıları üzerindeki etkileri gösterilmeye çalışıldı. Dinin bu doğrultudaki anlamı ve etkisi ile sinema sanatıyla olan ilişkisini ele almak, dinsel konuların filmlerde farklı kültürler üzerinden aktarılmasını anlamakta yardımcı olacaktır.

1.3. DİNİN SANAT ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Sanat anlayışı ve yapıtları üzerinde önemli bir etkiye sahip olan din, ortaya çıkışından günümüze kadar varlığını ve sahip olduğu değerleri sanat aracılığı ile yansıtma alanı bulmuştur. İnsan var oluşundan itibaren kendisini ait hissettiği dinin değerlerini sanatsal ifade biçimleri ile aktarmaya ihtiyaç duyarken, din ve inançlar arasında farklılıklar olmasına rağmen bu etkileşimin sanat dallarındaki örnekleri yapıtın Tanrı'ya ya da Tanrılara ve ya Tanrı ya da Tanrılar adına yapılmış olduğunu göstermektedir.⁸² Çeşitli sanat dallarındaki yapıtlar her zaman belirli görevleri olan ürünler olarak görülmüş ve belirli gereksinimler sonucunda üretilmiştir. Gombrich'e⁸³ göre bu yüzden sanat dallarını değerlendirmek için ilk olarak hangi amaçla yapıldıklarını anlamaya çalışmak gerekmektedir.

1.3.1. ÇOK TANRILI DİNLERDE SANATIN YERİ

Konuya tarihsel gelişim çerçevesinde yaklaşıldığında ilkel toplulukların imge algısına değinmek gerekmektedir. İlkel topluluklardaki imge kullanımı doğal ve gerçek güçlere karşı bir koruma olarak görülmüş, dolayısıyla güç dolu nesneler

⁸² Ali İhsan Ökten, "Dinin Sanat Üzerine Etkisi", (Çevrimiçi), <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ali-ih-san-okten-dinin-sanat-uzerine-etkisi/>, 24 Mayıs 2015.

⁸³ Ernst Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997, s. 39.

olarak algılanmıştır. Bu sebeple resim ile heykeller büyüsel amaçlar için kullanılmıştır.⁸⁴ İlkel topluluklardaki dinler ve ibadet şekilleri kabilelere göre değişiklik gösterse de, inançlar bir yüce Tanrı veya daha alt seviyede bulunan tanrılar ile yüksek ruhlardan oluşan varlıklara tapınma şeklinde ifade edilmiştir. Soyut bir güç olarak algılanan yüce Tanrı'ya ise çeşitli şekillerde ibadet edilirken, kutsal kitaplara dayanmadıkları için dinî âyinler sözlü olarak aktarılmakta veya gerçeklik imge kullanımı ile kurulmaktaydı. Büyü konusu bunun için bir örnek teşkil etmektedir. Kötülüğün ve zararın onun üzerine düşmesi dilenerek, düşman olarak ifade edilen bir bebek şekli yapılmış, bu bebek delinmiş ve yakılmıştır. Aynı şekilde kukla yakımı da bunun bir örneğidir. İlkel topluluklardaki imgenin işlevini açıklamak için farklı bir örnek veren Gombrich,⁸⁵ mağara duvarlarındaki hayvan resimlerine dikkat çekmektedir. Gerçeğe çok benzeyen bu hayvan resimlerinin sadece süs olarak kullanılmadığını, resim yapmanın insana verdiği güçten kaynaklandığını düşünülmemektedir. Hayvan resimleri, avcının av sırasında hayvana karşı güçsüzlüğünü belirtmekte ve resim sayesinde hayvanların kendi güçlerine boyun eğecekleri inancıyla yapıldığı varsayılmaktadır. Bu varsayımdan yola çıkılarak sanatın imgelere duyulan inançlarla yakından bağlı olduğu düşünülmektedir. Hayvanlarla birlikte, bitkiler ve doğa güçlerinin mistik bir tarafı bulunmakta ve bunlarla sanat arasında bir ilişki kurulmaktaydı. İlkel topluluklardaki insanların dinsel şenliklerde hayvan kılığına girmeleri ve hayvanları taklit ederek dans etmeleri bunun bir yansımasıdır. Hayata, ölüme, doğanın gücüne ve mevsimlerin değişimine şahit olup, bu dünyayı anlamalarına yardımcı olması için bir inanç sistemi yaratılmış ve doğanın belirlediği, insanların doğal güçlere olan inançları belirli bir sanatsal ifadeyi doğurmuştur. İlkel kavimlerdeki bu doğa dini Şamanizm'de üç kısmı belirleyen gök, yerüzü ve yeraltı olarak yansımasını bulmuştur. İlkel topluluklarda olduğu gibi Antik Çağ'daki Sümer dini, Antik Yunan ve Roma dinleri, Hinduizm ve çok tanrılı diğer dinler kendi aralarında farklılık gösterebilirler de, sanat anlayışlarını bu inançları oluşturmuş, belirlemiş ve şekillendirmiştir. Örneğin, Sümerliler doğada görülen ve hissedilen her nesnenin bir Tanrısı olduğuna inanarak çok sayıda efsane geliştirmişlerdir. Tanrıları için ve Tanrıları hakkında şiirler yazarak, ilahiler besteleyerek bunları yazıya

⁸⁴ Bkz.: Gombrich, s. 40

⁸⁵ Bkz.: Gombrich, s. 41-42

geçirmişlerdir. Sanat adına yapılan saraylarda, tapınaklarda, heykel ya da mimarlık alanındaki tüm yapılarda dini etkiler görülmektedir. Hem kral hem din adamı olan Gueda'nın yaptırdığı tapınaklar tanrılaştırılmış kişileri simgelemekteydi. Tapınak duvarlarının üzerinde Tanrı sembollerinin ya da kutsal varlıkların simgelerinin çivilenmesi, Sümer sanatının dinle olan ilişkisini göstermektedir. Bu döneme ait bulunan mezarların da masalsı hayvanlarla süslendiği ve bunların geçmiş çağların mitolojisiyle ilgili olduğu düşünülmektedir.⁸⁶

Mısır'daki piramitler de aynı şekilde o topluluğun inançlarıyla olan bağları hakkına bilgi vermektedirler. Antik Mısır'daki çok tanrılı dinin Tanrı ve tanrıçalarının temsilcisi olarak yetkilendirilen firavun, bu Tanrı ve tanrıçalarının görevlerini uygulamakla görevlendirilmişlerdir. Dev priamit yapımı için işçilere madenlerden taş çıkarttıran, inşaat alanına çektirip mezar tamamlanıncaya kadar bunları en ilkel yollarla dizidiren bir krallın varlığından ve onun öneminden bahsetmek gerekmektedir. Kral, kutsal bir varlık sayılır ve halkının üstünde egemenlik sürerdi. Dünyadan ayrıldığı zaman diğer Tanrıların arasına yükseleceği düşünülerek, gökyüzüne çıkarken piramitlerin o yıkılışı kolaylaştıracakları zannedilirdi. Bir diğer anlamı ise kralın bedeninin korunmasıydı.⁸⁷ Mısırlılar, ölümden sonra ruhun yaşamını sürdürebilmesi için kutsal bedenin korunması gerektiğine inanır ve bundan dolayı mumyalama yöntemiyle cesedin bozulmasını önlerlerdi. Mumyalanan cesetler piramite yerleştiriliyor ve böylece cesedin bozulması önleniyordu. Eski inanışların sanat tarihini nasıl etkilediğini Mısır mimarisi dışında heykelin önemi de göstermektedir. Kralın dış görünümünün yok olmaması ve sonsuza dek yaşaması için, heykeltçiler kralın portresini yaparlardı. Böylece kralın ruhu bu imge sayesinde yaşamını sürdürürdü. Bu törenler ilk zamanlarda sadece krallar için yapılsa da sonraları saraydaki soylular da kral piramidinin çevresine dizilmiş küçük mezarlar yaptırmışlardır. Çok tanrılı bir dinin sanatsal ifadeleri bu örneklerde görüldüğü üzere yine Tanrı veya Tanrıların belirlediği inancı yansıtmaktaydı. Heykeli veya piramiti yapılan kral, dini ve Tanrıları temsil eden bir güç olarak iktidarını da bu şekilde simgeleştirmektedir. Çok tanrılı Antik Yunanistan ve Roma'da yapılan vazolar,

⁸⁶ Bkz.: Gombrich, s. 71

⁸⁷ Bkz.: Gombrich, s. 72

heykeller ve anlatılan mitoslar, Yunan ve Roma mitolojisinin sanatı, edebiyatı ve kültürü nasıl etkilediğini göstermektedir.

1.3.2. TEK TANRILI DİNLERDE SANATIN YERİ

Çok tanrılı Mısır dinini yasaklayıp, tek tanrılı olan Aten dinini kuran Antik Mısır hükümdarı Akhenaton aynı zamanda Mısır'daki sanatı da reforme etmiştir. Aton'dan başka bir Tanrı olmadığını söyleyerek, tarihte ilk kez tek Tanrı'ya inanan bir din kurmuştur. Çok tanrılı dinlerin tanrıları insan veya hayvan figürleriyle görselleştirilirken, Aton sadece bir güneş olarak sembolize edilir ve sureti tasvir edilmemiştir. Bu nedenle Akhenaton'un dönemi ve Aton dini ile birlikte sanatta sembolizmin yoğun kullanımı dikkat çekmektedir.⁸⁸ Tüm Mısır tanrılarını reddeden ilk isim olan Akhenaton'un ölümünden sonra kurduğu din çökmüş ve ismi unutulmuştur. Buna rağmen tarihte ilk kez tek tanrılı bir inancı benimseyerek tarihe geçmiştir ve ardından gelen üç büyük tek tanrılı dinler Musevilik, Hristiyanlık ve İslâm'ın temellerini önceden belirlemiştir.

İlk çağın ilk tek tanrılı dini olan Musevilik'teki tasvir yasağı, görsel yapıtlardan çok kutsal metinlere dayalı bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Putperestliğe yol açmasını önlemek adına kutsal metinler farklı bir imgeleştirmeyi beraberinde getirse de, Eski Ahit öyküleri sinagogların duvarlarında resimlendiriliyordu.⁸⁹ Tevrat'ta insan sureti yapma yasağı, sanatın oluşmasına engel olmasından ziyade çeşitli alanlardaki üretimlere yoğunlaşmalarına sebep olmuştur. Bunlardan biri ise plastik sanatlar ve Bet ha-Mikdaş inşasıdır. Sinagog mimarisinde duvarlardaki kabartmalar, kubbe ve kemer süslemeleri dikkat çekmektedir.⁹⁰

Erken Hristiyan Sanatı (MS 1. yüzyıl-MS 4. yüzyıl) Roma sanatıyla bağlantılı olması sebebiyle Anadolu, Yunanistan, Mısır ve İtalya topraklarında ortaya çıkmıştır. 4.

⁸⁸ Anna Koch, Bernd Schipper, "Echnatons Monotheismus – Rezeptionen Amarnas in den Wissenschaften", "Çevrimiçi", http://www.religionswissenschaft.uni-muenchen.de/download_sammlung/downloads_koch/koch_schipper_echnaton.pdf, 15 Haziran 2015

⁸⁹ Bkz.: Gombrich, s. 127

⁹⁰ İsmail Taşpınar, "Yahudilikte Sanat Tasavvuru", (Çevrimiçi), <http://www.milelvenihal.org/yayin.aspx?ID=26>, 26 Haziran 2015.

yüzyıldan itibaren kilise merkezli bir dinî yaşam hakim olmuş ve kiliselerdeki duvarlar, kuş, tavus kuşu, balık ve çoban gibi Hristiyanlıkla ilgili resimlerle süslenmişlerdi. Bu sembolik sanat ise putperest olan Romalıların baskısından kaynaklanmaktaydı. 4. yüzyıldan itibaren Hristiyanlık sanatı daha serbest bir ifade kazanmış ve Ortaçağ Hristiyanlık sanatı kilisenin içinde oluşmuştur. Kiliseler, saraylar, heykeller ve resimler gibi Hristiyan dinini yaşatmak ve yaymak adına önemli bir role sahip olmuşlardır. Orta Çağ'daki reform sürecinde din savaşlarının ve bölünmelerinin etkisiyle yaşanan en büyük değişim, Doğu ve Batı Kilisesi'nin birbirinden ayrılması olmuştur. Bunun sonucu olarak mezhepler oluşmuş ve Bizans Kilisesi Ortodoks adını alırken, Roma kilisesi de katolik adını almıştır. Katolik Kilisesi'nin zamanla devlet ve dünya işleriyle iç içe geçmesi ve daha çok politika ile ilgilenmesi eleştirilerinden sonra Avrupa'daki Rönesans Dönemi'yle birlikte Hristiyanlık tekrar bir değişim geçirmiş ve Katolik Kilisesi'nin baskıcı tutumuna karşılık olarak yeni bir mezhep ortaya çıkmıştır. Martin Luther'in öncülüğünde Katolik Kilisesi'ne karşı Protestan hareketi başlatılmış ve Hristiyanlık'ın üçüncü mezhebi Protestanlık kurulmuştur.⁹¹ Hristiyanlık'taki Katoliklik, Ortodoksluk ve Protestanlık mezhepleri sanat anlayışları itibarıyla da farklılık göstermektedir. Bu farklılıklar ikon ve resim sanatlarında belli olmaktadır. Örneğin Protestanlar, On Emir'e dayanarak suret tasvir yasağına uyarken, meleklerle ve Meryem Ana'ya tapınmadıkları için kiliselerinde resim bulundurmamaktadırlar. Katolik ve Ortodoks kiliselerinde ise resim ve sembol kullanılmaktadır. Hz. İsa'yı Tanrı olarak gören Protestanlar, insanların yapmış oldukları tasvir ve heykellere tapmadıkları gibi hacın önüne geçip dua da etmemektedirler. Katolik ve Ortodoks kiliselerinde ise tasvir yasağı farklı yorumlandığı için suret ve heykel kullanımı görülmektedir. Bu sebeple özellikle Hz. İsa, Meryem Ana ve melek tasvirleri ağırlıklı olarak kiliselerde bulunmaktadır. Hristiyanlık sanatı da dinsel içeriklere dayanarak gelmiş ve din belileyici bir unsur haline gelmiştir. Dindeki değişimlerin sanatı etkilediği Hristiyanlık dininde de görülmektedir. Özellikle Orta Çağ sanatının kaynağını dinden aldığını söylemek mümkündür. Protestanlık mezhebinin ortaya çıktığı Rönesans Dönemi ise genel anlamda bir aydınlanma dönemi olarak dinin egemen olduğu ve

⁹¹ Ahmet Hikmet Eroğlu, "Hristiyanların Bölünme Sürecine Genel Bir Bakış", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C: 41, S: 1, Ankara, 2000.

sanatı belirlediği bir anlayışı yıkmış ve insanı merkeze koymuştur. Bu durum özellikle heykel sanat dalında yansımasını bulmuştur. İnsan vücudu detaylı bir şekilde ve titiz bir doğrulukla işlenmiş ve artık ağırlıklı olarak dinî figürler veya temalar içeriği belirlemekten vazgeçmiştir. Romantik Dönem'de ise filozoflar, teologlar ve sanatçılar sanat ve din ilişkisi hakkında farklı perspektiflerden yorumlar sunarak, bu iki hem farklı hem ortak kodlara dayalı alana dair tartışmalar yürütmüşlerdir. Romantizm akımı sanatçıları dinî sanat kavramının dinsel içeriklerden etkilenmemesini gerektiği düşüncesiyle sanat, sanat içindir ilkesine dayanmaktaydılar. Bu estetik ve dinsel tecrübeye dayalı iki esaslı ayırım 20. yüzyılın sonlarında tekrar tartışma konusu haline gelmiştir. Bir tarafta sanatın metafizikle olan zaruri ilişkisini savunanlar, diğer tarafta ise sanatın dinsel alt metinlerle yüklenilmesini protesto eden görüşler bulunmaktadır.⁹² Romantik Dönem'den önce sanat, mimesis (taklit) olarak tanımlanırdı. Dünya üzerindeki tüm güzellikler tek gerçek ve kusursuz olan Tanrı'nın güzelliğinin yansıması olarak kabul edildiği için, sanatın görevi bu varolan ve "verilmiş" sayılan güzelliği yansıtmak olmuştur. Bu sanat ontolojisi ise dinsel ve estetik tecrübeye dair bir benlik oluşturmuştur.⁹³ Sanat ve din ilişkisiyle ilgili bu yaklaşımı kısaca şu sözler ifade etmektedir: "*Din, Tanrı'dan insana ulaşırken, sanat insandan Tanrı'ya ulaşımın aracı olur.*"⁹⁴ Mehmet Kurtoğlu, aynı kesismeye dikkat çekmektedir:

*"Din ilahi bilincin ortaya koyduğu güzellikler bütünüdür. Sanat ise beşeri bilincin ruhunda sakladığı özün dışavurumudur. Bu anlamda her ikisinin amacı aynıdır. Özetleyecek olursak Yaratıcı'dan gelip Yaratıcı'ya gitmektir. Sanat ve dinin çıkış noktaları farklı (ilahî/beşerî), varmak istedikleri hedefleri aynıdır."*⁹⁵

Bu etkileşimin yansımaları sanatın bütün dallarında görülmektedir. İnanç temalı resimlerin kiliselerde bulunması (örneğin Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" tablosu, Ernst Barlach'ın dinsel temalı resimleri), modern mimari yapıların mabet ve kutsal yapılarla olan benzerliği, dinî geleneklerin dünya literatüründe

⁹² Eveline Valtink, *Die Gegenwart der Kunst: Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1998, s.13

⁹³ Anja Schöne, *Dinge – Räume – Zeiten. Religion und Frömmigkeit als Ausstellungsthema*, Münster, Waxmann Verlag, 2009, s. 53-67

⁹⁴ Doç. Dr. Erdem Ünver, "Sanatın Dinsel İşlevi Üzerine", (Çevrimiçi), <http://acikarsiv.atilim.edu.tr/browse/800/>, 06 Şubat 2015

⁹⁵ Mehmet Kurtoğlu, "İslâm Estetiğine Giriş", *Vakıflar Dergisi*, Ankara, 2014, Sayı 41, s.202-204.

önemli bir yere sahip olan kutsal yazılara dayanması bu ilişkinin örnekleri olarak gösterilebilir.

Hristiyanlık dininden sonra ikinci büyük tek tanrılı din olan İslâm dininde de Musevilik'te olduğu gibi tasvir yasağı, Allah'ın suretinin olmaması ve putperestliğin önlenmesi oluşan sanatın biçimini de etkilemiştir. Bundan dolayı İslâm'ın etkileri resimden fazla hat sanatı, minyatür, ve mimaride görülmektedir. Arap afabesinden oluşan güzel yazı sanatı olarak bilinen hat sanatı, Kutsal Kitap Kur'an-ı Kerim'den ayetler yazarak ibadet biçimi olarak da algılanmıştır. İslâm toplumlarının yaptıkları fetihlerle birlikte karşılaşmış olduğu uygarlıkların etkisiyle gelişen minyatür sanatının Tür-İslâm toplumlarına ulaşması, Maniheizt Uygur minyatürleri etkisiyle gerçekleşmiştir. Tasvir yasağına bağlı olarak İslâm dinine uygun soyut bir üslûp oluşturulmuştur. Zamanla içerik anlamında değişen minyatürün konularını tarihi eserler ya da dinî içerikler belirlemiştir.⁹⁶

İlkel toplumlardan günümüze kadar sanat ve din öğelerinin her zaman birbirleriyle bağlantılı olduğu ve dinin sanatın içeriğini belirlediği hem çok tanrılı dinlerde, hem de tek tanrılı dinlerdeki örneklerde görülmektedir. Farklı inanca ve dinlerin ortaya çıkması ve yayılmasıyla birlikte sanat dinin habercisi ve simgesi olmuştur. Her inanç ve dinle değişen sanatsal ifadelerdeki en büyük farklılık çok tanrılı ve tek tanrılı dinler arasında görülmektedir. Musevilik'in ve İslâm'ın kutsal tasvirlerden uzak dinler olmaları bu inançların sanatsal ifadelerini de belirlemiş ve çok tanrılı dinlerdeki sanat anlayışı ile Hristiyanlık sanatına göre farklı bir biçim benimsenmiştir. Avrupa'daki Aydınlanma Çağı ile birlikte dinin sanatla olan ilişkisi çözülmeye uğradıysa da günümüz sanat eserleri belirli dinsel ve kültürel temalar üzerinden bir anlatım seçerken, bu unsura dayanan bir anlatım dili geliştirmektedir. Bu etkileşim sinemada da görülmekte ve dinin içerik ve biçimsel yansımaları tespit edilmektedir.

⁹⁶ Türk-İslâm Sanatları, "Minyatür Sanatının Tarihçesi", (Çevrimiçi), <http://www.turkislamsanatlari.com/Main/Home/Content/535a32e51d879100987888de>, 28 Haziran 2015

1.3.3. SİNEMA SANATINDA DİNSEL SÖYLEM

Kültür bir bütün olarak sanat, din, tarih gibi öğelerle etkileşim içindedir ve bu etkileşim sonucunda hem bütün olarak değişime uğramaktadır hem de öğeleri ve işlevlerini değiştirmektedir. Sinema, bir sanat dalı olarak kültürün tüm kodlarını taşımakta ve filmlerde yansıtılan dönemin kültürel yapısı hakkında ipuçları vermektedir. Din de kültürel değerleri yansıtan önemli bir unsur olarak toplumların hayatlarını ve davranış biçimlerini etkilemektedir ve sinemanın ortaya çıkışından beri her zaman yansımaları bulmuştur. Bu sebeple kültürün öğeleri olarak sinema ve din yaşamı anlama ve anlamlandırma kodlarına sahiptirler.⁹⁷ Bu iddia, sinemanın yapısı ve işlevi ile dinsel ve kültürel yapıların ortak noktaları olduğunu varsaymaktadır. Bunlar, film dili, filmin geçtiği mekan, karakterlerin gelenekleri ya da yaşam tarzlarında yansıtılmaktadır. Aralarındaki fark anlam üretiminin iletim biçiminde saklıdır. Sinema, anlam üretimini hem metin aracılığı ile hem de görsel bir anlatıma dayanarak oluşturmakta, bunu ses, resim, dil ve hareket aracılığı ile yaparak filmsel bütünlüğü sağlamaktadır. Özellikle görüntü kurgusu seyircinin anlamı algılamada sürecinde önemli bir yere sahipken, söz ve yazı da üretim sürecinin belirleyicileri olmaktadır. Filmin yapısı anlatı prensibi oluşturduğu için görsel üretimin altyapısı bir metne dayanmaktadır. Herrmann,⁹⁸ popüler filmler üzerinden bir değerlendirme yaparak, filmsel metinlerin dinsel anlatılara dayandıklarına dikkat çekmiş ve popüler filmlerdeki dramatik yapı öğelerini Hristiyanlık'ın kurtarıcı söylemi (Heilsgeschichte) ile karşılaştırmıştır. Buna göre Exposition (açıklama) yaratılışı, Climax (zirve) insanlığın işlediği ilk günahı ve Denouement (son) ise, kurtuluşu ifade etmektedir. Anlatı yapıları itibarıyla bu temel benzerlik bağlamında filmlerde ele alınan kültürel ve dinsel yapılar araç olarak kullanılarak toplumu betimlemeye ve toplumun yapısını anlamaya çalışmaktadır. Bunun yanı sıra toplumu merkezde tutarak sahip olduğu kültürü sorgulayan ve sonuçta kültürü ve öğelerini değerlendiren filmler ise toplum üzerinden bir kültür yorumu getirmektedir. Bu perspektifler karşıt yöntemler olmalarından ziyade, kültür ile toplum ilişkisinin etkileşim içinde olduğunu ve bu bakış açılarının birbirini tamamladığını

⁹⁷ Özgür Velioğlu, *İnançların Türk Sinemasına Yansıması*, İstanbul, Es Yayınları, 2005, s. 1

⁹⁸ Jörg Herrmann, *Sinnmaschine Kino: Sinndeutung und Religion im populären Film*, Gütersloh, Kaiser Gütersloher Verlagshaus, 2001, s. 103-107

göstermektedir. Dünya sineması bağlamında din ve inanç temalarını eleştirel şekilde ele alan yönetmenlerin başında Luis Buñuel (1900-1983), Ingmar Bergman (1918-2007) ve Andrei Arsenjewitsch Tarkowski (1932-1986) gibi isimler gösterilmektedir. Buna tarz sinema anlayışına göre, bir film biçimsel olarak din ve Tanrı'yla ilgilendiği için dinî olmasından ziyade, dinsel bir içeriği mesaj olarak açık şekilde konu etmediği zaman dinî olma koşulunu yerine getirmektedir. Buna göre dinin kendisi filmde bir bütün olarak ortaya çıkmakta, belirli motif veya konularla kendini sınırlandırmamaktadır. Belirli dinî inanca sahip olan bir izleyici, izlediği filmde dinî motifleri arama yerine filmin bütününe o şekilde algılamakta, dolayısıyla film dinsel bir etkiye sahip omaktadır.

Sinema ile din hem içerik hem de biçimsel anlamda karşılıklı bir etkileşim içindedirler. Buna göre sinemanın ortaya çıktığı günden beri Tanrı'yla ilgilendiğini söylemek mümkündür.⁹⁹ Filmlerde kullanılan kültürel ve dinsel kodların incelenmeleri sonucunda belirli anlamlandırmaların yapılması mümkün olmaktadır.

Din ögesinin sanat ve sinemayla olan etkileşimi, toplumun ve toplumdaki birimlerin ilişkisinden bağımsız şekilde değerlendirilmesi, dinin etki alanlarının göz ardı edilmesine sebep olmaktadır. Din ve toplumu birlikte ele almak, aynı zamanda din, sanat ve sinema ilişkisine daha fazla açıklık getirmektedir.

2. SİNEMADA KÜLTÜREL VE DİNSEL KODLAR ÇERÇEVESİNDE CHRISTIAN METZ'İN SİNEMA GÖSTERGEBİLİMİ

İşaret ve göstergelerin anlamlandırılması ve yorumlanmasıyla ilgilenen göstergebilim, disiplinlerarası bir bilim dalı olarak film teorisinin de bir alanını oluşturmaktadır. Her film ardı ardına getirilen resimler ve sekanslardan oluşurken, resim ve sekanslar, hisler, olaylar ve başka içerikler aktarmaktadır. Bu içeriklerin “doğru” anlaşılması ve yorumlanabilmesi için sinema göstergebilimi de filmlerdeki göstergelerin, nasıl ve hangi etkileri yaratmak için kullanıldıklarını araştırır ve

⁹⁹ André Bazin, “Cinema and Theology: The Case of Heaven Over the Marshes”, *Journal of Religion and Film*, University of Nebraska – Omaha, Çev. Bert Cardullo, Vol. 6, No. 2 October 2002

gösterilen gerçeklik ilişkisini, temsil mekanizmalarını ve anlam katmanlarının etkilerini inceler. 1920'li yıllarda genel dilbiliminden yola çıkarak ilk göstergebilim incelemelerini yapan Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce'in çalışmaları, göstergebilimin ana unsurlarına dayanarak, sinemada farklı araştırmalar yapan Jean Mitry, Roland Barthes, Christian Metz, Umberto Eco ve Julia Kristeva gibi isimlerin çalışmalarına referans kaynağı olmuştur. 1960'lı yıllarda bu dilbilimsel araştırmalara dayanarak filmlerin etki biçimlerini, dilin işaret ve anlam sistemi ile karşılaştıran bir yaklaşım meydana çıkmış ve bu yaklaşımlardan yola çıkılarak ilk temel kuramlar oluşturulmuştur. Disiplinlerarası bir saha olan göstergebilim, sinema dışında sosyoloji, psikanaliz ve mimari gibi bilim dallarına da dayanmaktadır. Sinema ve göstergebilim ilişkisini anlamak için, ilk olarak sinema göstergebiliminin dayandığı genel göstergebilime ve kuramın öncülerinin çalışmalarına değinmek gerekmektedir.

2.1. GÖSTERGEBİLİM KAVRAMI VE DİLBİLİMİNDEKİ YERİ

Genel bir göstergeler biliminin varlığından söz eden ilk isimler olarak Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure anılmaktadır. Peirce, göstergebilimi mantığa dayalı bir bilim dalı olarak yorumlar ve buna dayanarak göstergeyi, *"herhangi bir kimse için, herhangi bir ölçüde ve herhangi bir amaçla, herhangi bir şeyin yerini tutan herhangi bir şey"*¹⁰⁰ olarak tanımlamaktadır. Saussure ise göstergebilimin varlığını bir ilke olarak öne sürmektedir:

*"Tözü ne olursa olsun, sınırları ne olursa olsun, her türlü göstergeler dizgesidir: Görüntüler, el kol baş hareketleri, ezgili sesler, nesneler, ve törenlerde, protokollerde ya da gösterilerde görülen bu tözlerin karmaşaları, "diller" oluşturmasalar da, en azından anlamlama dizgeleri oluştururlar."*¹⁰¹

Saussure'ye göre dil, göstergelerin sadece birisidir ve bunun için dilbilim, genel göstergelerbiliminin ancak bir bölümünü oluşturmaktadır. Ancak Barthes'a göre, sonraki çalışmalar ne kadar dildışı tözler üstüne kurulmaya çalışılsa da, ilerlediği yol üstünde bileşen, araç ya da gösterilen olarak dilin yapısal özellik ve etkileriyle

¹⁰⁰ Korhan Gümüş, Hüsnüye Şahin, "Temel Göstergebilim Kavramları", *Mimarlık Dergisi*, Ankara, Sayı: 11-12, 1982, s. 36.

¹⁰¹ Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul, Kaf Yayıncılık, 1999, s. 32.

karşılaşacaktır, dolayısıyla göstergebilim dilbiliminin bir bölümünü oluşturmaktadır. İnsanbilim, toplumbilim, psikanaliz ve diğer bilim dalları da anlamlama bağlamında bu şekilde ortaya çıkmıştır.¹⁰² Sassure'nın çalışmalarını referans alan göstergebilimciler, farklı bilim dallarını da dahil ederek göstergebilime farklı perspektifler sunmuşlardır. Peirce ve Sassure'den sonra gelen isimler belirli noktalarda birbirlerinden ayrılırlar da göstergebilim çalışmaları bu iki yaklaşım çerçevesinde şekillendirilmiştir. Barthes, göstergeleri belirli bir bağlamda sınırlandırmak yerine genel bir tanım yapmaktadır. Gösterge olarak tanımladığı herşeyin anlamının dil aracılığı ile aktarıldığını düşünen Barthes, gösterge dizgelerinin ancak dil desteğiyle anlam kazandığını savunmaktadır. Yeni bakış açıları sayesinde ve göstergebilimcilerin farklı alanlardaki çalışmalarıyla genel göstergebilim bir dönüşüm geçirdiyse de genel nitelikleri dilbiliminden beslenmekte ve sonraki çalışmalara da referans kaynağı olmaktadır. Barthes, bu nitelikleri yapısal dilbilimin ve Sassure'nın çalışmalarını temel alarak dil ve söz, gösterilen ve gösteren, dizim ve dizge, düzanlam ve yananlam olmak üzere dört ana başlık altında toplamaktadır. Sonraki çalışmalarıyla farklı noktalara değinen göstergebilimcilerde farklılıklar tespit edilse de, göstergebilimsel incelemeler bu temel kuramsal çerçeveye dayanmaktadırlar.

Sassure'ye göre dil/söz ilkesinin hem toplumsal hem de bireysel işlevi vardır. Dil, bir kurallar bütünü olarak kurumsal bir yapıya sahiptir ve edim olarak var olmaz çünkü “önceden tasarlanmanın dışında kalır.” Bu yüzden birey, dili tek başına yaratamaz ve değiştiremez. Barthes değerler dizgesi olarak dili şu şekilde tanımlar:

*“Dil sözleşmeye dayanan (bir bölümüyle) buyrultusal ya da daha doğrusu nedensiz bir değerler dizgesi olduğu için bireyin tek başına yol açtığı değişikliklere karşı direnir, bu nedenle de toplumsal bir kurumdur.”*¹⁰³

Dile kıyasla söz ise “bireysel bir seçme ve gerçekleştirme edimidir” ve

*“önce konuşan bireyin kişisel düşüncesini anlatmak için dil kodunu kullanabilmesi sağlayan birleşimlerden sonra bu birleşimleri dışa vurmasını sağlayan zihinsel-fiziksel düzeneklerden oluşur.”*¹⁰⁴

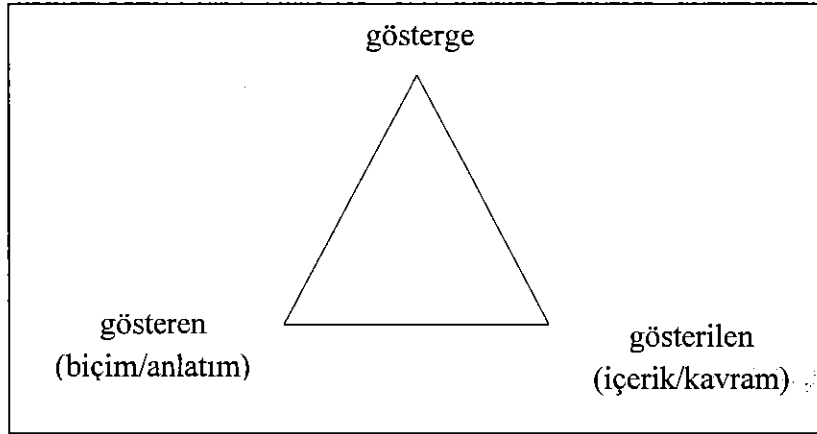
¹⁰² Bkz.: Barthes, s. 33.

¹⁰³ Bkz.: Barthes, s. 36.

¹⁰⁴ Bkz.: Barthes, s. 36.

Sassure, gösterilen ve göstereni, göstergenin oluşturuçuları olarak açıklamaktadır. Bu noktada gösterge teriminin tanımının değişken olduğunu belirtmek gerekmektedir. Belirtke, belirti, görüntüsel gösterge, simge ya da alegori terimleri çeşitli göstergebilimciler tarafından gösterge yerine kullanılmaktadır. Buna rağmen bu terimlerin ortak bir özelliği bulunmaktadır. Her biri zorunlu olarak iki bağlantısal öge arasındaki bağlantıyı belirtir. Gösterenler düzlemi anlatımı, gösterilenler düzlemi ise içeriği oluşturmaktadır. Hjelmslev, bu düzlemleri biçim ve töz olarak ayırmaktadır. Gösterilen, nesnenin zihinsel bir tasarımı olarak tanımlanırken, göstergeyi kullananın bundan anladığı “şey”dir, bu yüzden işlevsel bir tanıma sahiptir ve aracı niteliği taşımaktadır. Göstergenin bir diğer bağlantısal ögesi de gösterendir ve konuşmadaki, daha doğrusu sesteki ya da yazıdaki karşılıktır.¹⁰⁵

Şekil-1: Gösteren, Gösterilen ve Gösterge Şeması

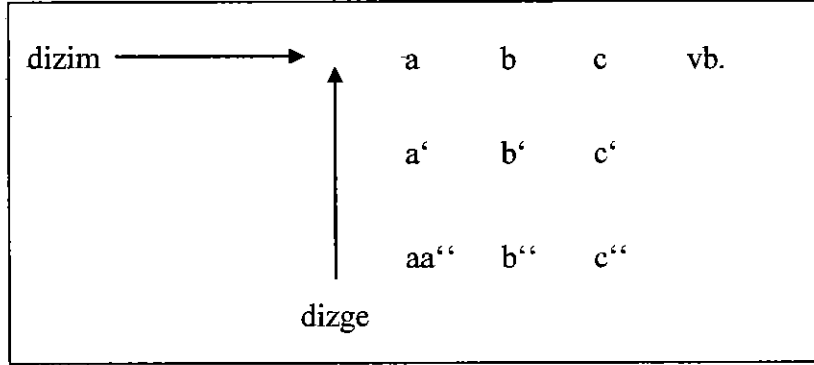


Kaynak: Fatma Erkman, Göstergebilime Giriş, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1987, s. 44.

Dilsel göstergelerin bir araya gelmesi dizim olarak tanımlanırken, birbirlerinin yerine geçmesi de dizge olarak tanımlanmaktadır. Örneğin, “ben şiir yazıyorum” cümlesi çizgiseldir ve tek yönlüdür. Anlam açısından birbiriyle uyumlu sözcüklerden oluşan bu tümceler dizim olarak tanımlanmaktadır. Şiir yerine roman, senaryo ya da başka birşey koyabilme durumunda da dizge oluşur.

¹⁰⁵ Bkz.: Barthes, s. 54.

Şekil-2: Dizim ve Dizge Şeması



Kaynak: Roland Barthes, Göstergebilimsel Serüven, Çev. Mehmet Fırat, Sema Fırat, İstanbul, Kaf Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.84.

Dizge ve dizim ilişkisi giysi üzerinden örneklendirdiğinde dizge bedenın aynı noktasında, aynı anda bulunamayacak ve değiştiğinde ise anlamı değiştirecek parçaları kapsamaktadır. Bunlar takke, berre ya da şapka ek parçaları olabilir. Etek, bluz ve ceket olarak bu giysinin tümünde değişik parça veya öğelerin yanyana bulunması da dizim düzlemini ifade etmektedir.¹⁰⁶

Son ilke anlamlama dizgesinin iki düzlemini ortaya koymakta ve farklılıklarını tespit etmektedir. Her anlamlama dizgesi bir anlatım düzlemi (gösteren) ve içerik düzleminden (gösterilen) oluşmaktadır. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki, “gösterenin dışsal, doğallaşmış ve uzlaşım sal gerçekliği” olarak düzanlamı belirlemektedir. Herhangi bir nesnenin zihinde oluşturduğu yansıma olarak anlaşılabilir. Bu gösterenin insanda oluşturduğu duygu, kültürel bağ, etkileşim ve çağrışım ise yananlam olarak tanımlanmaktadır. Yananlam, anlamlandırmanın ikinci düzeyini oluşturur. İdeoloji ve retorığın işlediği düzlem olarak da tanımlanmaktadır.¹⁰⁷ Dilbilimin dil ve söz, gösterilen ve gösteren, dizim ve dizge, düzanlam ve yananlam ilkeleriyle göstergebilimin amacı,

“her türlü yapısal etkinliğin, gözlemlenen konuların bir taslağını yaratmaya yönelik tasarısına uygun olarak, dil dışındaki anlamlama dizgelerinin işleyişini belirleyip ortaya koymaktır.”¹⁰⁸

¹⁰⁶ Bkz.: Barthes, s. 79.

¹⁰⁷ Ayşe İnal, “Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı”, *İletişim: Araştırmaları Dergisi*, Ankara, C: III, Sayı:1, 2003, s. 9.

¹⁰⁸ Bkz.: Barthes, s. 111.

Göstergebilim temsilcilerinin dilbilimin ilkelerine dayanarak geliştirdikleri araştırmalar neticesinde, inceleme konularının belirleyicilerinin de etkili bir faktör olduğunu ve sinema, psikanaliz, mimari ve edebiyat gibi bilim dallarının kendi yapılarına mahsus kodlarının da dikkate alınması gerektiği sonucuna varılmıştır. Zamanla disiplinlerarası bir sahaya dönüşen göstergebilimin alt dalları oluşmuş ve her araştırmacı kendi alanındaki özellikleri dahil ederek farklı boyutlar kazandırmıştır. Her bir bilim dalına değinmek çalışmanın kapsamını aşacağı için, aralarındaki bağı ortaya koymak adına bir kaç örnek verilecektir. Edebiyat göstergebilimi, dilbilimin geliştirdiği kavramlar üzerinden dil ve metin kuramıyla ilgili çalışmalara bir altyapı getirmiştir. Mihail Bahtin öncülüğünde yürütülen metinlerarası ilişkiler incelemeleri sonrasında Julia Kristeva'nın dikkate aldığı değişik bağıntılarla farklı bir boyut kazanmıştır. Sosyal göstergebilim de aynı şekilde kendi araştırma alanındaki öğelerin (birey, toplum, konuşma, davranış vs.) kodlarını inceler. 1970'li yılların ortasından itibaren Fransa'da, temelini psikanaliz, göstergebilim, yapısalcılık ve marxizmden alan sinema ile ilgili kuramsal bir tartışma başlatılmıştır. Bu tartışmanın merkezinde izleyicinin sinemayla olan ilişkisi bulunmakta ve başlangıç noktası Fransız kuramcılar Jean Louis Baudry ve Christian Metz'in çalışmalarına ("Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma", 1977) dayanmaktadır. Metz, Freud ve Lacan'ın psikanalitik incelemelerini referans alarak sinemaya aktarmış, filmin ve sinemanın seyircilerde bilinçsiz ve irrasyonel süreçlere sebep olmasını ve etkilerini araştırmıştır.

