

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

İbrahim KARATAŞ

**SİNEMA VE DİN ARASINDAKİ PARADOKSAL İLİŞKİNİN ÖRNEK
FİLMLE İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Naci İSPİR**

ERZURUM - 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
TABLolar DİZİNİ	VIII
ÖNSÖZ	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**SİNEMA**

1.1.SİNEMANIN SERÜVENİ (NEDİR?)	3
1.2.SİNEMA VE SANAT	6
1.3.SİNEMA VE ARAÇ	11
1.4.SİNEMA-TOPLUM	14
1.5.SİNEMA-KÜLTÜR	20
1.6.SİNEMA-DEVLET	23
1.7.SİNEMA-EKONOMİ	27

İKİNCİ BÖLÜM**DİN**

2.1. DİNİN SERÜVENİ (NEDİR?)	32
2.2. DİN-TOPLUM	35
2.2.1. Din-Aile.....	36
2.2.2. Din-Eğitim.....	38
2.2.3. Din-Devlet.....	40
2.2.4. Din-Hukuk.....	42
2.3. KÜRESELLEŞME VE DİN	45

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**SİNEMA VE DİN**

3.1. SİNEMA-DİN	51
3.2. KULLANIM SORUNSAĞI	54
3.2.1. Sinemaya Maneviyat ve Ruh kazandırma Çabası	54
3.2.1.1. “BUĞDAY”	55
3.2.1.2 “Buğday” Filminin Künyesi.....	55
3.2.1.3 “Buğday” Filminin Konusu.....	56

3.2.1.4. Sinemaya Maneviyat ve Ruh Kazandırma Penceresinde “Buğday” Filmi.....	57
3.2.2. Sinemayı Amaca Yönelik Araç Olarak Kullanım Çabası.....	59
3.2.2.1. Kutsal Değerler Üzerinden Üretilen Filmlerin İnsanlara Ulaştırılma Çabası	59
3.2.2.1.1. “HZ. MUHAMMED: ALLAH’IN ELÇİSİ”	61
3.2.2.1.2. “Hz. Muhammed: Allah’ın Elçisi” Filminin Künyesi.....	61
3.2.2.1.3. “Hz. Muhammed: Allah’ın Elçisi” Filminin Konusu.....	62
3.2.2.1.4. Kutsal Değerler Üzerinden Üretilen Filmlerin İnsanlara Ulaştırılma Çabası Bağlamında “Hz. Muhammed: Allah’ın Elçisi” Filmi.....	63
3.2.2.2. Dini Afyon Olarak Gören Çehrelerin, Dini Eleştirme Çabası...66	66
3.2.2.2.1. “EN YENİ AHİT”.....	67
3.2.2.2.2. “En Yeni Ahit” Filminin Künyesi.....	67
3.2.2.2.3. “En Yeni Ahit” Filminin Konusu.....	67
3.2.2.2.4. Dini Afyon Olarak Gören Çehrelerin, Dini Eleştirme Çabası bağlamında “En Yeni Ahit” Filmi.....	68
3.2.2.3. Popüler Kültür-Din Sentezinin Dünyaya Satılma Çabası.....70	70
3.2.2.3.1. “TERMINATÖR”.....	74
3.2.2.3.2. “Terminatör” Filminin Künyesi.....	74
3.2.2.3.3. “Terminatör” Filminin Konusu.....	74
3.2.2.3.4. Popüler Kültür-Din Sentezinin Dünyaya Satılma Çabası Bağlamında “Terminatör” Filmi.....	75
3.2.3. Kapitalist Sinemanın Dine Sarılması.....76	76
3.2.3.1. “DABBE 5: ZEHR-İ CİN”.....	78
3.2.3.2. “Dabbe 5: Zehr-i Cin” Filminin Künyesi.....	78
3.2.3.3. “Dabbe 5: Zehr-i Cin” Filminin Konusu.....	78
3.2.3.4. Kapitalist Sinemanın Dine Sarılması Çerçevesinde “Dabbe 5 Zehr- i Cin” Filmi.....	80
SONUÇ.....	82
KAYNAKÇA.....	85

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****SİNEMA VE DİN ARASINDAKİ PARADOKS İLİŞKİNİN ÖRNEK
FİLMLELERLE İNCELENMESİ****İBRAHİM KARATAŞ****Tez Danışmanı: Prof. Dr. Naci İspir****2019, Sayfa: 93**

Bu tezin amacı, insanlık tarihinin en eski olgularından biri olan dinin, sinemada nasıl işlendiği, işleme amaçlarının ne olduğunu aynı zamanda da dinin küreselleşmeyle birlikte kitle iletişim araçlarına ve özelinde sinemaya gösterdiği ilginin temel nedenlerinin saptanmasıdır.

Tez çalışması, üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde sinemanın temel kavramları ve toplumsal yapıdaki birçok kurumla olan ilişkisi üzerine durulmuştur. İkinci bölümde ise dinin sosyal hayattaki yeri ve insanoğlunun yaşamındaki etkisi irdelenmiştir. Üçüncü bölüm de ise sinema ve din arasındaki paradoks ilişkinin çeşitlilikleri irdelenmiş, bu ikili arasındaki ilişkiden doğan kullanımlar sınıflandırılmış ve örnek filmlerle desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Din, Sanat, Toplum

ABSTRACT
MASTER THESIS
THE EXAMINATION OF PARADOX RELATIONSHIP BETWEEN CINEMA
AND RELIGION WITH SAMPLE FILMS

İBRAHİM KARATAŞ

Consultant: Prof. Dr. Naci İspir

2019, Page: 93

The aim of this thesis is to determine how religion, one of the oldest phenomena in the history of humanity, is treated in the cinema, what the aims of the religion are, and also the main reasons of the interest of religion in mass media and cinema in specific together with globalization.

The Thesis consists of three chapters. In the first part, the basic concepts of cinema and relationship with many institutions in the social structure are discussed. In the second part, the place of religion in social life and its effect on human life are examined. In the third part, the diversity of the paradox relationship between cinema and religion is examined, the uses arising from the relationship between these two are classified and supported with sample films.

Key Words: Cinema, Religion, Art, Society,

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1.1. 2017 Yılında Dünya Sinema Pazarında En Çok Hasılat elde Eden İlk 5 Şirket

Tablo 1.2. Star Wars Film Serisinin Bütçe/Hasılat Raporu

Tablo 1.3. Star Wars Film Serisinin Ekonomik Gelir Kalemleri



ÖNSÖZ

Sinema, diğer tüm sanat dallarından apayrı bir konumda bulunmaktadır. Kimisi için bir düş, kimisi için bir eğlence, kimisi içinde bir güçtür. Zaman ve mekan anlamında sınırsız olanaklar bütününün insanoğluna sunuludur. Bir fikir fidanını dünyanın her yerine ekme olanağı sağlayarak size koca çınarlar sunabilecek aşkın bir sanattır. Sinema üzerine bir çalışma yürütmek (hele ki işin içine insan oğlunun sosyal hayatının tüm dinamiklerine nüfus etmiş din de giriyorsa) başlı başına bir okyanusun içine kendinizi atmak gibidir.

Yürütmeye ve ortaya bir şeyler çıkarmaya çalıştığım çalışmada en çok zorlayan kısmın sinema ve din üzerine yapılan çalışmaların son derece kısıtlı olmasıdır. Aslında ayrı ayrı ele aldığımız zaman bu iki alanın çok geniş bir hacmi ve potansiyeli söz konusudur. Hem sinema hem de din üzerine yapılan sayısız çalışma bulunmaktadır. Sorun bu ikilinin arasındaki ilişkinin irdelenmesinde yatmaktadır. Maalesef ortak alanda çok sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Buna rağmen araştırmam esnasında yararlandığım kaynaklarla birlikte sinema ve din hususuna etkili bir biçimde yaklaştığıma inanıyorum.

Çalışma sürecimde benden hiçbir yardımı esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Naci İspir'e, Kıymetli fikirleriyle bana yol gösteren ve kaynak bulmamda yardımcı olan kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Yavuz Küçükalkan'a, her anlamda bana destek olan ve beraber yürüdüğümüz bu yolda bana pes etmemem gerektiğini sürekli hatırlatan değerli arkadaşım Seher Bayar'a, en önemlisi de beni bu yaşa getiren ve desteklerini hiç esirgemeyen biricik anne ve babama sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum-2019

İBRAHİM KARATAŞ

GİRİŞ

Sinema başlangıçta eğlence ve zaman öldürme aracı olarak toplum içinde konumlanmıştır. Bu konumlanma sinemanın diyalektik çerçevesinde günümüzde değişime uğramıştır. Küçük bir odada şenlik ve eğlence olmaktan çıkıp, ulusal ve uluslararası boyuta ulaşmıştır. Lumier Kardeşler, işlenmemiş bir elmas bulmuştur. Bu elmas ham haliyle insanlara sadece görsellik sunmuştur. Resim, tiyatro, müzik, mimari, edebiyat, fotoğraf, felsefe, psikanaliz, sosyoloji, tarih, siyaset, din, çağdaş sanatlar ham olan bu elması işleyerek, değerini ve önemini artırmıştır. Bütün bu dokunuşlar sinemaya artı değer katmış ve diğer sanat dallarının eksilerini kendinde artılaştırarak önemli bir konuma yükselmiştir.

Sinema, birçok dönemden ve değişimden geçmiştir. İşlenmesini bilen zihinlerde pırıl pırıl parlamış ve diğer zihinlere ışık tutmuştur. Bugün birçok insan vakit geçirmek, eğlenmek için sinemanın yolunu tutmaktadır. İnsan, içinde bulunduğu pesimist havayı dağıtmak için gerçek hayattan kopup, düşler alemine yolculuk yapmaya gitmektedir. Aslında kaçtığı gerçeklik sinemada da çıkar karşına. Gerçeklik, sinemanın en etkileyici yönlerinden biridir. Toplumda yaşadığımız realiteler, filmde kahramanlar yoluyla karşımıza çıkar. Bir nevi ayna görevindedir, seyirci o aynada kendini görmekte ve özdeşlik kurmaktadır (Onaran, 2012:3-6).

Sinemanın gerçeklik olgusu görüntü ve ses odaklıdır. Sinema bu yönden diğer tüm sanat dallarını kendinde birleştirerek, özgün bir üslup, dil ve anlatım yakalamıştır. Bu özgün üslup ve tarz sinemanın 100 yıl içinde muazzam gelişimine sebep olmuştur. Şöhretini ve etkinliğini küresel boyutlara ulaştıran sinema, bu yönüyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Bu etkili gücü kullanabilmek için, devletler, hükümetler, siyasi partiler, ekonomik güçler ve dini kesimler yarış içerisine girmiştir. Bu, sinemanın bir başarısıdır. Sinemanın etkileyebilme, ikna ve yönlendirme gücü diğer sanat dallarına nazaran daha fazladır. Sinema propaganda veya kitleleri yönlendirme amacıyla belli dönemlerde kullanılmış olsa bile, bu niyetlerin ve fikirlerin başarısızlığıdır. Sinema vasıtasıyla kitlelere ulaşan fikir olumsuz bir çizgide dahi olsa, etki bağlamında eğer başarılıysa bu sinemanın gücünün ve potansiyelinin eseridir. (Kanipek ve Balıkcıoğlu, 2013: 2)

Bu güç ve potansiyel sinemayı toplumsal alanda önemli bir konuma yükseltmiştir. Farklı etnisiteler, sinemayı kendi toplumsal kimlikleri çerçevesinde yoğurmuş ve

şekillendirmiştir. Toplumlar veya uluslar, sinemayı kendi ideolojik, dini, ekonomik ve siyasal çıkarları etrafında kullanmıştır. Din, bu kullanımın ve şekillendirmenin mihenk taşlarından biridir. Tarih boyunca, insanlar ve toplumlar inançsız yaşamamıştır. Her toplumun kendine ait inanç ritüelleri ve kuralları olmuştur. Toplumsal bir gerçeklik olan din ile sinemanın birlikteliği de 20. Yüzyılda sinemanın ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Sinema, doğduğu günden itibaren, hayatın tüm ritüelleri ile sıkı bir bağ kurduğu gibi insanlık tarihinin en eski olgularından biri olan din ile de yakın bir ilişki kurmuştur. Bu ilişki olumlu ya da olumsuz sonuçlar doğurmuş olsa dahi her zaman etkin bir konuma sahip olmuştur. Sinemanın din ile ilişkisi asla tekdüze bir çizgide olmamıştır. Sinema ile din arasında paradoks bir bağ söz konusudur. Dini afyon olarak gören yapımlardan, ilhamlarını dini kitaplardan alan yapımlara, kiliseyi eleştiren yapımlardan, peygamberlerin hayatlarını konu alan yapımlara kadar farklılıklar barındırmaktadır. (Ünal, 2015, Demirkıran ve Balcı, 2005: 40-49).

Dinler, tarih boyunca peygamberler, elçiler, yazıtlar, kitaplar sayesinde insanlara ulaştırılmaya çalışılmıştır. 20. yy.'ın başlarında büyük bir ivme kazanan teknolojik ilerleme dinlerin insanlara ulaştırılma sürecini de etkilemiştir. Kitle iletişim araçlarının giderek artan potansiyeli ve gücü dinlerin bu araçlar ile olan bağlarının sıkı olmasının en önemli etkenlerinden birisidir. Sinemanın gerçeklik olgusu ve ikna özelliği, bugün dini filmlerin içinde olumlu veya olumsuz yer almasına neden olmuştur. Bu çalışmada yedinci sanat olarak adlandırılan sinemanın din ile ilişkisi irdelenecektir. Dinlerin tanıtılması, tebliğ edilmesi veya olumsuzlanarak eleştirilmesi konusunda sinemanın göz ardı edilemez etkin bir gücü bulunmaktadır. Birinci bölümde, sinemanın bu kendine özgü gücü ve dili konusu ele alınmaktadır. İkinci bölümde ise, insanlık tarihinin en eski olgularından biri olan dinin toplumsal etkilerinin yanı sıra; iktidar, toplum ve siyaset ile olan ilişkileri irdelenmektedir. Son bölümde de sinema ile dinin yakın ilişkisi, bu yakın ilişkiden doğan farklılıklar ve sinema ile din arasındaki kullanım sorunsalı örnek filmlerle incelenerek ele alınmaktadır. İnsanlık tarihinin en eski olgularından biri olan dinin sinemada nasıl işlendiğini, işlenme amaçlarının ne olduğunu ve bu birlikteliğin temel nedenlerini saptamak için literatür taraması yöntemi kullanılacak, dinin sinema ile olan paradoksal ilişkisinden doğan kullanım sorunsallarının tespiti için içerik analizi ve söylem analizi yöntemleri birlikte kullanılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA

1.1. SİNEMANIN SERÜVENİ (NEDİR?)

Sinemanın ortaya çıkmasının arkasında sanatın gerçekçilik arayışının etkisi büyüktür. Uygarlığın gelişimi sanatın eksik yanlarını da bir bir tamamlayarak onun büyümesini ve aurasını da artırmıştır. Tarih öncesi, taşlarla başlayan serüven, heykel, resim, fotoğraf ve sinemaya kadar uzanmıştır. Bu serüven aslında insanın ölümsüzleşme dürtüsünün bir yansımasıdır. Örneğin: Mısır uygarlığı mumyalama yöntemini kullanarak ölümden sonra hayat için yani ölümsüzlük için görüntüsünü korumaya çalışmıştır. Kimi uygarlıkta ise heykeltıraşlık kullanılarak, bedenın taşta yansıtılmasıyla zamana meydan okunmak istenmiştir. Bu devinim resim sanatının gerçeklik damarlarına basmış ve onun gerçeklik arayışını hızlandırmıştır. Sanatın bu gerçeklik arayışıyla iplerini koparması da uzun sürmemiştir. İnsanın tahayyül yetisi bu iplerin koparılmasına yol açmıştır. Gerçeklikten koparak, gerçeküstüçülüğe doğru tırmanış, sanatın düşünsel ve estetik anlamda değişimine yol açmıştır. Tahayyülün somutlaştırılması için harcanan çabalar, sinemanın temellerini oluşturmaktadır. Gerçeklik olgusuyla ipler koparılsa da, geçmişin sanatta bıraktığı arayış varlığını sürdürmektedir. Gerçeklik arayışı, resim sanatının ana tartışmalarından biridir. Gerçeklik ve sembolik arasında geçen bu gerilim aslında resim sanatının tam ortada durduğunun bir göstergesidir. Gerçeklik ve tahayyülü somutlaştırma arayışları, resim sanatını iki ayrıma sürüklemiştir. Birincisi estetik kaygılarla tahayyülün somutlaştırılması, diğeri ise dünyanın tekrar edilmesidir. Bu paradoksal durum bütün sanatları kendinde barındıran sinemanın temellerini atmıştır (Bazin, 2000: 15-16 ve Cündioğlu, 2012: 3-4).