2.2. CHRISTIAN METZ'İN SİNEMA GÖSTERGEBİLİMİ

Christian Metz, sinema ve psikanaliz çalışmalarından önce sinema göstergebilimin kurucularından biri olarak anılmıştır. "Essais sur la signification au cinema" (1968), "Langage et Cinema" (1972), "Le signifiant imaginaire" (1977) ve "Essais semiologiques" (1977) adlı incelemelerinde Sassure'in göstergebilim çalışmalarına dayanarak filmin empirik-analitik araştırmasını yapmıştır. Giderek dilbilimi yaklaşımından uzaklaşarak yapısalcı hareketi benimsemiş, bunu dilbilimi ve göstergebilimi ile birleştirmiştir. Bu anlamda çoğu zaman Umberto Eco ile

karşılaştırılmıştır. Christian Metz, sinema göstergebilimin yaratıcılarından biri olarak diğer çözümleme yöntemlerini yetersiz gördüğü için, sinema göstergebilimini yeni bir çözümleme yöntemi olarak görmektedir. Sinemayı bir “olgu” olarak tanımlayan Metz, sinemanın “algılama ve anlama/kavrama (intellection) psikolojisi, kuramsal estetik, seyirci sosyolojisi ve genel semiyolojiyle” iç içe olduğunu düşünmektedir.¹⁰⁹ Sinema dilini ve film çözümleme yöntem önerilerini “Langage et Cinéma” (1971) adlı yapıtında toplarken, “ne gördüğümüzü nasıl biliyoruz?” sorusundan yola çıkarak, sinema dilbilimini kültür teorilerinin etkisiyle değerlendirmiştir. Film çözümleme yöntemini detaylı şekilde incelemeyi önce, Metz’in genel olarak sinema sanatını nasıl değerlendirdiğini özetlemek, aynı zamanda geliştirdiği yöntemi anlamakta yardımcı olacaktır. Metz, Rossellini’nin yorumuna dayanarak sinemayı özgün bir sanattan çok dilyetisinin özelliklerine sahip olan bir sanat dalı olarak tanımlamaktadır. Bunun sebebi ise, sinemanın kendisinden önce ortaya çıkan müzik, imge, ses gibi öğelerin bir araya gelmesiyle oluşması ve “kendinden önce var olan dışavurum biçimlerini kapsaması”dır. Metz’e göre dilbilimi, bir filmi anlamak ve anlamlandırma konusunda zaman kazanılmasını sağlamaktadır.¹¹⁰ Bu noktada sinema ve film ile ilgili yapmış olduğu ayrıma da dikkat çekmek gerekmektedir. Sinema ve filmi, edebiyat ve kitapla karşılaştıran Metz, sinemanın kendi kökeninin ve dışsal yapıların heterojen kodlarını kapsamayı, filmi de somut bir mesaj (dilsel söylem) olarak tanımlamaktadır. Geniş bağlamda sinema hem teknolojik, sosyal ve ekonomik fenomenlerin hem de filmlerin tamamı olarak tanımlanır. Metz’e göre sinemanın hammaddesini bilgi kanalları oluşturmaktadır. Bunlar, görüntü, yazılı materyalleri içeren grafik çizimler, kaydedilmiş konuşmalar ve müzik, gürültü veya ses efektleridir. Bu öğelerin birlikte değerlendirilmesinin sonucunda ise bir anlam ortaya çıkmaktadır. Göstergebilimcinin görevi ise, bu anlamı ilgilenmektir, çünkü Metz’e göre sinema bir anlamlandırma yeri olarak mesajların izleyiciye aktarılmasını ifade etmektedir. Bu sebeple işaret sistemi içinde metinde kodlanmış mesajlar olarak çözümlemelidirler. Sinemasal kodlar Metz’e göre üçe ayrılmaktadır: Sinemayla ilgili olan kodlar (örneğin hızlı kurgu), sinemayla ilgili olmayan kodlar (toplumsal ve

¹⁰⁹ Christian Metz, Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, Cilt:1, 2012 s. 19.

¹¹⁰ Bkz.: Metz, s. 22.

kültürel yapılar) ve başka sanatlarla ilgili olan kodlar (ışık veya gölgelendirme).¹¹¹ Bu noktada sistem/metin ayrı bir öneme sahiptir, çünkü metin, kodların bir araya geldiği bir bütündür. Bu noktada Metz'in çalışmaları Eco'nun çalışmalarından ayrılmaktadır, çünkü Eco'ya göre gerçekliği ikonik olarak resmetmek, görüntüleme işleminde verilen spesifik kodlarla gerçekleşmektedir. Metz ise buna karşılık olarak filmde gösterilen gerçekliğin film dilinden önce mevcut olan kodlar aracılığı ile oluşturulduğunu ve bu yüzden film için asıl spesifik olan, film montajında bu farklı kodların birleşimidir. Bu sebeple de Eco'nun filmin en küçük birimi olan resmi ve onun parçalarını işaret sisteminin ana unsurları olarak ele almak yerine, daha büyük bir birim olan ve dilsel mekanizmalara göre işleyen sekansı incelemiştir. Sinematografik anlam üretiminde büyük parçaların yanı sıra küçük parçaların da incelenmesi gerekmektedir. Bunlar Metz'e göre filmsel dizisel bağıntılardır (kamera hareketleri, karartmalar ve diğer optik hileler, imgeyle ses arasındaki ilişki vb.). Sinemanın kullandığı "küçük parçalar"dan biri ise görüntü dilinin noktalamaları olarak tanımlanan geçiş türleridir. Bir çekimden diğer çekime nasıl ve ne zaman geçildiğini belirleyen bu noktalama işaretleri de etkileri açısından farklı amaçlar için kullanılmaktadır. Filme serpiştirilen ve filmi parçalara ayıran bu noktalama işaretleri hangi uzunlukta olursa olsun, filmsev söylevi aktarmayı mümkün kılmaktadır. Sinemanın başlangıç yıllarında noktalama işaretleri çok daha fazla önemsenmekte ve özellikle tiyatral filmlerde uygulanmaktaydı. Kamera ve sahne arasındaki mesafenin, yani plan ölçeğinin aynı tablo içinde değişiklik göstermemesi ve anlatımı kısıtlaması, noktalama işaretlerinin sinemada ortaya çıkmasına neden olmuştur.¹¹² İmgenin bu şekilde üstünün örtülmesi iris ve perdeleme yöntemleriyle oluşturulmaktadır. Sinemanın ortaya çıkışından bu yana kullanılan en temel geçiş türleri aşağıdaki gibidir:

Sert kurgu

Bir plandan diğer bir plana geçerken herhangi bir optik hile kullanmadan gerçekleştirilen bu geçiş türü bir anlamda noktalayıcı gösterilenin tam karşıtıdır. Sert kurgu söylev zincirindeki "gereksiz" unsurları dahil etmemektedir ve zamansal-

¹¹¹ James Monaco, "Film Verstehen", Rowohlt Verlag, Reinbek, 2000, s.448.

¹¹² Bkz.: Metz, Cilt:2, s. 107.

mekânsal bütünlüğü oluşturur. Bir taraftan seyirci tarafından algılanmasını çok fazla mücadele etmeyen sert bir bölme yaparken, diğer taraftan bölerken birleştiren bir etkisi vardır. Kesme geçişinin şekilleri ise çoğu zaman harekete, konuşmaya, müziğe ya da ilgi yönüne göre yapılır.

Zincirleme

Sinemada en fazla kullanılan noktalama işaretlerinden biri olan zincirleme, bir görüntüden diğerine geçerken ilk görüntünün yavaş yavaş kaybolması ve sonraki sahnenin ağır ağır belirmesini ifade eder ve özellikle zaman ve mekân değişikliklerini belirtmek için kullanılır. Sert kurguya nazaran çok daha yavaş bir geçiştir ve bu yüzden aksiyon filmlerinde pek fazla kullanılmaz.

Kararma ve Açılma

“Fade out” ve “fade in” olarak da bilinen bu geçiş türleri bir sahnenin kapanışını/sonunu ve açılışını/başlangıcını ifade eder. Zincirleme türünde olduğu gibi bu geçiş türü de zaman ve mekân geçişlerini göstermek için kullanılmaktadır.

Bulanıklaşma ve Netleşme

İki sahne arasındaki geçişte ilk sahne bulanıklaşarak sona ererken sonraki sahneye de yavaşça bu belirsizlikten çıkılarak giriş yapılır. Örneğin karakterlerin düş gördüğü veya hastalandığı durumlarda kullanılan bu geçiş türü, öznel bakışın olduğu sahnelerde, daha doğrusu filmdeki karakterin gözünden sunulur.

Bindirme

Bindirme tekniği iki farklı görüntünün üst üste getirilmesi ve aynı ekranda gösterilmesiyle gerçekleştirilir. Bu görüntülerdeki nesnelerin birbiriyle bağlantısı olma zorunluluğu yoktur. Karakterlerin duygularını göstermek için kullanılan bu teknikte, örneğin kahramanın yüzü yakın planda gösterilirken bu görüntünün üzerindeki de kahramanın düşlerinin görülmesini sağlar. Aynı durum görüntü üzerine getirilen yazılar için de geçerlidir. İki ayrı ya da birbirini tamamladığını düşünülen

görüntüler veya yazı ve görüntü, ayrı konular arasındaki benzerliği ya da farklılıkları göstermek için kullanılmaktadır.¹¹³

Donma

Filmin bitişindeki son sahnedeki görüntü dondurulur ve son sahnedeki görüntüye özellikle dikkat edilmesini sağlar.

İris

Filmin başında veya sonunda siyah bir ekran içinde küçük bir daire şeklinde sahnenin belirmesi veya kapanması şeklinde kullanılır. İlk sahnede bu küçük daire genişleyerek ekranın tamamını kaplarken son sahnede ise siyah ekran dıştan içe doğru sahneyi kapatır. Bu arada sahnenin tam merkezinde sahneyi anlamlandıran ve olayın önemini vurgulayan nesne veya özne bulunur.¹¹⁴

Metz'sin sinemanın hammadresi olarak belirlemiş olduğu görüntü, grafik çizimler, konuşma ve ses öğeleri de dikkate alınmalı ve birlikte değerlendirilmelidir. Jean Mitry'nin "Sinema Estetiği ve Psikoloji"¹¹⁵ başlıklı çalışması, temel yapıların nitelikleri üstünde durmaktadır. Mitry, bu çalışmasında Metz'in dikkat çekmiş olduğu "küçük parçalar"ı ele alarak sinemayı türlere (çağdaş sinema, gerçekçi sinema vs.), imge türlerine (özel imgeler, mecaz-imge) ve filmsel unsurlara (söz, müzik, renk) ayırırken yukarıdaki tabloda veya genel olarak film incelemelerinde üstünde çok fazla durulmayan öğeleri detaylıca açıklamıştır. Sinema ve psikoloji bağlamında yaptığı çalışmalar, psikoloji ve bilgi felsefesi alanlarından yararlanarak, film kavramını da şekillendirip farklı perspektifte değerlendirilmesini sağlamıştır. Mitry, özel imgeleri belirli kategorilere ayırır. Zihinsel imge şekli düşleyen, rüya göre veya korkan kahramanın gözünde canlandığı ama bizzat gözleriyle tanık olmadığı görüntülerdir. Bu noktada imgelerin psikolojik boyutuna dikkat çeken Mitry, düşlenen görüntülerin psikolojik bir nitelikte olduğunu ve yalnızca hissedilebileceklerini düşünür. Bir diğer özel imge ise "objektifin

¹¹³ Kadir Macit, "Sinemada Kurgu ve Görüntü Estetiği", (Çevrimiçi), http://www.academia.edu/6660115/Sinemada_Kurgu_Ve_G%C3%B6r%C3%BCnt%C3%BC_Esteti%C4%9Fi_-_Kadir_Macit, 20 Nisan 2015.

¹¹⁴ Bkz.: Metz, Cilt:2, s. 116.

¹¹⁵ Bkz.: Metz, Cilt:2, s. 47.

öznelleştirilmesiyle” gerçekleşir. Çekim açıları ve kamera hareketleriyle kahramanın ilk imge çeşidindeki düşlediği, korktuğu, gördüğü ya da tanık olduğu şeyin gerçekten algılanmasıdır.¹¹⁶ Film öğelerinin işlevlerini araştıran Mitry, sözün filmdeki önemini de inceler. Filmsel öykünün gerçeklik ile olan ilişkisinde sözün işlevine dikkat çekerek, ilk olarak sesle ilgili kuramların çıkış noktalarını ve savunmalarını özetler. Filmsel göstergebilimin bir parçası olan söz, imge, ses ve söz arasındaki temel ilişki çözümlemeye dikkate alınması gereken bir öğedir. Metz’e göre söz, sinemayı sahip olduğu dilyetisel güçlerle zenginleştirmektedir ve sinemadaki en küçük birimlerin incelenmesinin önemini göstermektedir. Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov’un ses ve görüntü arasında “eş-zamanlılık bulunmaması ilkesi” ile Arnheim’in sesin kaynağının görüntü ile çakışıp “paralelliğin” oluşturulması ile ilgili tezlerini değerlendiren Mitry, uyum kuramlarından yola çıkarak farklı bir noktaya işaret eder. “Eş-zamanlılık bulunmaması ilkesi” ya da “çakışmazlık ilkesi”ni sinemayı tiyatrodan uzaklaştırma için kullanan yönetmenler, filmde her türlü söz kalabalığından kaçınmayı amaçlamaktadırlar. Buna göre imgenin gösterdiği şeyler tekrar sözler aracılığı ile tekrarlanmamalı ve ses bir imada bulunmamalıdır. Bu görsel ve işitsel tekniğe göre, görüntü ve ses arasındaki yinelemelerden kaçınmak gerekir. Örneğin bir sahnedeki konuşmacının söylediklerini imge-şeridi iletiyorsa, bu sahnedeki konuşmacının sözleri duyulurken görüntüde onu sessiz şekilde dinleyenlerin görüntüsü yer almalıdır.¹¹⁷ Günümüzdeki filmlere bakıldığında sesli sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte çakışmazlık ilkesi örneklerinden ziyade, söz ve sesin daha belirgin ve bütünsel bir biçimde kullanıldığı ve bir araya getirildiği görülmektedir. Rudolf Arnheim ise bu çakışmazlık kuramına karşılık olarak ses ve görüntü arasındaki paralelliği savunur. Sesin işitilmesiyle görüntünün aynı anda görülmesinin laf kalabalığı anlamına gelmediğini düşünen Arnheim, paralellik ve uyum arasında bir uyumsuzluk olmadığını belirtir. Mitry, sinemadaki bu iki farklı ses-görüntüye dair yorumları geliştirmek ve değerlendirmekten ziyade, görsel ve işitsel arasındaki karşılıklı etkileşime dikkat çeker. Mitry’e göre filmsel süreklilik bir plan ile ondan sonra gelen plan arasındaki anlamlı ilişkiyi sağlana görsel unsurla oluşturulsa da

¹¹⁶ Bkz.: Metz, Cilt:2, s. 12.

¹¹⁷ Bkz.: Metz, Cilt:2, s. 41.

sonuç olarak imge ve dialog arasındaki içsel ilişki de belirleyicidir.¹¹⁸ İçsel ilişki ile kurgu kastedilirken, sözlü filmdeki sürekliliğin birinci planın işitsel ve görsel araçlarıyla genel anlamı sağlayarak ikinci planın görsel yapısını belirlediği düşünülmektedir. Bu söylevsel süreklilik ikinci planın genel anlamından yola çıkarak üçüncü planın görsel yapısını belirler ve bu şekilde sürüp gider. Fransız besteci Maurice Jaubert'ın ürettiklerine dayanarak film müziği ve etkilerini inceleyen Mitry, müzikle ilgili sorunları ele alır. Jaubert'e göre ses gibi film müziği de çok yaygın şekilde kullanıldığında "müziko-sinematografik dilyetisi" olarak görülen olayı yorumlayan ve içerik anlamında bir şey ifade etmeyen bir etkiye sahip olabilmektedir. Aşk sahnelerindeki keman sesleri ya da aksiyon sahnelerinde vurmalı çalgıların kullanımı Jaubert'e göre hikayeleri taklit etmektedir. Oysa film müziği tersine, imgeleri taklit etme yerine görüntüleri destekleyen, tamamlayan ve zaman zaman müdahale eden bir işleve sahip olmalıdır. Bu tür bir etkileşim sonucunda işitsel-görsel bir ritm oluşturmalıdır.¹¹⁹

Filmde anlam biçimleri ayrımı denotasyon ve konotasyon arasında yapılmaktadır. Denotasyon, bir sözcüğün somut anlamını ifade ederken, konotasyon ise spesifik anlamını ifade eder ve okuyucuda ya da seyircide uyandırdığı duygu ve düşünceleri içermektedir. Buna göre denotasyon daha objektif, kavramsal, tanımlayıcı ve temel anlam karakterine sahiptir, konotasyon da buna karşılık olarak daha öznel, çağrışımlı, değerlendirici ve yan anlam olarak tanımlanabilir.¹²⁰ Örneğin, baba sözcüğünün birincil anlamı, yani denotasyonu "çocuk sahibi bir erkek"tir, konotasyonu ise "güven" ya da "koruyucu" olmasıdır. Filmde ise denotasyon, resimde görülen işaretleri kapsamaktadır: kostüm, dekor, ışık vs. Filmdeki konotasyon ise paradigmatik (dizinsel) ve dizimsel çağrışıma ayrılmaktadır. Dizinsel anlam düzlemi, bir çok öge veya plan arasından seçilen bir öge ya da plan olarak filmsel anlamı taşımaktadır. Bir durumun nasıl çekildiği sorusunu yanıtlar. Dizimsel anlam düzlemi de filmsel bağlamdan elde edilir ve bir filmde planların ve ya ögelerin önceki veya sonraki gösterimle olan karşılaştırmasından ortaya çıkar. Bu anlam biçimlerinden

¹¹⁸ Bkz.: Metz, Cilt:2, s. 44

¹¹⁹ Bkz.: Metz, Cilt:2, s. 46.

¹²⁰ Christian Lehmann, "Denotative und konnotative Bedeutung", (Çevrimiçi), <http://www.christianlehmann.eu/ling/>, 15 Mart 2015.

filmdeki gösteren ve gösterilen ilişkisi oluşmaktadır. Yukarıda kod sistemi olarak tanımlanan mesajlar, dizimsel (syntagmatic) ve dizinsel (paradigmatic) eksenlerde düzenlenmektedir. Dizimsel eksen, film zinciri içinde birbirine bağlanan yatay mesajlar akışıdır. Dizinsel eksen de anlatım sırasında ortaya çıkar. Bu iki eksen, metnin tam anlamını oluşturmaktadır. Dilin yapısı bağlamında aktarıldığı gibi, gösterilen düzeyi, nesnenin zihinsel tasarımını gerektirdiği için doğrudan doğruya bir ilişki söz konusudur. Filmde ise seyirci nesneyi gözünde canlandırmak zorunda değildir, dolayısıyla gösteren ile gösterilen bağlantılıdır. Filmde görülen ev, gerçek eve çok benzemektedir. Dilbilimindeki gösteren, gösterilen ve gösterge öğeleri film incelemesi bağlamında değerlendirildiğinde gösterilen; kavrama (simgesel), gösteren işitimi imgesine ve bu iki öğenin birleşimi ise göstergeye dönüşmektedir.¹²¹ Sinemadaki gösterge kullanımı, gösterilen ve görünenin ardındaki anlamı ifade ederken her zaman toplumsal ve kültürel durumla ilintilidir. Anlamlandırmanın iki düzeyini içeren düz anlam ve yananlam, gösteren, gösterilen ve göstergeyle ilişki içindedir. Bunların etkileşimi sonucunda seyircinin zihninde oluşturduğu yansıma (düz anlam) ve hissettikleri ya da kültürel değerlerin sonucundaki anlamlandırma (yananlam) ilgilidir. Denotasyon ve konotasyon kavramlarıyla karşılaştırılabilir. Metz, sinema göstergebilimi ile kodlaştırılmış filmsel düzenlemeleri inceler. Bu düzenlemeler Metz'e göre bir dilbilgisi oluşturmaktadır. Film kurgusunun yazınsal boyutu ise başka yananlamlar yaratmaktadır. Yananlamların yaratılması kodlaştırılmalarıyla mümkün olup seyirci de filmin yazınsal anlamını bu düzenlemeler sayesinde çözebilmektedir. Bu bağlamda sinemanın anlatım biçimi ve teknikleri de anlam yaratmak için belirli amaçlara yönelik kullanılmaktadır.

Ele alınması gereken diğer sinematografik dizisel olgu ise “ayırıcı” çözümlerdir.” Bunlar, özgün bir yapıya sahip, kendilerine özgü yapıları olan film grupları ya da film parçalarını inceleyen filmsel olguların varlığını kabul eden ve çeşitli görünümelerini inceleyen çözümlerdir. Yönetmenin yapıtları, sinematografik bir tür, bir döneme, ekole veya ülkeye ait bir sinema olarak bu araştırmaları dilyetisi araştırmalarıyla karşılaştırmak gerekmektedir. Bu noktada filmlerdeki kültürel anlam ve anlamlandırmaya vurgu yapılmaktadır. Bu “küçük”

¹²¹ Seçil Bükler, *Sinemada Anlam Yaratma*, Ankara, İmge Kitabevi, s. 58.

birimler bulunabildiği takdirde, genel bir anlambilim ve kültürleri kapsayan bir göstergebilim sunulabilir.¹²² Metz'e göre film çekimi mekanik özellikleri dışında büyük ölçüde kültürel dizesel bağıntılar içermektedir. Bu sebeple filmin büyük dizimselinin sinemaya mı yoksa sinematografik öyküye mi ait olduğu Metz için cevaplanması gereken önemli bir sorudur. Metz'e göre yukarıda özetlenen birimler filmi açıklamakta yetersizdir çünkü asıl anlamlandırma beyaz perdeye özgü yineleme ile (gösteren) öykü süreçsel yineleme (gösterilen) arasındaki ilişkide saklıdır. Sadece öyküsel süreci dikkate almak da gösterenleri dışlayacağı için aynı şekilde film çözümlemesini eksik bırakacaktır. Film bu yüzden iki araştırma ögesi ile bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Bu iki taraflı incelemnin zorunluğu ise kültürel ve toplumsal bir olgunun varlığını kabul etmekle ilgilidir; sinema öyküler anlatmaya yarar. Sinemanın bu anlatıcı özelliği sinematografik dilbilgisinin geliştirilmesini zorunlu kılmıştır. Metz, bu sebeple iki farklı girişimin önemine dikkat çeker: öykülü filmleri kapsayan bir göstergebilim çalışması ve yapısal anlatım çözümlemesi.¹²³ Filmlerdeki kodlar bir yandan kültürel, sosyolojik ve diğer etkenler bağlamında değerlendirilirken, diğer yandan da biçimsel özellikler incelenmelidir. Bu kodlar da yukarıda belirtildiği gibi kültürel ve toplumsal olgulara dayanmaktadır. Sinema göstergebilimi bu yüzden filmlerin nasıl çekildiğini dikkate alarak filmi anlamaya çalışır. Bunun için de toplum, kültür ve diğer alanları da ele almak zorundadır. Metz, imge öğretiminin kültürle ilgili olduğunu düşünür. Metz'e göre diller dünyaya ait her şeyi çözümleyebilir ve yeni baştan oluşturulabilirken, imge ise böyle bir özgün niteliğe sahip değildir. Dolayısıyla dil anlam üretimini etkilemektedir. İmge, dil ve anlamlandırmayla ilgili bir eğitim yöntemi öneren Metz, ilk olarak sinema derslerinde film türlerinin açıklanması gerektiğini, sonraki aşamada ise "anlaşılması zor" olan ve toplumsal ya da kültürel oldukları düşünülen filmlerin ele alınması gerektiğini önerir. Bu noktada Metz'in her insanın ait olduğu toplum ve kültüre bağlı olarak bir nesne ve imgenin yazınsal anlamı hakkında bir fikir sahibi olduğunu belirtir. Bu yazınsal anlamın daha büyük çerçevede ve toplumsal, kültürel veya ideolojik bağlamda değerlendirilebilmesi için ikonik öğretim süreci gerekmektedir. Bir nesnenin imgesini neye benzediğini bilmek, tüm ikonik araçların sahip oldukları

¹²² Bkz.: Metz, s. 125.

¹²³ Bkz.: Metz, s. 130.

anlamalı biçimin neye benzediğini ve büyük ölçüde kültürel oldukları varsayılan belli sayıda imgelerin toplumun geneline gönderme yaptığını ve imgesel bir biçime sahip olduklarını açıklamaktadır.¹²⁴ Bu sebeple öğretim sürecinde aktarılması gereken sinemanın ait olduğu ülke ve topsullaşmayla ilgili bilgiler dahilinde gerçekleştirilen anlamlandırma sinemayı bir bütün olarak ele almak için incelemeyi tamamlamaktadır. Ayrıca imgenin kültürel yananlamını incelemek toplumdaki egemen ideolojiye karşı eleştirel yaklaşmayı ve bu ideolojinin retoriğinin etkilerini görüp karşı koymayı sağlamaktadır. Kültürel değişimlerin mevcut kültürü iyi tanımak ve aktarmakla ilgili olduğunu düşünen Metz, bu sebeple anlamlandırmanın kültür ve toplumla birlikte yapılmasının koşulu olarak toplumsal öğeleri aktaran bir eğitimin zorunluluğuna vurgu yapmaktadır. Filmlerde karşılaşılan kodlar yalnızca sinemaya ait olmadığı gibi, sadece başka sanat dallarından ve kültürel simge siteminden de oluşmamaktadır. Zincirleme karartma ve panorama gibi sinemanın kendine özgü kodları ile kolektif imgeler, ideolojiler gibi toplumsal kodların birlikte değerlendirilmesi bütün bir anlamlandırma sistemini oluşturmaktadır.

Metz, bir filmi anlamlandırmak için “La Grande Syntagmatique du Cinema” adlı çalışmasında kurgusal filmler için uygulanabilen sistematik bir çözümleme sunmuştur. İmge şeridinin büyük dizimseli olarak adlandırılan bu tablo, büyük dizimsel tiplerinin (sahne, sekans, art arda dönüp gelen kurgu tipi, vs.) çekimler arası ilişkilerini ve bağlantılarını göstermektedir ve “parçasal birimler olarak” tanımlanmaktadır. Sinemada anlam yaratmada önemli bir etkiye sahip olan bu dizimsel kategoriler sekiz bağlantı türünde toplanmıştır. Bu yönde 1965 yılında yapılmış olan ilk çalışma, altı temel tip ayrımı yapmaktadır: özerk plan, sahne sekans, betimleyici dizimsel bağıntı (art arda dönüp gelmiş, art arda dönüp gelebilir ve paralel bağıntı tipleri), art arda dönüp gelen kurgu ve yinemeli dizimsel bağıntı (tamamıyla yinelemeli, iki seçenekli noktalama biçiminde yinelemeli ve yarı yinelemeli). Sinemasal dizimsel ile ilgili ikinci bir tabloyu geliştirip 1967 yılında “Göstergebilimsel Konferans”ında açıklayan Metz, bu tabloya göre sekiz dizimsel tip geliştirmiş ve kodlaştırılmış düzenlemelerle ilgili yeni bir tablo sunmuştur. Sinemataografik dizimsel tabloyu sekiz büyük özerk parça ya da sekiz sekans olarak

¹²⁴ Bkz.: Metz, Cilt:2, s. 135.

tanımlayan Metz, güncellemiş olduğu tabloda sekans sözcüğünü belirli tipler için kullanmaktadır. İmge şeridinin büyük dizimselini oluşturan sekiz tip arasında plan, zaman dizinsel olan dizimsel bağıntılar, zaman dizinsel olmayan dizimsel bağıntılar, betimleyici dizimsel bağıntı, öyküleyici dizimsel bağıntı, sahne, bölümlere ayrılmış sekans ve sıradan sekans bulunmaktadır.¹²⁵ Metz'in imge şeridinin büyük dizimseli olarak tanımladığı bu tablodaki sekiz dizimin her biri aşağıda detaylı şekilde açıklanmıştır.

1. Özerk plan

Plan, dilbilimin yapısı bağlamında değerlendirildiğinde bir tümcenin paragrafa ait bir alt birimi olarak tanımlanmaktadır. Kimi paragrafların tek bir cümleden oluştuğu dikkate alındığında, filme ait kimi özerk parçaların dizimsel bağıntılar olup, diğerlerin bu özelliğe sahip olmadığı görülmektedir. Buna göre filmdeki kimi planlar da özerktir, kimileri değildir. Metz, bu noktada tek bir plan halinde işlenen sahne olarak tanımlanan plan sekans ve özerkliklerini dizimsel kutuplaşma konumlarına borçlu olan ve araya sokulmuş parçalar olarak adlandırılan çeşitli planlar (inserts) arasında ayırım yapar. Metz, araya giren parçaları dört çeşide ayırır:

- süreçsel olmayan araya sokulmuş parça (non-diegetic insert): karşılaştırmalı bir değere sahip ve eylem dışı bir nesne gösteren imge.
- öznel araya sokulmuş parça (subjective insert): anı, düş, korku gibi eylemin kahramanı tarafından bir anı şeklinde düşünülen, orada olup bitmeyen bir imge.
- Yerli yerinde olmayan araya sokulmuş parça (diegetic insert): filmde olması gereken yerden alınarak gelişigüzel bir şekilde başka bir dizimsel bağıntının içinde yerleştirilen imge.
- Açıklayıcı araya sokulmuş parça (explanatory insert): büyütülmüş ayrıntı, motifin içinde bulunduğu mekandan alınarak soyut bir mekana taşınması (örneğin çok yakın çekim bir kartvizit ya da mektup).¹²⁶

¹²⁵ Bkz.: Metz, s. 114.

¹²⁶ Bkz.: Metz, s. 117.

2. Paralel dizimsel bağıntı

Kurgu aracılığıyla art arda dönüp gelen iki ya da daha çok motif birbirine yakınlıktırılmakta ve iç içe geçirilmektedir. Temelanlam düzeyinde sözü edilen motifler arasında ne zamansal ne de mekansal hiçbir br somut ilişki yoktur.¹²⁷

3. İki seçenekli noktalama biçiminde dizimsel bağıntı

Zaman dizimsel olmayan ikinci bağıntı tipi ise, aynı düzeydeki gerçekliklerin küçük bir örneği olarak sunulan kısa sahneciklerden oluşan bir dizidir. Bu kısa sahneler zamansal anlamda bilinçli şekilde aynı bağlamda gösterilmezler. Metz'e göre bu bağıntı tipinin işlevi, tanımlamak ve algılatmak istenilen olguların benzerliğini göstermektir.¹²⁸

4. Betimleyici dizimsel bağıntı

Betimleyici dizimsel bağıntı, arka arkaya gösterilen tüm motifler arasındaki ilişkinin aynı anda olup bittiğini gösteren dizimsel bir tiptir. Metz, bu yöntemi bir manzara betimlenmesiyle örneklendirir: "Önce bir ağaç, sonra bu ağacın kısmi bir görüntüsü, sonra bu ağacın yanındaki, daha sonra ilerideki tepe vs."¹²⁹ Betimleyici dizge izleyicilere imgelerin aynı mekana ait olduğunu gösterir, dolayısıyla mekansal bir ilişki söz konusudur. Bu durum sadece sabit nesneler ya da kişilerle sınırlı kalmayıp eylemler için de geçerlidir. Betimleyici dizge özetle, neyin aktarıldığıyla ilgili bir betimleme ya da açıklama yapar.

5. Anlatıcı dizimsel bağıntı

Betimsel dizimsel bağıntı dışındaki zamandizinsel dizimsel bağıntılar "anlatıcı dizimsel bağıntılar"dır. İmgelerin sundukları nesneler arasındaki zamansal ilişkiler yalnızca aynı anda olup biten şeyleri değil, aynı zamanda arka arkaya gelen şeyleri de kapsayan dizimsel bağıntılardır.¹³⁰

¹²⁷ Bkz.: Metz, s. 117.

¹²⁸ Bkz.: Metz, s. 117.

¹²⁹ Bkz.: Metz, s. 119.

¹³⁰ Bkz.: Metz, s. 119.

6. Sahne

Sahneler arka arkaya gelişen ve süreklilik taşıdığı takdirde tek bir sinematografik dizimsel bağıntıya işaret etmedir. Bu dizimsel bağıntı boşluk bırakmayan bir zaman-mekansal bütünlüğe sahiptir ve bunun adı “sahnedir”. Sahne, parçaları bölmektedir ve bu parçaların hepsi kısmi plandan oluşmaktadır.

7. Bölümlere ayrılmış sekans

Sahne dışında kalan imgelerin oluşturduğu olguların zamansal sürekliliği taşımadığı ama buna rağmen çizgisel anlatım özelliğine sahip dizimsel bağıntılar vardır. Sekans sözcüğü özerk planın dışında kalan bütün diğer planlar için kullanılır ve özerk dizimsel bağıntıyı ifade eder. Metz, sekiz sekanstan ikisini, süreklilik taşımayan tek bir arka arkaya gelme olayı olarak “özgün sekans” olarak tanımlar. Bunlardan biri, sekansa sahip olduğu görünümü kazandıran süresiz bir şekilde örgütlenerek “bölümlere ayrılmış sekans”tır. Sekansın tanımı “optik hilelerle (zincirleme karartma vb.) birbirlerinden ayrılan ve kronolojik bir sıra izleyen kısa sahneciklerin arka arkaya dizilmesini ifade etmektedir.”¹³¹ Anlatılanların hiçbirisi dizimsel açıdan sahip olması gereken gerçek ölçülere sahip olmadığı için, film onları bir bütün şeklinde sunar. Bölümlü sekans, kısa dizilerle küçük ve kısa süreli öyküsel süreç gelişmelerini aktarırken bunu arka arkaya gelen gelişme süreçlerinden birkaçını diğerlerinden yalıtarak göstermektedir.

8. Sıradan sekans

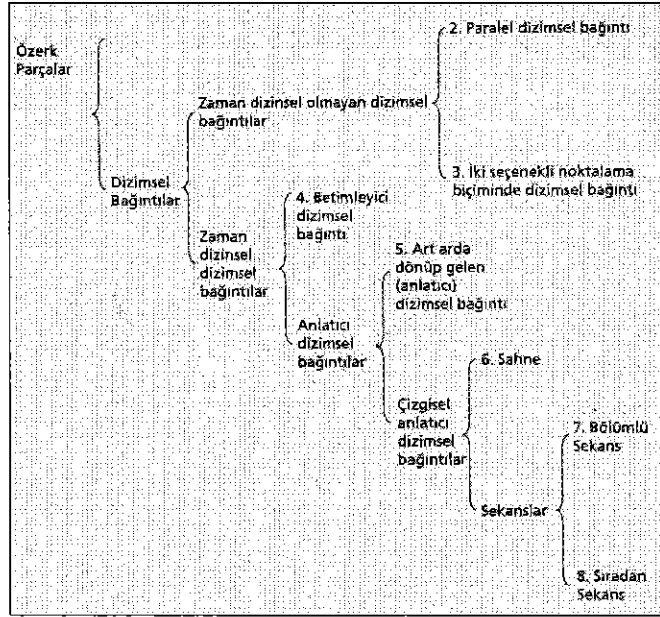
Sıradan sekans, bölümlü sekansla kıyaslandığında, öykünün her birimi eyleme ait atlanmamış anlardan birini gösterir ve her imge ne gösteriyorsa onu anlatmaktır.

Bu tabloya göre dizimsel bağıntılar zaman dizinsel olan ve olmayan dizimsel bağıntılara ayrılmaktadır. Zaman dizinsel olmayan dizimsel bağıntılar, paralel dizimsel bağıntı ve iki seçenekli noktalama biçiminde dizimsel bağıntı olarak iki tipten oluşurken, zaman dizinsel dizimsel bağıntılar, betimleyici dizimsel ve anlatıcı bağıntılara ayrılır. Anlatıcı dizimsel bağıntılar ise kendi arasında tekrar art arda dönüp gelen (anlatıcı) ve çizgisel anlatıcı dizimsel bağıntılar olarak ikiye

¹³¹ Bkz.: Metz, s. 121.

ayırılmaktadır. Çizgisel anlatıcı dizimsel bağıntılar zaman-mekansal bütünlüğe sahip olan sahne veya olguların zamansal oluşumunun süreklilik taşımadığı sekans şeklinde anlatılırken, sekanlar bölümlü veya sıradan sekans olarak iki özgün sekans tipi bulunmaktadır.¹³² Metz'e göre çekim modeli olarak değerlendirilen bu sekiz tipin hepsinin bir filmde birden bulunma zorunluluğu yoktur. Dizisel boyutun filmlerdeki anlamı incelendiğinde, çekim sırasında yapılan seçimler olarak tanımlanırken, dizimsel boyut ise bu çekimlerin anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde kurgu aracılığı ile bir araya getirilmesi olarak özetlenebilir. Metz'in sinematografik dizimsel şeridindeki sekiz büyük dizimsel tipi ve birbirleriyle olan ilişkilerini aşağıdaki tablo özetle tekrar göstermektedir:

Şekil-3: İmge Şeridinin Büyük Dizimseli



Kaynak: Christian Metz, Sinemada Anlam Üstünde Denemeler, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2012, s.132.

Metz'e göre oluşturulan bu tablo dizimsel tablonun son hâli değildir, çünkü dilbilimine bağlı olarak göstergebilim ve yöntemleri de sürekli geliştirilmektedir.

¹³² Bkz.: Metz, s. 123.

Metz, “Language et cin ma” (1971) adlı çalışmasında film analizleri için yeni metodlar geliştirmiş ve bunun için g stergebilimden yararlanmıştır. Göstergebilim genel anlamda    disiplinlere ayrılır: semantik (içerik), sentaktik (söz dizimi) ve pragmatik (işlev). Semantik, işaretlerin ya da göstergelerin nasıl bir anlama yarattıklarını ve bu işaretlerin hangi kurallara göre yorumlanabileceği ile ilgilenirken üç tane işaret türüne ayrılır: ikon, indeks (dizin) ve sembol. Sentaktik, göstergelerin kendi aralarındaki biçimsel ilişkisini inceler. Bunu yaparak metnin ya da filmin grameri (dil) ve tasarımı ile ilgili ip uçları verir. Pragmatik ise daha kompleks bir disiplin olarak işaretlerin alıcılarla (okuyucu, izleyici) olan ilişkisini, yani haber ve mesajı inceler. Metz, filmi dilin yapısı ile karşılaştıran bir kuramcı olarak kurgu biçimlerini sistematik şekilde anlamaya çalışarak film kurgusunun analizi için büyük dizimsel kuramını geliştirmiştir. Buna göre filmin en küçük parçasını plan oluştururken, iki veya daha fazla planın bağlantısından filmsel dizim olşur. Metz’e göre bu sinemasal kod dışında filme ait olmayan kodlar da (kültürel yapılar) bulunmaktadır. Filmdeki anlatımı ve anlamı oluşturmak için bu kodlar birlikte incelenmeli ve değerlendirilmelidir, çünkü iki kod biçimi birbirini tamamlamaktadır. Metz’in dilbilimin temel unsurlarına dayanarak geliştirmiş olduğu sinema göstergebilimi, bir yandan imge şeridinin dizimseli gibi sistematik bir inceleme sunduğu için, diğer yandan ise sinemayı anlamayı ve anlamlandırmayı sadece dilbilim metodlarıyla sınırlandırmadığı ve toplumsal, kültürel konulara dikkat çektiği için, filmler bu iki inceleme ögesi bağlamında izlenerek aralarındaki bağlantı ortaya konmaya çalışılacaktır.

2.3. D N  PRAT KLER

Dinin temel inanç esasları, dinin kural ve hükümlerini ifade etmektedir. Bu kurallar ve hükümler çerçevesinde inanılması farz olan ve yerine getirilmesi gereken ibadet ve görevler belirlenmektedir. Ak de sözcüğü, “ sl m dininde inanılması farz olan hususlar, iman esasları, dinin temel kural ve hükümleri”ni içerirken, bu iman esaslarından bahseden ilme de akaid (ak de kelimesinin çoğuludur) adı

verilmektedir.¹³³ Akaid ilminin en önemli kaynağı ise Kur'an-ı Kerim ve hadislerdir. Aynı şekilde Hristiyanlık dini de belirli bir inanç esasına dayanmaktadır. Hristiyanlık dininin zamanla Yahudilik'ten ayrı bir din haline gelmesi nedeniyle ilk dönemlerde kutsal bir kitap bulunmamaktaydı. İnanç esaslarıyla ilgili en eski çalışmalar "Havârilere İnanç Esasları" olarak bilinmekte ve esaslar ilk Havariler konsülünden başlayarak dördüncü ve beşinci yüzyıllardaki konsüllerde görülmektedir.¹³⁴ Sonraları ise Hristiyanlık'ın temelini oluşturan ve İsa'nın hayatı ve öğretilerinin bulunduğu Kutsal Kitap İncil, Hristiyanlık'ın temel esaslarını belirlemiştir. Bu bölümde temel inanç esasları kısaca tanıtılacak ve bu esasların uygulanmasına değinilecektir. İnanç esasları ve ibadet şekillerini içeren kutsal kitaplar, bu esasları uygulamayla ilgili hükümler de getirmişlerdir. Din ve mezheplere göre farklılık gösteren bu pratikler, İslâm dinindeki Sünni Mezhebi ile Hristiyanlık dininin Katolik Mezhepleri örnekleri üzerinden gösterilmeye çalışılacaktır.

2.3.1. HRİSTİYANLIK'TA DİNİ PRATİKLER

Hristiyanlık'ın iman esaslarından bahsedildiğinde ilk olarak Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'u ifade eden Teslis inancı akla gelmektedir. Teslis'in ilk ögesi Baba, mükemmel ve sonsuz olan Tanrı'yı ifade etmektedir. Tanrı insanları günahattan korumak için Teslis'in ikinci ögesi Oğul olan İsa'yı dünyaya göndermiş ve bu şekilde İsa'nın aracılığı ile insan olarak birleşmiştir. Bu sebeple İsa'nın bedeni insan, ruhu da Tanrı olarak algılanmaktadır.¹³⁵ Teslis'in üçüncü unsuru Kutsal Ruh ile ilgili mezheplerin farklı inançları bulunmaktadır. Kutsal Ruh'un Baba ve Oğul gibi Tanrı olduğuna inanılır fakat, Katolik mezhebi Kutsal Ruh'un hem Baba hem de Oğul'dan çıktığına inanırken, Ortodokslar Oğul yoluyla Baba'dan çıktığına inanmaktadır.¹³⁶ Bu üç birlik tek bir Tanrı'nın farklı yansımaları olarak görülmektedir. Melek, kitap,

¹³³ Diyanet İşleri Başkanlığı, "İlmihal 1: İman ve İbadetler", (Çevrimiçi), http://www.diyamet.gov.tr/dijitalyayin/ilmihal_cilt_1.pdf, 26 Temmuz 2015.

¹³⁴ Baki Adam, Mehmet Katar, **Dinler Tarihi**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, 2005, s. 82.

¹³⁵ Mehmet Aydın, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, 1998 C:17, s.346.

¹³⁶ Mehmet Bulut, "İman Açısından Ehli Kitap 2", (Çevrimiçi), <http://www.yeniumit.com.tr/konular/detay/iman-acisindan-ehli-kitap-2>, 26 Temmuz 2015.

peygamber, ahiret ve kader inancı Hristiyanlık'ın diğer iman esaslarını oluşturmaktadır.

Melekler Tanrı tarafından haberci olarak görevlendirilmişlerdir ve Tanrı ile Baba'ya tapınırlar. Cinsiyetleri yoktur, fakat insan biçiminde gözükebilmektedirler.¹³⁷ Kitap inancı ise Eski ve Yeni Ahit olarak Tanrı'nın kelamı olarak algılanmaktadır. Buna bağlı olarak Hristiyanlar Eski ve Yeni Ahit'te geçen bütün peygamberlere inanmaktadır. Ahiret inancını Hz. İsa'nın ikinci defa dünyaya gelişi ile kıyametin kopacağı düşüncesi belirlemektedir. Cennet ve cehennem inancı ise yine mezheplere göre farklılık göstermektedir. Katolik mezhebine göre cennet ile cehennem arasında bir Araf bulunmakta ve insanın kurtuluşunda yaşam boyunca yaptıkları etkili olmaktadır. Protestan mezhebine göre ise Araf ve ceza inancı bulunmamaktadır.¹³⁸

Bu temel esaslara dayanarak inançlı bir insanın dinî pratiklerin ve uygulamaların yerine getirilmesi beklenmektedir. Hristiyanlık'ta mezheplere göre değişiklik gösteren dinî pratikler arasında Katolik mezhebinin kilise ve Kutsal Ruh algısı, vaftiz uygulaması, kilisedeki resim veya heykel sunuşu, Rab'bin Sofrası'nın yapılışı, ayin dili ya da günah-çıkarma gibi uygulamalar bulunmaktadır.

Katolik anlayışına göre Roma kilisesinin rahibi Petrus'un halefi ve kilisenin tek evrensel papasıdır. Ortodokslarla bu noktada ayrışmaları Katolik ve Ortodoks kiliselerin oluşmasına sebep olmuştur. Katolik kiliselerinde yapılan vaftiz uygulamaları yalnızca su serpmeye ile gerçekleşmekte ve Ortodoks kiliselerine kıyasla Katolik kiliselerinde resimlerin yanında heykeller de kullanılmaktadır. Rab'bin Sofrası ise yalnızca şaraba bastırılmış kutsal ekmekle yapılmaktadır. İsa'nın çarmıha gerilmeden önce havarileri ile yediği son akşam yemeğini ifade eden Efkaristiya ayininde İsa'nın havarilere ekmek ve şarap ikram ettiğine inanılmaktadır. İsa'nın bedenini ve kanını simgeleyen ekmek ve şarap ayini, bazı kiliselerde haftada bir kez düzenlenmektedir.¹³⁹

Bunun dışında Ortadokslar ayin dili olarak Yunancayı kullanırken, Katolikler

¹³⁷ İncil, Yaratılış 19:1-22.

¹³⁸ Bkz. Bulut

¹³⁹ Vikipedi, "Efkaristiya", (Çevrimiçi), <https://tr.wikipedia.org/wiki/Efkaristiya#Kutlamalar>, 28 Temmuz 2015.

Latinceyi kullanmaktadır.¹⁴⁰ Günahını bir din adamına itiraf ederek bağışlanmayı dilemek ise günah çıkarma pratiğini içermektedir. Katolik Kilisesi'ne göre günah çıkarma İsa'nın emrine göre işlenmiş büyük günahların itiraf edilmesi anlamına gelmektedir. Bu ayin esnasında papaz, küçük ve karanlık bir hücrede oturarak günahlarının bağışlanması için gelen kişinin itiraflarını dinlemektedir. Papaz ile affedilmeyi dileyen kişinin bölümleri ayrıdır ve tövbe eden kişinin içinde bulunduğu bölümde diz çökmesi için bir basamak bulunmaktadır. Protestan kiliselerin bir çoğu günah çıkarma ayinini uygulamamakta ve bağışlanmak için dua etmenin yeterli olduğunu düşünmektedir.¹⁴¹ Bu çerçevede Katolik anlayışının Yedi Ölümcül Günah kavramından bahsetmek gerekmektedir. Roma Katolik Kilise'si tarafından düzenlenen ve Katoliklerin sakınması gereken günahlar kibir, açgözlülük, şehvet düşkünlüğü, kıskançlık, oburluk, öfke ve tembellik olarak belirlenmiştir.

Hristiyanlık'ta dua, Tanrı'nın armağanı ve Tanrı'ya doğru yükeliş olarak algılanmaktadır. Alçakgönüllü veya pişman birinin Tanrı'dan af dilemesi, arzularını iletmesi ya da Tanrı'ya şükranlarını sunmasını ifade eden dua pratiği insanın bir ihtiyacı olarak görülmektedir.¹⁴² Gerek günyah çıkarmadan sonra, gerekse duadan sonra yapılan haç işareti ve kiliselerde görülen haç resimleri, Tanrı, Oğul ve Kutsal Ruh'u sembolize etmektedir. Duadan sonra sağ elin üç baş parmak uçları sırayla alın, göğüs ve sol omuza götürülmektedir. Parmakların birleşmesi üç öğeden oluşan Tanrı'yı simgelemektedir.¹⁴³

Dinî pratikler anlamında var olan bu farklılıklar dışında iki mezhep ve kilise de aynı inanç sistemini ve esaslarını paylaşmaktadır. Politik nedenlere bağlı olarak ortaya çıkan bu farklılıklar dinî pratikleri etkilese de bu pratikler aynı inanç esaslarına dayanmaktadır.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Agape Kilisesi, "Ortodoks ve Katoliklerin Arasındaki Farklar", (Çevrimiçi), http://www.agapekilisesi.com/MAKALELER/ortodokslar_ve_katolikler_protestanlar.htm, 27 Temmuz 2015.

¹⁴¹ Vikipedi, "Günah çıkarma" (Çevrimiçi), https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnah_%C3%A7%C4%B1karma#Mezheplere_g.C3.B6re, 27 Temmuz 2015.

¹⁴² Katolik Kilisesi Din ve Ahlâk İlkeleri, Çev. Dominik Pamir, Paris, 1998, s. 580.

¹⁴³ Katoliklerde Haç İşareti, (Çevrimiçi), <http://www.hristiyanforum.com/forum/showthread.php?t=329726>, 28 Temmuz 2015.

¹⁴⁴ Bkz. Agape Kilisesi.

2.3.2. İSLÂM'DA DİNÎ PRATİKLER

İslâm dinin temel esasları Kur'an-ı Kerim ve hadislerde yer almaktadır. İman-İslâm esasları hakkında bir hadiste Hz. Muhammed'in İman nedir sorusuna verdiği cevap:

*"Allah'a, Meleklerine, onunla karşılaşacağına, Elçilerine inanmandır, öldükten sonra dirilmeye de inanmandır."*¹⁴⁵

olarak bilinmektedir. İslâm ise:

*"Kendisine hiçbir şeyi ortak koşmayarak Allah'a kulluk etmen, namaz kılman, farz olan zekâtı vermen, ramazan orucunu tutmandır."*¹⁴⁶

olarak tanımlanmıştır. Üçüncü öge İhsan ile ilgili Hz. Muhammed:

*"Kendisini görüyormuşsun gibi Allah'a kulluk etmendir, her ne kadar sen Onu görmesen de O seni görmektedir."*¹⁴⁷

buyurmuştur. Bu hadiste dinin İman, İslâm ve İhsan'dan oluştuğu anlaşılmaktadır. Buna, İslâm inanç esasları, ibadetler ve uygulamalar olarak üç bölümden oluşmaktadır. Bir başka hadis İslâm'ın beş temel üzerine kurulduğunu söylemektedir. Bunlar, Allah'tan başka ilâh olmadığına ve Muhammed'in Allah'ın elçisi olduğuna şهادet etmek, namaz kılmak, zekâtı, haccı ve ramazan orucunu yerine getirmektir.¹⁴⁸ Allah'a iman etme esası Allah'ın varlığına, birliğine ezeli ve ebedi olduğuna inanmayı farz etmektedir. Allah'ın yarattığı her şeyin gözle görülemeyeceğini ve melekler gibi ruhani ve nurani varlıkların da bulunduğunu ifade eden meleklerle iman esası, peygamberler tarafından ve kutsal kitaplarda bildirilmektedir. İnsani özellikler taşımayan melekler Allah'ın habercisidirler ve O'nun görevlerini yerine getirmektedirler. Bir Müslüman Allah'ın indirdiği tüm kitaplara inanmaktadır, fakat günümüze kadar hiçbir değişiklik yapılmadığına inanılan tek Kutsal Kitap Kur'an-ı Kerim'dir. İslâm esasların bulunduğu Kutsal Kitap son ve eksiksiz kaynak olarak görülmektedir. Allah ile kul arasında elçi olan peygamberler Allah'ın seçtiği insanlardır. İslâm dinine göre ilk peygamber Hz. Adem,

¹⁴⁵ Abdullah Fezyi Kocaer, "Peygamberden (A.S.) Öğütler: Sahih-i Buhari", İstanbul, Akit Pazarlama, 2007, s. 110.

¹⁴⁶ Abdullah Fezyi Kocaer, "Peygamberden (A.S.) Öğütler: Sahih-i Buhari", İstanbul, Akit Pazarlama, 2007, s. 110.

¹⁴⁷ Bkz.: Kocaer, s. 110.

¹⁴⁸ Bkz.: Kocaer, s. 112.

son peygamber ise Hz. Muhammed'dir. Allah, peygamberler aracılığı ile dinini bildirmiş ve yaymıştır.

Bu temeller üzerine kurulan İslâm'da belirli ibadet ve pratikler bulunmaktadır. Günde beş vakit kılınması buyurulan namazın, temiz olan her yerde kılınabilmesine izin verilmektedir. Mescid-i Haram'da kılınan namaz, diğer mescidlerde kılınan namazlardan yüz bin kat daha faziletli olarak görülse de namazın bir kısmının evde kılınması da buyurulmuştur.¹⁴⁹ Namaz kılmadan önce alınması gereken abdest, Hz. Osman'ın bir kap suyu ile iki eline üç defa su dökmesi, sağ elini kabın içine koyup ağzını çalkalaması, burnunu ve yüzünü üç defa yıkaması, başını mezhetmesi ve sonra topuklarını ayak bileklerine kadar üç defa yıkaması sonrasında aldığı abdest gibi abdest alınması gerektiğini buyurmasıyla birlikte uygulanmaya başlanılmıştır. Bu şekilde her gün beş defa abdest alınması bedenın temizlenmesini ifade ederken, namaz da ruhın temizlenmesi, Allah'a teslimiyet ve günahların silinmesi anlamına gelmektedir.¹⁵⁰ Namaza çağrı müezzinin okuduğu ezan aracılığıyla yapılmaktadır. Namazın ardından yapılan dua, ibadetin özü olarak Allah ile kul arasındaki iritbatı sağlamaktadır. Dua, Allah'ın yüceliği karşısında kulların acizliğini ve kulların Allah'a karşı şükürlerini ve yardımlarını ifade etme biçimidir.¹⁵¹ Namaz şartının yerine getirilmesinde mezhepler arası farklılıklar bulunmaktadır. Sünni mezhebine göre sabah, öğle, ikindi, akşam ve yatsı olmak üzere beş vakiz namaz kılınmaktadır. Beş vakit namazda on yedi rekat namaz farz, yirmi üç rekat ise sünnet kılınmıştır. Farz, yerine getirilmesi gereken rekat sayısını ifade etmektedir.

İslâm dinin bir diğer şartı zekat vermektedir. Zekat, zengin müslümanların her sene mallarının bir kısmını fakir müslümanlara vermesi ve böylece günahlardan temizlenme ve mallarının artması anlamına gelmektedir. Zekat şartı ile Allah'ın

¹⁴⁹ Bkz.: Kocaer, s. 128.

¹⁵⁰ Kur'an, Enbiya 21:73.

¹⁵¹ Tirmizî, Da'avât, 1, No: 3371. V, 456.

rızası kazanılması, merhamet ve iyilik gibi duyguları pekiştirmek amaçlanmaktadır.¹⁵²

İslâm'ın beş şartlarından biri olan hac, İslâm dünyasından kutsal mekan olarak bilinen Kâbe'yi ziyaret etmek anlamına gelmektedir. Maddi anlamda gücü yeten her müslüman için farz kılınmıştır. Hac ibadeti esnasında ihram giyilmesi, (beyaz ve dikişsiz kıyafet) müslümanların eşitlik, ölüm ve ölümden sonraki dirilişi hatırlamaları için yerine getirilmesi farz olan bir kuraldır.¹⁵³

Ramazan ayında tutulan oruç, güneşin doğması ile akşam güneşinin batışı arasındaki zamanda yemek yememe, su içmeme ve cinsel ilişkiye girmemeyi ifade etmektedir. Oruç tutmak sabretmeyi, yoksulluğu anlamayı ve yardım etme gibi duyguları kazanmakta yardımcı olmaktadır.

Namaz, oruç veya hac gibi temel şartlardan biri eksik olursa İslâm dininin temelleri de eksik olarak görülmektedir. Bu temel şartlar dinin tamamını kapsamamaktadır. Diğer esaslar bulunsa da bu şartlar en önemli ibadet şartları olarak bir müslümanın yerine getirmesi gereken görevleridir.

3. FİLM ANALİZLERİ

Bu bölümde “Beş Vakit” ve “Çile” filmleri Metz'in dizimsel düzenleme tekniğiyle incelenecek ve görüntü, yazılı materyalleri içeren grafik çizimler, kaydedilmiş konuşmalar, müzik, ve gürültü veya ses efektlerinin etkiliyeriyle birlikte değerlendirilecektir. Bununla birlikte iki filmde de kullanılan sinemaya ait olmayan koldar olarak ele alınan kültürel ve dinsel yapıların, pratiklerin ve öğelerin anlam üretimini nasıl gerçekleştirdiklerini ve kodlara dönüştürüldükleri incelenecektir. Kültürel ve dinsel pratikler ve öğeler iki film için de ayrı şekilde bir tablo halinde gösterilecek ve teknik kodlarla olan ilişkileri sonucunda anlam üretimi bağlamında iki film arasında bir karşılaştırma yapılacaktır.

¹⁵² Diyanet İşleri Türk İslâm Birliği, “İslâm Dini Hakkında Bazı Temel Bilgiler”, (Çevrimiçi), <http://www.ditib.de/default1.php?id=7&sid=23&lang=en>, 30 Temmuz 2015.

¹⁵³ Bkz.: Diyanet İşleri Türk İslâm Birliği

3.1. “BEŞ VAKİT” FİLMİNİN SİNEMA GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

“Beş Vakit” filmi, Metz’in dizimsel bağıntı kategorilerine göre ayrılmış ve bu bağıntılara ek olarak görüntü, ses, konuşma ve yazı öğeleri de dikkate alınmıştır. Filmde tespit edilen dinsel ve kültürel pratiklerin ve öğelerin sinemaya ait olan kodlarla birlikte incelenmesi ile din algısına dair üretilen yan anlamlar ortaya konmaya çalışılacaktır.

3.1.1. REHA ERDEM SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Bu bölümde Reha Erdem sinemasının özellikleri içerik ve biçim açısından genel hatlarıyla incelenecektir. Bunun için yönetmenin sekiz uzun metrajlı filmi de dikkate alınacak ve sanatçının sinemasını tanımlamak amacıyla aralarındaki ilişki ve benzerlikler ortaya konmaya çalışılacaktır. Filmlerin konularını özetlemekten ziyade, anlatım biçimini ve biçimsel özelliklerini ve filmlerde sıkça konu edilen temalar, belirli konu başlıkları altında incelenecektir.

1960 yılında İstanbul’da dünyaya gelen Reha Erdem, Galatasaray Lisesi zamanında ilk kısa film denemelerinde bulunmuştur. Üniversite hayatına 1983 yılında Boğaziçi Üniversitesi’nde Tarih bölümünü kazanarak başlayan Erdem, Tarih eğitimi Fransa’da Sinema okumak için yarıda bırakmıştır. Paris VIII Üniversitesi Sinema ve Plastik Sanatlar bölümünden mezun olduktan sonra 1989 yılına kadar Fransa’da kalmış ve aynı yıl Türkiye’ye dönerek ilk uzun metrajlı filmi “A Ay”ı çekmiştir. Ardından “Kaç Para Kaç” (1999) filmi ile devam eden yönetmenin filmografisinde yer alan diğer filmler, “Korkuyorum Anne” (2004), “Beş Vakit” (2006), “Hayat Var” (2008), “Kosmos” (2009), “Jin” (2013) ve 2014 yılında çekmiş olduğu son filmi “Şarkı Söyleyen Kadınlar”dır.

Yönetmenin ilk filmi “A Ay”da özellikle o dönemlerde örnek aldığı Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Orson Welles ve Kenji Mizoguchi gibi isimlerin etkileri görülmektedir. Türk sineması içinde değerlendirildiğinde klasik Türk filmine göre farklı biçim denemeleri göze çarpmaktadır. Buna yönelik eleştirilere cevap veren

Erdem, ilk uzun metrajlı filmini o dönem izlediği ve etklendiği isimlerin yapıtlarının sonucu olarak değerlendirmektedir. Bu filmlerin çoğunun siyah beyaz olması da “A Ay”da yansımaları bulmaktadır. Siyah beyaz çekimi gerçeklik ve yapaylık ile ilişkilendiren Erdem, bunun nedenini şu şekilde açıklar:

“Ben sinemada yapay olanı seviyorum. Bence sinemanın düşmanı realizm, naturalizm denilen şeydir. A Ay siyah beyaz olmalıydı, çünkü filmi gerçeklikten koparmanın en kolay yolu o.”¹⁵⁴

Bu gerçeklik teması yönetmenin neredeyse her filminde göze çarpan bir özellik olarak hikayelerin, karakterlerin, zaman ve mekânın gerçeklik ve hayal dünyası arasında kurgulanmasında yansımaları bulur. Filmlerinde mekân ve zaman tasarımı gerçek dünyayla olan ilişkisini koparmış gibi görünmektedir ama buna rağmen izleyici anlatılan hikayede en çok kendisi ile ilgili “gerçekliğini” sorgulamaya ve sormaya zorlanır. Anlatım tekniği ne kadar “masalımsı” görünse de, Reha Erdem her zaman insan olma ve insanların var olma çabaları, sorunları ve toplum ile birey ilişkilerini en çıplak ve yalın haliyle göstermeyi çabalar. İlk uzun metraj filmi olan “A Ay”, ölen annesinin geri geleceğine inanan ve hayaller gören 12 yaşındaki Yekta’yı halalarıyla olan iletişimsizliğini ve annesini küçük yaşta kaybetmesinin onda yarattığı duygusal çöküntüyü anlatırken, varoluşsal sorularla ilgilenmektedir. Gerçeklik ve hayal ilişkisi, karakterlerin bir çoğunun geçmiş ve şimdi arasında kalmaları ve kopukluğun yansıtılması, düşsel, metaforik ve şiirsel anlatım ile aktarılır. Bu özellik yönetmenin “Kosmos” ve “Jin” filmlerinde de belirgindir. “Kosmos” filminde saatler ilerlemez, hep bozuk, daha doğru bir deyimle durmuş şekilde gösterilir. Mekânın da bir önemi yoktur, hikayeye bir anlam katmaz. Karakterler ve anlatılmak istenilen hikaye zaman ve mekândan bağımsızdır.¹⁵⁵ İstanbul’da çekilen “Hayat Var” filmi mekân olarak ne kadar belirlenmiş görünse de hikaye soyutlanmış bir yerde geçmektedir. “Beş Vakit”te zaman, insanın değil, “doğanın döngüsellığı”ne göre işlemektedir. “Jin” filmi 17 yaşlarında olan bir kızın dağdaki silahlı bir örgütten kaçmasını ve tek başına ormanda verdiği mücadeleyi anlatırken masalımsı bir atmosfer çizmektedir. Burada da yönetmen gerçekçilik

¹⁵⁴ Ersay Uçak, “Reha Erdem üzerine notlar I. Bölüm“, (Çevrimiçi), <http://www.birinciblog.com/reha-erdem-uzerine-notlar-i-bolum/>, 23 Mayıs 2015.

¹⁵⁵ Fırat Yücel, “Reha Erdem Sineması - Aşk ve İsyan, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009, s. 10“

peşinde değildir. Bu kurtulma ve “normal hayata” dönme isteğinin Türkiye’de varolan hassas bir konu ekseninde, PKK sorunu ile bağlantılı şekilde anlatılmasının masal öğeleriyle birleştirilmesinin sebebini yönetmen şu şekilde açıklar:

“Trajediden mizansen olmaz, ancak masal olabilir. Yani acıyı ancak tamamen çerçeve dışında bir yerde göstererek ya da hissettirerek yapabilirsin”.¹⁵⁶

Bu yöntem sayesinde aslında gerçek bir siyasi sorundan beslenen konu, bireyin ve sonuçta sadece bir insanın çaresizliğini ve yalnızlığını tarafsız şekilde sunulmasını sağlar. Bu sayede gerçeklik yaratılmasından çok anlam aranır ya da yaratılır. Filmlerdeki bu gerçekçi olanı dışlayan tavır tamamıyla fantastik bir dünya da sunmamaktadır. Hikayenin gerçeklikten kopma noktasında seyirci kendi gerçekliğini ve hatta dünyayla olan gerçeklik ilişkisini sorgulamaya zorlanır.¹⁵⁷ “Kaç Para Kaç” filmi hem biçim hem de içerik açısından diğer filmlere göre farklılık göstermektedir. Hikaye diğer filmlere nazaran daha net ve çizgiseldir. Mekânlar sürekli değişmez ve ana tema büyüme sancıları çeken ve otoriteyle sorunları olan çocuklar etrafında dönmektedir. Reha Erdem filmlerinde tema edilen bir diğer konu de ergenlik ve büyüme sendromudur. Bu sorun özellikle “A Ay”, “Beş Vakit” ve “Hayat Var” filmlerinde işlenir.

Ergenlik yaşlarındaki çocukların anne-babalarıyla olan sorunlarına dikkat çeken Erdem, buna bağlı olarak bir iletişim bozukluğu ve kendini ifade edememe durumunu kon eder. Çocuklar evde yaşadıkları sorunlardan sadece doğaya kaçarak kurtulurlar, doğa ve hayvan çoğu zaman bir kurtuluş imgesi taşımaktadır. “Beş Vakit” filmindeki erkek çocukların babaya ve ataerkil otoriteye karşı duydukları derin öfke ve isyan, kız çocuklarında anneye karşı duyulan öfke olarak belirmektedir. “A Ay”daki Yekta, annesine karşı özlem duymaktadır. Ölen annesini gördüğüne kimseyi inandıramaz. “Korkuyorum Anne”deki Ali de, annesini kaybetmiş ve geçirdiği kaza nedeniyle babasının kim olduğunu hatırlamamaktadır. Sadece babasını hatırlamaması yine babaya karşı duyulan öfkenin gizli göndermesi olarak yorumlanabilir. “Hayat Var”da ise Hayat da annesizdir, dedesi ve babasıyla yaşamaktadır. Babasını sevdiğini anlaşılmaktadır ama buna rağmen aralarında ciddi

¹⁵⁶ Ersay Uçak, “Reha Erdem üzerine notlar I. Bölüm“, (Çevrimiçi), <http://www.birinciblog.com/reha-erdem-uzerine-notlar-i-bolum/>, 23 Mayıs 2015.

¹⁵⁷ Fırat Yücel, “Reha Erdem Sineması - Aşk ve İsyan, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009, s. 113.

bir iletişimsizlik sorunu vardır. “Jin”de genç bir kızın yaşam mücadelesi erkekler tarafından engellenmektedir. Reha Erdem’in ergenlik dönemindeki çocuklar ve aileleriyle ilişkilerini Acar şu şekilde özetler:

*“Reha Erdem’in tüm filmlerinde genel olarak ebeveynlere ama özel olarak babaerkil otoriteye karşı duyulan derin bir öfke ve isyan vardır. Ya da daha geniş bir ifadeyle söyleyecek olursak; eril olana, iktidarda olana, bir iktidar aracı olarak fallusa karşıdır bu isyan. Anne, çocuğun dil öncesi, yasaklar öncesi, kendini bir hissetiği varlıktır. Yokluğu daha fazla hissedilen, özlenen beklenen, sevilen, muhtaç olunan çoğunlukla annedir.”*¹⁵⁸

“A Ay”ın Yekta’sı babasını da yitirmesine rağmen annesini görür, “Korkuyorum Anne”de Ali, ölü annesini arar, babasını hatırlamaz bile. “Beş Vakit”te erkekler babalarından, kız çocukları da annelerinden nefret etmektedir. Buna bağlı olarak çocukların iktidarla olan ilişkileri de ele alınır. Yekta’nın, “gerçek” dünyaya adım atması okula gitme zamanının gelmesi ile başlar. Ona dikilen forma, aslında ona giydirilmeye çalışan kimliği ifade etmektedir. Hayat yaşatlarıyla oyun oynamak, bir bebek gibi sevilme ister. Erkek egemen cinsiyetçi bir bakışın nesnesine dönüşmek, böyle bir imgede hapsolmek istemez. Bununla birlikte her karakterin egemen sistemden ve dayattığı baskıdan kendi kaçış veya direniş biçimleri vardır.¹⁵⁹

Reha Erdem filmlerinde geleneksel ve modern anlatım öğelerinin bulunduğu da görülmektedir. Bu anlatım tarzı hem içerik hem de biçimsel anlamda birbirini tamamlar. Hikayeler Türkiye ve Türk toplumuyla ilgilidir, dolayısıyla kültürel motifler bu toprakları yansıtır. Bununla ilgili ezan, din ve inanç gibi öğelerin kullanımı dikkat çekmektedir.

Teknik ve biçimsel anlamda yönetmenin neredeyse bütün filmlerinde görüntü yönetmenliğini üstlenen Florent Herry’in de katkılarıyla Türk sinemasında alışılmış tekniğin dışına çıkması ve bu bağlamda geleneksel kodları yıkmasıyla da modern ve yenilikçi bir biçim oluşturabilmiştir. Bu teknik anlamda yapılan denemeler arasında sesin kullanımı da önemli bir yere sahiptir. Bir çok sahnede ses ve görüntünün farklı asenkron kullanımı ve bir sonraki sahnenin akıbetinin ilk önce ses ile verilmesi de dikkat çekmektedir. Ayrıca nondiegetik ses kullanımı özellikle “Kosmos” ve “Jin”de

¹⁵⁸ Bkz.: Uçak, “Reha Erdem üzerine notlar I. Bölüm”

¹⁵⁹ Bkz.: Yücel, s. 121

hakimdir. Acar, Reha Erdem'in kurgu tekniği ve filmsel anlatımını Rus Biçimcileri'nin sinemasına benzetmektedir. Rus Biçimcileri'ne göre sanat, gerçeklikten ne kadar çok uzaklaşırsa sanatsal değeri o kadar fazladır. Reha Erdem'in yukarıda özetle aktarılmaya çalışılan filmsel anlatımı ve gerçeklik ile ilişkisine göre yönetmen de hayatın bire bir taklidi yerine gerçekliği kurgulayan, yeniden üreten ve seyircinin yorumlama özgürlüğünü kısıtlamayan bir anlatım seçmektedir. Reha Erdem filmlerinde müzik, fon oluşturmaktan ziyade, daha ayrıksı bir işleve sahiptir. Filmde kullanılan müzikle ilgili düşünceleri aşağıdaki gibidir:

“Sinemada müziği fon müziği olarak sevmiyorum. Müzik, yeni bir kıvılcım doğurmadığı sürece sinemada bir işe yaramıyor.”¹⁶⁰

Filmdeki müziği sadece yerinde ve görevini tamamlayacak şekilde kullanan Erdem, filmlerinde önemli bir yer tutan ambience unsurunu sıkça kullanmaktadır. Mekanla ve durumla ilgili bilgi veren ambience sesleri, Erdem tarafından dikkat çekici yoğunlukta kullanılmaktadır. Martılar, motor sesleri, vapur düdükları vb. filmdeki atmosferi ve duyguyu güçlendirirken, bazen görüntüyle birlikte verilirken zaman zaman da görüntüden bağımsız şekilde sadece ses duyulur. Bu durumda ses yabancılaştırıcı bir etkiye sahip olmaktadır.

Bütün bu özellikler dikkate alındığında, Reha Erdem'in hem hikaye seçimi açısından hem de biçimsel ve teknik açıdan Türk sinemasına yeni ufuklar açtığı söylenebilir. Sinema eğitimi Fransa'da alması özellikle sinema tekniği açısından farklılık kazandırır da filmlerin bir tarafı her zaman hikayelerin içeriği çoğu zaman yerel olması sebebiyle Reha Erdem Sineması farkındalık yaratmaktadır.

3.1.2. “BEŞ VAKİT” FİLMİNİN KÜNYESİ

Yazan ve Yöneten: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

¹⁶⁰ Bkz.: Uçak, “Reha Erdem üzerine notlar I. Bölüm”

Kurgu: Reha Erdem

Sanat Yönetmeni: Ömer Atay

Yapım: Atlantik Film

Süre: 110 Dakika

Oyuncular: Özkan Özen (Ömer), Ali Bey Kayalı (Yakup), Elit İscan (Yıldız), Bülent Emin Yarar (İmam), Taner Bırsel (Zekeriya), Yigit Özsener (Yusuf), Selma Ergeç (Öğretmen), Tarık Sönmez (Çoban Davut), Köksal Engür (Halil Dayı), Tilbe Saran (Ömer Anne), Sevinç Erbulak (Yakup Anne), Nihan Aslı Elmas (Yıldız Anne), Cüneyt Türel (Dede)

Teknik Özellikler: 35 mm / Renkli

İlk Gösterim Tarihi: 12 Nisan 2006 (Uluslararası İstanbul Film Festivali)

Vizyon Tarihi: Ekim 2006

3.1.3 .“BEŞ VAKİT” FİLMİNİN KONUSU VE ÖZETİ

“Beş Vakit” filmi küçük bir köyde yaşayan köy sakinlerinin hayatlarını ve yaşanan olayları 12-13 yaşlarındaki Ömer, Yakup ve Yıldız adlı üç çocuğu merkezde tutarak geleneksel köy yaşantısı, aile ve anne-baba-çocuk ilişkisi ekseninde anlatır. Bir yandan ailelerin çocuklardan beklentileri ve kendi yaşam biçimlerini benimsetmeye çalışmaları, diğer taraftan ise çocukların ergenlik dönemine geçişleri, yaşamın farklı yönlerini keşfetme ve köydeki rutin hayattan kaçıp yaşadıkları köyde “sığınak” olarak buldukları sınırlar içerisinde uzaklaşma istekleri aileleriyle olan ilişkilerini etkilemektedir. “Beş Vakit” bu durumdan doğan sorunları konu ederken filmin isminden de anlaşılacağı üzere bütün hikaye beş bölümden oluşmakta ve filmsel zamanı beş vakit okunan ezan belirlemektedir.

GECE

Gece bölümünde köydeki çocukların ve yetişkinlerin anne ve babalarıyla yaşadıkları sorunlar belirli günlük olaylar üzerinden anlatılır: Sınıftaki ders sahnesinde iki

çocuğun anne ve babası tarafından gördüğü fiziksel şiddet, Yıldız'ın amcası olan Zekeriya'nın babasıyla olan sorunu, Ömer'in babasına kendisini sürekli azarladığı için duyduğu öfke ve intikam isteği ya da çobanın köylü tarafından dövülmesi bu bölümde çocukların ve yetişkinlerin anne-babalarıyla olan ilişkilerini ele alır.

İlk sahnede sınıfta ders yapan çocuklar gösterilir. Kitap okuyan öğrencinin gözündeki morluğu soran öğretmen, sınıfın gülmesi üzerine ailede şiddet gördüğünü anlar. Başka bir öğrenci de kolundaki yara bandını gösterir.

Zekeriya ve Yusuf tarlalarına sahip çıkmadıkları için babaları tarafından azarlanır. Zekeriya'nın babasıyla olan ilişkisinin daha sorunlu olduğu, babasınınona daha fazla kızmasından belli olmaktadır. Buna benzer bir durum Zekeriya'nın tarlada atı tekmelediği sahnede de görülür. Zekeriya tarlada çalışırken yürümediği için ata küfreder ve tekmeler. Bunu gören babası da Zekeriya'ya öfkelenir. Bu duruma Yusuf ve Yakup da şahit olurlar.

Ömer'in babası doktor tarafından muayene edilirken küçük oğlu Ali'yi okuldaki başarısı yüzünden över ve Ömer'i küçük düşürür. Ömer, doktorun babasına üşütmemesini söylediği halde babasına kızgın olduğu için uyurken baş ucundaki pencereyi açık bırakır. Sonraki sahnelerde babasının aldığı hapların içini boşaltmasına şahit olunur.

Yıldız tarlada babasıyla vakit geçirmektedir. Babasına onu ne kadar sevdiğini sorar ve birlikte öğretmenine süt götürürler. Aralarındaki bağ ve sevginin Yıldız'ı ne kadar mutlu ettiği anlaşılır. Gece, anne ve babasını sevişirken duyan Yıldız, yatağında ağlamaya başlar.

Köyün çobanı Davut koyunları otlatırken bir ağacın dalından fıstık koparır. Bunu gören bir köylü Davut'u cezalandırmak için sopayla döver.

Ömer'le Yakup kayalıklarda uzanmış sigara içerken bir avcının vurduğu kuşu bulup ateşte pişirirler. Yaptıklarının günah olup olmadığını tartışır ve sonunda kuşu yemeye başlarlar ama hemen geri tükürürler.

Sınıf dışarda ders yaparken öğretmenin ayağına diken saplanır. Yakup hemen koşup dikenini çıkartır. Eline kan bulaşır ama silmez. ğretmenine aşık olduğu anlaşılır. Akşam saatlerine yakın mer, Yakup ve Davut çeşmenin başında çiftleşen eşekleri izler. Yakup, Yıldız ve arkadaşının da izlediğini görünce onları taşla kovalamaya başlar. Akşam ezanı oknacağı için hep birlikte eve doğru koşmaya başlarlar.

AKşAM

Bu bölümde baş karakterler mer, Yakup ve Yıldız'ın evde yaşadıkları sorunlar ele alınırken, nn de sorunlarının ortak olduğu gösterilir. Bunun zerine üçü de kendi çaplarında çözüm üretmeye başlarlar.

Hikaye yine gnlhk hayatta yaşanılan olaylar üzerinden devam eder. İmam camide ezana hazırlanırken görüntülenir. Ezanın okunduğu sırada, mer, Yakup ve Yıldız evlerine yetişmek için koşarlar. Ömer tek başına evdeki minderde otururken ailesinin sofrada yemek yedikleri duyulur. Eve geç geldiği için cezalıdır. Ömer sofradakilere iğrenerek bakar ve seslerini duymamak için elleriyle kulaklarını kapatır. İmam daha fazla sinirlenir ve mer'i yakasından tutup dışarı atar.

Yakup da ailesiyle sofrada oturur. Babası kirli ellerini görür ve yıkaması için odadan kovar.

Yıldız yemek yedikleri sofrayı toplar. Annesi ile babası sofrada otururken, annesi Yıldız'ı babasına şikayet eder. Sonraki sahnede üçü de kayalıklara oturmuş şekilde görüntülenirler.

Yakup ve mer Yakup'un dayısının mezarlığına gelmişlerdir. Ömer, her gün babasının ölmesi için dua ettiğini söyler.

Çobanı döven köylü kahvede oturmuş çayını karıştırmaktadır. Karşısındaki köy heyeti çobanı içeri çağırır ve oban sırtındaki izleri gösterir. Heyet, böyle bir şeyin yanlış olduğunu anlatmaya çalışır, ancak köylü ona ders vermek istediği için dövdüğünü, başkasının malına dokunmaması gerektiğini söyler.

Ömer, annesini onu çağırması üzerine eve koşar ve hep birlikte fotoğraf çektirirler. Ömer isteksiz şekilde yanlarına oturur.

Yakup annesinin yanında onu ekmek yaparken izler. Annesiyle öğretmeni ve yeni doğacak olan kardeşi hakkında konuşurken, annesinin daha önce bebeği düşürdüğünü ve bunun sorumlusunun babası olduğunu söyler. Yakup, annesi tarafında azarlanır ve odun almaya gönderilir.

Zekeriya ve Yusuf babalarının isteği üzerine duvar örerler. Ömer babasını akreplerle öldürmeyi planlamaktadır. Bunu için çobana akrep bulması için para verir. Çoban, kayalıklarda otururken Ömer için yakaladığı akrebi Yıldız, Yakup ve Ömer'e gösterir. Dördü kayalıklarda otururken çoban, şiir bilip bilmediklerini sorar. Yıldız parmak kaldırır ve kayalığın ucuna giderek şiir okumaya başlar. Şiiri unuttuğu için Yakup geçer bu sefer ve şiiri okumaya devam eder. Çoban en sonunda Ömer'in de okumasını ister ama Ömer şiir bilmediğini söyler. Onun yerine ezan okumasını ister, ancak Ömer daha fazla akrep yakalarsa okuyacağını söyler. Çoban söz verir ve Ömer kayalığın ucuna giderek ikindi ezanını okur.

ÖĞLEDEN SONRA

Bölümün geneline bakıldığında çocukların ailelerin beklentilerini kabul ettiklerini ve aileleriyle yaşayacakları sorunlarda kaçındıkları görülür.

Ömer evde ders yaparken görüntülenir. Babası derslerini kontrol eder ve dışarı çıkmasına izin vermez. Ömer, babasına sinirlenerek çalışmaya devam eder. Sonraki sahnede köylüler yaşlı kadının evini onarıken görülür. Peş peşe çocukların ve ailelerinin nasıl zaman geçirdiklerini gösteren sahneler gelir: Ömer'le Yakup dışarda akprek arar, Yıldız kucağındaki kardeşiyle dışarıda oturur ve arkadaşıyla ve köpeklerin çiftleşmesini izleyerek gülerler, köylüler öğretmenin evine buzdolabı taşırlar ve Zekeriya ile kardeşi Yusuf hâlâ duvar örmektedirler.

Sonraki sahnede Ömer ile Yusuf kayalıkları tırmanırken görülür. Ömer, babasını öldürmek için daha fazla akrep bulamadığına üzülür. Ali'nin kayalıklardan çıktığını gören Ömer, ona gelmemesi için bağırır ve taş atar. Ali koşmaya devam eder ve sonunda Ömer'in attığı taşlardan biri kafasına gelir ve kanatır. Ali ağlayarak eve koşar. Ömer eve geldiğinde babasından tokat yer bu yüzden. Ömer rüyasında

babasını ölü gördüğünü anlatır, Yakup da öğretmenle evlendiğini. Birbirlerine bakarak gülümserler.

Sonraki sahnede Yıldız kardeşine mama yedirirken görülür. Çantasına yemek koyar ve kardeşini alarak evden çıkar. O sırada dışarda oyun oynayan arkadaşları ve Yakup da ona eşlik eder. Tarlaya babasına yemek götürürler. Tarlaya vardıklarında dedelerinin Zekeriya'nın yaptığı duvarı kızarak yıktığına şahit olurlar. Yakup üzümlere gider oradan.

Ömer bu sefer Davut'tan bıçak yapmasını ister. Yakup babasının sigara paketinden gizlice iki tane sigara alırken yakalanır. Kızmaması için annesini dahil ettiği bir yalan uydurur, annesi de yalanına ortak olur. Zekeriya eşine kızar, Mahire'de sinirini Yakup'tan alır. Yıldız yine kardeşleriyle ilgilenmektedir. Ders çalışırken ağlamaya başlayan kardeşini dışarı çıkarır. Arkadaşı bir şey göstermek için yanına çağırır. Yıldız koşarken ayağı taşa takılır ve kucakındaki kardeşini yere düşürür. Köylüler hemen düşen bebeği kaldırır, herkes çığlık atar. Yıldız düştüğü yerden kalkamaz, donmuş gibidir. Annesi çığlıklarla dışarı gelir ve Yıldız'a bağırır. İmam arabayı getirmiştir. Bebekle birlikte giderler. Yıldız o arada düşer bayılır, babası yetişir yanına. Halil dayı saatine bakarak koşar adımlarla camiye gider. Minareye çıkarak ezanı öğle ezanını okur.

ÖĞLE

Önceki bölümde çocukların sorunları kabul etme ve beklentilere uygun şekilde davranmaları Öğle bölümünde de devam eder. Buna ek olarak zaman geçtikçe önceki olayların unutulması ve "yeni başlangıçların" yapılması ile kabullenmişlik duygusu aynı anda gösterilmektedir.