Sinema, uzun bir birikimin ve zamanın meyvesidir. Bu durum ham elmasın bulunarak işleme sürecine benzemektedir. Tarih boyunca elde edilen birikimler ve tecrübeler sonucunda insanlık, sinema sanatına 19. Yüzyılın sonlarında ulaşmıştır. Binlerce yıllık birikimin ve deneyimin sonunda ham olan elması Lumier Kardeşler çıkarmıştır. Lumier Kardeşler kendi buluşları olan aygıtta sinematograf (cinematographe) adını vermiştir. Yunanca kinama-atos; devinim (hareket) ile graphein:

yazmak sözcüklerinden türetilmiştir. Devinimi yazan, devinimi saptayan anlamına gelmektedir. Sinematograf aygıtını geliştirip çeşitli kameralar üreten insanlar da yaptıkları buluşlara devinim, canlılık, yaşam kavramlarını çağrıştıran adlar vermiştir. (Özön, 2008: 3)

Sinematograf aslında gerçeklik arayışının bir göstergesidir. Sanatın gerçekliği karşı tarafa hissettirme arayışı sinemada kendini bulmuştur. Sinemanın ortaya çıkması bu arayışın determinist bir sonucudur. Ortaya çıkarılan buluş, sanatın tüm dallarını kendinde barındırabilen kapsayıcı bir profile sahiptir. Edgar Morin'in deyimiyile: *"Hem sihirli, hem de gerçekçi bir tarafı olan, tüm büyüleyici, etkileyiciyi geliştirmeleri bünyesinde barındıran sinema, embriyogenetik potansiyelinde dünyanın tüm imgelerini barındıran muazzam bir arketipik rahmi andırmaktadır."* (Diken ve Laustsen, 2011: 19).

Morin' in ifade ettiği kapsayıcı sinemaya geçiş kısa bir süreç değildir. Sinemanın ilk yıllarında filmler, senaryo ve yönetimden yoksun olarak oluşturulmuştur. 20. Yüzyılın başları sinemanın emekleme ve keşfetme dönemi olmuştur. Filmler genellikle röportaj, belgesel ve günlük hayattan sahneler içermektedir. "Lumier Fabrikasından Çıkan İşçiler", "Trenin Gara Girişi", "Bahçesini Sulayan Bahçıvan" gibi bir anlam ve öykü barındırmayan kısa metrajlı gösterimler dönemin en şaşırtıcı örneklerini oluşturmaktadır. (Betton, 1997: 7).

Bu ve benzerleri gibi o zamanın anlatımları, heyecan verici olayları betimleyerek değil, modern izleyicinin neredeyse hiç dikkatini çekmeyeceği önemsiz ayrıntılarla insanları büyülemektedir. Sinemanın ilk dönemleri öykü anlatma kaygısı gütmemektedir. İzleyicinin de böyle bir beklentisi olmamıştır. İzleyiciyi büyüleyen şey canlı ya da cansız nesnelere hareketinin kaydedilip, tekrar tekrar üretilmesidir. Sinema ilk dönemlerinde Almanya, Fransa, İngiltere ve Amerika'da panayırların en çekici yanlarından birini oluşturmaktadır. 1896' da George Melies, Lumiere Kardeşlerin bulduğu saf elması işleyen ilk kişidir. Melies'e kadar sinema, ticari amaçtan ziyade bilimsel merak güdülerek kullanılmıştır. 1914'e kadar 400'e yakın film çeken Melies, sinemanın emekleme dönemini bitirmiş, ayaklarının üstüne basmasını sağlamıştır (Smith, 2003: 35, Betton, 1989: 7).

Sinemanın ticari amaçlara yönelmesi uzun sürmemiştir. 1907 ve 1911 yılları arasında Amerika ve Avrupa'da dönemin kapitalist özellikleri sayesinde sinemaya yönelik ticari girişimler de ivme kazanmıştır. Amerika ve Avrupa kıtalarında sinemaya yönelik tekelleşme çabaları boy göstermeye başlamıştır. 1. Dünya Savaşı sonrası ekonomik buhranlar, Avrupa'da ciddi sorunlara neden olduğu için tekelleşme alanında Amerika söz sahibi konuma yükselmiştir. Tekelleşme sürecinde filmler, sinemanın emekleme dönemlerinden farklılık göstermektedir. İlk dönemdeki öyküden uzaklık, kendini anlatı sinemasına bırakmıştır. Tutarsız, bir amaca hizmet etmeyen ve anlatıdan yoksun sinemanın yerini, kendi içinde tutarlı anlatılar oluşturan, hikaye ve görüntünün uyumuna yönelik sinema almıştır. Anlatısal sinemanın ortaya çıkışı, sinema ve gerçeklik alanında da birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Tartışmaların ışığında 1907 ve 1917 yılları arasında, sinemanın bütün biçimsel öğeleri anlatıya bağımlı hale gelirken, dekor, aydınlatma, kurgu gibi öğelerde izleyiciye bir öyküyü sunma çabasına yardımcı olmak için şekillendirilmiştir. 1917'nin sonunda sinema 20.yy. en etkili iletişim araçlarından biri olarak yeni bir olgunluğun eşiğine gelmiştir. Sinematografik öğelerin kullanımı, uzun metrajlı filmlerin artması, beraberinde büyük sinema salonlarını ve kitleleri getirmiştir (Pearson, 2003: 42-63).

Sinemanın küresel boyutlara ulaşmasının en önemli unsuru Hollywood olmuştur. Amerikan endüstrisinin iç pazardaki örgütlenmesi, gelecekte sinema alanındaki başarıların bir işareti olmuştur. Birleşik Devletler film piyasası, dünyanın en karlı sinema endüstrilerinden biri olmuştur ve bugün hala bu rolü üstlenmektedir. Sinema endüstrisinin Birleşik Devletlerde hızlı gelişiminin en büyük nedenlerinden birisi Birinci Dünya Savaşı'dır. Uluslararası güç dengeleri savaşın ardından köklü bir değişime uğramıştır. Amerika, savaştan ürün taşıma ve finans sağlama dinamosu olarak çıkmıştır. Uluslararası siyasal güç, bankacılık, ticaret ve finans dengesi tamamen birleşik devletlerin himayesine girmiştir. Avrupa'nın yaşadığı buhran sonucu birçok alanlar ve en önemlisi de aristokrat kültürü, Amerika'nın egemen olduğu kitle kültürünün tekerleri altında çığnenmiştir. Sinema endüstrisi de bu savaştan yüzyıla damgasını vuracak kültürel ve ekonomik yeni inşanın hem simgesi hem de aracı olarak çıkmıştır. Avrupa'nın birçok dağıtım şirketi savaştan sonra Birleşik Devletlerin yayılmacı ve kapitalist çıkarlarına boyun eğmiştir. Fransız, İtalyan ve İngilizlerin

uluslararası üretim ve dağıtım egemenlikleri savaşın yok ettiği ticari ağlar yüzünden büyük kan kaybetmiştir. (Vasey, 2013: 76, Uricchio, 2013: 85)

II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'nın yaşadığı ekonomik bunalımı fırsata çevirerek finans, siyaset ve yeni oluşturduğu kitle kültürüyle sinemanın, üretim ve dağıtım alanlarında söz sahibi olan Birleşik Devletler, sinemanın koşmasını sağlamıştır. Hollywood ekseninde küreselleşen sinema son yüzyılın en güçlü kitle iletişim araçlarından biri haline gelmiştir. Sinemanın Hollywood ile kazandığı bu ivme günümüzde hala devam etmektedir. Sinema; resimi, tiyatroyu, müziği, psikolojiyi, felsefeyi, bilimi vb. daha birçok olguyu kendinde sentezleyerek kitle kültürünün en önemli araçlarından biri haline gelmiştir. Sanat olup olmaması, tahayyül ve gerçeklik arasındaki tartışmaların gölgesinde sinema, kendi ışığını ve yolunu çizerek kapitalist toplumların en etkin gerçeklerinden biri olmuştur.