Yakup, Ömer ve Yıldız kayalıkların üzerinde oturmuş uzağa bakarlar. Arkadan vaaz sesi gelir. İmam baba ve oğul ilişkisiyle ilgili bir hikâye anlatmaktadır. İmam sonraki sahnede kayalıklarda keçiyi yakalamaya çalışır. Ömer babasının arkasındadır. Yerinden kalkar ve yumruğunu sıkarak babasının arkasına yaklaşır. Yaklaştığında kamera sadece kayalığın ucunu ve boşluğu gösterir. İmamın takke ve cübbesi görülür. Arkadan Fatıha Sûresi duyulur. Ekrana Yakup ile Yıldız gelir, gözlerini elleriyle kapatırlar. Yusuf ve eşi kaza geçiren bebekleri için kurban kesmişlerdir.

Yusuf, kurbanı parçalara bölerek Yakup'a öğretmene götürmesi için bir parça verir, Yıldız'a da yaşlı teyzeye götürmesini söyler. Ömer de kendi evlerine et götürür. Yakup, öğretmenin evine gelmiştir. Kapıya doğru ilerlerken babasını pencereden içeri bakarken yakalar. Elindeki et parçasını yere bırakır ve babasının arkasındaki duvara saklanır. Sonunda pencereye doğru taş atar ve babası koşarak kaçır. Ömer gibi o da çobandan ona bir bıçak yapmasını ister. Kayalıkların en ucuna çıkarlar. Tepeden, köylülerin yaşlı teyzenin cenazesini taşıdıklarını görürler, dua ederler. Ömer, oturdukları kayalıkların üzerinde bıçağı ile parmağını keser, Ömer de aynı şekilde parmağını keser. Parmaklarını birleştirerek gülerler.

Sınıfta ders olurken Yakup evden çağırılır. Annesi doğum yapmıştır. Bir erkek kardeşi olmuştur. Kardeşini kucağına alır, babası pencereden içeri bakarak dua eder.

Sabah olmuştur. Ömer, annesi tarafından uyandırılır ve yatağından kalkar. Odaya girdiğinde babasının yine hastalandığını anlar. İmam Ömer'in elini tutmak ister ama Ömer elini geri çeker. Filmin başındaki gibi köyün sokaklarından yürüyerek Zekeriya'ya ezanı okuması için haber verir. Zekeriya içeri davet eder Ömer'i ve Yakup'la birlikte yeni doğan bebeğe bakıp gülerler. Ömer eve döner ama kapıya yaklaştığında tekrar geri dönüp yürümeye başlar. Zekeriya minareye çıkar. Ömer tepedeki kayalığa çıkmış camiye bakar. Ezan sesi gelir. Zekeriya ezanı okurken görüntülenir. Ömer ağlamaya başlar ve sırtı dönük şekilde tepeden uzağa bakar.

SABAH

Caminin üzerinden sabah güneşi doğmaktadır. Yeni gün doğuşu görüntülenir. Kamera köyü gösterir ve siyah ekrana geçiş ile film sona erer.

3.1.4. “BEŞ VAKİT“ FİLMİNİN DİZİMSEL DÜZENLEMESİ

Aşağıdaki inceleme, “Beş Vakit” filminin dizimsel düzenlemesini sunmaktadır. Filmdeki sıralarına göre dizilmiş olan temel tip ayrımlar Metz'in ikinci bölümde detaylı şekilde aktarılan imge şeridinin büyük dizimseli çerçevesince belirlenmiştir. Filmdeki “Gece”, “Akşam”, “Öğleden Sonra”, “Öğle” ve “Sabah” bölümleri bu çözümlemeye göre ele alınmış ve Metz'in filmin hammadde olarak belirlediği

filmdeki görüntü, grafik çizimler, kaydedilmiş konuşmalar ve müzik, gürültü veya ses efektleri de dikkate alınmıştır. Film sekans tiplerine bölerek, filmdeki diğer sinemaya ait kodlarla birlikte sinemaya ait olmayan kodlar olarak tanımlanan kültürel ve dinsel konuların nasıl ele alındığı, bunların etki ve işlevleriyle ilgili bir sonuca varılmıştır.

GECE

1 Sahne

Film, fonda rüzgar sesiyle başlayarak filmin ismini siyah resim üzerinde beyaz ve büyük harflerle görüntüler. Açılma geçiş türü ile siyah görüntüden köyün gece vakti genel çekimi, gece vakti köydeki evlerin yanan ışıkları ve gökyüzündeki bulutların arasındaki ay gösterilmektedir. Rüzgâr sesinden sonra görüntüye bir ağaç ve rüzgârda savrulan yapraklar girer. Sert kurgu ile bir evin içinden pencereyi görüntüleyen kamera, eve sırtı dönük oturan Ömer'i göstermektedir. Ömer, ağaca bakmaktadır. Arkadan saat sesleri ve babasının öksürük sesi gelir. Rüzgâr, saat ve öksürük sesinden sonra görüntüye Ömer'in babası girer.

Genel çekim ile yatmış olduğu yatak ve oda gösterilmektedir. Odanın duvarında bir dua, şemsiye ve Kur'an asılıdır. Perdelerden ve odanın düzeninden klasik bir köy evi olduğu anlaşılır. Baba, yatağından doğrularak saatine bakar ve cama tıklar. Her hareketinde öksürdüğü için, ciddi bir hastalığı olduğu anlaşılır. Sonraki planda Ömer'i çağırmak için cama tıklayan babanın eli ve hâlâ sırtı pencereye dönük oturan Ömer gösterilmektedir. Detay çekim ile babanın eli ve Ömer'in sırtı görülür. Bir süre sonra Ömer, yüzünü içeriye doğru çevirir ama babasına bakmaz. Babasının el işaretinden içeri çağırıldığını anlar ve ayağa kalkar. Yatağında yatan baba görülmektedir yine. Bel çekim ile yatağında öksürür vaziyette gösterilmektedir. Öksürerek tekrar yatağına uzanır. Sonraki planda kapının açılışı ve Ömer'in dışarıya çıkışı görüntülenir. Kapı ve etraftaki sesler çok net şekilde duyulmaktadır. Tahta kapıyı arkasından kapatan Ömer, kameranın yanından geçer. Kamera sol pan hareketi ile Ömer'i evlerinin bahçesinden çıkana kadar takip eder. Etrafta odun ve diğer evlerin duvarları görünür. Sonraki sahnede Ömer, köyün sokaklarında yürürken görüntülenir ve nesnel kamera açısı ile arkadan takip edilir. Bu durum sonraki

sahnelerde de görülmektedir. Gece karanlığında ilerleken köpek sesleri ve rüzgâr sesli duyulur. Bir süre yürüdükten sonra köydeki bir evin dış kapısından girer. Evin kapısını çalar ve kapıyı orta yaşlı bi adam (Zekeriya) açar. Ömer, Zekeriya'ya babasının hasta olduğunu ve yatsı ezanını okumasını söyler. Filmdeki ilk konuşmadır. Ömer'in sırtı hâlâ kameraya dönüktür. Zekeriya başını sallayarak ayakkabılarını giyer ve görüntüden çıkar. Ömer, ilk defa yüzüyle kameraya döner ve başını direğe yaslayarak Zekeriya'nın gidişini seyrederek. O sırada evden Ömer'le aynı yaşta başka bir erkek çocuğu (Yakup) evin kapısından çıkarak ve Ömer'in yanına gelir. İkisi Zekeriya'nın gidişini seyrederek. Kapının açılışı duyulur ve Zekeriya'nın dış kapıdan çıkışı gösterilmektedir. Sonraki planda Yakup ve Ömer omuz çekim plan ölçeğinde Zekeriya'nın arkasından bakarken görüntülenir. Yakup, gözünü kapıya dikerek, Ömer'e sevinmemesi gerektiğini ve babasının yine iyileşeceğini söyler. Yakup'un konuşmasındaki şiveden mekânla ilgili bilgi verilmektedir. Ömer ve Yakup görüntüdeyken ezan sesi ve filmin başındaki köyün gece vakti görüntüsü gelir. Bu planla birlikte ilk defa fon müziği duyulur. Ezan sesine fon müziği ve köpek sesleri eklenirken son planda gece vakti caminin minaresi görülmektedir. Minarenin sol tarafına büyük ve beyaz harflerle "GECE" yazısı gelir ve sahne biter.

Bu sahnede yan yana konulan planların oluşturdukları süreklilik aracılığı ile oluşan bir bütünsellikten bahsedilebilir. Özerk planda olduğu gibi bütün öyküsel süreçsel unsurlar bir arada bulunmaz. Mekansal atlamalar bütünlüğü bozmadığı için çizgisel anlatıcı dizimsel bağıntı olarak sahnede, set kurgu ile araya sokulan parçalar (örneğin rüzârdaki sallanan yapraklar) anlatım açısından önem taşıyorsa da kesintiden sonra geriye kalan bölümde bir değişikliğe neden olabilecek bir bilgi sunmamaktadır. Giriş sahnesinde Ömer'in köyün imamı olan babasının hasta olması nedeniyle Zekeriya'nın evine gitmesi ve ezanı okuması için haber vermesi anlatılır.

2 Sahne

Filmin ilk bölümü olan "Gece"ye sert kurgu ile geçilir. Fon müziği ve ezan sesi duyulmaya devam edilirken, Ömer'le Yakup bel plan çekim ölçeği ile evlerinin duvarına yaslanmış gökyüzüne bakarken görüntülenirler. Fon müziği değişmiş, artık ezan sesi duyulmamaktadır. Daha gizemli bir fon müziği eşliğinde yakın planda

gösterilen ayın etrafında dolanan bulutlar görülmektedir. Ay çekimi ve hareketi gecenin sonra erdiğini ve gündüze geçildiğini göstermektedir. Bu görüntü ve fon müziği eşliğinde sonraki plana ait olan ses duyulur. Dünyanın günlük hareketiyle ilgili metin okuyan bir kız çocuğunun sesi gelir. Bir sonraki plandaki mekân değişikliği, önceden verilen sesin bu zamansal atlama için kullanıldığının bir göstergesidir. Çocuklar sınıfta ders yaparken görülür ve daha önceki planda duyulan ve görüntüye ait olmayan ses şimdi görüntü ile eşzamanlıdır. Derste bu okumayı yapan kız çocuğu (Müzeyyen) kitaptan okurken gösterilmektedir. İlk bağıntıda aynı durum babanın ilk olarak öksürük sesinin duyulmasıyla karşılaştırılabilir. Bu durumda ses ile görüntünün asenkron olmasının sebebi ve işlevi, seyirciyi bir sonraki sahneye hazırlamasıdır. Fon müziği kesilmiştir. Sınıfın görüntülediği planda sınıf ve çocuklar ilk olarak genel çekimle gösterilir. Öğretmen Müzeyyen'e gözündeki morluğu sorduğunda baş plan çekimine geçilir. Sınıfta kısa bir gülüşmeden sonra çocukların, sınıfın ve öğretmenin görüntüleri omuz plan ölçeği ile gösterilmektedir. Öğrenciler sırayla ders kitabını okurken öğretmen sınıfta dolaşır. Yıldız ilk defa bu sahnede dersi takip ederken görüntüye girer. Baş plan çekim ölçeği kullanılmıştır. Yakup başını eline yaslamış dalgın bir vaziyette öğretmenini izlemektedir. O da baş plan ölçeği ile görüntülenir. Ömer de aynı çekim ölçeğinde pencerden bakarken gösterilmektedir.

Bu sahnede baş karakterler Yıldız, Yakup ve Ömer baş planda görüntülenirken, diğer öğrenciler sırayla omuz planda gösterilir. Bu teknik ile baş karakterler tanıtılır. Öğretmen, Yakup'un dersi takip etmediğini anlar ve okuması için Yakup'un ismini çağırır. Yakup kitabı okumaya başlarken öğretmen omuz planda hafice gülerken görüntülenir. Fon müziği eklenir. Sert bir kurgu ile sonraki sahneye geçiş yapılır. Görüntüye bir kız çocuğunun (Yıldız) köydeki sokaklardan hızlı adımlarla yürümesi gelir. Yakup, gece ve sabah oluşumuyla ilgili konuyu ders kitabından okumaya devam eder. Sınıfta geçen bu kısa bölümdeki planlar, zaman ve mekan açısından kornolojik bir anlatıma sahiptir. Bu sebeple sahne olarak kategorize edilmektedir.

3 Sahne

Sert kurgu ile sonraki görüntüye hızlı adımlarla yürüyen Yıldız gelir. Nesnel kamera açısı ile arkadan takip edilir. Bir önceki sahnede kitap okuyan Yakup'un sesi ve fon müziği de duyulmaktadır hâlâ. Ses ve görüntü aynı zaman ve mekâna ait değildir. Teknik anlamda sesin görüntüye ait olması durumunda senkronizasyondan bahsedilir. Eğer bir sahnedeki ses, mekâna aitse syntop tekniği, zamana ait ise de synchron ses kurgusu mevcuttur. Yakup'un sesini duyarken farklı bir olayı izleriz, ancak ilerleyen planlarda ses ile görüntü yine aynı zaman ve mekânda bütünleşir. Yıldız amcasının evine vardığında fon müziği ve ders kitabından okuyan Yakup'un sesi kesilir. Etraftaki horoz ve kuş sesleri duyulur. Filmin tamamında diegetik ses sıkça kullanılmaktadır.

Yıldız, kapının önünde oturan iki kadının yanına gelerek el işi yapan yengesine (Mahire), dedesinin amcasını çağırdığını söyler. Mahire, başıyla evi işaret ederek el işine devam eder. Yıldız evin bahçesinden girerek amcasını çağırır. Evin bahçesinde çiçeklerle uğraşan Mahir, kızgın bir şekilde ayağa kalkar ve Yıldız'la birlikte dışarıya doğru yürür. Görüntüye bir çiçek gelir. Zekeriya babasının yanına gitmek için evden çıkar. Yıldız, evin girişinde oturan Mahire ve yaşlı kadının yanında kalır ve kapıya dayanır. Mahire, Yıldız'a dedesinin neden çağırdığını sorar ancak Yıldız bilmediği için omzunu silker. Yaşlı kadın dedenin sinirli olduğunu ve sinirini Zekeriya'dan çıkaracağını söyler. Bu ailedeki bütün erkeklerin öfkeli olduklarıyla ilgili konuşurlar. Hepsinin aynı olduğunu söyleyen yaşlı kadını dinleyen Yıldız ve Mahire gülüşürler.

4 Özerk plan

Önceki sahnenin sonunda diegetic ses tasarımı olmayan fon müziği duyulur. Sert bir kurgu ile sonraki bölüme geçilir. Görüntüde boş ve eski bir binanın önünde genel çekimle görüntülenen Yakup ve Ömer vardır. Etraftaki kuş ve horoz sesleri yine çok net duyulur. Bir evin önünde konuşmadan otururlar. Ömer merdivenlere oturarak evin önündeki kuyuya taş atar, Yakup geride durarak etrafa bakınır. Önceki sahnelerle içerik açısından bir bağlantı yoktur. Tamamıyla gerçek olmakla birlikte olması gereken yerden alınarak gelişigüzel bir şekilde başka bir dizimsel bağının

içine yerleştirilen bir imge olarak filmsel öykü sürecine yabancı değildir, ancak kronolojik bir kesinliğe sahip olmamakla birlikte önce ve sonraki bağlama yabancıdır. Bu nedenle özerk parçaya ait olan insert olarak kategorize edilmektedir. Sonraki sahneye geçişle fon müziği kesilir.

5 Sahne

Bu sahnede ayrı planlarla Ömer'in babasının doktor tarafından muayene edilmesi ve gece anne ve babasının odasına girip babasının hasta olmasına rağmen baş ucundaki pencereyi açması gösterilmektedir.

Bu sahneye geçiş yine sert kurgu ile yapılmıştır. İmam, doktor tarafından muayene edilirken yerdeki minderde evin küçük oğlu Ali, dede ve Ömer dalgın şekilde otururlar. İmam alt açıdan çekilmiştir, Ömer ise genel çekim ölçeği ile üst çekimle görüntüdedir. Doktor, imama ciğerlerini üşüttüğünü ve soğuktan korunmasını gerektiğini söyleyerek reçete yazar. O esnada Ali'ye okula gidip gitmediğini sorar. İmam gururlu bir şekilde gülümser ve şimdiden ağabeyi Ömer'i geçtiğini söyler. Ömer, babasına kızgın bir bakış atar. Bu görüntüyle birlikte gizemli ve gergin bir müzik duyulur. Ay görüntüsü gelir, gece olmuştur. Ömer yatağında yatar. Henüz uyumamış ve düşünceli görünür. Bir süre sonra yatağından kalkarak kardeşinin üstünü örter ve odadan çıkar. Usulca annesiyle babasının odasına girer ve müzik kesilir. Odadaki pencereyi açarken üçü de görüntüdedir. Rüzgar sesi gelir ve sonrasında tekrar fon müziği girer. Sahne, gece karanlığında evin önündeki ağacı göstererek biter.

6 Özerk plan

Ömer, sonrasında genel plan çekim ölçeği ile çalılarının arasında cansız şekilde uyurken görüntülenir. Fon müziği bir süre devam eder. Kuş sesleri duyulmaktadır. Gün ışığından öğlen olduğu anlaşılır. Bu plan da dördüncü özerk planda olduğu gibi, hikâyenin bütününden kopmuş şekilde araya giren bir parçadır. İçerik anlamında önceki ve sonraki sahneye bir bağlantısı yoktur. Ömer'in cansız şekilde uyuması önceki sahne dikkate alındığında öykü süreçsel olmayan araya sokulmuş parça olarak

eylem dışı bir nesne gösteren imge şeklindedir. Fon müziği kesilerek sonraki sahneye ve mekâna ait olan ses duyulur.

7 Özerk plan

Zekeriya, Yusuf ve babaları boş bir tarlada konuşurlarken gösterilmektedir. Bu plan, üçüncü sahnenin devamı olarak görülebilir. Yıldız, amcasını çağırmaya gittiğinde dedesinin onu beklediğini söylemişti. Bu planda Zekeriya ve Yusuf babalarının yanındadır. Genel çekim ölçeği ile tek bir planda babanın oğullarına arsa ve bahçelerine sahip çıkmadıkları için kızdığı gösterilir (plan-sekans). Yusuf ile Zekeriya omuzları düşük bir vaziyette yere bakarak babalarını dinlerler. Zekeriya sessiz kaldığı için babası ona daha da öfkelenir. Yusuf babasının sağında dururken, Zekeriya sol tarafındadır. Planın sonunda at kısnemesi duyulur ve fon müziği girererek plan sona erer.

8 Özerk plan

Fon müziği devam ederken sert bir kurgu ile plan-sekans şeklinde Yıldız, sırtına yükleyip bağladığı çalılar ve elinde bir sopa ile köyün yollarında yürürken görüntülenir. Yıldız arkadan nesnel kamera açısı ile takip edilir. Planın sonunda fon müziği de kesilir. Filmdeki hikâye bütünlüğü bağlamında değerlendirildiğinde bir bütünlük oluşturmadığı için özerk bir plan olarak kategorize edilmektedir. Bir önceki özerk plana göre önceki ve sonraki sahneler için tamamlayıcı bir parça değildir. Bu sebeple plan sekans şeklinde bir insert olarak değerlendirilmektedir.

9 Sahne

Yine sert bir kurguyla sonraki sahneye geçiş yapılır. Ömer ve Yakup genel çekim ölçeği ile kayalıklara uzanmış sigara içerken gösterilmektedir. Fondaki müzik tüfek sesiyle birlikte kesilir. Tüfek sesiyle birlikte yerlerinden kalkar ve sigarayı atarak sesin geldiği yere yönelirler. Kayalıkların arasına saklanıp ağaçların arasında tüfeği ile dolaşan avcıyı gözetlerler. Avcı tekrar havaya ateş açar ama kuşu vurduğunu görmez. Bunun üzerine Ömer'le Yakup kuşun düştüğü yere giderek kuşu alır ve ateşte pişirirler. Yaptıklarının günah olup olmadığını tartışır ve sonunda kuşu yemeye başlarlar ama hemen geri tükürürler. Çeşmeye gidip ağızlarını yıkarken birbirleriyle

şakalaşırlar. Ardından yere uzanıp birer sigara daha içerler. Yere uzanan Ömer’le Yakup üst açıdan görüntülenir. Etraftaki kuş sesleri duyulur. Yakup, Ömer’e gülerek kuşu babasına yedirmesini söyler.

10 Sahne

Sert kurgu ile sonraki sahneye geçiş yapılır. İmam küçük oğlu Ali’ye sure okuturken ve matematik sorusu sorarken görüntülenir. İkisi de omuz çekim ölçeği ile birlikte aynı kadrajdadırlar. Ali, İhlas Suresi’ni okur. Babası Ali’yi över. Sonraki planda kapının önünde elinde ekmekle duran annesi de Ali’ye güzel sözler söyler. Ömer beyaz duvara yaslanarak mindere oturmuş ve başını aşağıya eğmiştir. Baba, Ali’ye matematik soruları sorarken Ali yine babanın kucağına oturmuş soruları cevaplamaktadır. Annesi Ömer’e kardeşinin onu geçtiğini ve onun ise sadece sokaklarda gezip dolaştığını söyler. İmam, Ali’nin başını okşar ve onu öper. Ömer baş çekim ölçeği ile duvara yaslanmış şekile gösterilmektedir. Minderden kalktığında sadece beyaz duvar görülür ve kuş sesleri duyulur. Beyaz duvar görüntüdeyken yine bu sahneye ait olmayan bir ses ile geçiş yapılır. Yıldız’ın babasına seslenişi duyulur.

11 Sekans

Yıldız ağaçlar arasında koşarken kamerayla arkadan takip edilir. Film müziği ile birlikte kuş sesleri de duyulur. Sonraki görüntüde Yıldız, tarlada koyunları otlatan babasına doğru koşmaktadır. Birlikte yürürlerken genel çekim ölçeği ile arkadan görüntülenirler. Koyunları ağıla soktukten sonra bir yere oturup kuzu sever ve sohbet ederler. Fon müziği kesilir. Yıldız’ın babasına en çok hangi kuzuyu sevdiği sorusuna Yusuf, kendi kızını sevdiğini söyler. Yıldız sevinerek başını babasının dizine koyar. Yusuf koyunlardan süt sağarken Yıldız kuzuyu sever. Yıldız’ın elinde süt, babasının sırtında çalılar yürümeye başlarlar. Bir eve yaklaşan Yıldız, kapıya doğru ilerlerken Yusuf dışarıda bekler. Kapıya doğru ilerlerken sınıf öğretmenini ve öğretmene ekmek getirmiş olan bir kadın görülür. Yıldız elindeki sütü öğretmenine uzatır ve öğretmen evden bir kitap alarak kapıya döner. Elindeki “Çalıkuşu” kitabını Yıldız’a uzatır. Yıldız gülümseyerek dışarıda bekeyen babasının yanına gider. Yüzünde bir gülümsemeyle yollarına devam ederken Yıldız yüzünü ağacın yapraklarına değdirir. Görüntüde ağaç kahr. Fon müziği duyulur tekrar.

Gece olmuştur. Yıldız, öğretmeninin verdiği kitabı el feneriyle okurken içeriden gelen sesler yüzünde okumayı bırakır. Fon müziği kesilir. El fenerini yanındaki yatakta yatan kardeşine çevirdikten sonra yatağından kalkarak anne ve babasının kapısına gider. Yüz çekim ölçeği ile kapı aralığından anne ve babasını gözetlemesi gösterilmektedir. Kapı aralığından anne ve babasının seviştiğini görür ve başını duvara yaslar. Yatağına geçerek ağlarken üst açıdan görüntülenir. Öğle saatlerinden geceye kadar süren bir anlatımı çeşitli sahnelerle gösterilir. Sekans, bu zaman diliminde bazı sahneleri atlamasına rağmen kronolojik mantık akışını bozmaz.

12 Sahne

Sonraki sahneye geçiş sert kurgu ile yapılır. Fon müziği duyulur. Ömer gece yarısı kalkarak ecza dolabından babasının ilaçlarını alır ve sessizce anne ve babasının kapısını dinler. Kapı sesi de net şekilde duyulur. Ecza dolabından bir şişe ilaç alır. İlaçlarla birlikte kapının önüne çıkar ve avlunun önünde hapların içini boşaltarak tozlarını gidere döker. İz bırakmamak için su ile yeri temizler. Beşinci sahneye bir bağlantısı olan bu sahne aynı fon müziği ile gösterilir. Ömer'in hapların içlerini boşaltması ve gidere akıtması yakın planla verilir.

13 Özerk plan

Sert kurgu ile ay görüntüsü gelir ve pan hareketi ile bulutların arasında kaybolur. Hızlandırılmış kurgu kullanılmıştır. Siyah ekrandan geçiş yapılırken koyun çan sesi gelir. Gecedan gündüze geçilmiştir. Fon müziği devam eder.

14 Sahne

Sert kurgu ile sonraki sahneye geçilmiştir. Öğlen olmuştur. Görüntüde bir çoban, koyunlar ve bir ağaç vardır. Genel çekimle ölçeği ile ağaç ve koyunların otlatıldığı yer gösterilir. Koyunların, rüzgârın ve etraftaki kuşların sesleri duyulmaktadır. Çoban bir süre ağacın dalına baktıktan sonra daldan fıstık koparır. O arada koyunların arasından bir adam gelir ve çobana kızarak elindeki sopayla sırtına vurur. Köylünün yüzü yakın çekim ölçeği ve alt çekim ile gösterilir. Çobanı kovar ve kendisi de gider. Son planda genel çekim ölçeği ile sadece ağaç gösterilmekte ve

koyunların sesi duyulmaktadır. Bir süre sonra bu sahneye ait olmayan bir ses duyulur. Suyun yaşam için önemini anlatan öğretmenin sesidir.

15 Sahne

Bir sonraki görüntüde yüz çekim ölçeği ile Yıldız gösterilmektedir. Öğretmenini dinleyerek not alır. Arka planda başka bir öğrenci daha görülür. Öğretmen sınıfıyla birlikte kayalıklara gelmiş ve dersi dışarda yapmaktadır. Öğretmenin sesi görüntüyle bütünleşmiştir. Kırdaki ders yapan sınıfın görüntüsü, Yakup'un yüz çekiminden sonra genel planla gösterilmektedir. Bu sahnede genel çekimde sınıf şarkı söyleyerek okula doğru yürürken, öğretmenin ayağına diken batması ve Yakup'un öğretmene dikenini çıkarırken Yakup'un parmağına öğretmenin kanı bulaşmıştır. Yakup, parmağına bakarken Ömer, Yakup'a güler ve kolunu omzuna atarak sınıfın arkasında giderler. Müzik kullanımı yoktur. Etraftaki doğa ve hayvan sesleri duyulmaktadır yalnızca.

16 Sahne

Zekeriya tarlada at ile toprağı sürmektedir. Babası ve Yusuf da görüntüdedir. Bu ilk planda omuz çekim ölçeği ile Yakup bir ağacın gövdesine yaslanmış ve öğretmenin kanının bulaştığı parmağına bakarak hayale daldığı görülür. Ön planda Yakup gösterilirken arka planda da Zekeriya, Yusuf ve babası görülür. Atın kişnemesiyle birlikte Yakup bu rüyadan uyanır ve ağacın arkasına saklanarak atı dövdüğü için dedesinden azar işiten babasını izler. Zekeriya babasına kızıp tarladan gider. Yakup'u gören dede, babasını çağırmasını söyler. Yakup hemen koşmaya başlayarak babasının peşinden gider. Babasına yetişen Yakup, dedesinin çağırdığını söyler. İkisi de genel çekim ölçeği ile iki ağacın arasında karşı karşıya durduktan sonra Yakup geri döner, Zekeriya omuzları düşük şekilde orada kalır. Fon müziği ve Zekeriya'nın ağlaması duyulur. Son plan iki ağacın arasında duran Zekeriya'yı göstermektedir.

17 Özerk plan

Kamera sağ pan hareketi ile mor çiçeklerin arasında Yıldız'ı cansız şekilde uyurken üst çekim ile göstermektedir. Film müziği duyulur. Hikâye bütünlüğü bağlamında

değerlendirildiğinde bir bütünlük oluşturmadığı için özerk bir plan olarak kategorize edilmektedir. Bu sebeple plan sekans şeklinde bir insert olarak değerlendirilebilir.

18 Özerk plan

Fon müziği devam ederken köyün genel çekiminden sol pan hareketi yapılarak Davut, sopasına yaslanmış uzağa bakarken gösterilmektedir. Sol pan hareketi devam ederek gri bulutlar görüntüye girer. Sert kurgu ile plan sona erer.

19 Sahne

Sert kurgu ve müziğin kesilmesi ile birlikte yeni bir sahne başlar. Yakup, Ömer ve Davut çeşmededirler. Çeşme suyunun sesi çok net şekilde duyulur. Çobanın çıplak sırtındaki sopa izleri omuz planla gösterilir. Ömer ve Yakup omuz plan çekim ölçeği ile Davut'u izler. Yakup, öğretmenin kanının bulaştığı parmağını hariç ellerini yıkamaya çalışırken Ömer, ona kaynamak için parmağını suya sokmaya çalışır ve gülüşürler. Çoban ikisini de bir yere işaret ederek yanına çağırır. Üçü de çiftleşen eşeklere bakarak gülüşürler. Genel planla eşeklerin çiftleşmesi gösterilirken arkadan gelen bir kız çocuğu sesi ile başkalarının da bu olayı izlediği ve yorumladığı anlaşılır. Sonraki planda Yıldız ve kız arkadaşı kayalıkların üzerinde oturmuş eşeklere bakarken gösterilmektedir. Yıldız'ın arkadaşı eşeklerin çiftleşmesinin ne kadar iğrenç göründüğünü söyler. Yıldız ise bunun normal bir şey olduğunu ve insanların da yaptığını açıklar. Yakup'un kızları görmesi ve onları taşla kovalamasından sonra kızların koşarak oradan ayrılması genel plan çekim ölçeğinde verilir. Fon müziği tekrar duyulur. Ömer, Yakup'a akşam ezanına az kaldığını söyler ve ikisi koşarak oradan ayrılırlar. Çoban orada kalır ve gömleğini giyer.

AKŞAM

20 Sahne

İmam camide ezana hazırlanırken görüntülenir. Mikrofonu alır, tam okumaya başlamak için yaklaştığında elektrikler kesilir. Mikrofonu yerine koyar ve el feneriyle minareye çıkar. Ezanı okumaya başlar. O sırada uzaktan bir çekimle minare ve köydeki evlerin ışıkları yandığı görülür. Görüntüye büyük ve beyaz harferle

“AKŞAM” yazısı gelir. Ezanın okunduğu sırada, Ömer, Yakup ve Yıldız evlerine yetişmek için koşarlar. Görüntüye çoban gelir, kayalıklarda namaz kılmaktadır. Köpeklerin havlama sesleri ve ezan sesi duyulur.

21 Sekans

Ömer minderde oturur. Görüntüde ailesi yoktur ama sofrada yemek yedikleri, seslerden anlaşılmaktadır. Eve geç geldiği için cezalıdır. İmam, eşi ve Ali sofrada yemek yerlerken omuz çekim ölçeği ve alt çekimle gösterilmektedir. Ömer sofradakilere iğrenerek bakar ve seslerini duymamak için elleriyle kulaklarını kapatır. Babası onu o halde görür ve odadan çıkmasını söyler. Kulakları kapalı olduğu için babasını duymaz. İmam daha fazla sinirlenir ve Ömer’i yakasından tutup dışarı atar. Ömer evin önünde başını duvara yaslamış şekilde oturur. Müzik ve musluktan akan damla sesi duyulur. Sonraki sahnede Yakup annesi ve babası ile sofrada yemek yerken gösterilmektedir. Fon müziği kesilir. Babasının Yakup’a elleri kanlı olduğu için kızması ve ellerini yıkaması için sofradan kovması aynı plan içinde gösterilmektedir. Sonraki planda annesi ve Yakup kameraya sırtları dönük şekilde musluğun önünde görüntülenir. Yakup’un eli yakın planda gösterilir. Kanı temizlemiştir. Sonraki planda yine kameraya sırtı dönük ve başı eğik şekilde öylece durur. Fon müziği duyulur tekrar. Sert bir kurgu ile Yıldız’ın, annesi ve babası ile sofradaki görüntüsüne geçilir. Yıldız sofrayı toplarken annesi Yusuf’a Yıldız’ı şikayet eder. Yıldız da sonraki planda diz çekimi ve sırtı kameraya dönük şekilde bulaşıkları yıkarken görüntülenir. Fon müziği duyulur.

Ömer, Yakup ve Yıldız’ın farklı sahnelerde ve mekânlarda yaşadığı olaylar aynı anda cereyan eder. Üçü de akşam eve geldikleri için anne ve babalarından azar işitirler ve aynı sorunlarla boğuşurlar. Bu nedenle sekansta, alması kurgu tekniği kullanılmıştır.

Sonraki sahnede Yıldız, Ömer ve Yakup kayalıklarda oturmuş uzağa bakmaktadırlar. Üçünün de sırtı kameraya dönük ve boyunları büküktür. Bu plan genel çekimle verilmiştir. Fon müziği duyulur. Bu görüntü plan-sekans şeklinde çekilmiş ve daha önceki sahnelerden ayrı görünmektedir ama aynı öyküsel süreçle bağlantı içinde olduğu için sekansa dahil edilmektedir.

22 Sahne

Ağaçların yaprakları görüntülenirken sol pan hareketi ile okul uniformaları ile ağaçların arasında yürüyen Ömer ve Yakup gösterilmektedir. Müzik kesilir. Yakup ve Ömer mezarlıkta dolaşırlar. Yakup'un dayısının mezarlığına gelmişlerdir. Ömer dayısının neden öldüğünü sorar. Tarlada çalışırken yıldırım çarptığını anlatan Yakup, dua etmeye başlar. Ömer'in de dua etmesini ister. Mezarlıktan kalkarlar ve kayalıklarda otururlar. Ömer, her gün babasının ölmesi için dua ettiğini söyler. Mezarlık planından sonra Ömer, babasının ölmesini istediğini ve akrep bularak babasını sokmasını planlayacağını anlatırken ikisi de taşların üzerinde oturur ve omuz planla gösterilir.

23 Özerk plan

Bu planda müziğin girişiyle birlikte okul üniformasıyla toprağın üzerinde cansız vaziyette yatan Ömer gösterilmektedir. Hikâye bütünlüğü bağlamında değerlendirildiğinde bir bütünlük oluşturmadığı için özerk bir plan olarak kategorize edilmektedir. Bu sebeple plan sekans şeklinde bir insert olarak değerlendirilebilir.

24 Sahne

Sonraki sahnede Halil dayı yaşlı nineye iğne yaparken görüntülenir. Nine, iğnenin bir şeye yaramadığını ve her gece ölmek için dua ettiğini söyler. O sırada küçük bir kız Halil dayıya seslenerek evin önüne gelir ve ineğin doğuramadığını bu yüzden yardımına gelmesi gerektiğini söyler. Halil dayı ineği doğurtmak için köylünün evine gider. Doğum esnasında yakın planla köylülerin gülüşleri ve buzağı görüntüdedir. Kısa planlar halinde gösterilen bu doğum sahnesinde doğumdan sonra film müziği girer.

25 Özerk plan

Genel çekimle köyün minaresi ve gökyüzündeki bulutların geçişi gösterilir. Tek bir panla havanın aydınlandığı anlaşılır.

26 Sahne

Çobanı döven köylü, kahvede oturmuş çayını karıştırmaktadır ve genel çekim ölçeği ile gösterilmektedir. Karşısındaki köy heyeti çobanı içeri çağırır ve çoban sırtındaki izleri gösterir. Heyet, köylüle yaptığıının yanlış olduğunu anlatmaya çalışır, ancak köylü ona ders vermek istediği için dövdüğünü, başkasının malına dokunmaması gerektiğini söyler. Sonraki planda sırtı kameraya dönüktür ve karşısında köy heyeti vardır. Çobanı dövmesiyle ilgili yapılan konuşmada kendisini haklı çıkarmaya çalışan köylünün konuşması genel çekim ölçeği ile gösterilir. Köy heyeti köyde yapılacak işleri konuşurken sonraki sahneye ait olan sesler duyulmaktadır. Çocukların Andımızı okumaktadırlar.

27 Özerk plan

Üst çekim ile sınıf Andımızı okurken gösterilmektedir. Önceki ve sonraki sahneyle bağlantısı olmayan bu plan-sekans, özerk parça olarak kategorize edilmektedir.

28 Özerk plan

Çoban keçileri otlatırken görüntülenir. Arkadan sınıfın Andımızı okuması duyulmaktadır hâlâ. Çoban sopasına dayanarak uzağa bakar.

29 Sahne

Yusuf'la Zekeriya, sırtları kameraya dönük şekilde kayalıklara oturmuş ve babalarının tarlalarına duvar yapmaları gerektiği isteğini tartışırlar. Zekeriya Yusuf'a hep babasının tarafını tuttuğunu söyler. At kişnemesi ve etraftaki sesler duyulur.

30 Özerk plan

Bu planda sol pan hareketi ile otlar içinde cansız şekilde yatan Yıldız görülmektedir. Arkadan kız arkadaşıyla ailede en çok kimi sevdikleriyle ilgili yaptıkları konuşma duyulur. Hikâye bütünlüğü bağlamında değerlendirildiğinde (görüntünün) bir bütünlük oluşturmadığı için, özerk bir plan olarak kategorize edilmektedir. Bu sebeple plan sekans şeklinde bir insert olarak değerlendirilebilir.

31 Sahne

Genel çekim ile Yıldız ve arkadaşı damın üzerinde otururken görüntülenmektedir. Arkadan annesi Ömer'i çağırılmaktadır. Kamera aşağıya doğru pan yaparak Ömer'i evine koşarken takip eder. Eve vardığında Ali ile babası fotoğraf çektirirken gösterilmektedir. İmam, Ömeri de yanına çağırır ve Ömer isteksiz şekilde yanlarına oturur. Fotoğrafçı flaşla çektiğinde Ali: "Bismillah, melekler geldi" diye çığlık atar. Sonra dördü fotoğraf çektirirler. Ömer yine uzakta durur. Dördü yatağın üzerinde oturmuştur. Bu görüntü diz çekim ölçeği ile verilmektedir.

32 Sahne

Film müziği ile birlikte görüntüye gökyüzü, ay ve bulutlar girer. Yakup ile Ömer'in, Yıldız ve çobanın farklı planlarda güneş tutulmasını izlemeleri gösterilmektedir. Sonraki planda ayın bulutlar arasında kayboluşu görülür.

33 Özerk plan

Ömer tek başına ağaçların arasında yürürken, film müziği ile birlikte kamera Ömer'i takip eder (plan-sekans).

34 Sahne

Yakın planda köy fırınında yakılan ateş gösterilmektedir. Yakup annesinin yanında onu ekmek yaparken izler ve öğretmene de ekmek götürmesini ister. Bunun üzerine Mahire, öğretmenin Yakup hakkında neler söylediğini anlatır. Yakup daha fazla öğrenmek ister ve öğretmeni güzel bulduğunu ima eder. Annesi Yakup'un başını okşar. Yakup hamile olan annesine çocuğun cinsiyetini sorar. Annesi "Allah bilir" diye yanıt verir. Kız olmasını istemeyen Yakup, bu durumda kız çocuğunun daha fazla sevilmesinden korkar. Annesinin daha önce bebeği düşürdüğünü ve bunun sorumlusunun babası olduğunu söyleyen Yakup, annesi tarafında azarlanır ve odun almaya gönderilir. Giderken annesinin babasıyla evli olmasına kızar. Planlar omuz ve diz çekim ölçeği ile gösterilmektedir. Etraftaki kuş sesleri duyulmaktadır.

35 Özerk plan

Kamera etraftaki ağaç görüntülerinden aşağı pan ile Yıldız'ın çalılar arasında cansız şekilde yatmasını göstermektedir. Arkadan Ali'nin sesi gelir. Türkü söylemektedir.

36 Sahne

Ali ile babası köyde yürürken görüntülenir. Ali şarkı söylemektedir. Taşlarla duvar ören Yusuf ile Zekeriya'yı görürler. Ali babası ile görüntüden çıkar. Kamera Yusuf ile Zekeriya'yı gösterir. Fon müziği girer.

37 Sahne

Gökyüzünden aşağı pan ile minare ve cami görüntüsü gelir ekrana. Ardından detay çekim ile bir kutuya konulan akrep gösterilmektedir. Çoban, Ömer için yakaladığı akrebi Yıldız, Yakup ve Ömer'e kayalıklarda otururken gösterir. Yıldız akrebi ne için yakaladığını öğrenmek ister. Ömer'e neden istediğini sorduğunda, Ömer Yıldız'ı tersler. Bunun üzerine çoban, akrebin içinde bulunduğu kutuyu kapatır. Dördü kayalıklarda otururken çoban, şiir bilip bilmediklerini sorar. Yıldız parmak kaldırır ve kayalığın ucuna giderek şiir okumaya başlar. Şiiri unuttuğu için Yakup okumaya devam eder. Çoban en sonunda Ömer'in de okumasını ister ama Ömer şiir bilmediğini söyler. Onun yerine ezan okumasını ister, ancak Ömer daha fazla akrep yakalarsa okuyacağını söyler. Çoban söz verir ve Ömer kayalığın ucuna giderek ikinci ezanını okur. Ömer ikinci ezanını okurken genel çekimde gösterilmektedir ve köyün öğle vakti görüntüsü de verilmektedir. Son planda Ömer ezanı okurken film müziği ve "Öğleden Sonra" yazısı girer.