1.2. SİNEMA-SANAT

Sinema, Bazin' in deyiimiyle; “*çağımızın halk sanatlarının en üstünüdür*”. Bunun birçok nedeni vardır. Şüphesiz her sanatın kendine özgü bir dili ve anlatısı olmuştur. Her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğu ve bunu bir araçla söylediği ölçüde kendine özgü bir dili oluşturur. Bir şiir, kelimeler düzenlemesidir, amacı bu düzenlemenin oluşturacağı bütünlüğü, yani duyguları ve düşünceleri aktarmaktır. Sinema da bu yönden elde edilen görüntülerin kurgu yöntemiyle düzenlenmesi, duygu ve düşüncelerin bu yolla aktarılması olayıdır. Bu benzerliğin dışında sinemanın geleneksel sanatlardan çok büyük bir farkı bulunmaktadır. Sinemanın anlatım olanakları, geleneksel sanatlardan çok zengin ve çeşitlidir. (Bazin, 1966: 17-20).

Emile Vuillarnoz, sinemanın anlatım olanaklarını şu sözlerle ifade etmektedir:

“Hareket eden bir film şeridindeki binlerce küçük film karesi insan beyninin hücreleri gibi davranır. Aynı muazzam algılama sürati; en uzak ufukları kolayca birleştirebilen, mesafeleri alt edebilen, zamana ve mekâna mahkûmiyete son verebilen, tüm ana yönleri aynı anda barındırabilen ve bir saniyenin binde biri kadar bir sürede evrenin bir ucundan diğerine götürebilen aynı çok-yüzlü aynalar!” (Emile Vuillermaz, Aktaran: Frampton, 2013: 31).

Film, çaldığı bütün kapıları açabilecek ve göstermek istediği her şeyi içinde barındırabilecek güçtedir. Anlatı yönünden geleneksel sanatlardan farklıdır. Onu sanat yapan çerçeveleme, çekim ve en önemlisi de kurgudur. Sinemanın kendine has bu özellikleri, parçalı halde bulunan düşünceleri bir bütün haline getirerek, düşünebilme kapasitesini kendinde oluşturmaktadır. Sinema bunu bir yandan kameranın ifadesiz yaşam parçalarını doğrudan doğruya görüntüye aktararak, diğer yandan da montaj yoluyla ifadesiz ve belirsiz parçaların hakikatini kavranır bir şekilde organize edip kurgulamasıyla gerçekleştirmektedir. Sinema, kendi sinematografik olanaklarının diyalektik bütünlüğüyle fikirler yaratan bir sanattır. Bu yönüyle sinematografik unsurlar filmde fikirler yaratır. İzleyicide resmigeçit töreni izler gibi fikirlerin geçişini izler (Gönen, 2008: 90-91).

Pudovkin (1968), film sanatının temelini kurgunun oluşturduğunu söylemiştir. Ona göre ozan ya da yazarlar için sözcükler birer hammaddedir. Bu sözcükler çok geniş bir anlama ve kavrama sahiptir. Bu anlamlar ancak sözcüğün cümle içindeki geldiği yerin belirlenmesiyle yeşermeye başlamıştır. Bir sözcük kurulu cümlenin tamamlayıcı bir parçası olduğu oranda sözcüğün etkisi ve anlamı değişir. İşte bu durumda sözcükler, ozanlar ve yazarlar için ne anlama geliyorsa yönetmen için de çekilen her sahne aynı anlama gelmektedir. Yönetmen, duraksayarak, atarak, seçerek yeniden ele alarak ayrı ayrı çekimler üzerinde durarak bilinçli bir sanatçı düzenlemesiyle yavaş yavaş kurgu cümlelerini, yani çekilen parça parça görüntüleri bir araya getirerek yeni bir film ve fikir yaratmaktadır (s. 310).

Tarkovski ise sinemanın diğer sanatların birleşimsel bir oluşumu olduğu görüşüne şiddetle karşı çıkmıştır. Tarkovski (1992), sinemanın dram, şiir, oyunculuk, resim, müzik... gibi pek çok yakın sanat türlerinin birbiriyle kaynaşması sonucu ortaya çıktığı görüşüne karşı çıkmaktadır. Ona göre sinema bir sentez değildir. Sinema ortaya çıktıktan sonra kısa sürede diğer sanat dalları ile bir kaynaşma sürecine girmiştir. Bu süreçte bu sanat dalları sinemaya öyle hücum etmiştir ki film birden seçmeler bütününe uyumuna dönüşmüştür. Kaynaşma süreci sonunda film kendi öz benliğini ve ruhunu kaybetmiştir. Sinema gerçekten bir sanat niteliği kazanmak istiyorsa, diğer sanat türlerinin ilkelerini benimsemeyeceğini kesin bir şekilde tespit etmesi gerekmektedir (s. 73-74). Pudovkin' den farklı olarak Tarkovski (1992), sinemayı kendine özgü yapan özelliklerden birinin zaman olduğunu ifade etmektedir. Zaman tiyatrodaki, müzikte ve

balede olduğu gibi zamanın içinde gelişmek anlamına gelmemektedir. Tarkovski, sinemanın zaman kullanımını “mühürlenmiş zaman” olarak adlandırmıştır. Ona göre bu mühürleme, zamanın gerçekliğini bir film şeridi üzerinde dondurmaktır (s. 71).

Eisenstein(1968), zaman kavramından ziyade sinemada kurgunun öneminden ve kurgu kültürünün kaybolmasından endişe duymuştur. Sinema alanında yitirilmiş olan kurgu kültürünü geri kazanmak için çaba sarf edilmesi gerektiğini söylemiştir. Ona göre filmlerin işlevi, yalnızca parçalar halinde olan görüntüleri mantıklıca birbirine bağlayarak bir öykü anlatmak değildir. Aynı zamanda kurgu yardımıyla öyküye heyecan verici ve uyarıcı bir güç katılmalıdır. Eisenstein için kurgu bir puzzle gibidir. Birbirinden ayrı parçalar, mantıklı bir şekilde uygun yerlere getirilerek bir tümlüğü oluşturduğu zaman gerçekçi bir anlam ortaya çıkmaktadır. (s. 331). Sinema sanatçısının film yapımında yaratıcı olduğunu söyleyen Eisenstein (1968), izleyicinin ise bu yaratıcının, yaratma sürecinde duygu ve düşüncesiyle ona şahit olduğunu dile getirmiştir. *“Kurgunun gücü, seyircinin duygu ve usunun yaratma sürecinde yer almasından ileri gelir. Seyirci yaratıcının kendi görüntüsünü meydana getirirken izlediği aynı yaratıcı yoldan geçmeye zorlanmaktadır. Seyirci yalnız tamamlanmış yapının öğelerini görmez, aynı zamanda tıpkı yaratıcı gibi o da görüntünün ortaya çıkış ve birleştirilişindeki canlı süreci yaşar. Şüphesiz bu yaratıcının kavram ve niyetlerini hiç eksiksiz olarak görsel biçimde aktarmanın elde olan en yüksek derecesidir; bunları yaratma işi ve yaratıcı görüş sırasında yaratıcının önüne çıktıkları “fizik gerçek gücünde” seyirciye aktarmanın en yüksek derecesidir.”* (s. 332).

Münsterberg (1916), sinemayı diğer sanat dallarından ayıran ve kendi kuralları, kendi varoluşunu pekiştirdiğini düşündüğü 4 konu üzerinde durmuştur. “Derinlik ve Hareket”, “Dikkat”, “Hafıza ve Hayal Gücü” ve “Duygular”. Bu olgular Münsterberg’e göre sinemayı diğer sanat dallarından ayıran ve sinemayı sinema yapan olgulardır. “Derinlik ve Hareket” olgusu, sinema da fotoğrafik düz görüntülerin 3 boyutlu bir gerçeklik yaratmasıdır. Gerçek hayatta çevremizi saran 3 boyutlu nesnelere tam tersine film, birbiri ardına gelen seri fotoğraflardan oluşmaktadır. Ama izleyici 2 boyutlu görüntüleri derinlik sayesinde 3 boyutlu olarak algılamaktadır. Derinlik algısı, perspektif ilişkisi, gölgeler ve objenin büyüklüğü, küçüklüğü, filmde hareketi sağlamaktadır (s.50-51). 2. Boyutluluk konusunda, resimle benzerlik gösterse de Münsterberg buraya hareketi de dahil ederek sinemanın bu alandaki farkını ortaya

koymuştur. “Dikkat” konusunda senaryonun önemine değinen Münsterberg; Film senaryosunun hayal gücünü harekete geçirebilecek, izleyicinin hayat deneyimlerini uyandırabilecek, karışık duyguların içine sokup düşünceye sevk edebilecek özellikleri barındırması gerektiğini söylemektedir. Bu sayede izleyici izlediği görüntülerde kendine ait parçalar bularak tüm dikkatini filme verecektir. Dekor, mekan, derinlik, oyuncuların hareketi bunlar tek başına bir anlam ifade etmemektedir. Bu niteliklerin etkin bir senaryo ile desteklenmesi ve bir olay anlatması gerekmektedir. (s. 72-73). Münsterberg sinemanın bir diğer ayırt edici olgusu olan “Hafıza ve Hayal Gücü” özelliğini tiyatro karşılaştırması yaparak açıklamıştır. Tiyatroda sahne değiştiğinde önceki sahnede olup biten tüm olayların akılda tutulması gerekir. Eğer olay unutulursa bütün oluşturulamaz. İkinci sahne birinci sahne ile desteklenmelidir. Bunun için birinci sahneye hatırlatma için tekrar dönülmesi gerekir. Bu tiyatrodaki mümkün değildir. Sinemada ise zamansal ve mekânsal parçalarla birkaç saniyede geriye veya ileriye gidilebilir. Çünkü sinema zamansal ve mekânsal anlamda sınırsızdır (s.92-95). İnsanı sınırları olmayan zamanın ve mekanın ortasına oturtmaktır (Tarkovski, 1992: 76). Bu olgu sinemanın en etkili özelliklerinden biridir. “Hafıza ve Hayal Gücü” zaman ve mekân kısıtlamasını tamamen ortadan kaldırmaktadır. Günlük hayatta oturduğunuz yerden kalkıp, pencereyi açmanız zaman ister ve bu zaman içinde siz kalkıp pencereye doğru yürümelisiniz. Bunun sonucunda pencerenin önüne gelip kolu çevirip açmalısınız ama sinemada bu zamansal devinim ortadan kalkmıştır. Montaj sayesinde bir adamın oturduğu yerden kalkarken görüntüsünün sonrasına pencere açık halde hava aldığı ve dışarıyı izlediği görüntüsünü verebilirsiniz. Bu aradaki devinim sinemada ortadan kalkmakta ve bu tamamlamayı seyirci kendi zihninde yapmaktadır. Sinemada saniyeler içinde 10 yıl geriye veya 10 yıl ileriye gidilebilir. Zamanı esnetme, durdurma, geriye alma özellikleri sinemanın en etkileyici unsurlarındandır. Sinema tiyatrodaki olduğu gibi kısıtlı mekâna tabi kalmaz. Onun için mekân kısıtlaması yoktur. Sinema, paralel olarak izleyicinin zihnindeki kısıtlamayı da kaldırmaktadır. Münsterberg’e göre (1916) sinemayı diğer sanatlardan ayıran son olgu “Duygular”dır. Sinemanın asıl amacının duyguları somutlaştırmak olduğunu söylemiştir. Tiyatroda oyuncular arasındaki konuşmalar özenle ve akıllıca seçilmektedir. Seyirci bu konuşmaları duygusal olmayan entelektüel bir karakterden dikkatli bir şekilde dinlemektedir. Ama izleyicinin dikkatini yalnızca perde önündeki aktörün hareketleri çekmektedir. Aktörün bu eylemleri onları kontrol eden duygular ve

hisler sayesinde bir anlam ve bütünlük kazanmaktadır. Duygusal deneyimlerin objesi olarak karakterler, sinemada tiyatrodan daha çok ön planda olmaktadır. Onların neşe ve hüznü, umut ve korkuları, aşkı ve nefreti, minnet ve kıskançlığı, sempatikliği ve fesatlığı oyuna değer ve anlam katmaktadır (s.112).

Tüm bu çeşitlilik ve farklılık içinde sinema, diğer sanat dalları arasında yerini almış, bünyesinde çok değişkenlik ve çeşitlilik arz eden çağımızın en etkileyici sanatlarından birisi olmuştur. Sinemada kurgu ile zaman kullanımı onu diğer sanatlardan ayıran en büyük ayrıcalıklardandır. Aslında bu iki ayrıcalık sinemanın özünü belirlemektedir. Sinemayı sinema yapan bu iki özellik yönetmene yaratıcılık bahşetmektedir. Zamanla istediği gibi oynayabilme imkânı, birçok çeşitlilik içinde kurgu yolu ile bütünleme olanakları sunmaktadır (Eisenstein, 1929, 1939: 331, Tarkovski, 1992: 71) Bu özellikler sinemanın kendine has üslubunun oluşmasını sağlamaktadır. Sinemanın gösteremeyeceği hiçbir şey yoktur. Kimi zaman tahayyülün sınırlarını zorlamakta, kimi zaman gerçekliğin kapısını aralamaktadır. Çok çeşitli anlatım olanaklarının bir bütünü oluşturarak sinema, toplumsal anlamda da önemli bir yere sahip olmuştur. Anlatım olanaklarının çeşitliliği bazen onu gerçeklikle topluma götürmüş, bazen ise insanın tahayyül damarlarına basarak merak olgusuna tavan yaptırmıştır. Panayırlardan çıkıp, kitlesel bir araca dönüşmek onun ne denli etkin bir araç olduğunun kanıtıdır. Sinema, yeri geldiğinde bir sanat aracı olarak, yeri geldiğinde gerçekleri göstermek için, kimi zaman ise propaganda aracı haline dönüşüp kitleleri yönlendirmede kullanılmıştır. Kapitalizmin şehvetperestliği, sinemanın büyümesinde en etkili olgulardan biri olmuştur. Anlatım olanaklarının güçlü olması ve toplumda belli bir yer edinmesi birçok kesimin ona hücum etmesine neden olmuştur. Siyaset, ekonomi, din, ordu, kültür, ulus, ideoloji vb. güçler toplumlara ulaşmak ve onları etkilemek için sinemanın bu anlatım olanaklarından yararlanmaya çalışmaktadırlar.

1.3. SİNEMA-ARAC

Sinemanın etkin anlatım olanaklarına sahip çağın en büyük sanatı olduğunu savunanların yanında onun, kapitalist kültürün bir aracı ve aygıtı olduğu yönünde eleştiride bulunanlar da azımsanamayacak kadar fazladır. Horkheimer ve Adorno'ya (2014) göre, kitle iletişim araçları ve özelinde sinema bireyleri ve toplumları, hatta dünyayı tahakküm altına almak için kullanılan en etkin araçlardır. Onlara göre sinemanın artık kendisini sanat olarak göstermeye gereksinimi kalmamıştır. Çünkü sinema tamamen bir endüstri haline gelerek şirketleşme yoluna gitmiştir. Sinema sanat olmaktan ziyade "kültür endüstrisinin" fabrikası rolüne bürünerek, birbirine benzer gereksinimler yaratarak standartlaşmış ürünlerle bu gereksinimleri doyurmaktadır (s.163). Horkheimer ve Adorno (2014) göre, insanları salonlara çeken şey aslında sinemanın gerçek hayatın imgelerini ve hareketini barındırmadır. Film, gündelik hayatı yeniden üretmektedir, izleyici de filmde çıktuktan sonra dışarıda yürüdüğü sokakları izlediği filmin devamı olarak algılamaktadır. Filmin yapım nesnelere ne kadar iyi ve profesyonel olursa yanılama da o kadar güçlü olmaktadır (s. 169). Horkheimer ve Adorno için sinema tamamen bir araç statüsüne inmiş ve kapitalizmin en büyük çarklarından birisini oluşturmuştur.