ÖĞLEDEN SONRA

38 Sahne

Yakup, annesinin pişirdiği ekmekle köyün sokaklarında yürür. Kamerayla arkadan takip edilir. Bir kapıdan girer. Öğretmenin evi olduğu anlaşılır. Pencereden içeriye bakar ve öğretmenin yatağına uzanmış şekilde kitap okduğunu görür. Pencereyi tıklayarak elindeki ekmeği gösterir. Öğretmen kapıyı açar, ekmeği alır ve teşekkür

eder. Yakup geri döner, mutludur. Yüzünü öğretmenin evindeki ağacın yapraklarına değdirerek gider. Film müziği girer.

39 Sahne

Müzik sona ermiştir. Ömer evde ders yaparken görüntülenir. Babasının kahveyi yudumlaması duyulur. Sonraki görüntüde imam vardır. Yatağına oturmuş kahvesini yudumlayarak pencereden dışarıya bakar. Ömer elindeki kalemi kenara koyar, defterini kapatır ve dersini bitirdiğini söyler. Baba saatine bakarak ders kitabını kontrol etmek için getirmesini söyler. Eksiklikler olduğunu ve daha okunaklı yazmasını söyleyerek düzeltmesini ister. Ömer isteksizce yerine geri döner ve hemen düzelttikten sonra tekrar çıkmak istediğini söyler. Baba bu sefer yirmi dakikası kaldığını ve o sırada matematik çalışmasını söyler. Ömer, defterini açar ve babasına öfkeyle bakar. İmam pencereden bakmaya devam eder. O sırada arkadan çekiç sesleri gelmektedir.

40 Sahne

Ayrı planlarla köydeki insanlar işlerini yaparken görüntülenmektedir. Köylüler yaşlı kadının evini onarırken gösterilmektedir. Peş peşe çocukların ve ailelerinin nasıl zaman geçirdiklerini gösteren sahneler gelir: Ömer’le Yakup dışarda akprek arar, Yıldız kucağındaki kardeşiyle dışarıda oturur ve arkadaşıyla köpeklerin çiftleşmesini izleyerek gülerler, köylüler öğretmenin evine buzdolabı taşırlar ve Zekeriya ile kardeşi Yusuf hâlâ duvar örmektedirler.

41 Sahne

Sonraki sahnede Ömer ile Yusuf kayalıkları tırmanırken gösterilmektedir. Ömer, babasını öldürmek için daha fazla akrep bulamadığına üzülür. Yakup da babasının imam olduğu için, eğer onu öldürürse daha büyük bir günah işleyeceğini söyler. Ömer pek umursamaz. Yakup, Ali’nin kayalıklardan çıktığını görür ve Ömer’e söyler. Ömer gelmemesi için bağırır ve taş atar Ali’ye. Ali koşmaya devam eder ve sonunda Ömer’in attığı taşlardan biri kafasına gelir ve yaralanır. Ali ağlayarak eve koşar. Ömer eve geldiğinde babasından tokat yer bu yüzden. Ömer’in istemeyerek

kardeşini yaraladığı sahneden sonra Ömer, yüz çekimle babasından dayak yerken görüntülenmektedir.

42 Özerk plan

Ömer sonraki sahnede bir ağacın dibinde yaprakların arasında cansız vaziyette uyurken görüntülenir. Film müziği girer.

43 Sahne

Ömer'in ailesi sofrada yemek yerken Ömer bel plan çekimi ile minderde oturmuş ve başını kapıya çevirmiş şekilde gösterilmektedir. Arkada bir kız çocuğunun önceki sahnede (37) okunan şiiri okuduğu duyulur.

44 Sahne

Görüntüde sınıfta şiiri okuyan kız vardır. Şiiri unuttuğu için sınıftakiler gülüşürler.

45 Sahne

Kız şiiri okumaya devam ederken ağacı üst çekimle görüntüleyen kamera aşağı pan ile ağacın gövdesinde oturan Yakup ile Ömer'e geçer. Birbirlerine rüyalarını anlatmaları ve şakalaşmaları farklı planlarda gösterilir. Ömer rüyasında babasını ölü gördüğünü anlatır, Yakup da öğretmenle evlendiğini. Birbirlerine bakarak gülümserler.

46 Sahne

Sonraki sahnede Yıldız kardeşine mama yedirirken gösterilmektedir. Sonraki planda detay çekimde hazırladığı yemek görüntülenir. Çantasına yemek koyar ve kardeşini alarak evden çıkar. O sırada dışarda oyun oynayan akradaşı ve Yakup da ona eşlik eder. Üçü yürürken kamera onları arkalarından takip eder. Görüntüye film müziği de eklenir. Tarlaya babasına yemek götürürler. Tarlaya vardıklarında dedelerinin Zekeriya'nın yaptığı duvarı kızarak yıktığına şahit olurlar. Yakup yüz çekim ölçeği ile babası ve dedesine bakarken görüntülenir. Sonra oradan gidişi tekrar kamerayla takip edilir. Sonraki planda imam genel çekim ölçeği ile abdest alırken görüntülenir. Yakup alt çekimle ağlarken gösterilmektedir.

47 Sahne

Yağmur yağarken art arda gelen kısa planlarla köylüler gösterilmektedir. Ömer, Yakup ve çoban yağmurun altındadır ve Ömer'in çobandan istediği bıçak konuşması omuz plan çekim ölçeği ile gösterilmektedir. Fon müziği girer.

48 Özerk plan

Yakın çekim ölçeği ile zeytin dalının rüzgarda sallanması gösterilmektedir.

49 Sahne

Yakup'un evde babasının sigara paketinden sigara almasını konu eden bu sahnede kamera Yakup'u okul üniformasıyla eve giderken arkadan takip eder. Yakup okuldan eve dönerken görüntülenir. Eve vardığında babasının sigara paketini görür ve içinden gizlice iki tane sigara alırken babasına yakalanır. Kızmaması için annesini de dahil ettiği bir yalan uydurur, annesi de yalanına ortak olur. Zekeriya eşine kızar, Mahire'de sinirini Yakup'tan alır.

50 Özerk plan

Kamera ağaç görüntüsünden sonra sol pan hareketi ile Yakup'u çalılar arasında cansız şekilde yatarken göstermektedir.

51 Sahne

Yıldız evde ders çalışırken genel plan çekim ölçeği ile gösterilir. Kardeşi ağlamaya başlar. Kadeşini dışarı çıkarmasını söyleyen annenin sadece sesi duyulur. Küçük kardeşini kucağına alarak dışarıya çıkarır ve köyde yürüyüşü nesnel kamera açısı ile takip edilir. Arkadaşı bir şey göstermek için yanına çağırır. Yıldız koşarken ayağı taşa takılır ve kucağındaki kardeşini düşürür. Aynı anda at kişnemesi de duyulur. Kardeşini düşürdüğünde kamera iksini de yakın planda gösterir. Köylüler hemen düşen bebeği kaldırır, herkes çığlık atar. Yıldız düştüğü yerden kalkamaz, donmuş gibidir. Annesi çığlıklarla dışarı gelir ve Yıldız'a bağırr. İmam arabayı getirmiştir. Bebekle birlikte giderler. Yıldız o arada düşer bayılır, babası yetişir yanına. Yıldız'ı kucağına alır ve kamera üst çekim ile Yıldız'ın eve götürülüşünü takip eder. Halil

dayı saatine bakarak koşar adımlarla camiye gider. Minareye çıkarak ezanı okur. Minare görüntüsündeki bulutların üzerinde “ÖĞLE” yazısı gelir.

ÖĞLE

52 Özerk plan

Yakup, Ömer ve Yıldız kayalıkların üzerinde oturmuş uzağa bakarlar. Kamera üçünü genel çekim ölçeği ile arkadan göstermektedir. Arkadan vaaz sesi gelir.

53 Özerk plan

Sonraki görüntüde imam camide vaaz verirken gösterilmektedir. Baba ve oğul ilişkisiyle ilgili bir hikâye anlatmaktadır. Genel çekimde camide imamın vaazını dinleyen köylüler gösterilmektedir (plan-sekans).

54 Sahne

Köyün genel görüntüsünden sol pan hareketi ile kayalıkların üstünde keçiye yakalamaya çalışan imam görüntüye girer. Sonraki planda imamın arkasında oturan Yakup ve Ömer omuz planda gösterilir. Gergin fon müziği duyulur. Ömer’in ayağa kalkıp babasının arkasına geçtiği planda, yüz çekim ölçeği ile Ömer’in yüz ifadesi görülmektedir. Kamera Ömer’in imamın arkasına geçmesini ve ona doğru yürümesini takip eder. Sonunda kayalıkların ucuna gelerek boşlukta sallanarak durur.

55 Özerk plan

İmamın takke ve cübbesi yakın planda gösterilmektedir. Arkadan Fatiha Sûresi duyulur.

56 Sahne

Sure devam ederken görüntüye omuz planda çekilen Yakup ve Yıldız gelir. Sonraki planda taş sıcırayan kan yakın çekim ölçeğinde gösterilmektedir. İmam yüz çekim ölçeği ile dua ederken görülür. Genel çekim ölçeği ile etraftaki köylüler ve omuz çekim ölçeği ile Yıldız’ın annesi kucağındaki bebeğiyle görüntülenir. Yusuf ve eşi

kaza geçiren bebekleri için kurban kesmişlerdir. Yusuf, kurbanı parçalara bölerek Yakup'a, öğretmene götürmesi için bir parça verir, Yıldız'a verdiği et parçasını da yaşlı teyzeye götürmesini söyler. Ömer de kendi evlerine et götürür. Çocukların yürüyüşü nesnel kamera açısı ile takip edilir. Ömer, eti annesine bırakıp tekrar dışarı çıktığında avluda olan babası yanına çağırır ve avucuna meyve koyar. Rüzgârda esen yapraklar, ağaç ve minare görülür. Yakup, öğretmenin evine gelmiştir. Kapıya doğru ilerlerken babasının pencereden öğretmeni gözetlediğini görür. Gergin fon müziği duyulur. Elindeki et parçasını yere bırakır ve babasının arkasındaki duvara saklanır. Üzgün görünmektedir. Derin derin nefes alıp vermektedir. Sonunda pencereye doğru taş atar ve babası koşarak kaçar oradan. Son planda Yakup'un bir çanak içinde getirdiği ve yere bıraktığı et görülür.

57 Özerk plan

Yakup cansız şekilde taşların üzerinde yatmaktadır. Üst çekim ile görüntülenmektedir.

58 Sahne

Yakın çekim ölçeği ile Ömer'in elindeki bıçak gösterilmektedir. Yakup da aynı bıçaktan ister. Sonraki planda Ömer'le Yakup kayalıkların üstünde ölen yaşlı nine için dua ederken alt çekim ölçeği ile gösterilmektedir. Çobandan aldıkları bıçakla parmak uçlarını kesip birbirlerine değdirmeleri yakın planda gösterilir. Film müziği eşlik eder.

59 Özerk plan

Çoban fıstık çaldığı ağacın önünde üst çekim ile görüntülenir. Film müziği duyulur. Ağaca bakıp yürümeye devam eder.

60 Sahne

Sınıfta ders olurken Yakup evden çağırılır. Koşarak eve gider. Kameranın Yakup'u eve gitmesini takip edişi ile birlikte fon müziği girer. Annesi doğum yapmıştır. Bir erkek kardeşi olmuştur. Kardeşini kucağına alır. Annesi, yeni doğan kardeş ve Yakup

aynı kadrajdadır. Babası pencereden içeri bakarak dua eder. Yakup öfkeli bir bakışla karşılık verir.

61 Sahne

Art arda gelen köy manzaraları detay plan çekim ölçeği ile gösterilir. Sabaha doğru cami, minare, ay ve ağaç görüntüleri gelir. Ömer, annesi tarafından uyandırılır ve yatağından kalkar. Odaya girdiğinde babasının yine hastalandığını anlar. İmam Ömer'in elini tutmak ister ama Ömer elini geri çeker. Filmin başındaki gibi köyün sokaklarında yürüyerek Zekeriya'ya ezanı okuması için haber verir. Zekeriya içeri davet eder Ömer'i. Yakup'la birlikte yeni doğan bebeğe bakıp gülerler. Cami gelir görüntüye. Ömer eve döner ama kapıya yaklaştığında tekrar geri dönüp yürümeye başlar. Zekeriya minareye çıkar. Ömer tepedeki kayalığa çıkmış camiye bakar. Ezan sesi gelir. Zekeriya ezanı okurken gösterilmektedir. Ömer ağlamaya başlar. Kamera gökyüzünü ve bulutları gösterir. Ömer'in sırtı kameraya dönüktür, tepedeki kayalıklara oturmuş uzağa bakmaktadır. "SABAH" yazısı görünür.

SABAH

62 Sahne

Filmin son sahnesinde köy manzaraları genel çekimle gösterilir. Son planda kamera sol pan hareketi ile camiyi ve köyü görüntüler. Caminin üzerinden sabah güneşi doğmaktadır. Yeni gün doğuşu görüntülenir. Kamera yatay bir çevrinme ile köyü gösterir ve siyah ekrana geçiş ile film sona erer.

"Beş Vakit" filmindeki sinemaya ait olan görüntü, grafik çizimler, kaydedilmiş konuşmalar, müzik, gürültü veya ses efektleri her bağıntı için ayrı ayrı incelenmiştir. Film boyunca bu kodların kullanımına ve etkilerine dair özetle şunlar göze çarpmaktadır: Ses ve görüntü birliği neredeyse her geçiş öncesinde bilinçli bir şekilde bozulmakta ve ses tasarımı ayrı bir vurguya sahip olmaktadır. Örneğin, çobanın umutsuz bir şekilde sopasına dayanıp uzağa baktığı sahnede, arkadan sonraki sahnenin sesleri duyulmaktadır. Sınıf, Andımızı okumakta ve sesleri sonraki görüntüyle bütünleşmektedir. Sesin görüntüden önce verilmesi iki amaca hizmet etmektedir: Sonraki olayı tanıtmak ve filmin bütünlüğüne vurgu yapmaktır. Çoban

ile sınıf film boyunca birlikte gösterilmemekte ve hikâye akışı bağlamında bir bağlantıları bulunmamaktadır. Bu sahne ise, yan anlam oluşturmaları sebebiyle bu görüntüleri birleştirmektedir. Bir yandan devleti simgeleyen eğitim kurumu ve Andımız gösterilmekte, diğer yandan ise devlet ve iktidar (Davut'u döven köylü de köydeki diğer yetişkinler gibi iktidar ve otoriteye sahiptir) tarafından ihmal edilen çoban gösterilmektedir. “Beş Vakit” filmi bunun gibi örneklerle incelendiğinde sinemaya ait olan kodların toplumbilimsel kodlar oluşturduğunu ve bunları karşılıklı kullanıldığı tespit edilmektedir. Bu bağlamda filmde kullanılan ve sinemaya ait olmayan kodlar olarak tanımlanan kültürel ve dinsel kodların sinemaya ait olan kodlarla birlikte hangi anlamlara işaret ettikleri ve yan anlamları incelenmeye çalışılacaktır.

3.1.5. “BEŞ VAKİT” FİLMİNDE KULLANILAN DİNSEL KODLAR

Filmdeki anlatım açısından yaratılan anlamı yorumlamada dizimsellik, görüntü, ses, konuşma gibi öğeler ile sinemaya özgü olmayan kültürel ve toplumsal kodları ayrı ayrı ele almak filmdeki anlam bütünlüğü incelemesini eksik bırakmaktadır. Bu bağlamda “Beş Vakit” filminde kullanılan kültürel ve dinsel kodların tespit edilmesi ve değerlendirilmesi sinemaya ait olan kodlarla filmde kullanılan kültürel ve dinsel yapıların somut ifadesiyle birlikte incelenmesini gerektirmektedir. Bu yöntem ile filmde kullanılan kültürel ve dinsel konuların ürettikleri yan anlamı yorumlamak amaçlanmaktadır. “Beş Vakit” filminde kullanılan kültürel ve dinsel pratikler ve öğeler filmin dizimsel yapısı ve sinemaya ait olan kodlarla birlikte ele alınacak ve bu unsurların birlikte ürettikleri işlev, anlam ve etkileri birlikte yorumlanmaya çalışılacaktır. Bunun için ilk olarak “Beş Vakit” filminde kullanılan dinsel pratikler ve öğeler tablo 3’te verilmektedir.

Tablo-3: “Beş Vakit” Filmindeki Dinî Pratikler ve Öğeler

Dinî Pratikler ve Öğeler
Namaz
Dua
Ezan (cami-minare)
Kur'an
Vaaz
Takke, cübbe, tesbih
Kurban
Dinî ifadeler

“Beş Vakit” filminde namaz, dua, inanç temalı konuşmalar, ezan ve buna bağlı olarak cami ve minare, Kur'an, vaaz, takke/cübbe, tesbih ve kurban gibi dinsel pratikler ve öğeler gösterilmektedir. İlk olarak giriş bölümünden “Gece” bölümüne geçiş yapılırken genel çekim ölçeği ile görüntülenen minare, gece vakti karanlığın arasında gösterilmektedir. Minare görüntüsünden önce gizemli fon müziği duyulmaktadır. Ardından zaman hakkında bilgi veren “Gece” yazısı gelir. Bu noktaya kadar filmde anlatılan hikâye dikkate alındığında Ömer'in daha önceki planda evlerinin önünde otururken babası tarafından çağırılması ve Zekeriya'nın evine gidip ezanı okuması için haber vermesi olarak özetlenebilir. Bu dizimsel bağintıdaki görüntü, ses, konuşma ve kamera kullanımına bakıldığında şunlar göze çarpmaktadır: Filmin gece vakti başlaması, etraftaki seslerin ve özellikle sert esen rüzgârın sesi çok net şekilde duyulması olayların seyri hakkında ip ucu vermektedir. Olumsuz bir olaya işaret eden bu kodlar, babanın eve sırtı dönük şekilde oturan Ömer'i çağırarak için cama tıkladığı görüntüsü ile birleştiğinde anlamsal ve biçimsel bir bütünlük oluşturmaktadır. Bir sonraki planda detay çekim ile babanın eli ve Ömer'in sırtı görülür. Babanın eli cama vururken detay çekim etkisiyle Ömer'in sırtı ile babanın eli arada cam olmasına rağmen çok yakın görünmektedir. Gece olması, etraftaki seslerin ve rüzgârın çok net şekilde duyulması, babanın cama vurma şekli, Ömer'in eve ve babasına sırtını dönük şekilde otururken görüntülenmesi ve yüzünü içeriye çevirirken babasına bakmaması, Ömer'in ev, aile ve babasıyla ilgili ilişkisine

dair bilgi vermektedir. Bu planlarla ardından gelen minare görüntüsü ve ezanın okunması birlikte değerlendirildiğinde önceki planların üzerine gösterilen minare ve ezan görüntüsü olumsuz atmosferi güçlendirmektedir. Yakup'un Ömer'in yanına gelmesi ve babası için "boşuna sevinme, nasılsa iyileşir" sözleri ise, Ömer ve babası arasındaki ilişkiyi de açıklığa çıkarmaktadır. Babasının köyün imamı olması da yine bu dinsel öğenin olumsuz bir bağlamda kullanıldığını göstermektedir. Minarenin ikinci kez görüntüye girmesinin işlevi yine köydeki zamansal gelişimi göstermek içindir. İmam, akşam ezanına hazırlanırken ilk olarak caminin içinde gösterilmektedir. "Gece" ile "Akşam" bölümlerin arasındaki geçiş yapılmaktadır. "Akşam " bölümünün ilk planlarında imam camide ezana hazırlanırken görüntülenir. Mikrofonu alır, tam okumaya başlamak için yaklaştığında elektrikler kesilir. Mikrofonu yerine koyar ve el feneriyle minareye çıkar. Ezanı okumaya başlar. O sırada uzaktan bir çekimle minare ve köydeki evlerin ışıkları yandığı görülür. Görüntüye büyük ve beyaz harferle "AKŞAM" yazısı gelir. Ezanın okunduğu sırada, Ömer, Yakup ve Yıldız evlerine yetişmek için koşarlar. Caminin içindeki plan tek başına ele alındığında şunlar fark edilmektedir: İmam caminin içinde minareye gelirken gösterilmektedir. Mikrofonu eline alıp ezanı okumaya başlamak ister ama o anda elektrikler kesilir ve karanlık olur. Bu yüzden elindeki el feneri ile minareye çıkmaktadır. O sırada köyün minaresi dışarıdan gene çekimle gösterilmekte ve ezan sesi duyulmaktadır. Sonraki planda imam minarede ezanı okurken görüntülenmektedir. Alt çekim ile Ömer, Yakup ve Yıldız evlerine koşmaktadırlar. Minare görüntüsü son kez genel çekimde gösterilir ve sonraki sekansa geçilir. Filmin dizimsel düzeni bağlamında ele alındığında önceki bağtıda Ömer, Yakup, Davut, Yıldız ve kız arkadaşının çeşme yakınlarında oturmuş eşeklerin çifleşmesini izlerken gösterilmektedirler. Gülüşerek eşeklere bakarken Ömer bir anda akşam ezanına az kaldığını ve eve geciktiklerini hatırlar. Böylelikle Davut hariç diğerleri koşarak eve gider. Minarenin görüntüye girdiği bu sahnede de alt çekim ile eve koşmaları gösterilmektedir. Çocukların güldüğü ve mutlu olduğu bir anda ezanın okunacak olması ve eve gitmek zorunda kalmaları çocuklarının bu anını bölmektedir. Ayrıca eşeklerin çiftleşmelerini izlemelerinin ardından bu dinsel öğenin kullanılması da günah-sevap ilişkisine de gönderme yapmaktadır. Sonraki sekansta çocukların eve geç geldikleri için cezalandırılmaları bunun bir göstergesidir. Bu iki (sahne ve

sekans) parça arasında gösterilen ezan ve minare ögesi yine olumsuz bir olayın habercisi özelliğini taşıyan bir işleve sahiptir ve filmin ikinci sahnesinde de olduğu gibi bu olumsuz olay ise çocuklar ile aileleri arasında geçmektedir. Minarenin üçüncü defa görüntüye girmesi Halil dayının ineği doğurttuğu sahneden sonra zamansal gelişimi göstermek için kullanılmıştır. Genel çekimle köyün minaresi ve gökyüzündeki bulutların geçişi gösterilir. Tek bir panla havanın aydınlandığı anlaşılır. Sonraki sahnede ise çobanı döven köylü kahvede oturmuş çayını karıştırmaktadır ve genel çekim ölçeği ile gösterilmektedir. Karşısındaki köy heyeti çobanı içeri çağırır ve çoban sırtındaki izleri gösterir. Heyet, köylüle yaptığının yanlış olduğunu anlatmaya çalışır, ancak köylü ona ders vermek istediği için dövdüğünü, başkasının malına dokunmaması gerektiğini söyler. Sonraki planda sırtı kameraya dönüktür ve karşısında köy heyeti vardır. Çobanı dövmesiyle ilgili yapılan konuşmada kendisini haklı çıkarmaya çalışan köylünün konuşması genel çekim ölçeği ile gösterilir. Minare görüntüsünün dizimsel düzenlemedeki yeri incelendiğinde sonraki sahnede köy otoritelerinin yanlış bir davranışından ötürü köylüye hesap sorduğu görülmektedir. Dinsel öge olarak minare, cami veya genel anlamda inanç bu noktada bir yargı işlevi görmektedir. “Akşam” bölümündeki son minare görüntüsü Yıldız ve arkadaşı damın üzerinde otururken ve ailede en çok kimi sevdikleriyle ilgili yaptıkları konuşma esnasında gösterilmektedir. Yıldız’la arkadaşının konuşması dikkate alındığında bu dinsel ögenin yine çocukların aile ilişkileri bağlamında etkili bir role sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ailede en çok kimi sevdiklerini konuşan çocukların arkasında minare arka planda gösterilmektedir. “Öğleden Sonra” bölümünün ilk sahnesinde Yakup, annesinin pişirdiği ekmeği öğretmenine vermek için köyün sokaklarında yürür. Öğretmen kapıyı açtığında genel çekim ölçeğinde kadrajda öğretmenin evnin önü, öğretmen, Yakup ve yukarıdaki minare gösterilmektedir. Öğretmenin bulunduğu sahnelerdeki kültürel öğeler sonraki aşamada incelenecektir, ancak bu noktada minare görüntüsünü anlamlandırmak için öğretmenle ilgili sahnelerdeki detaylara değinmekte fayda vardır. Kültürel öge olarak Türk bayrağı, Atatürk resmi ve Andımız öğretmenin içinde olduğu sahnelerde kullanılmaktadır ve devlet otoritesinin bir göstergesidir. Minare kodunun daha önceki anlamları dikkate alındığında ailedeki otoriteye gönderme yaptığı tespit edilmektedir. Burada da yine çocuklar üzerinde denetim ve otoriteye sahip olan bir

karakterle aynı görüntü içindedir. Öğretmen, çocuklar tarafından sevilse ve çocukları iyi hissettirse de sonuç itibariyle bir otoriteye sahiptir.

Yağmur sahnesinde art arda gelen kısa planlarla köylüler gösterilmektedir. Genel çekimle köy ve minare de görüntüye girer. Gökyüzü, bulutlar ve minare üst açılı ile gösterilirken yağmur sesi net şekilde duyulmaktadır. Görüntü bu yüzden karanlık ve olumsuz bir atmosfer barındırmaktadır. Dizimsel düzenleme bağlamında diğer minare görüntülerinde olduğu gibi önceki veya sonraki bağlantıyla belirgin bir bağlantı veya gönderme yoktur. Bölümün sonunda Yıldız'ın kardeşini düşürmesiyle birlikte bu bölümde son kez kullanılan minare görüntüsü, Yıldız bayılmadan önce köyün ortasında tek başına dururken gösterilmektedir. Köylüler bebekle ilgilenirken Yıldız tek başına orada durmaktadır ve arkasındaki minare bu görüntüde gösterilmektedir. Hemen ardından annesi Yıldız'ı azarlarken görüntüye girer. Minare, anne ile Yıldız arasındadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde kötü olayın ardından gösterilen minare aynı zamanda annenin eylemiyle birlikte gösterilmektedir. Anne otoritesinin pekiştirmesi olarak yorumlanabilir. Ardından gelen cami ve minare görüntüleri "Öğle" bölümüne geçiş olarak gösterilmektedir. Öğle ezanıyla birlikte sonraki bölüme geçiş yapılmaktadır.

Bölümün ikinci sahnesinde imam camide vaaz verirken gösterilmektedir. Baba ve oğul ilişkisiyle ilgili bir hikâye anlatmaktadır. Genel çekimde camide imamın vaazını dinleyen köylüler gösterilmektedir (plan-sekans). Bu sekansın öncesinde Yakup, Ömer ve Yıldız kayalıkların üzerinde oturmuş uzağa bakmaktadırlar. Kamera üçünü genel çekim ölçeği ile arkadan göstermektedir. Film boyunca üçünün de anne-babalarıyla yaşadıkları sorunlar sonrasında doğaya kaçıp çiçeklerin, çalıların, toprağın arasında ya da kayalıklar üzerindeki cansız şekilde uyuma sahneleri gelmektedir. Burada da ilk defa üçü cansız şekilde bir arada uyurken gösterilmektedir. Sonrasında imamın baba-oğul ilişkisiyle ilgili vaaz vermesi ile çocukların aileleriyle olan ilişkisine bir gönderme yapılmaktadır. İmamın anlattıkları babaya karşı itaat ile ilgilidir. Dinsel öğe olarak vaazın buradaki işlevi ve kullanım sebebi, imamın oğluyla ilişkisini açıklamak ve Ömer'le olan iletişimsizliği göz önünde bulundurduğunda bu ilişkideki tavrını haklı çıkarmak olarak yorumlanabilir. Köyün genel görüntüsünden sol pan hareketi ile kayalıkların üstünde

keçiyi yakalamaya çalışan imam görüntüye girer. Sonraki planda imamın arkasında oturan Yakup ve Ömer omuz planda gösterilir. Gergin fon müziği duyulur. Ömer'in ayağa kalkıp babasının arkasına geçtiği planda yüz çekim ölçeği ile Ömer'in yüz ifadesi görülmektedir. Kamera Ömer'in imamın arkasına geçmesini ve ona doğru yürümesini takip eder. Sonunda kayalıkların ucuna gelerek boşlukta sallanarak durur. Ömer'in babasını kayalıklardan atmayı düşündüğü sahnenin sonrasında imam Fatiha Suresi'ni okurken arkasında minare gösterilmektedir. İmam, Yıldız'ın kardeşi için kesilen kurbanın duasını okumaktadır. Bu görüntüde imam köydeki görevini yaparken, dua, minare, kurban ve başındaki takke gibi dinsel öğeler dinî inancıyla bütünleşmektedir. Yusuf, kurbanı parçalara bölerek Yakup'a, öğretmene götürmesi için bir parça verir, Yıldız'a verdiği et parçasını da yaşlı teyzeye götürmesini söyler. Ömer de kendi evlerine et götürür. İlk olarak Yıldız ve Ömer'i köyün sokaklarında et parçalarını götürürken takip eden kamera, son olarak Yakup'u göstermektedir. Ömer'le Yıldız'ın eti götürdüğü planlar arasında sert kurgu ile geçiş yapılırken, Yakup'a geçiş minareyi göstererek yapılan son pan hareketi ile gerçekleşmektedir. Bu sahnede ise Yakup, babasını öğretmenini gözetlerken yakalar. Arada gösterilen minare görüntüsü yine olumsuz bir olayın habercisi işlevine sahiptir. "Öğle" bölümündeki son minare görüntüsü geceye geçişi göstermek için kullanılmaktadır. Ayrıca bu görüntüden sonra imamın tekrar hastalanması nedeniyle Ömer filmin başında olduğu gibi Zekeriya'ya ezanı okuması için haber vermeye gider. Sonraki planda Zekeriya sabah ezanını okurken minarede gösterilmektedir. Filmin sonunda kamera sol pan hareketi ile camiyi ve köyü görüntüler. Caminin üzerinden sabah güneşi doğmaktadır. Minare ve cami görüntüsü ile son kez köyün dinsel yaşam biçimine vurgu yapılmaktadır.

Bir diğer dinsel pratik olarak kategorize edilen "dua" da aynı şekilde filmdeki dizimsel düzenleme ve sinemaya ait kodlarla birlikte belirli anlamlandırma işlevine sahiptir. Genel anlamda köy evlerinde sıkça görülen duvarda asılı olan Kur'an ya da dua, ilk olarak hikâyenin geçtiği mekân ve bu mekândaki insanların düşünsel yapısıyla ilgili bilgi sunmaktadır. Minare/cami gibi dua ögesi de köy ve köylülerle ilişkilendirilir. Duanın hangi sahnelerde ve hangi şekilde görüntüye girdiği incelendiğinde ise, daha çok imamın bulunduğu evdeki sahneler dikkat çekmektedir.

Giriş sahnesinde imamın yattığı yatağın arkasındaki duvarda asılı bir dua görülür. Duanın içeriği gösterilmemektedir. İmamın hastalandığı sahnelerde yatağında otururken veya uzanırken, doktor tarafından muayene edilirken, eşiyle birlikte uyurken Ömer'in iyileşmemesi için baş ucundaki pencereyi açtığı sahnede, Ömer evde ders çalışırken elinde tesbihle yatağında oturup Ömer'i kontrol ederken ve ailece fotoğraf çektirirken duvarda asılı olan dua görüntüye girer. Muayene ve Ömer'in ders çalıştığı sahnede alt açılı ile görüntülenen imam ve oda, Ömer'e kıyasla daha büyük ve belirleyicidir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde imamın inancını ortaya koyan ve buna bağlı olarak Ömer'le birlikte geçen sahnelerdeki ilişkisinde belirleyici bir unsur olduğunu göstermek için kullanılmaktadır. İmamın küçük oğlu Ali ise aynı görüntünün içinde babasının kucağında İhlas Suresi'ni okurken annesi ve babası tarafından övülür. Dinsel pratik olarak dua, imamla çocukların ilişki durumuna göre anlam ve etkisini değiştirmektedir. Aynı şekilde Ömer ile Yakup mezarlıkta Yakup'un ölen dayısı için dua ederken, Ömer her gece babasının ölmesi için dua ettiğini söyler. Diğer taraftan ise köyün sevilen yaşlı ninesi vefat ettiğinde tabutu taşındığı sırada onun için dua eder. Minare ögesinde olduğu gibi dua da İslâm'daki anlamından ziyade, çocukların aileleriyle olan ilişkilerin etkisine göre bir anlam taşımaktadır.

İnanç konulu konuşmalarda dinin köydeki insanlar için ne kadar belirleyici ve günlük yaşamlarını etkileyen bir unsur olduğu anlaşılmaktadır. Yakup'la Ömer'in avcının vurduğu kuşu yiyememeleri, öncesinde yapmış oldukları günahla ilgili konuşmayla birlikte değerlendirildiğinde inançlarının günlük davranışlarını etkilediği sonucuna varılmaktadır. Aynı şekilde Yakup annesine kardeşinin cinsiyetini sorduğunda "Allah bilir" cevabı ile Ali'nin fotoğraf sahnesinde flaş patladığında "Bismillah, melek" demesi, günlük ve basit olayları yorumlamalarında inancın belirleyici olduğunu göstermektedir. Her iki olayın basitliği ve dinin yorumuna ihtiyaç duyulmadan açıklanabilmesi göz önünde bulundurulduğunda kullanılan bu dinsel öge, köylülerin din algısına dair bilgi vermektedir. İnançla bilim veya bilgi birbirine zıt iki olgu olarak gösterilmektedir.

İmamın evlerinin avlusunda, Davut'un ise akşam ezanından sonra kayalıklarda namaz kılarken görüntülenmeleri Davut üzerinden değerlendirildiğinde, Davut için

inanç ve namazın bir kurtuluş veya direnme anlamına geldiği söylenebilir. Bir ağaçtan fıstık kopardığı için köylüden dayak yiyen ve ailesi olmadığı anlaşılan Davut, namaza ve inancına sığınıp bundan çözüm beklemektedir. Dinsel pratik olarak namaz Davut'un umudunu taşımaktadır.

Yıldız'ın kardeşini düşürmesinden sonra iyileşmesiyle birlikte Yusuf ve eşi kurban kesip köylülere dağıtmaktadır. İslâm dinine göre bir canın başka bir can uğruna feda edilmesine dayanan bu dinsel pratik, Yıldız'ın kardeşinin canının bağışlandığını göstermektedir. Bu sahneden önce Ömer'in babasını kayalıklardan aşağıya itmesini hayal ettiği dikkate alındığında Ömer'in babasının canını bağışladığı anlamı da çıkmaktadır.

3.1.6. “BEŞ VAKİT“ FİLMİNDE KULLANILAN KÜLTÜREL KODLAR

“Beş Vakit” filminde okul üniforması, Türk bayrağı, Türkiye haritası, Atatürk resmi/büstü, sofra ve kahvehane kültürü, taşra ve çobanlık, kültürel pratik ve öğe olarak kategorize edilmiştir.

Tablo-4: “Beş Vakit“ Filmindeki Kültürel Pratikler ve Öğeler

Kültürel Pratikler ve Öğeler
Okul üniforması
Türk bayrağı
Sofra kültürü
Türkiye haritası
Atatürk resmi/büstü
Giyim
Kahvehane kültürü
köy hayatı/ailesi
Çobanlık

Filmin ilk bölümünde iki farklı sahnede kullanılan okul üniforması ilk olarak sınıf sahnesinde göze çarpmaktadır. Genel anlamda değerlendirildiğinde okulda öğrencilerin üniformalarıyla oturmaları özel bir anlam ifade etmese de, bu sahnede öğretmen ve öğrencilerin görüntülenme biçimleriyle birlikte yan anlam oluşmaktadır. Öğrenciler sınıfta ders kitabını sırayla okurken, öğretmen kollarını arkasına alarak dolaşmaktadır. Üzerinde beyaz bluz ve kırmızı bir kazak vardır. Okumaya devam etmesi için Yakup'un ismini söylediğinde sınıfta asılı olan Türkiye haritasının önünde omuz çekim ölçeğinde gösterilmektedir. Türkiye haritası ile aynı kadrada olması ve çekim ölçeği ile çekim açısının da etkisiyle öğretmen belirli bir etki kazanmaktadır. Öğretmen, üzerindeki giysilerin rengi ve davranışıyla devlet otoritesinin temsili olarak çocukları denetlemektedir. Burada dinsel kodlarda olduğu gibi okul üniforması, Türkiye haritası, sınıfın duvar panosunda asılı olan küçük Türkiye bayrakları ve Atatürk resimleri bir bütün olarak aynı işleve sahiptirler. Yıldız'ın öğretmenine süt götürdüğü sahnede kapının karşısında çerçevede asılı olan Türk bayrağı da dikkat çekmektedir. Andımızın okunduğu plandan önce Davut'u döven köylünün heyete yaptığı açıklama ile sonraki sahnede Davut'un sopasına uzanıp uzağa bakması arasında da aynı anlam tespit edilmektedir. Andımız burada yine bir denetim ve kontrol anlamını taşımaktadır. Bu denetim ve kontrol yetişkinlerin çocuklar üzerinden uyguladıkları psikolojik veya fiziksel şiddeti içermektedir.

Köylülerin giyimi de kültürel bir öge olarak film boyunca hikâyenin geçtiği mekânla ilgili bilgi vermektedir. Öğretmen dışındaki köyde tüm kadınlar şalvar ve baş örtüsü ile gösterilmektedir. Köydeki yemek sahnelerinde yer hep birlikte yer sofrasında yenilen yemek yine mekânla ilgili bilgi vermektedir.

Köy heyetinin kahvehanede buluşup Davut'un köylü tarafından dövülmesini tartışmaları ve köylülerin durumuyla ilgili konuşmaları Türk köy kültürünün geleneklerini yansıtmaktadır. Geleneksel toplumlarda kamuoyunun olduğu mekanlar arasında yer alan kahvehaneler, tarihsel süreçte insanların toplandığı ve toplumsal sorunların tartışıldığı bir yer olarak benimsenmiştir.¹⁶¹ “Beş Vakit”

¹⁶¹ Yrd. Doç. Dr. Kadir ULUSOY, “Türk Toplum Hayatında Yaşatılan Kahve

filminin kahvehane sahnesinde köyün imamı ve diğer erkekler köyün otoritesi olarak köydeki sorun ve ekisikliklere çözüm bulmak için toplanmışlardır. Davut'u dövdüğü için köylüyü haksız bulan heyet, köylünün kendisini haklı çıkarma çabalarından sonra durumu kabul edip diğer sorunlar hakkında konuşurlar. İmamın kendi oğlu Ömer'le olan ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda köylüyü ilk önce suçlaması ve köylünün kendisini haklı çıkarmak için yaptığı konuşmadan sonra heyetin konuyu sonuca vardırması bu durumu yeterince ciddiye almadıklarını ve çocuklar üzerindeki otoritelerini göstermektedir.

“Beş Vakit” filminde kullanılan kültürel pratikleri değerlendirmek ve anlamlandırmak için, filmde konu edilen köy hayatını ve bunun aile üzerindeki etkilerini de ayrıca incelemek gerekmektedir. Geleneksel toplumlar ve kırsal yerleşim bölgelerinde görülen “aile başkanı” ve ailenin diğer üyeleri arasındaki hiyerarşik sistem filmdeki ailelerde de görülmektedir. Aile bireyleri yaş ve cinsiyetlerine göre belirli roller ve görevler üstlenmektedir.¹⁶² Ailedeki erkekler tarım ve tarla işleriyle uğraşırken kadınların ev işleri ve çocuk bakımıyla ilgilendikleri görülmektedir. Anne ve babaların Ömer, Yakup ve Yıldız'dan beklentileri bir yandan okulda başarılı olmaları, diğer yandan ise evdeki işlere destek sağlamalarıdır. Çocuklar ayrıca isteksiz olmalarına rağmen büyüklerin yaşam biçimlerine uyum sağlamak durumundadırlar. Yıldız'ın annesi kızının ev işlerinde ve kardeşinin bakımında yardımcı olması gerektiğini söyledikten sonra Yıldız'daki değişim fark edilmektedir. Bu sahneden sonra tarlaya babasına yemek götürken, kardeşine yemek verirken ya da ev işlerini yaparken görüntülenmektedir. Ömer ise vaktini köyün sokaklarında gezerek harcadığı, derslerinde başarılı olmadığı ya da ev işlerinde destek olmadığı için annesi ve babası tarafından sürekli eleştirilirken, evin küçük oğlu Ali, babasının beklentilerini karşıladığı için -matematik sorularını cevaplayabilmesi, sureleri ezbere bilmesi vb.- daha fazla önemsenmektedir. Yıldız, annesiyle iletişim kuramazken babasına karşı büyük bir sevgi beslemektedir. Köy ailesinin özelliklerinden biri olan erkek çocuğuna daha fazla değer verilmesi

ve Kahvehane Kültürü”, (Çevrimiçi), http://www.millifolklor.com/tr/sayfalar/89/16_.pdf, 08 Temmuz 2015.

¹⁶² Hasan Hüseyin Taylan, “Türkiye’de Köy Ailesinde Aile İçi İlişkiler”, (Çevrimiçi), http://www.academia.edu/1026519/T%C3%BCrkiyede_Aile_%C4%B0%C3%A7i_%C4%B0li%C5%9Fkiler, 08 Temmuz, 2015.

Yıldız'ın durumunda kendini göstermektedir. Annesinin erkek çocuğunu daha fazla önemsemesi erkek çocuğun soyu devam ettirmesi düşüncesine dayanmaktadır.