Sinemaya getirilen eleştiriler genelde sistemin ve kapitalizmin işlevsel bir aktörü olduğu yönünde yoğunlaşmaktadır. Kimi çevreler tarafından sinema, egemen ideolojinin bir yayın aygıtı konumundadır. Kapitalist sistem çalışma zamanı ile boş zamanı birbirinden keskin bir şekilde ayırmaktadır. Çünkü boş vakitler her yönden üretimsiz olmak zorundadır. Oluşturulan boş vaktin en büyük doldurucusu sinemadır. Ama düşünce üretmek veya düşündürerek değil. Sinemaya düşünmek için gidilmez. Sinemaya filmin sonunda bir içsel boşalma ve aylaklığa kavuşmak için gidilmektedir. Kapitalizmin boş vakit anlayışı tamamen bir oyundan ibarettir. Çünkü üretim sınıfında rol alan birey boş vaktinde gevşer ve aylaklığa ulaşırsa çalışma saatlerinde daha çok üretici olmaktadır. Hatta bu boş vakit sinema salonunda geçiyse egemen ideolojinin görüşleri bilinçsizce bireye ekilir ve daha az mücadeleci olmaya doğru evrilmektedir. Tabii ki tüm filmler egemen ideolojinin tohumlarını serpmek için yapılmamaktadır. Bu yönelim tersine de işleyerek egemen ideolojiye de yönelebilir ama burada sorun elde bulunan imkanlardır. Egemen güç tüm olanakları elinde bulundurarak kendine yönelen okları kırabilmektedir (1972, Cahiers du Cinema)

Horkheimer (1990), sinemayı yeniden üretimin teknik bir ustası olarak görmektedir. Eğlence sanayisi, bayatlamış hayat sahnelerini tekrar tekrar piyasaya sürmektedir. Ona göre bu yeniden üretimin gerçekçi sanatla hiçbir ilişkisi bulunmamaktadır. Çünkü öz sanat gerçekliği yansıtırken aynı zamanda bu gerçekliği eleştirmektedir. Modern kitle kültürünün araçları ise sürekli aynı nakaratları tekrarlamaktadır. Belli bir ideal oluşturarak bu idealin bir parçası olduklarını bireylere tekrar tekrar sunarak kabul ettirmektedir (s. 154-155).

Benjamin (2002) ise sinemaya farklı bir yönden eleştiri getirmiştir. Ona göre sinema öz sanatın “şimdi ve buradalığını” yeniden üretim yoluyla öldürmektedir. Sanat yapıtı teknik yoldan yeniden üretilerek özel atmosferini kaybetmektedir. Benjamin olaya sadece salt sanatın çerçevesinden bakmamaktadır. Yeniden üretilen her ne ise ortaya çıktığı geleneğin içinden koparılmaktadır. Yeniden üretilen şey çoğaltılarak onun tekliği çokluk haline getirilerek kitlesel boyutlara çıkarılmaktadır. Benjamin’e göre yeniden üretim yoluyla aktarılmış olan, dev bir sarsıntı geçirmektedir. Bu sarsıntı şu anki yaşanan gelenek bunalımının nedenlerinden birisini oluşturmaktadır. Benjamin büyük sarsıntıdan sinemayı da sorumlu tutarak “en güçlü ajan” yakıştırmaları yapmıştır (s.55). Tabi ki bu bunalım günümüzde sadece sinemanın omuzlarına yüklenmemelidir. Kitle iletişim araçları ve internetin hayatımıza girmesi yeniden üretim olayını hat safhaya çıkarmıştır.

Duhamel (2002) sinemaya en radikal eleştirilerden birini getirmiştir. Ona göre sinema, sistemin köleleri, sıkıntılar altında ezilen, yoksul, bilgisiz, çalışmaktan benliklerini yitirmiş insanların bir eğlencesi konumundadır. Duhamel’e göre sinema hiçbir düşünce pıhtısı uyandırmayan yoğunlaşma isteyen bir eğlencedir (s.75). Duhamel’in bu cümleleri 1930’lu yıllarda kaleme aldığı göz önünde bulundurulursa şu anki sinema endüstrisinin geldiği boyutu gözleriyle görse daha da radikal ifadelerle eleştirmekten kaçınmazdı. Duhamel’in sinemadan bu kadar nefret etmesinin altında yatan neden 1930 yıllarının sinema açısından dönüşüm yılları olmasıdır. 1930’lu yıllardan sonra sinema çok hızlı bir şekilde endüstrileşme sürecine girmiştir. TV ve internetten yoksun olan 1930’lu yılların en büyük ve kitlesel olgusu sinemadır. Bu yüzden eleştirilerin sert ve radikal olması kaçınılmaz olmuştur.

Ryan ve Kellner (2010) de sinemanın ideolojik bir araç olduğunu güçlü bir şekilde savunmuştur. Sinema perdesinde olup biten her şeyi izleyici, tamamen ideolojik bir tema etrafında birleştirilen görüntü parçaları olarak algılamamaktadır. Tam tersi izleyici nesnel olayların tarafsız bir şekilde görüntüye alındığını sanmaktadır (s. 18). Tabii ki tüm filmler belli bir ideolojinin (fikrin) ürünüdür. İdeolojinin olmadığı film düşünmek güçtür. Ama günümüzde izleyici profili çok çeşitlilik göstermektedir. Belli ideoloji etrafında bütünleşen cemaatler o ideolojilerle bezenerek üretilen filmlere isteyerek gitmektedir. Bunu toplumun tüm kesimleri için söylemek temelsiz ve zayıf bir savdır. Sinemanın etkin anlatım olanakları toplumun alt tabakasının bam telini çok iyi yakalamaktadır. Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, bu durumun tasarlanmış belli bir biçimini oluşturmak üzere özenle seçilmiş ve bir bütün haline getirilmiş öğeler yoluyla birtakım fikirler sunmaktadır. Tam bu noktada izleyici bu ideolojiyi fırtınanın ortasında bir konuma oturtulur. İzleyici ideolojik fırtınanın ortasında sinemasal kurgunun farkına varmaz çünkü biçimsel görenekler onları görmesini engelleyerek izleyiciyi bütüne odaklamaktadır. Biçimsel görenekler izleyicinin hassas noktalarından seçilerek filmdeki ideolojinin içine serpiştirilir. Bunlar tarihsel kahramanlar, dini karakterler, ahlaksal veya suç çerçevesindeki klişeler olabilir. Oluşturulan ideolojik örgüde tematik görenekler seyirciyi belli bir toplumsal düzenin varsayımlarını benimsemeye alıştırmaktadır (s. 18). Ryan Ve Kellner sinemanın ideolojik bir araç olarak çok etkin kullanıldığını savunurken tüm filmlerin ideolojik olduğundan bahsetmemiştir. Tarihte belli dönemlerde sinema ideolojik amaçla bir araç olarak kullanılmıştır ve hala da kullanılmaktadır.