3.2. “ÇİLE” FİLMİNİN SİNEMA GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Dietrich Brüggemann'ın “Çile” filminin incelemesi dizimsel çözümleme ile anlatının nasıl eklemlendiğini ve sinemaya ait kodların anlam yaratmadaki etkileriyle birlikte ele alınmıştır. İsa'nın çarmıha geriliş hikâyesinden esinlenerek 14 aşamada Maria'nın hayatını anlatan film, hem içerik hem de biçimsel anlamda İsa'nın çarmıha geriliş hikâyesi üzerine temellendirilmiştir. Film 14 sekanstan oluşmaktadır. Çözümlemede her bir sekans ayrı ayrı değerlendirildikten sonra, diğer sekanslarla olan bağlantısı ortaya konmuştur. Bu bağıntılara ek olarak görüntü, ses, konuşma ve yazı öğeleri de dikkate alınmıştır. Bu bağıntıların içindeki kültürel ve dinsel pratikler ve öğeler tabloda gösterilmiştir.

3.2.1. DIETRICH BRÜGGEMANN SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

1976 yılında Münih'de doğan Brüggemann, gençlik yıllarında popüler sinemadan sanat filmlerine kadar ilgisini çeken her tür ile ilgilenmiştir. Brüggemann, bir söyleşide popüler sinemanın seyircilerden beklentileri gereğinden fazla indirdiğini ve sanat filmlerinin de hayatın gerçekliğinden uzak ve küçümeyici bir tarafının olduğunu belirtir.¹⁶³ Lise döneminden sonra sivil hizmet için gittiği Regensburg'da fiziksel engelliler vakfında çalışmıştır. “Renn, wenn Du kannst” filminde o dönem yaşamış olduklarından esinlenerek fiziksel engelli bir karaktere yer vermiştir. Sonrasında 1999 yılından 2006 yılına kadar Potsdam Babelsberg Konrad Wolf Yüksekokulu'nda Tv ve Sinema okuyan Brüggemann, yanısıra “Schnitt” adlı sinema dergisinde film eleştirmenliği yapmıştır. Daha sinema eğitimin ilk yıllarında beş kısa

¹⁶³ Goethe Institut, “Anna und Dietrich Brüggemann im Gespräch: Die gemeinsame Begeisterung für ein Projekt“, (Çevrimiçi), <https://www.goethe.de/de/kul/flm/20411657.html>, 30 Temmuz 2015.

film ve bir de müzik videosu çekmiştir. 1997 yılından itibaren üç kısa filminin yanı sıra, “ ile” filmi ile birlikte dört uzun metrajlı film çekmiş olan Dietrich Brüggemann, bu yapımlarda kardeşi Anna Brüggemann ile birlikte çalışmıştır. 2006 yılında çekmiş olduğu ilk uzun metrajlı filmi “Neun Szenen”, 20’li yaşlarda olan üç gencin aileleriyle yaşadıkları sorunlara odaklanarak hikayeyi en kısa sekansın 10 dakikadan oluştuğu 10 sekans şeklinde anlatmıştır. Epizodik bir film olarak bir grup gencin mezuniyet sonrası hayatlarında yaşadıkları zorlukları, ilişkilerini ve aileleriyle yaşadıkları çıkmazları mizahi bir anlatımla aktarırken Almanya’daki orta sınıf ailelerini merkezde tutarak ilişki ve kuşak çatışmasını eleştirel bir yaklaşımla anlatır. Film eleştirmenleri tarafından başarılı bir Coming-of-Age hikayesi olarak değerendirilir. İkinci uzun metrajlı filmi “Renn, wenn du kannst” (2010), yine üç gencin hayatlarına yön verme ve seçtikleri yolda başarılı olma çabalarını, aşk arkadaşlık ve hayaller ekseninde anlatır. Bu film de yine üç genç üzerinden bir kuşağın içinde bulunduğu durumu farklı perspektiflerden göstermeye çalışır. “3 Zimmer/K che/Bad” (2012), beş bölümde sekiz arkadaşın ev taşıma sürecinde birbirlerine olan desteğini, bu süreçte yaşadıkları aşk ve hayata dair umutlarını anlatır. Kalabalık bir oyuncu kadrosuna sahip olan film, buna rağmen her karakteri özenle incelemiştir. Teknik anlamda ise kamera bir gözlemci gibi her sahnede olanları abartıdan uzak bir şekilde gösterir.    filmde de yönetmen Brüggemann, kamerasını gençlerin hayatlarına ve içinde bulundukları duruma çevirir. Filmdeki hikayeler gençlerin hayatları ve büyüme sürecinde karşı karşıya geldikleri sorun ve bunları birlikte aşmalarıyla ilgilidir. Dietrich Brüggemann sinemasının bu anlamda belirli bir konuya odaklandığını ve ağırlıklı olarak gençlerin toplum içinde bulundukları durumu ve hayat mücadeleleri içerisinde ailelerin gençler üzerindeki etkilerine de dikkate aldığı söylenebilir. Son uzun metrajlı filmi “Kreuzweg” de 14 yaşındaki Maria’nın ailesi, inancı ve kurallarıyla dışardaki hayatı arasındaki uyumazlığı anlatırken genç kızın arada kalmışlığını gösterir. “ ile” filminde ve diğer filmlerinde de g r ld ğu gibi, kullanılan belirli teknik ve biçimsel yöntemler tespit edilebilmektedir. “Neun Szenen” ve “Renn, wenn Du kannst” filmlerinde bir kuşağı anlatırken, estetik deneyler ve yeni biçimleri uygulamaktan çekinmediğini gösteren Brüggemann, resmin etkisine ve oyunculuklara güvendiği ve bu bunlardan teknik anlamda da faydalandığını göstermektedir. Uzun sahneler ve plan sekanslar

seyirciyi zorlayabilen bir niteliğe sahip olsa da, Brüggemann düşündürücü ve mizahi diyaloglar sayesinde içerik ve biçimsel bütünlüğü oluşturabilmektedir. Senaryosunu Dietrich Brüggemann ve Anna Brüggemann kardeşlerinin yazmış olduğu ve Dietrich Brüggemann'ın yönettiği 2014 yapımlı “Çile” (Kreuzweg) filmi, 2014 Berlin Uluslararası Filmfestivali'nden Gümüş Ayı En İyi Senaryo Ödülü'nün yanısıra 2014 Edinburgh Uluslararası FF; Öğrenci Eleştirmenler Jürisi Ödülü, 2014 Norveç Uluslararası FF; Ekümenik Film Ödülü, 2014 Valladolid Uluslararası FF; FIPRESCI En İyi Film Ödülü, Gümüş Çubuk En İyi Film Ödülü ve Gençlik Jürisi En İyi Film Ödülü almıştır.

3.2.2. “ÇİLE“ FİLMİNİN KÜNYESİ

Yönetmen: Dietrich Brüggemann

Senaryo: Anna Brüggemann, Dietrich Brüggemann

Yapımcı: Jochen Laube, Leif Alexis, Fabian Maubach

Yapım: UFA Fiction

Görüntü Yönetmeni: Alexander Sass

Kurgu: Vincent Assmann

Süre: 106 Dakika

Oyuncular: Lea van Acken (Maria), Franziska Weisz (Anne), Michael Kamp (Baba), Anna Brüggemann (Doktor), Lucie Aron (Bernadette), Moritz Knapp (Christian), Birge Schade (spor öğretmeni), Florian Stetter (Papaz Weber), Georg Wesch (Thomas), Ramin Yazdani (Doktor), Sven Taddicken (Hemşire)

Vizyon Tarihi: 20 Mart 2014

3.2.3. “ÇİLE” FİLMİNİN KONUSU VE ÖZETİ

14 yaşındaki Maria'nın ailesi Piusbruderschaft adlı Katolik bir mezhebe bağlıdır ve evdeki ile dışardaki hayatlarını bu mezhebin öngördüğü kurallara göre yaşamaktadır. Maria, düzenli olarak kiliseye gider ve dinî bir eğitim alarak birgün azize olacağına inanır. Bu inancın belirlediği hayat bakışı, kilise dışındaki bulunduğu ortamlarda - özellikle okulda ve evde- bir takım zorluklar yaşamasına sebep olur. Kilisenin ve mensup olduğu mezhebin doğrularıyla dışardaki hayat çelişki içindedir. Bu “iki dünya” uyuşmadığı ve Maria inandıklarını uygulamakta güçlük çektiği için, aradaki dengeyi ve gerçekliği kaybeder. Büyüme ve kendini keşfetme çağında olan Maria, dünyevi istek ve kendisinin de sonradan ”şeytani” olarak gördüğü düşünce ve davranışlardan kendini geri çekemez ve hem bu suçluluk duygusu yüzünden hem de yaşadığı çelişki ve anlamsızlıktan kaçmak için azize olmaya ve kendini Tanrı'ya adamaya karar verir. Hayatında en değer verdiği insan olan dört yaşındaki kardeşinin konuşabilmesi için kendi hayatını feda etmeyi düşünür. Hikaye, İsa'nın sorgulama, mahkeme ve işkencenin ardından çarmıha gerilme sürecinin on dört adımına uygun şekilde on dört plan sekans şeklinde anlatılır.

1. JESUS WIRD ZUM TODE VERURTEILT – İSA ÖLÜME MAHKÛM EDİLİR

Filmin ilk bölümü kilisede (kilisenin bir odasında) başlamaktadır. Peder ve altı çocuk masada oturmuş bir şeyler yazmaktadırlar. Peder, gelecek Pazar piskoposun çocukları bir törenle (kutsama) kilise cemaatine kabul edeceğini söyler. Kutsamanın yetişkinliğe geçişi ifade ettiğini ve bununla birlikte inancın da büyüdüğünü açıklayan peder, çocuklara İsa'nın savaşçıları olabileceklerini anlatmaktadır. Kutsamadan sonra onların da İsa'nın savaşçıları olacaklarını söyler. Savaşçı olmanın anlamını tartışır hep birlikte. Tanrı için savaşmaları gerektiği anları düşünmelerini ister çocuklardan. Bu savaşı bir gülümsemeyle gitmelerini söyler. Tanrı'nın sevgisini kazanmak için hayatlarında bir şeyleri feda etmeleri gerektiğini söyleyen Peder Weber, bunların giysi, para veya zaman olabileceğini söyler. Sonrasında dersi bitiren Peder, Maria'nın hâlâ sınıfta olduğunu ve sıkıntılı görüldüğünü anlar. Maria, bir şeyin başka biri için feda edimesinin ne kadar doğru olduğunu öğrenmek ister. Peder Weber, Tanrı'ya

hayatını feda etmenin bir sürü yolu olduğunu söyler ve iyi haftalar diyerek odadan çıkar.

2. JESUS NIMMT DAS KREUZ AUF SENE SCHULTERN – İSA ÇARMIHI OMZUNA ALIR

Maria ile evin bakıcısı genç kadın Bernadette gösterilmektedir. Maria, havanın kapalı ve soğuk görünmesine rağmen üzerindeki mantoyu ve kazağını çıkarır. Arkada onlara doğru koşan bir erkek çocuğu (kardeşi Thomas) gelir. Maria bir anda dua etmeye başlar. Bernadette'e bu güzel manzara için İsa'ya teşekkür ettiğini söyler. O arada arkadan bir kadın (anne), bir adam (baba), bir küçük kız (Katharina) gelir bebek arabasıyla. Anne, Maria'ya kardeşinin dört yaşında olduğunu ve kucağa alınması gerekmediğini, bluzunu kirlettiğini söyler. Maria'ya yaklaşıp üstündekilerini çıkardığı için kızar. Mantosunu giymesini söyler. Maria, istemediğini söyleyince annesi daha da öfkelenir ve Maria sonunda mantosunu giyerek ileri yürür, kameradan çıkar. Annesi ailecek bir fotoğraf çekirmek isteyince Maria'nın isteksiz tavırları yüzünden ikisi arasında tekrar bir gerginlik yaşanır. Tekrar fotoğraf çekitmeye karar verirler. Maria fotoğrafta güzel bakmadığı için annesi tekrar kızar. Bernadette ile Maria yalnız kaldıklarında Bernadette, Maria'ya neden fotoğraf çekitmek istemediğini sorar. Maria, nasıl göründüğünü düşünmek istemediğini söyler.

3. JESUS FÄLLT ZUM ERSTEN MAL UNTER DEM KREUZ – İSA İLK KEZ DÜŞER

Maria kütüphanede ders çalışırken görüntülenir. Elinde kitaplarla gelen bir erkek çocuğu (Christian) Maria'ya bakarak arkasındaki masaya oturur. Çocuk derslerle ilgili bir şeyler sorar ama Maria kısa cevaplar verir. Bir süre sonra konuşmaları ilerledikçe çocuk kilise korosunda olduğunu söyler. Maria ne tür müzik söylediğini merak eder. Soul ve Gospel müziği cevabını aldığı anda bunların şeytani tesirler taşıdıklarını söyler. Çocuk şaşırır. Bu konuştuklarından sonra çocuk, özel bir kiliseye mi gittiğini merak eder. Christian, Maria'nın gittiği cemaati yakından tanımak için onunla birlikte gitmek istediğini, Maria'nın da onunla koronun provalarına

gelebileceğini söyler. Küçük kardeşine dikkat etmesi gerektiğini ve anne-babasına sorması gerektiğini açıklar Maria. Christian kardeşi hakkında sorular sormaya başlar. Maria, hasta olduğunu ve konuşamadığını söyler. Sonra saatine bakarak gitmesi gerektiğini söyler. Christian masasına dönmüş ders çalışmaktadır.

4. JESUS BEGEGNET SEINER MUTTER – İSA ANNESİYLE KARŞILAŞIR

Maria'nın annesi arabada sürücü koltuğunda arabayı park etmiş şekilde görüntülenir. Soluk ve üzgün görünmektedir. Maria gelir arabaya. Annesi Maria'ya solgun görüldüğünü söyler, park edecek yer bulamadıkları için sinirlenir. Bir süre günlük şeylerden konuşurlar. Günümüzde aile hayatının ve aile sahibi olmanın ne kadar zor olduğundan şikayet eder anne. Ayin için nasıl bir elbise istediğini sorarak, Maria'yı sevindirmek ister. Perşembe günü için program yapmak ister ama Maria o gün arkadaşının kilisedeki provasına katılmak istediğini söyler. Don-Boco cemaatinin bir korosunda Soul ve Gospel müziği söyleyeceklerini anlattığında, annesi sesini yükselterek, öyle bir modern cemmate gitmesine nasıl izin vereceğini düşündüğünü sorar ve neden bu kadar ilgili olduğunu öğrenmek ister. Maria, Christian'dan bahsetmez. Rebecca adında bir kız arkadaşının onu davet ettiğini söyler. Annesi daha da sinirlenerek, arabayı durdurur ve Maria'ya yürüyerek eve gitmesini söyler. Eğer koroda şarkı söylemek isterse Soul ve Gospel gibi müzikler çalmayan başka bir cemaate sorabileceklerini söyler. Gülümseyerek Maria'nın yüzünü okşar.

5. SIMON VON CYRENE HILFT JESUS DAS KREUZ TRAGEN - SIMON VON CYRENE İSA'YA ÇARMIHI TAŞIMASINDA YARDIM EDER

Maria, karanlık bir odada günah çıkarırken görüntülenir. Affedilmesini diler. En son beş hafta önce günah çıkardığını söyler ve bir süre duraksadıktan sonra günahlarını sıralar: bazen tembel olduğunu, evdeki işleri yapmaktan kaçtığını, aç gözlülük ve kendini beğenmişlik yaptığını ve bazen kibirli olduğunu söyler. Bakıcı Bernadette'e özendiğini ve onun da bir gün öyle olacağını ve herkesin onu beyeneceğini anlatır.

6. VERONIKA REICHT JESUS DAS SCHWEISSTUCH – VERONIKA İSA’NIN YÜZÜNÜ SİLER

Maria, kardeşi Johannes ile yemek masasında oturur. Birlikte sofrayı kurarlar. Telefon çalar, arayan Christian’dır. Telefonda bir matematik sorusunu ve Perşembe neden gelmediğini sorar. Maria, haftaya da gelmeyeceğini, koroda söylenen müziği iyi bulmadığını söyler. Bu arada arkadan annesi, babası ve kardeşleri gelir masaya. Maria bu sefer yalan söylemez ve Christian’ın aradığını söyler. Dua ederek yemeğe başlarlar. Christian’ı spor dersinden tanıdığını anlatır. Annesi spor dersinin kız ve erkeklerden oluşan gruplar şeklinde yapılmasını doğru bulmaz. Seneye de karışık sınıfta ders verilirse okuldan aldıracağını söyler. Maria, annesine ona yalan söylediğini itiraf eder ve Rebecca diye bir arkadaşı olmadığını söyler. Annesi yine öfkelenir ve sesi yükselir. Maria ağlamaya başlar. Maria sakinleşir ve yemek yemeye başlar.

7. JESUS FÄLLT ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEM KREUZ – İSA İKİNCİ KEZ DÜŞER

Maria’nın sınıfı spor dersindeyken görüntülenir. Öğretmenin söylediği hareketleri yapan öğrenciler, müzik eşliğinde koşmaya başlarlar. Bir süre sonra Maria, koşmayı bırakır ve ortada durur. Öğretmeni bir sorunu mu olduğunu ve son zamanlarda solgun görüldüğünü söyler. Maria, sorunun hastalığı olmadığını, çalan müziğin şeytani ritimlere sahip olduğunu ve bu müzikle spor yapmak istemediğini açıklar. Arkada koşan sınıf arkadaşlarından biri Maria ile dalga geçer. Öğretmen, bir anlaşma önerir ve farklı bir müzik çalar. Sınıftaki iki erkek Maria’ya kaynamaya devam eder. Sınıf tekrar koşmaya başlar. Maria, ellerini birleştirmiş öylece durmaktadır. Öğretmeni Maria’yı çağırır. Maria tepki vermez.

8. JESUS BEGEGNET DEN WEINENDEN FRAUEN – İSA AĞLAYAN KADINLARLA KARŞILAŞIR

Maria, okulun bahçesinde yüzünü ağaca çevirmiş öylece durmaktadır. Arkadan Christian gelir. Maria kendisi yüzünden sınıftakilerin ona da kötü davrandığı için üzgün olduğunu söyler. Sınıftakilerin ima etiği gibi aralarında bir aşk olmayacağını, tek amacının Tanrı’ya gitmek olduğunu belirtir. Christian hasta görüldüğünü ve

onun için endişelendiğini söyler. Maria daha da sinirlenir ve ondan gerçekten hoşlanıyorsa oradan uzaklaşmasını istediğini söyler.

9. JESUS FÄLLT ZUM DRITTEN MAL UNTER DEM KREUZ – İSA ÜÇÜNCÜ KEZ DÜŞER

Kilisede ayin yapılmaktadır. Kutsama için çocuklar aileleriyle öne, Başpiskopos'un yanına giderler ve kutsama sırasında arkalarında aileden biri de olur. Sıra Maria'ya geldiğinde onunla birlikte Bernadette gelir. Başpiskopos tam eliye Maria'nın alnına giderken, Maria bayılır ve yere düşer. Bernadette, anne ve Peder, Maria'nın yanına yaklaşır. Maria görünmemektedir, yere düşmüştür.

10. JESUS WIRD SEINER KLEIDER BERAUBT – İSA'NIN KIYAFETLERİ ÇIKARILIR

Maria, annesi ve bir erkek doktor muayene odasıdır. Anne, kapının önünde yüzü Mariya'ya dönüktür. Maria ise doktor tarafından muayene edilir ve üstünü tamamen çıkarmıştır. Doktor, Maria'ya sorunu anlamak için sorular sorar, ama annesi her defasında müdahale eder. Doktor, muayene sonuçlarını anneye söyler. Uzun süreli bir grip olduğunu ve kalbi de etkileyebileceği bilgisini verir. Böyle durumlarda ölüm tehlikesinin de olduğunu anlatır. Ateşi düşene kadar kesinlikle dinlenmelidir. Son olarak annesine, Maria'nın beslenmesine dikkat etmesini söylediğinde, anne tekrar sinirlenir. Doktor, Maria'nın ayrıca "mobbing"e maruz kaldığını düşündüğünü söyler. Annesi yine kabul etmez bu durumu ve Maria'yı başka bir yerde muayene ettireceğini söyler. Doktor, Maria ile yalnız konuşmak isteyince, annesi karşı çıkar. Anne, doktorun Maria'yı hastaneye yatırmasına karşı çıkar, sinirlenerek masasına yürür. Doktor karşılık vermez ve son olarak, annesinin istediğini yapmakta özgür olduğunu söyler. Anne hiç bir tepki vermez.

11. JESUS WIRD ANS KREUZ GENAGELT – İSA ÇARMIHA GERİLİR

Maria, hastane yatağında yatmaktadır. Yanında Bernadette vardır. İçeriye hemşire girer ve onun için endişelendiğini ve yemek yemesi gerektiğini anlatır. Maria'nın isteği üzerine Meryem Ana'ya dua ederler. Maria, Bernadette'in onu arada düşünüp düşünmeyeceğini öğrenmek ister. Bernadette, birbirlerini ziyaret edeceklerini ve mektuplaşacaklarını söyleyince Maria, artık burada olmayacağını söyler. Bernadette

bunun ne anlama geldiğini sorunca Maria gülerek, Benadette'in kulağına Johannes'in iyileşmesi için Tanrı'ya kendi hayatını sunduğunu fısıldar. Benadette şaşırır. Maria son dileğini gerçekleştirmek istediğini söyler. Aşai Rabbani ayinini almak istediğini ve bunun için Peder Weber'i hastaneye çağırmasını ister.

12. JESUS STIRBT AM KREUZ – İSA ÇARMIHTA ÖLÜR

Maria, yoğun bakıma alınmıştır. Yanında Peder, annesi ve kucağında Johannes vardır. Peder Weber, ayini gerçekleştirir. Ayinin sonunda, ayin ekmeğini verir Maria'ya. Maria öksürür, yutamaz ekmeği. Nefes almakta zorluk çeker. Hemşire Maria'nın ağzından ekmeği alır ve Peder'e, Maria bu durumdayken katı bir madde verdiği için kızar. Hemşire ekmeği çıkarmıştır ama Maria nefes alamamaktadır. Kalp masajıyla müdahale edilir. Bir anda sesler kesilir ve Johannes "Maria, Maria nerede" der. Annesi şoke olmuştur ve Johannes'e bakar. Cihaz seslerinden Maria'nın öldüğü anlaşılır.

13. JESUS WIRD VOM KREUZ GENOMMEN UND IN DEN SCHOB SEINER MUTTER GELEGT – İSA ÇARMIHTAN İNDİRİLİR VE ANNESİNİN KUCAĞINA YERLEŞTİRİLİR

Maria'nın annesi ve babası tabut almak için kataloga bakarlar. Etrafta tabutlar asılı olan bir odada tabut satan görevliyle yuvarlak bir masada otururlar. O esnada Maria'nın günahsız öldüğü için üzülmediklerini anlatır ama sekansın sonunda ağlayarak sessiz kalır.

14. DER LEICHNAM JESU WIRD INS GRAB GELEGT – İSAMEZARA GÖMÜLÜR

Görüntüde tabutuun üzerine toprak atan bir çalışma arabası vardır. Bir süre sonra elinde bir çiçekle Christian gelir ve mezarın önünde durur. Elindeki çiçeği mezarlığın içine atar ve bir süre öylece bekler. Kamera, aynı görüntüyü yukarıdan çeker ve sonrasında Christian'ın gidişini takip ederek gökyüzünü gösterir.

3.2.4. “ÇİLE” FİLMİNİN DİZİMSEL DÜZENLEMESİ

Aşağıdaki inceleme, “Çile” filminde kendisinden çeşitli şekillerde yararlanılan kodlaştırılmış düzenlemelerin bir tablosunu sunmaktadır. Bunun için filmdeki sıralarına göre dizilmiş olan temel tip ayrımlar, Metz’in ikinci bölümde detaylı şekilde aktarılan imge şeridinin büyük dizimseli çerçevesince belirlenmiştir. Filmdeki 14 bölüm plan sekans halinde çekildiği için sekanslar incelenmiş ve Metz’in filmin hammaddesi olarak belirlediği filmdeki görüntü, grafik çizimler, kaydedilmiş konuşmalar ve müzik, gürültü veya ses efektleri de dikkate alınmıştır. “Çile” filmini sekanslara bölerek filmdeki diğer sinemaya ait kodlarla birlikte kültürel ve dinsel pratiklerin ve öğelerin nasıl kullanıldığı ve hangi bağlamda yorumlanabilecekleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Sinemaya ait olmayan kodlar olarak tanımlanan kültür ve toplumbilimsel konuların içerik anlamında ele alınması ve bunların etki ve işlevleriyle ilgili sonuca varılması filmin dizimsel düzenlemesi, ses, görüntü, konuşma gibi filme ait kodlarla birlikte değerlendirmesi sonucunda gerçekleşmektedir.

0 Özerk plan

Siyah resmin üzerine beyaz harflerle “İsa Ölüme Mahkûm Edilir” yazısı gelir.

1 Özerk plan

Filmin ilk bölümü duvarlardaki resimler ve haç işaretinden anlaşılacağı üzere kilisede (kilisenin bir odasında) başlamaktadır. Peder ve altı (14-15 yaşlarında) çocuk masanın etrafında oturmuş bir şeyler yazmaktadırlar. Genel çekim ölçeği ile odada bulunanların mekânla ilişkisi ortaya konmaktadır. Kamera pederin karşısından masayı ve çocukları görüntülemektedir. Pederin hemen sağında oturan kız (Maria) hariç diğerleri ödevlerini bitirmişlerdir. Maria yazmaya devam eder. Peder Maria’ya bakıp şimdilik yeterli olduğunu, dersin sonunda yazdıklarını değerlendireceklerini söyler. Bunun öncesinde son haftalarda öğrendiklerini özet geçmek ister çocuklarla. Çok kolay bir soru soracağını söyleyerek, gelecek Pazar ne olacağını öğrenmek ister. Herkes birbirine bakar. Peder yüzünde bir gülümsemeyle, çok kolay bir soru sorduğunu ve soruyu kendi cevaplayacağını söyler. Gelecek Pazar, piskoposun

çocukları bir törenle (kutsama) kilise cemaatine kabul edeceğini söyler. Kutsamanın ne olduğunu sorar. Bir öğrenci kutsamanın bir ayin olduğunu söyler. Peder ayinin anlamını ve sayısını sorar. Çocuklar soruların bir çoğunu doğru cevaplar. Maria istekli ve heyecanlı şekilde tüm soruları cevaplamak ister. Bir sonraki soruyu da cevaplamak isteyince Peder, bu cevabı başkasından duymak istediğini söyler. Maria üzülerek geri çekilir. Peder son olarak kutsamanın çocuklar için hangi geçişi ifade ettiğini sorar. Yetişkinliğe geçiş cevabı gelir. Bu konuyu derste daha detaylı konuşmak ister. Yetişkinliğe geçiş ile inancın da büyüdüğünü açıklar. Meksika’da 20’li yıllarda geçen bir olayı anlatır. O yıllarda iktidarda olanların kiliseyi yok etmek istediğini, katolik ailelerin buna karşı direndiğini ve savaşımlar arasında masada oturan çocukların yaşlarıyla aynı yaşta olanların da katıldığını, acı çektiklerini ve öldürüldüklerini anlatır. Böylelikle İsa’nın savaşçıları olmuşlardır. Kutsamadan sonra onların da İsa’nın savaşçıları olacaklarını söyler. Savaşçı olmanın ne anlama geldiğini sorar peder. Dışarıda, günlük hayatta, ordu, silah ve savaş olmadığını söyler. “Öyleyse savaş nerededir?” sorusunu atar ortaya. Okulda, televizyonda gibi cevaplar gelir ama, asıl savaşın kalbimizde olduğunu söyler Maria. Peder, günlük hayattan örnekler verir. Radyoda çalan eğlenceli müzik, okula giderken süslenmek, beyenilme arzusu gibi uğraşların şeytani oyunlar olduğunu söyler. Bunlar pedere göre savaşçının düşmanıdır. Özellikle günümüzde neden savaşçı olmaları gerektiğini sorar. Bir öğrenci, Katolik cemaatlerin günümüz modern kitleye katıldıklarını ve bu davadan vazgeçtiklerini söyler. Peder teyit eder bu yanıtı. Kilisenin tehlikede olduğunu ve inkâr edildiğini, buna karşı mücadele edilmesi gerektiğini anlatır. Bu amaçla Başpiskopos, Forgeron’un Peder topluluğu St. Paulus’u kurduğunu söyler (odadakilerin de mensup olduğu topluluk). Tanrı için savaşmaları gerektiği anları düşünmelerini ister çocuklardan. Bu savaşa bir gülümsemeyle gitmelerini söyler. Daha önce yazdıklarını tartışmaya başlarlar. Ruhlarını dua ile nasıl güçlendireceklerini konuşurlar. Tanrı’nın sevgisini kazanmak için hayatlarında bir şeyleri feda etmeleri gerektiğini söyler. Bunların ne olabileceğini sorar çocuklara. Giysi, para, zaman gibi cevaplar gelir. Hepsi de doğrudur. Peder, bir şeyleri feda ettikçe kalplerinde İsa için yer açtıklarını anlatır. Bu yüzden çocuklara günlük hayatta zevk veren şeylerin listesini yaptırmıştır. Ne tür şeyleri feda edebileceklerini ve vazgeçeceklerini düşünmelerini ister. Dersi bitiren peder, sandalyesinden kalkar

ve hep birlikte dua ederler. Duadan sonra çocuklar da kalkar. Peder kapıyı açar ve hepsinin çıkmasını bekler. Maria hariç herkes çıkmıştır. Maria'ya ne olduğunu sorar. Maria hemen aklındakini sorar. Bir şeyin başka biri için feda edimesinin ne kadar doğru olduğunu öğrenmek ister. “Mesela hasta biri için“ diye ekler. Peder tekrar yanına oturur. Böyle bir şeyi yapabileceğini ama hastalığın Tanrı'nın bir sınavı, ya da bir günahın cezası olabileceği bilgisini verir. Maria, bu hasta kişi bir çocuksa işlediği günahların cezası olamayacağını söyler. Pedere göre Tanrı, bazı seçilmiş çocuklara bu tür şeyler yaşatır, ama bu hasta çocukların inancı ve Tanrı'ya olan sevgisi daha büyük olabilir. Maria bütün hayatını Tanrı'ya feda ettiğinde ne olacağını merak eder. Tanrı'nın insanlara ilk önce dünyada savaşçı olarak ihtiyaç duyduğunu açıklayan Peder, yerinden tekrar kalkar. Tanrı'ya hayatını feda etmenin bir sürü yolu olduğunu ekleyerek, rahibe manstırına gidebileceğini söyler. Cennet yolunda kalbi temiz olduğu sürece bütün guzelliklerin onu bulacağını söyleyerek kapıya doğru yürür. Maria gülererek masada duran tabaktan bir bisküvi alır. Peder, bisküviyi feda ederek başlayabileceğini söyler ve iyi haftalar diyerek odadan çıkar. Maria, bisküvi elinde odada kalır. Elindeki bisküviyle oynarken siyah resime geçilir. Tek bir plan halinde işlenen bu sahnede kamera hareketi de yoktur. Fon müziği ve dış-ses kullanımı yoktur. Statik kamera kullanımı, soluk renkler, karanlık bir oda seçimi, müzik veya dış seslerin kullanılmaması ve teknik anlamda sade bir uygulama göze çarpmaktadır.

2 Özerk plan

Siyah resmin üzerine beyaz harflerle “İsa Çarmıhı Omzuna Alır” yazısı gelir.

3 Özerk plan

Genel çekim ölçeği ile doğa manzarası gösterilmektedir. Ortada bir yol vardır. Uzaktan Maria gelir, düşünceli görünür. Arkasında Maria'dan daha büyük ve genç bir kadın (Bernadette) gelmektedir. Maria yaklaşır, kameranın karşısında durur. Havanın kapalı ve soğuk görünmesine rağmen üzerindeki mantoyu ve kazağını çıkarır. Bernadette de yaklaşmıştır. Maria'nın mutlu görünmediğini ve havanın soğuk olduğunu, hastalanmamasını söyler. Arkada onlara doğru koşan bir erkek çocuğu (kardeşi Thomas) gelir. Elindeki teleskopla etrafa bakar. Maria bir anda dua etmeye

başlar. Bernadette'e bu güzel manzara için İsa'ya teşekkür ettiğini söyler. O arada arkadan bebek arabasıyla bir kadın (anne), bir adam (baba) ve bir küçük kız (Katharina) gelir. Maria bu manzarayı feda etmek istediğini söyler Bernadette'e. Nasıl yapacağını sorar Bernadette. Maria tekrar dua etmeye başlar. Bu sefer Bernadette de bir adım geri atarak haç işareti yapar ve o da dua eder. Arkadakiler yaklaşır. Ailesi olduğu anlaşılır. Maria'nın arkadaşı (Bernadette çocuk bakıcısıdır) arkasını döner, Maria hâlâ dua etmektedir. Anne, manzaraya bakar ve o da güzel bulduğunu söyler çocuklarına. Maria, bebek arabasındaki erkek kardeşini (Johannes) kucağına alır. Kardeşiyle konuşmaya başlar. Tek tek annesini, babasını ve kardeşlerini gösterir. En sonunda da kendi ismini söyler. Anne o arada çantadan bisküvi çıkarır, herkese ikram ederken hep birlikte fotoğraf çekirmek ister. Baba makineyi arar. Anne, Maria'ya kardeşinin dört yaşında olduğunu ve kucağa alınması gerekmediğini, bluzunu kirlettiğini söyler. Maria'ya yaklaşarak üstündekilerini çıkardığı için kızar. Mantosunu giymesini söyler. Maria, istemediğini söyleyince annesi daha da öfkelenir ve Maria sonunda mantosunu giyerken ileri yürür, kameradan çıkar. Bernadette de gider arkasından. Anne, Bernadette ile konuşur. Ondan aile fotoğraflarını çekmesini ister ve Maria'yı çağırır. Maria istemez, Bernadette'in yerine kendisinin çekebileceğini söyleyince, annesi sert bir tonla yanlarına gelmesini söyler. Maria ısrar edince annesi bu sefer daha sesli bir tonla neden sürekli karşı geldiğini sorar. Ortam gerilir. Bernadette'in mutlu olmasını istediği için böyle bir şey söylediğini açıklar Maria. Annesi, Maria'ya anne-babasının sözünü dinlemesinin daha önemli olduğunu söyler ve yanlarına gelmesi için sesini yükseltir. Maria ailesinin yanına gelir ve fotoğraf çektirirler. Johannes (konuşamayan kardeşi) ağlamaya başlar, annesi Maria'yı suçlayarak, Bernadette'e fotoğrafı silmesini söyler. Johannes ağlamaya devam eder. Maria, kardeşinin yanına giderek bugün Pazar olduğunu ve dünyann güzel olduğunu söyler. Johannes ağlamayı keser. Onu kucağına alır. Tekrar fotoğraf çekitmeye karar verirler. Maria fotoğrafta güzel bakmadığı için annesi yine sinirlenir. Maria'nın her zaman ortamı bozmak için bir sebep bulduğunu söyler. Sürekli şikayet etmektedir anne. Son olarak bu huyunu düzeltmesi gerektiğini söyler ve kameradan çıkarlar. Maria tek kalır, mantosunu ve kazağını çıkarır tekrar. Bir adım ileri atar. Bernadette geri gelmiştir. Maria neden fotoğraf çekitmek istemediğini anlatır ona. Nasıl görüldüğünü düşünmek

istememiştir. Bernadette, güzel görünmek istemenin günah olmadığını söyler. Johannes ile çektiği fotoğrafı göstererek, ne kadar güzel ve mutlu göründüğünü söyler. Maria teşekkür eder ama doğru olmadığını söyler. Sürekli dış görünüşü hakkında düşündüğü için ne kadar aptal olduğunu söyleyince, arkadaşı bunun normal olduğunu söyler. Eğer bunu sorun yaparsan rahibe olursun der. Rahibe olup olmak istemediğini sorar sonra. Maria, bu konular hakkında ayak üstü konuşmak istemediğini söyler. O arada annesinin sesi duyulur. Bernadette'i çağırır. Bernadette gittikten sonra Maria yine yalnız kalır. Biraz sonra o da ilerler. Görüntüde yine baştaki ilk görüntü kalır. Doğa manzarasından sonra siyah resme geçilir. Geçişler sert kurgu ile yapılır. Bu sahne de tek bir plan halinde, kamera hareketi kullanılmadan gösterilmektedir. Diğer planlara kıyasla daha kalabalık bir sahne olmasına rağmen, tek bir plan halinde çekilmiş, filmdeki karakterler kameraya doğru yürüme, kameranin önünde durma ve görüntüden çıkma ile statik kamerayı bu şekilde kullanmaktadırlar. Fon müziği ve planın dışarıda çekilmesine rağmen dış-ses kullanımı yoktur.

3 Özerk plan

Siyah resmin üzerine beyaz harflerle "İsa İlk Kez Düşer" yazısı gelir.

4 Özerk plan

Maria kütüphanede ders çalışırken görüntülenir. Ders kitapları açık, bir şeyler yazmaktadır. Yüzü kameraya dönüktür. Elinde kitaplarla gelen bir erkek çocuğu Maria'ya bakarak arkasındaki masaya oturur. Arkaları birbirlerine dönüktür. Arkasına döner ve Maria'nın yazdıklarına bakar. Çocuk derslerle ilgili bir şeyler sorar ama Maria yazmaya devam ederek kısa cevaplar verir. Arkasını dönmez bile. Çocuk kendi masasına yönelir tekrar. Defterini açarak Maria'ya matematik ödeviyle ilgili bir şey sorar. Maria dönüp deftere bakar. Defteri önüne alır, çocukla yan yana soruyu tartışırlar. Çocuk defterini alır ve tekrar sırtını dönerek çalışmaya başlar. Ders yaparlarken sırt sırta konuşmaya başlarlar. Matematik öğretmenleri hakkında konuşurlar. Kütüphanede ders çalışan biri sessiz konuşmalarını söyler. Bunun üzerine çocuk, fısıldamalarının daha iyi olacağını söyler, ama Maria hiç konuşmamanın daha iyi olacağını söyler. Bir süre tek başlarına çalışırlar. Çocuk

tekrar Maria'ya döner ve ödevine karışır. Bir koronun ses dağılımı ile ilgili soruyu sesli şekilde okumaya başlar. Çok kapsamlı bir soru olduğu için dalga geçer soruyla, gülüşürler. Kendisinin de bir kilise korosunda şarkı söylediğini anlatır. Maria ne tür müzik söylediğini merak eder. Soul ve Gospel müziği, ama en çok da Bach'ı dinlediğini söyler. Çocuk Maria'ya sorar ama müzik bilgisinin çok fazla olmadığını söyler. Çocuk, Rock, Hip-Hop, Charts gibi örnekler verir ama kafasını sallar. Rock ve Bach'ı aynı anda nasıl dinlediğini sorar, çünkü Rock müziği şeytani tesirler taşımaktadır Maria'ya göre. Çocuk şaşırır. Hangi bölge kilisesinde olduğunu sorar. Kilisedeki peder çömezliği hakkında konuşurlar. Maria'nın gittiği kilisede kızlar bu hizmeti vermemektedir. Çocuk sebebini merak edince, Maria kadınların görünüşlerinin dua edenlerinin dikkati dağıttığını söyler. Çocuk aynı şekilde hizmetçilerin erkek olmasından dolayı dua eden kadınların da dikkatlerinin dağılabileceğini söyler ama Maria, erkeklerin dış görünüşlerine kadınlar kadar önem vermediklerini söyler. Bütün bu konuşmadan sonra çocuk, özel bir kiliseye hangi kiliseye gittiğini merak eder. Maria, Aziz Paul'un Topluluğu'ndan bahseder ve özel bir cemaat olmadığını, sadece Hristiyan geleneklerini uyguladıklarını söyler. Çocuk onlarla ilgili sorular sorar ama Maria, artık derse devam etmesi gerektiğini söyleyerek masasına döner. Çocuk tekrar Maria'ya dönerek ismini sorar ve kendi isminin Christian olduğunu söyler. Maria'nın gittiği cemaati yakından tanımak için onunla birlikte kiliseye gitmek istediğini, Maria'nın da onunla koronun provalarına gelebileceğini söyler. Küçük kardeşine dikkat etmesi gerektiğini ve anne-babasına sorması gerektiğini açıklar Maria. Christian kardeşi hakkında sorular sormaya başlar. Maria, hasta olduğunu ve konuşamadığını söyler. Sebebini de kimse bilmemektedir. Chrisristian kardeşiyle birlike gelebileceğini söyler. Maria, kesin bir cevap verememektedir. Saate bakarak gitmesi gerektiğini söyler. Eşyalarını toplar ve gider. Christian masasına dönmüş ders çalışmaktadır. Sırtı kameraya dönüktür. Sekans, siyah resme geçişle biter. Yine plan-sekans şeklinde geçen sahnede kamera hareketi kullanılmamaktadır. Plan, genel çekimle kütüphaneyi, Christian ve Maria'yı göstermektedir. Fon müziği ve dış-ses kullanımı da yoktur.

4 Özerk plan

Siyah resmin üzerine beyaz harflerle "İsa Annesiyle Karşılaşır" yazısı gelir.