Görselliğin zirve yaptığı günümüz toplumlarında çocukların eğitim ve öğretiminde kullanılan yöntemlere yeni alternatifler bulunmaya çalışılmaktadır. Bu doğrultuda elde bulunan imkanlar görsellikle zenginleştirilmekte ve teknolojinin getirdiği yeni olanaklar da eğitime destek olmak adına kullanılmaya çalışılmaktadır. Sinema da bu alanda etkin bir dili olması bakımından kullanılan araçlardan bir tanesidir. Çünkü sinema filmleri klasik eğitim kitaplarından üstün bir anlatım olanağı sunmaktadır. Görsel kültürde yetişen çocuklar için yazılı klasik metinlerin etkinliği düşüktür. Klasik yazılı metnin aksine görsel ve işitsel duyuları tam anlamıyla etkin konuma getiren sinema filmleri, aktarılmak istenen bilgiyi en etkin bir biçimde karşı tarafa geçirmektedir (Birkök, 2008: 4-6). Çocukların eğitimlerinde filmlerin etkili

olmasının en önemli etkenlerinden biri yeni jenerasyonun görsel medyayla çok yakın bir ilişkisinin bulunmasıdır. Televizyon, internet, video oyunları, telefon, sosyal medya gibi her türlü görsel platformlar artık hayatımızın her alanında yaygın bir şekilde kullanılmaktadır (Alvarez: 2004: 336-337).

Diğer yandan geleneksel olguların yeni nesle aktarılması ve öğretilmesi için kültürel bir ürün olan filmlerin işlevleri oldukça fazladır. Toplumsal yapının içinden esinlenilerek, özellikle belli bir amaca hizmet etmesi için yapılan filmler hatırlatma etkisi ve uzun süre akılda kalıcı olması nedeniyle tercih edilmektedir (Norton-Meier, 2005: 611)

Sonuç olarak sinema; eğitimde, propaganda faaliyetlerinde ve ekonomik anlamda amaca ulaşmak için araç olarak kullanılmaktadır. Sinema, ideolojiyi tek başına üreten ve yayan bir konumda olmasa bile önemli bir rol oynamaktadır. Bu doğrultuda en başta Hollywood olmak üzere diğer ülkeler de sinemayı hem bir propaganda amaçlı hem de bir ticari araç olarak kullanmaktadır. Büyük bir endüstri alanı haline gelen sinema, küresel ekonominin cazip bir aracı olmuştur. Hem milyonlarca insana ulaşma imkanı sağlaması bakımından hem de ekonomik anlamda büyük bir gelir getirmesi açısından sinema her dönemde dikkatleri üstünde toplayarak amaca ulaşmada bir araç olarak kullanılmaktadır.

1.4. SİNEMA-TOPLUM

Sinema diğer sanat dalları arasında toplumla iç içe olan, Bazin' in deyişiyle çağın en önemli halk sanatlarından birisidir. Panayırarda yerel halka ulaşarak başlayan yolculuğu günümüzde küresel boyutlara ulaşmıştır. Teknolojik gelişimin sağladığı olanaklar, sinemanın dünyanın en ücra köşelerine bile ulaşmasına fırsat tanımıştır. Binlerce fikir, düşünce, inanç, kültür, milyonlarca insana ulaşmak için sinemayla birlikte yola çıkmaktadır. Bu çok yönlü alışveriş ekonomik yönden sinemanın devasa bir piyasaya sahip olmasının da önünü açmaktadır. Sinemanın toplumda şu andaki konumuna ulaşması kolay olmamıştır ve uzun bir serüvenin sonucudur. Birçok etmen bu süreçte rol oynamıştır. Kapitalist sistemin gelişimi ve yayılmacı politikası; teknolojik olanakların artması, sinemanın bugünlere ulaşmasında etkin bir role sahiptir. Burada önemli olan toplumun sinemada ne bulduğudur. Sinema neden diğer sanat dallarından

daha çok toplumla iç içedir? Sinemanın topluma ulaşmadaki amacı nedir? Bu ikili ilişkinin artıları ve eksileri nelerdir?

Sinema ilk yıllarında panayırlarda eğlence amaçlı kullanılmıştır. Bu yıllarda bile aristokrat kesime değil orta sınıfa ve alt tabakaya hitap ederek gelecekteki konumu hakkında sinyaller vermiştir. Sinema, emekleme dönemlerinde hikâyeden yoksun ve hiç kimsenin önemsemeyeceği konuları işlemiştir. Bu yıllarda insanları kendisine çekmesinin en büyük nedeni, meraktır. Hareket eden resim, o yıllarda tüm ilgiyi ve merakı üstüne toplamıştır. Onaran (1968), sinemanın etkisinin diğer kitle iletişim araçlarına kıyasla daha büyük olduğunu söylemektedir. Basın yayın organları, radyo ve televizyona kıyasla sinema, geniş bir yayılma ve üstün bir temaşa yeterliliğine sahiptir. Sinemanın tüm kesimlere hitap ettiğini, şehrin en lüks salonlarından, toplumun en alt tabakasındaki insanlara kadar ulaşabilecek niteliğe sahip olduğunu söylemektedir. Sinemanın hareketli resimler, söz, yazı ve şarkılardan oluşan kolay bir dile sahip olduğunu belirtir (s. 7).

Onaran, sinemanın hızla yayılmasının ve herkese ulaşmasının nedenini sinemanın çok basit bir anlatıma ve herkese hitabına bağlamıştır. Sinemanın kendine has anlatımı onu diğer sanat dallarından ayıran en büyük özelliğidir. Müzik kulağa, resim göze hitap etmektedir. Sinema ise hem kulağa hem de göze hitap etmektedir. Sinemayı izlemek için okuma yazmaya ihtiyaç yoktur. Bu yüzden kendine has anlatım olanaklarıyla toplumun tüm kesimlerine ulaşmaktadır. Ama sinema dilinin basit olduğu konusunda Bazin'in görüşleri farklılık gösterir. Bazin (1966), sinema dilinin basit olmadığını ve sinemanın tüm kesime hitap etmediğini dile getirir. Ona göre sinemanın dili de her dil gibi öğrenilmek ister. Ama insanlar bunun farkında değildir. Çünkü sinema bizi her yönden kuşatmıştır. Çocukluğumuzdan beri farklı farklı filmler izleriz ve bir filmi oturup seyretmek okumayı öğrenmekten daha kolay gelmektedir. *“Bunun nedeni de dış dünyadan alınan görüntünün önceden taşıdığı somut niteliği, evrenselliğe bağlamaktadır.* Sinema kültürünün konusu, biçimi, değeri her ne olursa olsun herkesin kolayca anlayabileceği yanılsından kaçınılması gerekmektedir. Her dil nasıl ki doğru bir şekilde anlaşılacak ve kavranmak için dil bilgisi kuralları gerektiriyorsa, sinemanın da dil bilgisi kuralları bulunmaktadır. Bunlar: *“Anlambilim, dizilmeme, deyiş-bilim.”* (s. 20-27)

Sinemanın etkili bir dili ve anlatımı olduğu aşikârdır. Bu dili milyonlarca insanın bilmediği de bir gerçektir. Önemli olan izleyicinin sinemada ne aradığıdır. Sinema da seyirci, kendini kısa bir süreliğine karanlık bir salonun ortasında bulmaktadır. Bu kısa süreç anne karnında geçirilen 9 aylık döneme benzemektedir. Annenin karanlık odasında embriyonun anneye olan ilişkisi hazzın doğrudan elde edilmesi üzerine kuruludur ve dolayım söz konusu değildir. İzleyici de sinema salonuna girdiğinde toplumsal gerçekten bir süreliğine kaçmış olduğunu düşünmektedir. Film öncesi karanlık süreç, bir hiçlik anı, bir yokluk anı ve dolayısıyla annenin karanlık odası gibi bir Nirvana anını oluşturmaktadır. Filmin başlamasıyla hiçlik anı son bulmakta ve izleyici, yeni dünyalara ve ufaklara gözlerini açmaktadır. İzleyici, karşısında akan filmin dilini anlamasa da imgeler düzeyinde filmde kendini ya bir karakterde bulmaktadır ya da kameranın bakış açısıyla görüntülere kapılmaktadır. (Özmen, 2011: 11).