5 Özerk plan

Maria'nın annesi arabanın sürücü koltuğunda arabayı park etmiş şekilde görüntülenir. Solgun ve üzgün görünmektedir. İç dikiz aynasından bakarak hafifçe gülümser. Maria arabaya biner. Sürücü koltuğun yanındaki koltuğa, annesinin yanına oturur. Birbirlerini selamlarlar. Anne, Maria'nın alnını okşar. Araba çalıştırılır. Yol boyunca arabada tartışır: Annesi biraz geç kaldığını söyler. Maria, matematik sorusuna daldığını ve saati unuttuğu için geciktiğini açıklar. Bir süre konuşmazlar. Annesi Maria'ya solgun görüldüğünü söyler, park edecek yer bulamadıkları için sinirlenir. Bir süre günlük şeylerden konuşurlar. Anne günümüzde aile hayatının ve aile sahibi olmanın ne kadar zor olduğundan şikayet. Johannes için gittiği Nöroloji doktorunda çalışan hemşireden bahseder. Doktorun, otizmden şüphelendiğini anlatır. Maria, Johannes'in belki iyileşmesi gerekmediğini ve Tanrı isteyerek bu duruma sebep olduğunu söyleyince annesi yine sinirlenir. Bir süre konuşmazlar. Annesi sonra Maria'dan özür diler. Ayın için nasıl bir elbise istediğini sorarak, Maria'yı sevindirmek ister. Perşembe günü için program yapar annesi. İlk önce elbiseyi alıp sonra da Peder Weber'e uğrayıp Maria'nın itiraflarını yapabileceğini söyler. Perşembe günü bir koroda şarkı söylemek istediğini söyler Maria. Don-Boco cemaatinin bir korosunda Soul ve Gospel müziği söyleyeceklerini anlattığında, annesi sesini yükselterek öyle bir modern cemaate gitmesine nasıl izin vereceğini düşündüğünü sorar ve neden bu kadar ilgili olduğunu öğrenmek ister. Maria, Christian'dan bahsetmez. Rebecca adında bir kız arkadaşının onu davet ettiğini söyler. Bu tür müziklerin kötü etkilerini yüksek sesle anlatır ve ondan kendisini kiliseye götüreceğini beklememesini söyler. Maria, böyle bir beklentisinin olmadığını ve ona karşı çıkmadığını açıklar. Annesi daha da sinirlenerek, arabayı durdurur ve Maria'ya yürüterek eve gitmesini söyler. İstedikini yapabileceğini, isterse arkadaşıyla diskoya gidebileceğini söyler. Sesini yükseltir. Maria ağlamaya başlar. Bunların hiç birini istemediğini söyler. Arkadaki araba kornaya basar, bunun üzerine tekrar yola devam ederler. Annesi, eğer koroda şarkı söylemek isterse Soul ve Gospel gibi müzikler çalmayan başka bir cemaate sorabileceklerini söyler. Gülümseyerek Maria'nın yüzünü okşar. Bir süre sessizlik olur. Sekans, siyah resme geçişle biter.

6 Özerk plan

Siyah resmin üzerine beyaz harflerle “Simon von Cyrene İsa’ya Çarmıhı Taşımada Yardım Eder” yazısı gelir.

7 Özerk plan

Maria, karanlık bir odada günah çıkarırken görüntülenir. Affedilmesini diler. En son beş hafta önce günah çıkardığını söyler ve bir süre duraksadıktan sonra günahlarını sıralar: Bazen tembel olduğunu, evdeki işleri yapmaktan kaçtığını, aç gözlülük ve kendini beğenmişlik yaptığını ve kibirli olduğunu söyler. Bakıcı Bernadette’e özendiğini ve onun da bir gün öyle olacağını ve herkesin onu beyeneceğini anlatır. Peder, hepsinin affedilebilir günahlar olduğunu söyler. Başka bir şey daha itiraf eder: Annesinin Johannes ile ilgilendiğini gördükçe kendisinin daha iyi yapabileceğini düşündüğünü söyler. Peder, “anne ve babanı onurlandır. Bu belki yeryüzündeki günlerini uzatacak” kuralını hatırlatır ve anne sevgisinin çok önemli olduğunu söyler. İtiraf etmek istediği başka bir şeyin olup olmadığını sorar. Maria, annesinin ceza vereceğinden korktuğu için yalan söylediğini itiraf eder. Koroda şarkı söylemek için davet eden arkadaşının erkek olduğunu söylemeyip, Rebecca adlı kız arkadaşının ismini verdiğini açıklar. Bunu yaparken, Christian’ın onu beyendiğini hayal ettiğini itiraf eder. Peder, onu fiziksel olarak arzulayıp arzulamadığını öğrenmek ister. Maria, bilmediğini söyler. Peder, zina yapmanın büyük bir günah olduğunu ve gerçek aşkın fiziksel olandan daha üstün olduğunu anlatır. Son olarak günah olup olmadığından emin olamadığı bir şeyi anlatmak istediğini söyler. Bütün hayatını Tanrı’ya nasıl feda edebileceğini düşündüğünü ve Tanrı’nın onu “seçilmişlerden” görmesini istediğini açıklar. Öldükten sonra Tanrı’nın onu cennette beklediğini hayal etmiştir. Peder, Tanrı’nın insanlarla dünyada planları olduğunu ve işlediği günahlarlar yüzünden dua edip bunları telafi edebileceğini söyler. Peder, dua eder, Maria duayı onaylar ve sekans, siyah resme geçişle biter. Maria, yüz çekimle karanlık odada yüzü pedere dönük şekilde gösterimekteydi. Pederin sadece sesi duyulmakta, dış-ses kullanılmamaktadır.

8 Özerk plan

Siyah resmin üzerine beyaz harflerle “Veronika İsa’nın Yüzünü Siler” yazısı gelir.

9 Özerk plan

Maria, kardeşi Johannes ile yemek masasında oturur. Birlikte sofrayı kurarlar. Maria, Johannes’e masaya koyacakları eşyalardan bir kaçını getirmesini ister. Johannes hepsine karşılık verir. Telefon çalar, arayan Christian’dır. Telefonda bir matematik sorusunu ve Perşembe neden gelmediğini sorar. Maria, haftaya da gelmeyeceğini, koroda söylenen müziği doğru bulmadığını söyler. Christian, Bach’dan şarkılar söyleceklerini iletir. Bu arada arkadan annesi, babası ve kardeşleri gelir masaya. Maria haftaya belki koroya gelceğini söyleyerek telefonu kapatır ve masaya geçer. Annesi kimin aradığını sorar. Maria bu sefer yalan söylemez ve Christian’ın aradığını söyler. Dua ederek yemeğe başlarlar. Christian’ı spor dersinden tanıdığını anlatır. Annesi spor dersinin kız ve erkeklerden oluşan gruplar şeklinde yapılmasını doğru bulmaz. Seneye de karışık sınıfta ders verilirse okuldan aldıracağını söyler. Maria, annesine ona yalan söylediğini itiraf eder ve Rebecca diye bir arkadaşı olmadığını söyler. Herkes Maria’ya bakar ve yemek yemeyi bırakır. Annesi, eşine Maria’nın onlara yalan söylediği tahmin ettiğini ve haklı çıktığını söyler. Bernadette, Maria’nın kötü bir şey yapmadığını söyler ama anne, Bernadette’in lafa karışmasını istemez. Yine öfkelenir ve sesi yükselir. Maria ağlamaya başlar. Annesi ayrıca masayı kurarken Johannes’e dikkat etmek yerine telefonlaştığı için de kızar. Maria ağlamaya devam eder. Annesi bunu isteyerek yapmadığını söyler. Maria sakinleşir ve yemek yemeye başlar. Sekans, siyah resme geçişle biter. Bu sahnede genel çekim ölçeği kullanılarak ailenin yaşadığı ev gösterilmektedir. Duvarın en üst köşesinde İsa’nın çarmıha gerilişini simgeleyen bir resim vardır.

10 Özerk plan

Siyah resmin üzerine beyaz harflerle “İsa İkinci Kez Düşer” yazısı gelir.

11 Özerk plan

Maria'nın sınıfı spor dersindeyken görüntülenir. Öğretmenin söylediği hareketleri yapan öğrenciler, müzik eşliğinde koşturaya başlarlar. Maria, bir süre sonra koşturmayı bırakır ve ortada durur. Öğretmeni bir sorunu olduğunu düşünür ve son zamanlarda solgun görüldüğünü söyler. Maria, sorunun hastalığı olmadığını, çalan müziğin şeytani ritimlere sahip olduğunu ve bu müzikle spor yapmak istemediğini açıklar. Öğretmeni biraz şaşırmıştır. Daha önce bunun kendisini rahatsız etmediğini sorar. Maria artık rahatsız olduğunu söyler. Arkada koşan sınıf arkadaşlarından biri Maria ile dalga geçer. Öğretmen müziği kapatır ve Maria'dan bir açıklama bekler. Bu müziğin onu her zaman rahatsız ettiğini söyleyince, öğretmen kendisinin de Tanrı'ya inandığını ve arada kiliseye gittiğini söyler. Maria, hangi kiliseye gittiğini sorar. Öğretmenin Protestan kilisesine gittiğini öğrenince pek fazla önemsemez. Öğretmen, anne-babasıyla konuşmak istediğini söyler. Ailesinin de aynı şeyleri söyleyeceğini ve müziğin kötü olduğunu tekrarlar. Öğretmen pes etmiştir ve müziksiz derse katılıp koşturmasını ister. Marvin adında bir çocuk, sınıfın etrafında koştuğu daireden çıkar ve ortaya oturup, sahip olduğu dinin salonda daire şeklinde koşturmasını yasakladığını söyleyerek Maria ile dalga geçer. Herkes güler. Diğer öğrenciler de dalga geçmeye başlar. Öğretmen, ders üzerindeki kontrolünü kaybetmiştir ve hepsini bir araya çağırır. "Hoşgörü" kelimesini anlatmak ister ama sınıftan bir kız, sadece Maria'nın müziği dinlemek istemediği için, müziksiz ders yapmalarını adil bulmadığını söyler. Diğer çocuklar da araya girer. Christian, Maria'yı savunur ve din özgürlüğünden bahseder. Onunla da dalga geçerler ve Maria'ya aşık olduğunu söylerler. Öğretmen, bir anlaşma önerir ve farklı bir müzik çalar. Sınıftaki iki erkek Maria'ya kaynamaya devam eder. Sınıf tekrar koşturaya başlar. Maria, ellerini birleştirmiş öylece durmaktadır. Öğretmeni Maria'yı çağırır. Maria tepki vermez ve sekans, siyah resme geçişle biter. Kamer yine genel çekim ölçeği ile spor salonunu ve sınıftaki öğrencileri göstermektedir. Kalabalık bir kadroda sahnede yine kamera hareketi kullanılmamıştır. Filmde ilk defa dış-ses olarak öğretmenin ders için çaldığı müzik duyulmaktadır.

12 Özerk plan

Siyah resmin üzerine beyaz harflerle “İsa Ağlayan Kadınlarla Karşılaşır” yazısı gelir.

13 Özerk plan

Maria, okulun bahçesinde yüzünü ağaca çevirmiş öylece durmaktadır. Arkadan Christian gelir ve Maria’nın yanına yaklaşır. Maria uzaklaşır. Sırtıyla Christian’a dönüktür. Christian, kötü görüldüğünü söyleyince, Maria kendisi yüzünden sınıftakilerin ona da kötü davrandığı için üzgün olduğunu söyler. Christian konuşurken bir anda onu böler ve yüzüyle ona dönerek sınıftakilerin dediği gibi ona aşıkса bunu hemen unutması gerektiğini söyler. Diğer kızlar gibi olmadığını söyleyerek tekrar sırtını Christian’a döner. Christian kendini savunur ve daha genç olduklarını, ilk önce tanışabileceklerini söyler. Maria tekrar ona dönerek onun ne istediğini bimeddiğini ama kendisinin öyle olmadığını iddia eder. Christian ne istediğini sorduğunda, Tanrı’ya gitmek istediğini söyler. Bir süre sessiz kalırlar. Christian, Maria’nın bu isteğini gerçekleştirmesinde ona engel olduğunu söyler ve yanından ayrılır. Tekrar arkasına döner ve Maria’nın onu görmek istemediğini inanmadığını söyler. Bunun üzerine Maria, birlikte Tanrı için yan yana durabileceklerini söyler ama söylediğini geri alır hemen. Christian hasta görüldüğünü ve onun için endişelendiğini söyler. Maria daha da sinirlenir ve onu, ruhunu modern hayata sattığı için suçlar. Ondan gerçekten hoşlanıyorsa oradan uzaklaşmasını istediğini söyler ve Christian, eğer bir gün onu ararsa mutlu olacağını söyleyerek Maria’nın yanından ayrılır. Sekans, siyah resme geçişle biter. Kamera, diz çekim ölçeğinde Maria ile Christian’ı göstermektedir.

14 Özerk plan

Siyah resmin üzerine beyaz harflerle “İsa Üçüncü Kez Düşer” yazısı gelir.

15 Özerk plan

Kilisede ayin yapılmaktadır. Kutsanacak olan çocukların aileleri Başpiskopos’un konuşmasını dinlerken görüntülenirler. En ön sırada Maria’nın ailesi oturmaktadır. Başpiskopos, çocuklara, ebeveynlerine ve kilisenin şimdiye kadar geçtiği zor

dönemlere değinerek konuşmasını bitirir. Herkes ayağa kalkarak hep birlikte ilahi okunur. Kutsama için çocuklar aileleriyle öne, Başpiskopos'un yanına giderler. İlk sahende peder ile ders yapan altı çocuk en ön sıradadır Herkes teker teker Başpiskopos'un yanına giderek kutsanır. Peder de oradadır. Kutsama sırasında arkalarında aileden biri çocuklara eşlik eder. Sıra Maria'ya geldiğinde onunla birlikte Bernadette gelir. Başpiskopos eliye Maria'nın alnına giderken, Maria bayılır ve yere düşer. Bernadette, anne ve peder, Maria'nın yanına yaklaşır. Maria görünmemektedir, yere düşmüştür. Sekans, siyah resme geçişle biter. Bu plan-sekansta kamera ilk defa ilk defa pan ile hareket eder. Sahnede bölünmeden pan hareketi ile ayini göstermektedir.

16 Özerk plan

Siyah resmin üzerine beyaz harflerle "İsa'nın Kıyafetleri Çıkarılır" yazısı gelir.

17 Özerk plan

Maria, annesi ve bir erkek doktor muayene odasındadır. Anne, kapının önünde ayakta durumaktadır ve yüzü Mariya'ya dönüktür. Maria ise üstündeki giysilerini çıkarmış ve doktor tarafından muayene edilmektedir. Elleriyle göğüslerini kapatmış, annesinin tarafına bakmaktadır. Sırtı kameraya dönüktür. Doktor, kan almak için Maria'nın karşısına geçtiğinde anne de yaklaşır. Doktor, Maria'ya sorular sorar, bazılarını annesi cevaplar. Muayene bitmiştir. Maria üstünü giyinirken, doktor okul hayatını ve notlarını sorar. Annesi öylece karşısında durur. Maria cevap vermeyince annesi notlarının her zaman iyi olduğunu söyler. Doktor, soruyu annenin değil, Maria'nın cevaplamasını ister. Tekrar Maria'ya yönelir. Maria konuşmaya başlar. Doktor, sınıf arkadaşlarıyla olan ilişkilerini, birilerinin ona kaynayıp kaynamadığını öğrenmek ister. Anne yine lafa karışır. Doktor, muayene sonuçlarını anneye söyler. Uzun süreli bir grip olduğunu ve kalbi etkileyebileceği bilgisini verir. Maria hâlâ oturmaktadır, üşüdüğü bellir olur, titrer. Doktor üstünü örtmüştür. Kötüyü çağırmak istemediğini ama böyle durumlarda ölüm tehlikesinin de olduğunu anlatır. Ateşi düşene kadar kesinlikle dinlenmelidir. Son olarak annesine, Maria'nın beslenmesine dikkat edilmesi gerektiğini söyler. Anne, çocuklarının düzenli olarak yemek yediklerini açıklar, fakat doktor Maria'nın anoreksinin eşiğinden olduğunu söyler.

Maria, başını eğmiş aynı şekilde oturmaktadır. Annesi anoreksi durumunu kabul etmek istemez, doktorun abarttığını düşünür. Doktor yerine geçer ve oturarak anneye konuşmaya devam eder. Bunu söyleme sorumluluğundan bahseder. Başka varsayımlarının da olduğunu belirtir ve Maria'nın "mobbing"e maruz kaldığını düşündüğünü söyler. Annesi yine kabul etmez bu durumu ve böyle bir durumda Maria'nın ona anlatacağını söyler. Maria, tepki vermez. Annesi doktora sinirlenir ve Maria'yı başka bir yerde muayene ettireceğini söyler. Doktor, sakinleşmesini rica eder ve reçete yazar. Annesi sakinleşir ve oturur. "Mobbing" durumuna değindiği için teşekkür eder. Okuldan aldırıp Katolik bir okula kaydetmekten bahseder. Maria ilk kez konuşmaya başlar ve kendi hatasının olduğunu söyler. Doktor, hiç bir şeyin onun hatası olmadığını, hastalığın bir suç olmadığını söyleyerek ona hap verir. Maria hapi almayınca annesi bağırır ve Maria ağlamaya başlar. Doktor, Marila ile yalnız konuşmayı isteyince, annesi karşı çıkar. Doktor, hemşireyi çağırır. Maria ağlamaya devam eder. Kapı açılır, hemşire girer odaya. Dışarıda Bernadette görülür. Doktor, annenin sürekli lafa karıştığını ve kızını istismar ettiğini söyler. Anne sinirlenir ve ayağa kalkarak Maria'ya gideceklerini söyler. Maria yine bir tepki vermez. Doktor, Maria'ya esir olmadığını ve eğer istemezse gitmek zorunda olmadığını söyler. Maria, Bernadette'in gelmesini ister. Bernadette içeri gelir, Maria ağlayarak ona sarılır. Annesi onları ısrarla yalnız bırakmayacağını söyleyince doktor, hemşireye acil servisi ve Protestan Hastanesi'ndeki çocuk hasta bölümünü aramasını söyler. Hemşire odadan çıkar. Odada anne, doktor, Bernadette ve Maria kahr. Anne, doktorun Maria'yı hastaneye yatırmasına karşı çıkar, sinirlenerek masasına yürür. Doktor karşılık vermez ve son olarak, annesinin istediğini yapmakta özgür olduğunu söyler. Anne hiç bir tepki vermez. Sekans, siyah resme geçişle biter.

18 Özerk plan

Siyah resmin üzerine beyaz harflerle "İsa Çarmıhta Ölür" yazısı gelir.

19 Özerk plan

Maria, hastane yatağında yatmaktadır. Yanında Bernadette vardır ve alnındaki teri siler. Maria çok hasta görünmektedir. Gözleri kapalı, konuşmakta zorluk çeker. Kapı tıklanır, içeri hemşire girerek Maria'nın yanına oturur. Onun için endişelendiğini ve

yemek yemesi gerektiğini anlatır. Maria, söylediklerine karşılık Tanrı'ya inanıp inanmadığını sorar. Hemşire, bir şeylerin olduğuna inandığını, ama bunun Tanrı olmadığını düşündüğünü söyler. Maria, kafasını Bernadette'e çevirir. Ona da aynı soruyu sorar, Bernadette Tanrı'ya inandığını söyler. Maria, hemşirenin onları yalnız bırakmalarını ister. Maria, Bernadette'i olgun ve zeki bulduğu için onun gibi olmak istediğini söyler. Cennete gitmenin nasıl bir şey olduğunu sorar. Bernadette, düşündüklerini anlatır. Maria, annesini kızdırmaktan ve onu artık kendisini sevmeyeceğinden korktuğunu söyler. Herşeyi yanlış yaptığını düşündüğü için ağlamaya başlar. Annesine hep karşı geldiğini ve bu yüzden ona güvenmediğini düşünür. Kötü bir insan olduğunu söyler. Bernadette, öyle olmadığını söyler. Maria, kendini yalnız hissettiğini itiraf eder. Bernadette, İsa'nın onu yalnız bırakmadığını söyler. Meryem Ana'yı sorar Maria. Bernadette, Meryem Ana'nın da, onun da hep yanında olduğunu söyleyerek Maria'yı rahatlatır. Maria'nın isteği üzerine Meryem Ana'ya dua ederler. Maria duayı Almandan, Bernadette de Fransızcadan okur. İçeriye hemşire girer, Bernadette duasını yarıda bırakır, Maria sonuna kadar devam eder. Duasını bitirdikten sonra, hemşire önündeki yemeği alır. Maria, Bernadette'in onu arada düşünüp düşünmeyeceğini sorar. Bernadette, birbirlerini ziyaret edeceklerini ve mektuplaşacaklarını söyleyince Maria, artık burada olmayacağını söyler. Bernadette bunun ne anlama geldiğini sorunca Maria gülerek Bernadette'in kulağına Johannes'in iyileşmesi için Tanrı'ya kendi hayatını sunduğunu fısıldar. Bernadette şaşırır. Maria son dileğini gerçekleştirmek istediğini söyler. Aşai Rabbani ayinini almak istediğini ve bunun için Peder Weber'i hastaneye çağırmasını ister. Bernadette, sesi titreyerek bunu yapacağını ama öncesinde bir şeyler yemesi gerektiğini ve hayatını önemsememe hakkının olmadığını söyler. Ne zaman öleceğini Tanrı'nın karar vereceğini ve eğer kendisi ölümüne karar verirse bir günah işleyeceğini açıklar. Maria üzülür ve tekrar ağlamaya başlar. Bernadette, odadan çıkarak Peder Weber'i çağırmaya gideceğini ama doktorlara da haber vereceğini söyler. Maria onu yalnız bırakmamasını ister. Bernadette odadan çıkmıştır. Maria ağlayarak eliyle yüzünü kapatır ve sekans, siyah resme geçişle biter.

20 Özerk plan

Siyah resmin üzerine beyaz harflerle “İsa Çarmıhtan İndirilir Ve Annesinin Kucağına Yerleştirilir” yazısı gelir.

21 Özerk plan

Maria, yoğun bakıma alınmıştır. Yanında peder, annesi ve kucağında Johannes vardır. Peder Weber, ayini gerçekleştirir. Ayinin sonunda, Maria’nın ağzına ayin ekmeğini verir. O sırada hemşire gelir odaya. Maria öksürür ve ekmeği yutamaz. Nefes almakta zorluk çeker. Peder ve annesi öylece bakar. Hemşire Maria’nın ağzından ekmeği alır ve Peder’e, Maria bu durumdayken katı bir madde verdiği için kızar. Peder ona karşılık verir ve gayet sakin görünmektedir. Hemşire ekmeği çıkarmıştır ama elektrokardiyografi cihazı, solunumun durduğu sinyali verir. Peder Weber, hiç bir şey olmamış gibi hemşirenin çıkardığı ekmeği geri alır. İçeriye doktorlar gelir ve reanimasyon ekibini çağırırlar. Maria’nın annesi ve peder hiç birşey söylemeden öylece bakarlar. Kalp masajıyla müdahale edilir. Peder ve annesi dışarıya çıkarılır. Müdahale yapılırken doktorların sesleri duyulur Görüntüde Peder, annesi ve Johannes vardır. Bir anda sesler kesilir ve Johannes “Maria, Maria nerede” der. Annesi şoke olmuştur ve Johannes’e bakar. Cihaz seslerinden Maria’nın öldüğü anlaşılır. Görüntüde Peder, anne ve Johannes vardır. Sekans, siyah resme geçişle biter.

22 Özerk plan

Siyah resmin üzerine beyaz harflerle “İsa Mezara Gömülür” yazısı gelir.

23 Özerk plan

Maria’nın annesi ve babası tabut almak için kataloga bakarlar. Etrafta tabut asılı olan bir odada tabut satan görevliyle yuvarlak bir masada oturmaktadırlar. İkisi de üzgün görünmektedir. Anne, beyaz renkli bir tabut sorar. Yetkili başka bir katalog sunar ve bilgi verir. Annesi ağlamaya başlar ve eşiyle birlikte dua eder masada. Tabut satan kişi inançlı oldukları için kızlarının ölümünü daha kolay atlatacaklarını söyler ve çeşitli inançların olduğunu ekler. Anne, buna karşı çıkar ve tek bir inancın doğru

olduğunu söyler. İnancına göre Maria'nın ölümüne üzölmek için bir sebep yoktur, çünkü kızı günahlardan arınarak ölmüştür. Maria'nın en büyük dileği, Johannes'ın konuşmasaydı ve bunun gerçekleşmesi annesi için bir işarettir. Baba eşine bakar ve hiç konuşmaz. Anne, ona hak vermediğini düşünür ve sonunda baba, kalkarak uzaklaşır. Anne, ilk defa sesli şekilde ağlamaya başlar. Tabut satışını yapan görevli de masadan ayrılır ve sekans, siyah resme geçişle biter.

24 Özerk plan

Görüntüde tabutun üzerine toprak atan bir ekskavatör vardır. Mezarlıkta başka kimse yoktur. Bir süre sonra elinde bir çiçekle Christian gelir ve mezarın önünde durur. Elindeki çiçeği mezarlığın içine atar ve bir süre öylece bekler. Kamera, aynı görüntüyü yukarıdan çeker ve sonrasında Christian'ın gidişini takip ederek gökyüzünü gösterir. Bu pan hareketi ile film, beyaz resme geçişle sona erer.

3.2.5. “Çile“ Filminde Kullanılan Dinsel Kodlar

“Çile” filminde dua, haç işareti, ölüm, ayin ekmeği, duvara asılı haç şeklindeki İsa, kilise ve günah çıkarma dinsel pratikler ve öğeler tespit edilmiştir.

Tablo-5: “Çile” Filmindeki Dinî Pratikler ve Öğeler

Dinî Pratikler ve Öğeler
Günah
Dua
Haç işareti
Ayin ekmeği
Kilise
Günah çıkarma
Dinî ifadeler
Papaz

“Çile” filmi, hikayesini yoğun bir metne dayandırarak on dört plan sekans şeklinde anlatmaktadır. Filmin dizimsel düzenlemesi de gösterdiği gibi anlatım ve anlamlandırma metinsel düzlemde gerçekleştirilmektedir. Filmde kullanılan kodlar bu çerçevede görsel anlatımdan çok metinsel anlatıma hizmet etmektedir. Filmin ilk sekansında pederin çocuklarla yaptığı din dersi konu edilmektedir. Kutsama töreni hakkında konuşan peder, çocukların kutsamayla birlikte yetişkinlik dönemine geçeceklerini ve yetişkin olarak dünyadaki kötülük ve günahlara karşı savaşmaları gerektiğini anlatırken, Hristiyanlık tarihinde Katoliklerin her zaman düşmanlara karşı savaştıklarını açıklar. Çocukların görevi ise modern zamandaki düşmanlarını tanımak ve onlara karşı mücadele etmektir. Bunlar pedere göre, sesli müzik, reklam panoları, televizyon gibi insanı kötü düşüncelere sürükleyen araçlardır. Peder, çocukların kalplerini temiz tutmaları için hayatta sevdikleri ama gereksiz olan şeyleri feda etmeleri gerektiğini söyler. Dersin sonunda hep birlikte dua ettikten sonra Maria, hasta bir çocuk için kendi hayatını feda etmenin doğru olup olmadığını öğrenmek ister. Peder, buna gerek olmadığını ve farklı biçimlerde iyilik yapabileceğini açıklar. İlk sekansta yoğun bir konuşma ve metin aracılığıyla Hristiyanlık felsefesi konu edilmektedir. Ayin, kurban/fedakarlık, iyilik-kötülük kavramlarıyla çocukların nasıl ve nelere dikkat ederek yaşamaları gerektiğini anlatan peder, Katolik ilkelerine uygun bir yaşam biçimi aşılamaktadır. Modern hayatın tehlikelerinden bahsederek Hristiyan ve Katolik yaşam ile modern dünya arasında bir ayırım yapmaktadır. Çocukların günahlardan arınabilmek ve kalplerini temiz tutmak için bir şeyleri feda etmeleri gerektiğini anlatırken, Maria ilk defa bu konuşma esnasında konuşamayan kardeşi için kendisini feda edebileceğine dair ilk işareti vermektedir. İlk sekanstaki bu öğeler bir yandan çocuklara Hristiyan yaşam biçimini benimsetmek için kullanılırken, diğer yandan ise Maria’yı film boyunca meşgul eden kendisini kardeşi için feda etmesi düşüncesine nasıl ulaştığını göstermektedir. İkinci sekansta ailesi ve Bernadette ile doğada yürüyüş yapan Maria, bu güzel doğa için Tanrı’ya dua etmektedir. Annesiyle ilk tartışmayı küçük kardeşini kucağına aldığı için yapan Maria, gömleğini kirlettiği için annesi tarafından tekrar azarlanır. Bu noktada annenin konuşması ve ifadesine dikkat çekmek gerekmektedir. Soğuk ve sert bir konuşma

üslubuna sahip olan anne, çocuklarıyla daha çok emir niteliği taşıyan konuşmalar yapmaktadır. Birlikte fotoğraf çektirmek isteyen anne, Maria'nın fotoğraf çektirmek istememesi yüzünden tekrar bir gerginliğe yol açmaktadır. Bunun sebebini Bernadette'e açıklayan Maria, bir yandan güzel görünmekten korktuğunu, diğer yandan ise güzel görünmek için yapabileceklerini düşündüğünü itiraf etmektedir. İlk sekanstaki pederin konuşmasıyla birlikte değerlendirildiğinde, Maria'nın aklından geçenleri bir günah olarak yorumladığı anlaşılmaktadır. Günlük hayattaki davranışlarını Hristiyanlık'ın ilkelerine göre belirlemek istediği ortaya çıkmaktadır. Aynı durumu üçüncü sekansta kütüphanede sınıf arkadaşı Christian ile yaptığı konuşmada Christian'ın gittiği kilisede Soul ve Gospel müzikleri söylediklerini öğrendiğinde de yaşamaktadır. Bir taraftan aslında Christian ile sohbet etmekten hoşlanmakta ve kilsideki koroyu dinlemek istemektedir, diğer taraftan ise pederin söylediklerini düşünerek Soul ve Gospel müzik türünün "şeytani" ritimler barındırdığı için bu isteklerinin doğru olmadığına inanmaktadır. Bu durum yine gerçekte olan arzu ve istekleriyle dinî inancı arasında kalmasına neden olmaktadır. İlk defa Katolik mezhebinin ve annesinin doğrularına karşı gelerek kendi arzuladıklarına öncelik tanır ve annesine arkadaşının kilise korosuna gitmek istediğini söyler. Annesinin tepkisinden korktuğu için bu arkadaşının kız olduğunu yalanını söyler ama annesi koroda Soul ve Gospel müziği söylendiğini öğrendiğinde öfkelenir ve bağırmaya başlar. Pederin bu müzik türleriyle ilgili söylediklerini tekrarlar. Tartışma daha da şiddetlenir ve Maria ağlamaya başlar. Bu sekanstaki konuşmada Maria'nın Katolik kilisesine gitmesi ve bu durumun hayatının belirleyici bir unsur olmasında annesinin etkisinin olduğu anlaşılmaktadır. Anne, pederin ve Katolik kilisenin yerine geçmekte ve Maria'nın hayatını bu ilkelere göre biçimlendirmektedir. Sonraki sekansta günah çıkaran Maria, aklından geçenleri pedere itiraf etmektedir. Günah çıkarma kodu, Maria'nın annesine yalan söylemesi, Christian'la ilgili düşüncelerini, onu arzuladığı için vicdan azabı çektiğini ve bunların Hristiyanlık'a göre günah olduğunu göstermek için kullanılmaktadır. Günah çıkarma sahnesinden sonra Maria'daki değişim göze çarpmaktadır. Christian'ın evi araması ve onunla mesafeli konuşması, annesine yalan söylediğini itiraf etmesi ve bu yüzden kendini suçladığı anlaşılmaktadır. Annesiyle bu yüzden tekrar tartışılar ve annenin otoritesi yine dinî bir otoriteye dönüşmektedir. Yemek yedikleri sahnede

duvarda asılı olan İsa'nın çarmıha gerilişini sembolize eden haç işareti, Maria'nın annesiyle olan sorununda inancın ne kadar etkili olduğuna işaret etmektedir. İsa'nın çarmıha gerilişini sembolize eden haç işaretinin Marian'ın arkasındaki duvarda asılı olması Maria'nın ölümüne bir gönderme yapmaktadır. Spor dersinde pop müziği eşliğinde koşan sınıftan ayrılan Maria, ilk kez kararlı bir tutumla inancına karşı gelen bir durumda tepkisini koyar ve bu müzik eşliğinde spor yapmayı reddeder. Bu tutumu Christian'la olan arkadaşlığını sonlandırmasına da sebep olur. Giderek bu iki yaşam biçiminin arasında kalmanın zorluğunu yaşayan Maria, kendisini kardeşi için feda etmenin doğu olduğu düşüncesine alıştırmır. Maria'nın kutsama sırasında yere düşüp bayılması pederin ilk sahnede kutsamanın anlamıyla ilgili yaptığı açıklama çerçevesinde değerlendirildiğinde, Maria'nın yetişkinlik evresine geçemediğini ifade etmektedir. Bunun nedeni ise Katolik ilkeleri, annesi ve inancı dışındaki hayatı arasında yaşadığı çelişki olarak yorumlanabilir. Bu durum sonraki sekansta Maria'yı muayene eden doktor tarafından teyit edilmektedir. Maria'nın psikolojik durumunun iyi olmadığını ve bunun sebebinin annesinin olduğunu söyleyen doktor, Maria'yı hastaneye sevk eder. Maria hem fiziksel olara hem de psikolojik olarak güçsüz durumdadır. Sonraki sekansta hastanede görüntülenen Maria, yemek yemeyi ve su içmeyi reddeder. Yanında kalan Bernadette ile birlikte dua eder ve kutsamada bayıldığı için ölmeden ayinin gerçekleşmesini ister. Hem kutsama sırasında hem de hastanede Maria'nın annesi ya da babasının yerine Bernadette'in eşlik etmesi, ailesiyle olan ilişkisine gönderme yapmaktadır. Hastanede Bernadette ile yaptığı konuşmada annesinin onu sevmediğini, yaptıkları için üzgün olduğunu ve kötü bir insan olduğunu söyler. Tanrı'nın kendisini kardeşi için feda etme isteğini kabul ettiğini düşünmektedir. Sonraki sekansta yoğun bakımda olan Maria'nın yanında peder, annesi ve kardeşi bulunmaktadır. Maria'nın isteği gerçekleşmekte ve peder ayini tamamlamaktadır. Ayin ekmeğini Maria'nın ağzına verdiğinde Maria ekmeği yutamadığı için ölür ve kardeşi konuşmaya başlar. Ayinin tamamlanması, Maria'nın ölümü ile gerçekleşmiştir. Kardeşinin konuşabilmesi için kendisini feda eden Maria'nın dileği kabul olmuş ve kardeşi konuşmaya başlamıştır. Annesi Maria için tabut seçerken, kızının arkasından ağlamanın yanlış olduğunu düşünmektedir. Anneye göre Maria günahsız şekilde ölmüştür. Bunun ispatı ise ayinin ölümünden önce gerçekleşmesi ve kardeşinin konuşmasıdır. Maria'nın ölümünden sonra tabut

satan kişiyle inancı hakkındaki konuşması Maria'nın ölümüne rağmen hiç bir şüphe ve suç kabul etmediğini göstermektedir.

3.2.6. “ÇİLE” FİLMİNDE KULLANILAN KÜLTÜREL KODLAR

Tablo-6: “Çile” Filmindeki Kültürel Pratikler ve Öğeler

Kültürel Pratikler ve Öğeler
Sofra kültürü
Giyim
Şehir hayatı

“Çile” filminde ağırlıklı olarak dinsel pratiklerin ve öğelerin kullanıldığı göze çarpmaktadır. Din ögesi dışında kalan diğer kültürel unsurlar, filmin ürettiği yan anlam bağlamında önemli bir bilgi vermemektedir. Maria'nın ailesiyle birlikte yemek yediği sahnede, aile bireylerinin oturma düzeni, birlikte yemek yemeleri ve akşam yemeğindeki “Abendbrot” Alman sofrası kültürüne dair bilgi vermektedir. Anne-babanın karşılıklı oturması, Maria'nın annesine babasından daha uzak kalması ise ailedeki ilişkilere dair bir gönderme yapmaktadır. Maria'nın kendi giyimi ve görünüşüyle ilgili düşüncelerini Bernadette'e açıkladığında, bu konu hakkındaki fikirlerini de inancının belirlediği anlaşılmaktadır. Yaşıtlarıyla kıyaslandığında daha sade giyinen Maria, güzel görünmeyi önlemeyi ve bu şekilde günah işlememeyi ummaktadır. Maria'nın film boyunca babasıyla olan konuşmaları sınırlıdır. Annesiyle olan sorunu göz önünde bulundurulduğunda ailedeki otoritenin annede olduğu, babanın çocukların eğitimi ve davranışlarıyla ilgili yorumlarda bulunmaması ise eşinin otoritesini kabul ettiğini göstermektedir. Maria'nın ölümünden sonra ilk kez eşine tepki gösteren baba, bu tepkisini sözlü olarak ifade etmek yerine sadece masadan ayrılır. Anne ve babanın meslekleriyle ilgili bir bilgi verilememektedir. Prenesipleri ve günlük yaşamları Maria'nın durumu çerçevesinde gösterilmekte ve bunun dışında ailenin geçmişi ve hayatıyla ilgili bilgi sunulmamaktadır. Annenin inancına olan bağlılığı şehir hayatı ve modern zamanı bir tehlike olarak görmesine

sebeptir. Aynı durum Maria için de geçerlidir. Katolik ilkelerini yerine getirmek ve günah işlemekten sakınmak için okul hayatı ve arkadaşlık ilişkilerine ne kadar mesafeli durmaya çalışsa da ergenlik çağına girmesi ile oluşan yeni şeyleri keşfetme ve arzularını tatmin etme isteği, inancı ile günlük hayatı arasında çelişkiler yaşamasına sebep olmaktadır. Christian'la olan arkadaşlığı ya da spor dersinde pop müziği eşliğinde dans etmemesi, yaşadığı bu çelişkileri göstermektedir. Annesine yalan söyleyerek Christian'ın şarkı söylediği kilise korosuna gitmeyi düşünmesi ya da güzel görünmenin yanlış bir istek olmadığını anlaması, inancının ve annesinin belirleyiciliğini yitirdiği izlenimini verse de çok kısa bir süre sonra yine inancının ön gördüğü yaşamı seçmektedir. Bu durum, modern hayatı düşman olarak görmesine ve ondan kurtulmanın tek yolun ölüm olduğu kanısına varmasına sebep olmaktadır. Ölümü bu çerçevede değerlendirildiğinde, kendi hayatını kardeşinin konuşabilmesi için feda etmesi, aslında annesinin ve Hristiyanlık'ın otoritesinden kurtulma ve özgürlüğe kavuşma isteği anlamını taşımaktadır.

3.3. “BEŞ VAKİT” VE “ÇİLE” FİMLERİNDEKİ DİNSEL KODLARIN KARŞILAŞTIRILMASI

“Beş Vakit” ve “Çile” filmlerinde dinsel öğeler ve pratiklerin kullanımı ile üretilen dinsel kodların incelenmesi, iki farklı dinsel yaşam biçimine sahip olan toplum ve ailelerin din algısına dair bir tespit yapılabilmesi için önem teşkil etmiştir. Kullanılan dinsel kodlar, İslâm veya Hristiyanlık hakkında yorum yapmaktan ziyade, toplumun başka bir ögesi olan aile ve aile içi ilişkileri üzerindeki etkisini açığa çıkarmak için kullanılmıştır. Dolayısıyla iki film de dinsel kodların oluşturdukları anlam ile dini bir amaç olarak değil, aile üzerindeki etkilerini göstermek için bir araç olarak kullanmıştır. İki filmin bu unsuru kullanma biçimi hem içerik hem de biçimsel anlamda farklılık göstermektedir.

“Beş Vakit” filmi zengin bir görsel anlatıma dayanarak, içerdği dinsel kodları filmin dizimsel düzenlemesi çerçevesinde anlamlandırmıştır. Kodlar metinsel düzlemde yorumsuz bırakılmış ve dine dair olumlu veya olumsuz bir söylemden kaçınılmıştır. Filmde dinî bir mesajın ya da dinsel yaşamın konu edilmediği açık şekilde görülse de

dinsel kodlar, filmin dizimsel düzenlemesi çerçevesinde değerlendirildiğinde, kodların kullanımı ile belirli anlamlandırmaların yapılabileceği tespit edilmiştir. Filmin baş karakterlerinden biri olan Ömer açısından değerlendirildiğinde babasının köyün imamı olması ve hem kendi hayatını hem de ailesinin hayatını İslâm'ın ilkelerine göre biçimlendirmesine yol açmaktadır. Bu durum küçük oğlu Ali'ye sure ezberletmesinde ya da ibadetlerini yerine getirmesinde açığa çıkmaktadır. Ömer'le olan iletişim sorunu ve Ömer'in babasına karşı öfkesi, babasının hayatına müdahale etmesinden ve kendi hayat biçimini Ömer'e benimsetme isteğinden kaynaklanmaktadır. Bu hayat biçimi ise İslâm inancına dayanmaktadır. İmam olması dışında ailedeki otoriteyi temsil eden baba, imam rolü ile otoritesini güçlendirmektedir. Bu güç ve otorite ile çocuklarına kendi benimsediği hayatı kabul ettirme çabaları içindedir. Küçük oğlu Ali'de bunu başarırken, erkenlik dönemine geçen Ömer'de büyük sorunlar yaşamaktadır. Ömer, söylenen ve öğretilenlere karşı gelmektedir. Evin ve köyün dışındaki hayatı kendisi için daha önemlidir, çünkü istemediği ve benimsemediği bir hayattan kaçışı ifade etmektedir. Ali'ye nazaran Ömer'in babasının yaşam biçimini ve prensiplerini kabul etmemesi, din üzerinden otoritesini pekiştiren babanın etkisinin zamanla azalabileceğinin bir göstergesidir. İmamın vaaz verdiği sahnede baba-oğul ilişkisi hakkındaki konuşması, bir yandan kendi oğluyla olan ilişkisini açıklama işlevine sahipken, diğer taraftan ise bu ilişkideki otoritesini yine haklı çıkarmak için kullanılmıştır. Minare ve cami kodu zamansal gelişimi göstermekten öte ayrıca başka bir amaca da hizmet etmektedir. Ekranaya gelen minare görüntüleri olay örgüsü hakkında ip ucu vermektedir. Ömer, Yakup ve Yıldız köyün sokaklarında gezinirken ve eşeklerin çifleşmesini izlerken görüntülendikleri sahnede akşam ezanı okunmaktadır. Eve geç kaldıkları için koşarak köyün sokaklarında geçerler. O sırada imam, ezanı okumak için hazırlanmaktadır. Sonraki sahnede üçü de eve geç geldikleri için anne ve babalarından azar işitirler. Minare kodu bu örnekte olduğu gibi çocukların anne ve babalarıyla yaşadıkları sorun ve tartışma öncesi kullanılmakta ve olumsuz bir olayın habercisi işlevine sahip olmaktadır. Aynı durum Yakup öğretmenine kurban eti götürürken de tespit edilmektedir. Yıldız ve Ömer'in evlere kurban eti götürdükleri sahnede minare görüntülenmezken, Yakup köyün sokaklarında yürürken arada minare görülmektedir. Sonrasında babasını öğretmenini gözetlediğine şahit olur ve babasına olan öfkesi

nefrete dönüşür. Yıldız'ın kardeşini düşürdüğü sahnede annesi Yıldız'a bağırırken aka planda aralarında minare gösterilmektedir. Bir yandan annesinin otoritesi pekiştirilirken, diğer yandan yine anne-baba-çocuk ilişkisinde kullanılmaktadır.

“Çile” filmi, din konusunu “Beş Vakit” filmine kıyasla daha belirgin şekilde konu ettiğinden, kullanılan kodlar anlamlandırmayı oluşturmaktan ziyade metinsel düzlemi destekleme işlevine sahiptir. 14 plan-sekans şeklinde anlatılan hikaye, filmdeki görsel açıdan verilen kodları sınırlandırmakta, bunun yerine metinsel düzlemde verilen kodlara vurgu yapmaktadır. Filmde Maria'nın annesiyle olan sorunlu ilişkisini sert kurgu ve plan-sekanslar desteklerken kamera hareketinin neredeyse hiç yapılmaması bu gergin atmosferi güçlendirmektedir. Maria'nın hayatında belirleyici bir unsur olan Katolik ilkeleri, günlük hayatını bu ilkelere göre biçimlendirmesine sebep olmaktadır. Erkek arkadaşıyla olan ilişkisi, okul hayatını ve ergenlik dönemine geçiş evresinde kendisini keşfetme gibi gelişimleri inancıyla bağdaştıramayan Maria için annesi, ailededeki otorite olarak Maria'nın her davranışını kontrol eden ve yaşadığı bu çelişkiye sebep olan kişidir. Annesi, kilisenin ve Katolik ilkelerinin bir temsili olarak Maria'yı kontrol ederek, din unsurunu otoritesini güçlendirmek için kullanmaktadır. Maria ile yaptığı her tartışmanın nedeni kızının Katolik ilkelerine karşı geldiğini düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Annenin otoritesi ve prensipleri inanacıyla birleşmiş ve Maria ile yaşadığı sorunların sebebi olarak gösterilmiştir. Annesiyle arasında geçen tartışmalara film boyunca seyirciyi rahatsız edecek yoğunlukta yer verilmesi, otoritesinin boyutunu ve inanacının bu otoriteyi haklı çıkardığını göstermektedir. Maria için dini inancına karşı gelmek ile annesine karşı gelmek aynı anlamı ifade etmektedir, çünkü annesi kilisenin ilkelerini benimsemekte ve kızına bu yaşam biçimini benimsetmektedir. Maria, pederin ve annesinin günah ve düşman olarak tanımladığı modern hayatın tuzaklarıyla yakınlaştığında vicdan azabı çektiği ya da annesi tarafından eleştirildiği için çelişkiye düşmektedir. “Beş Vakit” filmindeki çocuklar bu çelişkiyi ve durumu kabul edip hayatlarına devam ederken, Maria için çözüm hayatını feda etmektedir.

“Beş Vakit” ve “Çile” filmlerinde kullanılan dinsel kodlar ailededeki otoriteyi pekiştiren bir unsur olarak kullanılmaktadır. Dinin kendisi konu edilmekten ziyade, çocuklar üzerindeki denetim ve kontrolü ede tutumak için baş vurulan bir araç

özelliğine sahiptir. Anne ve babaların dinî yaşam biçimlerini çocuklarına benimsetme çabaları, çocukların ergenlik ve yetişkinliğe geçişte bir çelişki yaşamalarına sebep olarak gösterilmektedir. Din ve aile arasında ayırım yapılmadan, birbirini pekiştiren iki otorite aracı olarak gösterilmesi, çocuklar üzerindeki tahakkümün nedenini hangi unsura dayandığı yorumunu açık bırakmaktadır. İslâm ve Hırsıyanlık'ın kendisini konu etmekten çok dinlerin ailedeki otoriteler tarafından nasıl ve hangi amaç için kullanıldığı ve algılandığı üzerinden bir değerlendirme söz konusudur. İki filmde de ailedeki çocukların hayatlarını sınırlandıran ve çelişkiler yaşamalarına sebep olarak gösterildiği sonucuna varılmıştır. Anlatım biçimleri iki filmde de farklılık göstermektedir. “Beş Vakit” filminde kodların görsel anlamda kullanımı ilk bakışta bir anlam ifade etmezken, dizimsel düzenlemeyle birlikte değerlendirildiğinde oluşan yan anlamlar dikkat çekmektedir. “Çile” filminde ise ağırlıklı olarak metinsel bir anlatım ve anlamlandırma seçilmiş ve kullanılan dinsel kodlar bu anlatımı destekleyen bir özelliğe sahiptir. Bu çerçevede “Çile” filminde “Beş Vakit” filmine göre daha düz ve dolaysız bir anlatım seçilmiştir.

3.4. “BEŞ VAKİT” VE “ÇİLE” FİMLERİNDEKİ KÜLTÜREL KODLARIN KARŞILAŞTIRILMASI

“Beş Vakit” filmlerinde kullanılan kültürel öğelerin kullanımı ile oluşturulan kültürel kodların analizi, dinsel kodlarla aynı anlama işaret ettiklerini göstermektedir. Kodların filmin dizimsel düzenlemesiyle birlikte değerlendirilmesi sonucunda Türk kültürüne ait öğelerin aile bireyleri üzerindeki olumsuz etkilerinin gösterildiği tespit edilmiştir. Türk bayrağı, Andımız ve Türkiye haritası ile öğretmenin içinde bulunduğu sahneler devlet otoritesini temsil ederken, çocuklar üzerindeki denetime gönderme yapmaktadır. Aile yapısı ve ilişkileri Türk köy hayatı çerçevesinde gösterilmekte ve bu ortamda büyüyen çocukların yaşamlarını nasıl etkilediği ve biçimlendirildiği üzerinde bir yorum yapılmaktadır. Çocukların bir yandan okulda, diğer yandan ise ev ve tarlada ailelerine destek çıkmaları ve ailenin bu yöndeki beklentileri, çocukların bu kültür ve yaşam biçimini benimseyememelerine yol açmaktadır. Bu nedenle üçü de çoğu zaman köylerin sokaklarında dolaşarak bir

süreliliğine bile olsa kendi özgürlük alanlarını oluşturmaktadırlar. Bu aile içi hiyerarşik düzen yetişkinler üzerinden de gösterilmektedir. Zekeriya ile Yusuf'un babalarıyla yaşadıkları sorun; kuşak çatışmasını ifade etmektedir. Aynı ilişki biçimini kendi oğlunda sürdüren Zekeriya'nın tutumu, bu düşünme biçiminin kültürel bir arka plana sahip olduğunu göstermektedir. Geleneksel Türk aile yapılarında saygı ve itaat konularının babanın ailedeki güç ve iktidarıyla ilişkilendirildiği tespit edilmektedir. Bu anlayış kuşaktan kuşağa aktarılırken, ailedeki bireyler üzerinde tahakküm kurma şekli olarak belirmektedir. Filmde kullanılan kültürel kodlar da dinsel kodlarda olduğu gibi ailedeki otorite tarafından benimsenen bu kültürel yaşamın aile bireyleri üzerindeki denetimi sağlamak için kullanıldığını göstermektedir.

“Çile” filminde kültürel kodların kullanımı “Beş Vakit” filmine göre sınırlıdır. Filmdeki olay örgüsü Hristiyan yaşam biçimi çerçevesinde gelişmekte ve dinin aile yapısı ve çocuk eğitiminde nasıl kullanıldığını göstermektedir. Geleneksel Alman aile yapısı üzerinden anlatılan hikaye, Alman kültüründeki diğer aile yapılarını ve bu ailedeki din algısını da konu etmektedir. Christian'ın mensup olduğu mezhep Maria ve ailesinin Katolik inancına göre daha modern bir din anlayışına sahipken, Christian'ın yaşamını Maria'da olduğu gibi olumsuz yönde etkilememektedir. Filmde yapılan bu kıyaslama, dinin ailedeki yoruma göre değiştiğini ve kültürü bütün olarak etkileyebildiğini göstermektedir. Maria'nın ailesindeki iletişim biçimi, evdeki katı kurallar, annenin otoritesi ve prensipleri, inançları çerçevesinde oluşturulmuş ve yaşam kültürlerinin tamamını belirlemiş durumdadır. Filmdeki din merkezli bakış açısı dinin bütünsel bir yapı olan kültürü tayin ettiğini göstermektedir.

SONUÇ

Sinema her zaman kültürel ve dinsel konularla ilgilenmiştir. Bu yüzden sinemayı anlamak ve anlamlandırmak aynı zamanda toplum ve toplumun kültürü hakkında bilgi sahibi olmayı gerektirmektedir. Bu karşılıklı ilişki çerçevesinde bir toplumun benimsediği kültür ve bu kültürün öğeleri bir yandan sinemada konu edilip yorumlanırken, diğer yandan ise biçimsel olarak sinemadaki anlatım dilini etkileyen bir özelliğe sahiptir. Kültürel ve dinsel öğelerin sinemada yarattıkları anlamı incelemek için kültür, din, toplum ve sinema ilişkisini ortaya koymak gerekmektedir. Çalışmada incelenen “Beş Vakit” ve “Çile” filmlerindeki kültürel ve dinsel kodlar tespit edilerek filmlerin içerik ile biçim ilişkisi çerçevesinde ne ifade ettikleri ve bu kodların kullanımı ile bu toplumlardaki kültür ve din algısının nasıl yorumlandığı incelenmiştir.

Bunun için teorik kısımda ilk olarak kültür tanımı yapılarak kültür ve öğeleri Giddens’in yapılanma teorisi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Ardından kültürel öğelerin toplum için ne ifade ettikleri farklı disiplinlerdeki kuramcılarının çalışmalarına değinerek ortaya konmuştur. Kültürel öğe olarak dinin filmlerdeki konu edilişi detaylı şekilde incelendiği için, buna bağlı olarak Türk ve Alman aile yapılarına kısaca değinilmiş ve İslâm dini ile Hristiyanlık’ın aile yapısı ve ilişkilerindeki etkileri gösterilmiştir. Birinci bölümün sonunda ise din unsurunun sanat ve sinemayla ilişkisi ortaya konmuştur. Buna göre kültür, toplumsal süreçte oluşturulan ve benimsenen maddi ve manevi değerler olarak bilgi, inanç ve sanat gibi toplumun alışkanlıklarını içerdiği sonucuna varılmıştır. Giddens’in yapılanma teorisiyle birlikte değerlendirilmesi, kültür ve kültürel öğelerin bireylerin eylemleriyle etkileşim içinde olduğu ve zamanla değişime uğradığını göstermiştir. Kültür ideolojik bağlamda da değerlendirilirken, egemen güçlere karşı direnen grupların bireysel ve kolektif eylemi olarak görülmektedir. Bu sebeple kültür, toplumsal durum ve sorunlara göre değişmektedir. Terry Eagleton, politik bir temele dayanarak kültürü devletin temsil ettiği bir benlik olarak tanımlarken, Bronisław Malinowski ise kültürü bir sorun çözme ve bireylerin ihtiyaçlarını gideren tatmin aracı olarak yorumlamıştır. Max Weber, Ernst Cassirer ve Georg Simmel’in kültür tanımı arasında benzerlikler bulunduğu ortaya çıkmıştır. Kültür bir anlam yükleme

ve dünyayı anlamlandırma aracı olarak yorumlanmış ve bu sayede gerçekliğin oluşturulduğu, bireylerin ise bu gerçeklikle kendilerini ifade ettikleri ortaya konmuştur. Farklı bakış açılarıyla kültür kavramına açıklık getirilmeye çalışılmış ve çalışmanın amacına hizmet edecek olan sosyolojik kültür kavramı merkezde tutularak bu tanım üzerinden kültürel öğeler ele alınmıştır. Buna göre kültürün sanat, din, dil, bilim gibi öğeleri kapsamakta olduğu ve bu öğelerin her birinin belirli işlevlerinin bulunduğu tespit edilmiştir. Din öğesinin toplumla olan bağlantısında dinin toplumun üyelerini birleştirdiği ve ilişkilere istikrar getirdiği sonucuna varılarak dinî birliklerin kendilerini kurallar ve semboller aracılığı ile dış dünyaya ifade ettikleri sonucuna varılmıştır. Toplumun ve diğer kurumların etkisine bakıldığında ise tarihte dinin devlet tarafından baskı aracı olarak kullanıldığı ve aralarındaki güç savaşlarına dikkat çekilmiştir. Dinin ayrıca bilimin gelişmesine kadar bir yedek olarak kullanıldığını iddia eden Fazer'in düşüncesine de yer verilmiş ve dinin bu işlevi doğrultusunda açıklama ve anlamlandırma olarak kullanıldığı ortaya çıkarılmıştır. Bunun yanı sıra din toplumsal düzeni korumak için baş vurulan bir araç olarak görülmüştür. Dinin bu etkileri üzerinden aile kurumuyla olan bağlantısı geleneksel Türk ve Alman aile yapıları üzerinden incelenmiş ve İslâm ile Hristiyanlık'ın ailenin oluşumu, yaşam biçimi ve aile ilişkileriyle ilgili hükümlerde bulunduğu tespit edilmiştir. Ailedeki çocukların bu dinsel yaşam ile modern dünya aralarında kalmalarının sonucunda ikilemde kaldıkları ve bu sebeple dinsel yaşamı reddetme ya da kabul etme durumunda oldukları gözlemlenmiştir.

Dinin sanat üzerindeki etkisinin incelenmesi, sanat yapıtlarının ortaya çıkışında dinin ve inançların rolünü göstermiş ve sanatın en başından beri dinsel söylemlerden beslendiği tespit edilmiştir. Çok tanrılı dinlerde krallar ya da din adamları için yapılan tapınaklar bu egemenliğin inançla açıklandığını, iktidar ve güç ile din arasında bir ilişki kurulduğunu göstermiştir. Dinin sanatsal ifadesi tek tanrılı dinlerle birlikte değişse de sanat yine dinin hizmeti altında olmuş fakat ifade biçimleri değişmiştir. Sanat ve din ilişkisi modern sanat dalı olan sinemanın din ile bağlantısına da ışık tutmuştur. Sinema, kültürün tüm kodlarını taşımakta ve din gibi anlamlandırma kodlarına sahip olmaktadır. Sinemanın dinle olan ilişkisi dinsel söylemin sinemada kullanıldığı tespit ederek ortaya konmuştur. Sinemadaki anlatı

yapısının kurtarıcı söylemi ile karşılaştırılması bunun bir ispatı olarak değerlendirilmiştir. Bu biçimsel benzerlik ile sinemada içerik anlamında kullanılan kültürel ve dinsel konular araç olarak kullanılarak toplumu betimlemeye ve toplumun yapısını anlamaya çalıştığı gözlemlenmiştir.

Bu sebeple ikinci bölümde Metz'in sinema göstergebilimi yöntemi çerçevesinde sinema çözümleme tekniği özetlenmiş ve bir filmi anlamlandırmak için kültürel ve toplumsal olguların önemi ortaya konmuştur. Sinemayı anlamlandırmak için teknik çözümleme dışında filmlerin ait olduğu ülke, kültür ve toplumların da incelenmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

Bu çerçevede üçüncü bölümde incelenen “Beş Vakit” ve “Çile” filmleri ilk olarak Metz'in imge şeridinin büyük dizimseline göre ele alınmış sonrasında ise bu teknik kodlarla filmlerdeki kültürel ve dinsel kodlar birlikte incelenmiştir. “Beş Vakit” filminde kullanılan dinsel pratikler ve öğeler dizimsel düzenlemeyle birlikte değerlendirildiğinde bu kodların dinin iktidar ve güç konularıyla ilişkilendirildiği tespit edilmiştir. Filmin geneli değerlendirildiğinde anne-baba çocuk ilişkisi ekseninde ailede iktidar ve güç konularının aktarıldığı gözlemlenmiştir. Çocukların film boyunca anne-babalarıyla yaşadıkları sorunlar gösterilirken, dinsel kodların çoğunun ailedeki baba ya da anne otoritesini göstermek ve pekiştirmek için kullanıldığı tespit edilmiştir. Filmdeki teknik kodlar bu tespiti teyit etmiştir. Çocukların anne-babalarıyla karşı karşıya geldikleri sahnelerdeki görüntüler kamera açıları ve film müziği ile gergin bir atmosferi güçlendirirken bu ilişkinin etkilerini ortaya koymuştur. Dinsel kodlar filmin konusu itibarıyla değerlendirildiğinde İslâm dininin iktidar ve güç ilişkilerine hizmet ettiği ve özellikle ailelerdeki anne-baba-çocuk ilişkisindeki eşitsizliği göstermek için kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Filmde kullanılan kültürel kodların da aynı amaca hizmet ettikleri tespit edilmiştir. Buradaki iktidar ve güç konusu devletin konumu çerçevesinde ele alınmış ve yine çocukların bu otoritenin olumsuz etkilerine maruz kaldığı gözlemlenmiştir. Bunlar özellikle teknik kodlarla pekiştirilmiş ve öğretmen aracılığıyla aktarılmıştır. Türk bayrağı, Andımız, okul üniforması ya da Türkiye haritasının etkilerinin belirli çekim ölçekleriyle güçlendirildiği ve çocukların görüntüleriyle kıyaslandığında daha fazla merkezde tutulduğu sonucuna varılmıştır. Kodların bu biçimde kullanılması Türk

kültürüne ait bu öğelerin belirli gruplar üzerindeki baskısına işaret ettiği sonucuna varılmıştır.

“Çile” filminde de merkezde sorunlu anne-çocuk ilişkisinin bulunduğu gözlemlenmiştir. Maria’nın annesiyle yaşadığı her tartışmanın sebebi Katolik ilkelerine uymasına rağmen annesine göre bu ilkeleri göz ardı etmesinden kaynaklanmakta olduğu tespit edilmiştir. Hristiyanlık’ın, ailenin Katolik olması ve bu yaşam biçiminin sorunlu ilişkiyi etkilediği gösterilmiştir. Maria’nın annesi her tartışmalarında kızını suçlarken kavga konsuna bağlı olarak Hristiyanlık’ın hükümlerinden bahsettiği ve bu bakış açısıyla ilişkilerini belirlediği gözlemlenmiştir. “Beş Vakit” filminde olduğu gibi dinsel kodlar filmin dizimsel düzenlemesi açısından bu sorunlu anne-kız ilişkisini göstermek için bir araç ya da gönderme niteliği taşımaktan ziyade düz anlam oluşturması açısından kullanılmıştır. Dolayısıyla ailedeki anne iktidarının tek sebebi inancı olduğu sonucuna varılmıştır. Maria’nın ailesiyle özellikle de annesiyle olan ilişkisini açıklamak için kullanılan dinsel kodların işlevi, anne-kız arasındaki sorunlu ilişkinin nedeninin inançları olduğunu göstermektedir. Bu anlatımın “Beş Vakit” filminde olduğu gibi görsel ifadeden çok metinsel bir düzlemde yapıldığı tespit edilmiştir. Filmin biçimi dikkate alındığında 14 plan-sekans şeklinde anlatılan hikaye, filmdeki kod sayısını ve işlevlerini görsel anlamda sınırlandırmakta ve filmin metnine odaklanmayı sağlamaktadır. Anne ile Maria’nın sorunlu ilişkisi ve annenin baskı ile otoritesi, plan-sekanslar arasındaki geçişin sert kurgu ile yapılması, film müziğinin kullanılmaması ve son sekans hariç kamera hareketinin yapılmaması ile birlikte değerlendirildiğinde film biçiminin hikayeyi ve hikayenin gelişimini desteklediği görülmektedir.

İki filmde de üretilen dinsel ve kültürel kodların aynı anlamlandırmaya işaret etse de filmlerdeki bu kodların çoğunluğundan yola çıkılmıştır.

İki filmdeki kültürel ve dinsel kodlar anlam bütünlüğü içinde incelendiğinde bu toplumlardaki din algısına dair bir sonuç çıkmaktadır. “Beş Vakit” ve “Çile” filmlerinde kullanılan dinsel ve kültürel kodların karşılaştırılması, toplumun en küçük birimi olan ailenin ve aile yapısının dinle olan ilişkisi sonucunda nasıl bir etkiye maruz kaldığını göstermektedir. Farklı dinsel ve kültürel alt yapıya sahip olan

iki film aile içi ilişkileri anne-baba çocuk ekseninde anlatırken, bu sorunu dinsel ve kültürel kodlar aracılığıyla aktarmaktadır, dolayısıyla bu kodlar dinlerin kendisini konu etmek yerine ailedeki iktidar ve güç ilişkilerini göstermekte bir araç olarak kullanılmaktadır. Bundan yola çıkarak iki filmde konu edilen din, ailedeki hiyerarşik düzeni destekleyen bir yapıya sahiptir. Bir yandan toplumdaki ve ailedeki bu eşitsizliği göstermek için araç olarak kullanılmış, diğer yandan ise bu düzene sebep olarak gösterilerek neden olarak belirlenmiştir. Bu iki nokta göz önünde bulundurulduğunda kültürün ve öğelerinin ailedeki otoriteler için bir anlam yaratma aracı olduğu ve ailedeki düzeni korumak için baskı aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Ailenin kendi içindeki hiyerarşisi dinin hiyerarşik yapısıyla birlikte ele alınması, bu iki öğenin toplumdaki iktidar ve egemen gruplara hizmet ettiği ve ideolojik araç olarak kullanıldığını teyit etmektedir.

“Beş Vakit” filmi Reha Erdem sinemasının diğer filmleri ile birlikte değerlendirildiğinde yönetmenin filmlerinde aile içi ilişkilerde özellikle ergen yaştaki çocukların durumlarını konu ettiği ve “Beş Vakit” filmde de yine bu konu üzerinden bir anlatım seçtiği görülmektedir. Özellikle “Kosmos” filminde olduğu gibi dinsel öğeler “Beş Vakit” filminde de anlamları itibariyle açık şekilde gösterilmekten ziyade, belirli kodların birlikte kullanımı ile oluşturulmaktadır. Bu bağlamda üretilen yan anlamlar sinemaya ait olan kodlar ve konu edilen toplumsal yapıların birlikte değerlendirilmesi sonucunda elde edilmektedir. Bu çerçevede “Beş Vakit” filminde tespit edilen kültürel ve dinsel kodlar, Reha Erdem’in simgesel bir anlatım tercih ettiğini göstermektedir.

Dietrich Brüggeman “Çile” filmi ile ilk kez dinle ilgili bir film çekmiş olsa da diğer filmlerinde konu ettiği gençlik ve kuşak çatışması sorunları çerçevesinde benzer bir içerik seçtiği görülmektedir. Teknik anlamda sade ve yalın bir anlatımı tercih eden Brüggemann, “Çile” filminde 14 sekans halinde anlattığı hikaye ile bu karakteristik özelliğini korumaktadır.

KAYNAKÇA

- Adam, Baki,
Katar, Mehmet:
Dinler Tarihi, Eskişehir,
Eskişehir, Anadolu Üniversitesi
Açıköğretim Fakültesi, 2005.
- Agape Kilisesi:
“Ortodoks ve Katoliklerin arasındaki
Farklar”, (Çevrimiçi),
[http://www.agapekilisesi.com/
MAKALELER/ortodokslar_ve_
katolikler_protestanlar.htm](http://www.agapekilisesi.com/MAKALELER/ortodokslar_ve_katolikler_protestanlar.htm), 27 Temmuz
2015.
- Aydın, Mehmet:
TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul,
Türkiye Diyanet Vakfı, 1998.
- Althusser, Louis:
**İdeoloji ve Devletin İdeolojik
Aygıtları**, İstanbul, İletişim Yayınları,
1989.
- Althusser, Louis:
Gelecek Uzun Sürer, İstanbul, Can
Yayınları, 1998.
- Anderson, Benedict:
Hayali Cemaatler, Çev. İskender
Savaşır, İstanbul, Metis Yayıncılık,
2007.
- Andrew, J. Dudley:
Büyük Sinema Kuramları, Çev. Zahit
Atam, İstanbul, Doruk Yayınları. 2010.
- Auerochs, Bernd:
**Kunstreligion. Studien zu ihrer
Vorgeschichte in der deutschen
Literatur des 18. Jahrhunderts**, Jena,
Universitaät Jena, 1999.

- Barthes, Roland: **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Firat, Sema Firat, İstanbul, Kaf Yayıncılık, 1999.
- Bazin, André: “Cinema and Thelogy: The Case of Heaven Over the Marshes”, **Journal of Religion and Film**, Çev. Bert Cardullo, Vol. 6, No. 2, October, 2002.
- Bazin, André: **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011.
- Bergesen, Albert/Greelev, Andrew: **God in the Movies**, New Jersey, Transaction Publishers, 2009.
- Burkart, Gunter: **Funktionssysteme der Gesellschaft: Beiträge zur Systemtheorie von Niklas Luhmann**, Wiesbaden, VS Verlag, 2005.
- Büker, Seçil: **Sinemada Anlam Yaratma**, Ankara, İmge Kitabevi, 1991.
- Çelik, Célaleddin: “Değişim Sürecinde Türk Aile Yapısı ve Din”, **Karadeniz Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi**, s.25, 2010.
- Demuth, Carolin: “Transgenerationale Wertevermittlung in der Familie”, **Journal für Psychologie**, Günter Mey, Inter/Generationalität, 2013, Sayı: 2, s. 1-31.
- Diyanet İşleri Başkanlığı: “İlmihal 1: İman ve İbadetler”, (Çevrimiçi), http://www.diyanet.gov.tr/dijitalyayin/ilmihal_cilt_1.pdf, 26 Temmuz 2015.

- Diyaret İşleri Türk İslâm Birliği: “İslâm Dini Hakkında Bazı Temel Bilgiler”, (Çevrimiçi), <http://www.ditib.de/default1.php?id=7&sid=23&lang=en>, 30 Temmuz 2015.
- Dommel, Christa: **Religions-Bildung im Kindergarten in Deutschland und England**, Berlin, Iko-Verlag, 2008.
- Durkheim, Émile: **Die elementaren Formen des religiösen Lebens**, Çev. Ludwig Schmidts, Frankfurt, Verlag der Weltreligionen 2007.
- Eagleton, Terry: **Kültür Yorumları**, Çev. Özge Çelik, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Eisinger, Lisa L.: **Sinn, Werte und Religion in der Elementarpädagogik**, Wiesbaden, Springer VS, 2012.
- El-Heysemi, Nureddun: **Mecmauz Zevaid**, İstanbul, Ocak Yayıncılık, 2007.
- Erkman, Fatma: **Göstergebilime Giriş**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1987.
- Eroğlu, Ahmet H.: “Hristiyanların Bölünme Sürecine Genel Bir Bakış”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt 41, Sayı 1, Ankara, 2000

- Esgin, Ali: **Anthony Giddens Sosyolojisi**, Ankara, Anı Yayıncılık, 2008.
- Fişek, Güler: “Gelenekten Değişime: Türkiye’de Aile ve Ergenler“ (Çevrimiçi), <http://www.ctf.edu.tr/stek/pdfs/43/4305.pdf>, 23 Şubat 2015.
- Freyer, Hans: **Din Sosyolojisi**, Çev. Turgut Kalpsüz, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2013.
- Fuchs, Max: “Kulturbegriffe, Kultur der Moderne, kultureller Wandel”, (Çevrimiçi), <http://www.kubi-online.de/artikel/kulturbegriffe-kultur-moderne-kultureller-wandel>, 10 Ocak 2015.
- Giddens, Anthony: **Sosyal Teorinin Temel Problemleri: Sosyal Analizde Eylem Yapı ve Çelişki**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2005.
- Giddens, Anthony: **Toplumun Kuruluşu**, Çev. Hüseyin Özel, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.
- Goethe Institut: “Anna und Dietrich Brüggemann im Gespräch: Die gemeinsame Begeisterung für ein Projekt“, (Çevrimiçi), <https://www.goethe.de/de/kul/flm/20411657.html>, 30 Temmuz 2015.

- Gombrich, Ernst H.: **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997.
- Gümüş, Korhan: “Temel Göstergebilim Kavramları”, **Mimarlık Dergisi**, Ankara, Sayı: 11-12, 1982, s. 36.
- Hans, Klaus **Kulturbegriff und Methode: Der Stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften**, Tübinge, Narr-Verlag, 1993.
- Haviland, William, Prins Harald, Walrath, Dana, McBride Bunny: **Kültürel Antropoloji**, Çev. İnan Deniz Erguvan, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2008.
- Henry-H., Christine: “Familienbilder in Deutschland”, **Konrad Adenauer Stiftung**, (Çevrimiçi), http://www.kas.de/wf/doc/kas_38060-544-1-0.pdf?140612151941, 13 Şubat 2015.
- Herrmann, Jörg: **Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film**, Gütersloh, Kaiser Gütersloher Verlagshaus, 2001.
- Houben, Guido: “Kulturpolitik und Ethnizität in Russland”, (Çevrimiçi), http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000000956, 03 Şubat 2015.

Işık, Mehmet:

“İslâmın Öngördüğü Aile Düzeni”,
Semer kand Dergisi, (Çevrimiçi),
<http://semerkanddergisi.com/islamin-ongordugu-aile-duzeni/>, 23 Şubat 2015.

İnal, Ayşe:

“Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı”, **İletişim: Araştırmaları Dergisi**, Ankara, C: III, Sayı:1, 2003, s. 9.

Kağıtçıbaşı, Çiğdem:

Benlik, Aile ve insan Gelişimi: Kültürel Psikoloji, Çev. Kolektif, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.

Karslı, Ömür:

“Ernst Cassirer’de Kültürün Anlamı,” (Çevrimiçi),http://www.academia.edu/9573384/Ernst_Cassirerde_K%C3%BClt%C3%BCr%C3%BCn_Anlam%C4%B1, 05 Ocak 2015.

Keskin, Mustafa:

“Din Ve Toplum İlişkileri Üzerine Bir Genelleme”, **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, C. IV 2004, Sayı: 2, 2004, s. 7-21.

Kirsner, Inge, Wermke Michael:

Religion im Kino: Religionspädagogisches Arbeiten mit Filmen, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 2000.

Kocaer, Abdullah Feyzi:

“Peygamberden (A.S.) Öğütler: **Sahih-i Buhari**”, İstanbul, Akit Pazarlama, 2007.

- Koch, Anna, Schipper, Bernd: "Echnatons Monotheismus – Rezeptionen Amarnas in den Wissenschaften", "Çevrimiçi", http://www.religionswissenschaft.uni-muenchen.de/download_sammlung/downloads_koch/koch_schipper_echnaton.pdf, 15 Haziran 2015
- Kocka, Jürgen: **Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft**, Stuttgart, Klett-Cotta, 2002.
- Kolektif: **Kutsal Kitap: Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma Tevrat, Zebur, İncil**, İstanbul, Yeni Yaşam Yayınları, 2013.
- Kolektif: **Kur'an-ı Kerim'in Türkçe Meali**, İstanbul, Nesil Yayınları, 2012.
- Kurtoğlu, Mehmet: "İslâm Estetiğine Giriş", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: 41, 2014, s.202-204.
- Lauggas, Ingo: "Vom Marxismus zum Kulturellen Materialismus", (Çevrimiçi), http://www.univie.ac.at/culturalstudies/studium/CSIA_WS1112/111018_IL.pdf, 05 Temmuz, 2015.
- Lehmann, Christian: "Denotative und konnotative Bedeutung", (Çevrimiçi), <http://www.christianlehmann.eu/ling/>, 15 Mart 2015.

- Luhmann, Niklas: **Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie**, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1984.
- Lüddemann, Stefan: **Kultur. Eine Einführung**, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.
- Macit, Kadir: “Sinemada Kurgu ve Görüntü Estetiği”, (Çevrimiçi), http://www.academia.edu/6660115/Sinemada_Kurgu_Ve_G%C3%B6r%C3%BCnt%C3%BC_Esteti%C4%9Fi_-_Kadir_Macit, 20 Nisan 2015.
- Malinowski, Bronisław: **Bilimsel Bir Kültür Teorisi**, Çev. Hüseyin Portakal, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1992.
- Mardin, Şerif: **Din ve İdeoloji**, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2008.
- Medeniyet Araştırmaları Merkezi: “Batıya Doğru Akan Nehir”, (Çevrimiçi), <https://www.youtube.com/watch?v=Wwrjiabn4So>, 03 Haziran 2015.
- Metz, Christian: **Sinemada Anlam Üstünde Denemeler**, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2012.
- Monaco, James: **Bir Film Nasıl Okunur**, Oğlak İstanbul, Yayıncılık, 2011.

- Monaco, James: **Film Verstehen**, Rowohlt Verlag, Reinbek, 2000.
- Muhammed, Ümmü: **Kur'anî Bakışla Çocuk Eğitimi Notları**, Konya, Menahil Kitap, 2013.
- Müller-Funk, Wolfgang: **Die Kultur und ihre Narrative: Eine Einführung**, Wien/New York, Springer Verlag, 2007.
- Nişancı N., Zehra: “Toplumsal Kültür-Örgüt Kültürü İlişkisi ve Yönetim Üzerine, Yansımaları”, **Yaşam Bilimleri Dergisi**, C:1, S:1, Batman, 2012.
- Oğuz, S., Esin: Esin Sultan Oğuz, “**Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı**”, Edebiyat Fakültesi Dergisi, C:28, S:2, Ankara, 2011
- Ökten, Ali İ.: “Dinin Sanat Üzerine Etkisi”, (Çevrimiçi), <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ali-ihshan-okten-dinin-sanat-uzerine-etkisi/>, 24 Mayıs 2015.
- Paulus, Johannes: **Katolik Kilisesi Din ve Ahlâk İlkeleri**, Çev. Dominik Pamir, Paris, 1998.
- Poloma, Margaret: **Çağdaş Sosyoloji Kurmları**, Çev. Hayriye Erbaş, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1993.
- Pühretmayer, Hans: “Raymond Williams: “Culture as a whole way of life”, (Çevrimiçi), <http://www.univie.ac.at/sowi-online/>

- esowi/cp/denkenpowi/denkenpowi-52.html, 02 Ocak, 2015.
- Schallnus, Ricarda: “Mitarbeiterqualifizierung und Wissensnutzung in Konzernen und Unternehmungsnetzwerken”, (Çevrimiçi), http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000002158, 30 Nisan 2015.
- Schopenhauer, Arthur: **Güzelin Metafiziği - Sanatın ve Güzelin Sırları**, Çev. Ahmet Aydoğan, İstanbul, Say Yayınları, 2013.
- Schöne, Anja: **Dinge – Räume – Zeiten. Religion und Frömmigkeit als Ausstellungsthema**, Münster, Waxmann Verlag, 2009.
- Schröder, Alois: “Familie – Lernort des Glaubens”, (Çevrimiçi), http://www.kolpingwerk-europa.net/fileadmin/kolpingwerk-europa_net_web/media_user/Familie_Lernort-des-Glaubens.pdf, 11 Mayıs 2015.
- Schwebel, Horst, Mertin Andreas: **Bilder und Ihre Macht: Zum Verhältnis von Kunst und christlicher Religion**, Stuttgart, Katholisches Bibelwerk, 1998.
- Simmel, Georg: **Philosophische Kultur - Über das Abenteuer die Geschlechter und die Krise der Moderne**, Berlin, Wagenbach, 1983.

- Söder-Mahlmann, Joachim: “Der Religions-und Kulturbegriff in der Soziologie”, (Çevrimiçi), <http://www.ish.uni-hannover.de/8961.html>, 15 Şubat 2015.
- Sokolov, Aleksey: **Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu**, Çev. Semir Aslanyürek, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.
- Soboth, Christian: **Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert: Konfrontationen - Kontroversen – Konkurrenzen**, Berlin/New York, De Gruyter, 2011.
- Stiburek, Jessica: “Georg Simmels Rodin-Rezeption im Rahmen seiner Kulturanalyse”, (Çevrimiçi), http://socio.ch/sim/on_simmel/t_stiburek.pdf, 10.01.2015
- Şeriati, Ali: **Dine Karşı Din**, Çev. Hüseyin Hatemi, Ankara, Fecr Yayınevi, 2009.
- Şeriati, Ali: **Sanat**, Çev. Ejder Okumuş, Sait Okumuş, Şamil Öçal, Ankara, Fecr Yayınları, 2008.
- Tanilli, Server: **Uygarlık Tarihi**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 2014.
- Taşpınar, İsmail: “Yahudilikte Sanat Tasavvuru”, (Çevrimiçi), <http://www.milelvenihal.org/yayin.aspx?ID=26>, 26 Haziran 2015.

- Taylan, Hasan Hüseyin: “Türkiye’de Köy Ailesinde Aile İçi İlişkiler“, (Çevrimiçi), http://www.academia.edu/1026519/T%C3%BCrkiyede_Aile_%C4%B0%C3%A7i_%C4%B0li%C5%9Fkiler, 08 Temmuz, 2015.
- Tesak, Gerhild: “Cassirer, Ernst“, (Çevrimiçi), www.philosophie-woerterbuch.de/, 07.01.2015.
- Teyfurov, Mansur: “Kur’an-ı Kerim’de Aile Yapısı”, **Iğdır Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 3&4, 2014.
- Tezcan, Mahmut: **Türk Ailesi Antropolojisi**, Ankara, İmge Kitabevi, 2000.
- Türk-İslâm Sanatları: “Minyatür Sanatının Tarihçesi“, (Çevrimiçi), <http://www.turkislamsanatlari.com/Main/Home/Content/535a32e51d879100987888de>, 28 Haziran 2015.
- Tylor, Edward: **Die Anfänge der Culture: Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte**, Çev. Johann W. Spengel, Friedrich Poske, Leipzig, C.F. Winter’sche Verlagshanfdlung, 1873.
- Ulusoy, Kadir: “Türk Toplum Hayatında Yaşatılan Kahve ve Kahvehane Kültürü“, (Çevrimiçi), http://www.millifolklor.com/tr/sayfalar/89/16_.pdf, 08 Temmuz 2015.

- Ünver, Erdem: “Sanatın Dinsel İşlevi Üzerine”, (Çevrimiçi), <http://acikarsiv.atilim.edu.tr/browse/800/>, 6 Şubat 2015.
- Valtink, Eveline: **Die Gegenwart der Kunst – Ästhetische und religiöse Erfahrung heute**, München, Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- Velioğlu, Özgür: **İnançların Türk Sinemasına Yansıması**, İstanbul, Es Yayınları, 2005.
- Wikipedi: “Günah Çıkarma”, (Çevrimiçi), https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnah_%C3%A7%C4%B1karma#Mezheplere_g.C3.B6re, 27 Temmuz 2015.
- Wach, Joachim: **Einführung in die Religionssoziologie**, Çev. Battal İnandı, Ankara, Ankara Basım Evi, 1987.
- Weber, Max: **Sosyoloji Yazıları**, Çev. Taha Parla, İstanbul, İletişimYayıncılık, 2006.
- Wolf, Christof: Religion und Familie in Deutschland”, **Zeitschrift für Evangelische Ethik**, 2003, Sayı: 47/1, s. 53-71.
- Yalçın Lüleci: **Türk Sinemasi ve Din**, İstanbul, Es Yayınları, 2009.

- Yasa, Metin: **Güzellik Kanıtı ve Taşıdığı Felsefi Değer”, Ekev Akademi Dergisi, Sayı 18, 2004.**
- Yıldırım, Engin: **“Anthony Giddens'in Yapılanma Teorisi,” Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi, C.I, No:1, 1999, s. 25-44.**
- Yücel, Fırat: **Reha Erdem Sineması - Aşk ve İsyan, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009.**
- Ses ve Görüntü Kayıtları**
- Brüggemann, Dietrich, yön.: **Çile, Almanya, UFA Fiction, DVD, 2014.**
- Erdem, Reha, yön: **Beş Vakit, Türkiye, Atlantik Film DVD, 2006.**