Bazin'in de vurguladığı gibi sinemanın da bir dili bulunmaktadır. Sinema seyirci ile olan iletişimini iki tür anlatı ile kurmaktadır. Bunlar nesnel ve öznel anlatılardır. Öznel ve nesnel kamera açıları, izleyici üzerinde nasıl bir etki oluşturulmak isteniyorsa o şekilde verilmektedir. Üstten, alttan, eğik ve öznel açılarla çekilen görüntüler izleyiciyi normal göz hizasından çıkarıp filmin içine sokmaktadır. Bu sayede perde de gösterilen olaylarla duygusal bir bağ kurmaktadır. Bu tür bakış açıları izleyicilerin olaylarla ve karakterlerle özdeşleşmesine yol açmaktadır. İzleyici farklı olaylarda farklı açılar ile devinime dahil edilmektedir. (Sözen, 2008: 176)

İzleyici salon ayinini yerine getirirken oturduğu yerden merak duygusunu beslemekte ve toplumsal gerçeklikten kaçıp sanal dünyada özdeşlikler ülkesine seyahat etmektedir. Feridun Akyürek (2004), insanların neden sinemaya gittiğinin yanıtını, eskilere dayanarak vermiştir. İsa'dan önce yaşayan Aristoteles, Heratius sonları Terentius, Puplius ve Bertolt Brecht'in ortak görüşlerinde "hoşlanma, öğrenme, devinim" olguları ön plana çıkmıştır (s. 21). Hoşlanma açısından sinemaya bakarsak, sinema bizi, Aristoteles' in "Poetika" adlı yapıtında sözünü ettiği "mimesis" ve "katharsis" kavramlarına götürmektedir. "Mimesis" örnek alınan bir şeyi taklit yoluyla yeniden üretmek olarak tanımlanmaktadır. "Katharsis" ise seyircinin mimetikleştirilen bu öyküyü izlerken kendisinde uyanan acıma, korku gibi duygular ile arınması ve ruhu tutkularından temizlenerek rahatlatmadır. Aristoteles' e göre, tragedyanın amacı

katharsise Ulaşmak ve ahlaki duruluk yaratmaktır. “Özdeşleşme” ve “hoşlanma” duygusu açısından bakıldığında sinema, Aristoteles’in tarifini yaptığı tragedyanın günümüzdeki mirasçısı olarak görülmektedir. Sinema kuramcılarında Andre Bazin’ e göre eski antik çağdaki tiyatronun işlevini günümüzde sinema üstlenmektedir (Aktaş, 2011 s.28-29).

Deleuze ise sinemanın niteliksel olarak yeni bir düşünce yarattığını dile getirmektedir. Sinemadaki düşünce başka sanatlarda eşi benzeri bulunmayan bir düşüncedir. Sinemanın nicelikleri göz önüne alındığında yanıt hemen karşınıza çıkmaktadır. Sinema bir sanattır, hem de kitlesel düşünme sistemine sahip bir sanattır. Sinemayla halk özdeşleşmekte, kitleler ise parçalı düşüncelerin bütünü olan senaryonun oyuncularını olmaktadır. Kitleler ile sinema arasındaki ilişki baz alındığında sinemanın dili evrensel bir dil olarak karşımıza çıkmaktadır. Biçimsel açıdan sinemanın diline bakıldığında, düşünceyi basit olabirliklerden çıkmaya zorlamaktadır: Bu basit olabirlikler, düşüncenin olasılıklarını zorunlu hale getiren basitliklerdir. Deleuze sinemaya “düşünen bir makine” demiştir. Sinema yeni fikirler oluşturur ve bu fikirleri kitlesel bir harekete dönüştürerek etkin gücünü ortaya koymaktadır. Üretilen bu fikirlerin öznelere insanları oluşturmaktadır. Fikirsiz geçiş törenini dikkatle izleyen kitleler, bu fikirlerin öznelere konumuna yükselir ve fikirlerle özdeşleşir (Gönen, 2008: 89-90).

Kamera kendi dünyasını yaratmakta ve izleyiciyi de bu dünyanın içine sokmaktadır. Kameranın her yerde olma özelliği insanın en büyük duygusu olan merak duygusuna doping etkisi yapmaktadır. Artaud kameranın bu özelliğini söyle dile getirmiştir; “*Deneyi daha ileri bir notaya taşıyan, sinema, hayatın alışıldık ritimlerini gözün ve kulağın algıladığı şekilde sunmakla yetinmeyip, şeylerin altına gizlenenlere, zihnin en derinliklerinde kıvılcık kıvılcık kaynayan şeylerin imajlarıyla yaşanan su karanlık, yavaş devinimli karşılaşmaları bize aktarabilir mi?*” (Artaud, Aktaran: Daniel Framton, 2013: 112) Artaud, sinemanın gerçek ötesi imgelerine vurgu yapmıştır. Gerçekten de sinema reel hayatın alışılmışlarının dışında bir dünya portresi çizmekte ve insanlar bu dünyaya davet etmektedir. Tahayyül sınırlarındaki zorlama yeni fikirler ve yeni dünyaların kapısını açmaktadır. Bu durum gereksiz bir gerçeklik tartışmasının da yolunu açmıştır. Sanat sürekli gerçeği arayış yolunda kıvranıp durmaktadır. Resim bu arayışın en güzel örneklerindedir. Gerçeğe ve hakikate yaklaşma çabası birçok

sanatçının düşüncelerine duvar örmüştür. Bu duvarları da her zaman birileri dinamitlemiştir. Sinema, bu duvarları yıkan en büyük araçtır. Çünkü o zıtlıkların bir senfonisidir. Zaman ve zamansızlık, gerçek- hayal, sesli-sessiz, sevinç-üzüntü, tanrı-tanrısızlık vb. sinema için bir sınır bulunmamaktadır. Sinema ‘Ludwig’ in deyişiyle, *“düşüncenin yapabildiği her şeyi yapabilir, istediği şeyi temsil edebilir, gerçeklik ona bu konuda ayak bağı olamaz; fiziksel açıdan imkânsızlığına bakmaksızın olayları dilediğince sahneler, ona doğanın ve zihnin tüm güçleri bahsedilmiştir”* (Ludwig, Aktaran: Daniel Formpton, 2013: 50).

Sinema başarısını anlatım olanaklarının etkinliğine ve çeşitliliğine borçludur. Her film, izleyicisine bir öykü anlatmakta ve gerçekliği bir biçimde temsil etmektedir. Öyküyü anlatırken de çeşitli unsurlardan yararlanarak bir olay örgüsü oluşturur. Bu sayede parçalanmış görüntüler bir bütün oluşturmaktadır. Oluşturulan dramatik yapı da izleyiciyi kendine bağlamada büyük rol oynamaktadır. İzleyici yaratılan dramatik yapı içinde gerçeklik olgusuna kapılarak kendisini oluşturulan formun içinde kurmaca konumuna oturtmaktadır. Filmde gerçeklik olgusuna kapılarak bütünlüğü oluşturan parçalardan birinin rolünü kendine yüklemektedir. Gelinek noktada önemli olan karakterin eyleminin sürekliliğini sağlamak ve bütünü parçalamamaktır. İzleyici A noktasından hareket edip, B noktasına gitmektedir. Yolculuk esnasında izleyici, anlamakta olduğu yapının biçimine, nasıl kurgulanmış olduğuna, görünenin ardında gizlenenlere bakma fırsatı bulamadan seyahati hızla gerçekleştirmektedir. Hızla akan görüntü ona detaylara takılmasına izin vermeden, bütünü görmesine müsaade etmektedir (Bakır, 2008: 70).

Sinemanın etkili anlatım olanakları kullanım yönünden kısıtlamaları da ortadan kaldırmaktadır. Bünyesinde barındırdığı özellikler sayesinde, kitleleri etkileme amacı güden her kesim, aktaracağı fikir her ne olursa olsun onu kullanmayı amaçlamıştır. Çünkü sinemanın alanına giren her şey bir anlam taşımakta ve bir enformasyon aktarmaktadır. Karmaşık bir düzene sahip görüntülerin planlı bir şekilde kurgu vasıtasıyla düzenlenmesi ve bu yoğun enformasyonların çok yönlü fikirler barındırması, sinemanın etkileycilik potansiyelini arttırmaktadır. Bu çok yönlülük, aktarılan görüntülerle seyircilerin beyin hücrelerini imgeler ve izlenimlerle doldurmakta ve

kişilik yapısının değişmesine kadar karmaşık bir etkide bulunan anlaksal ve duygusal yapıların bir bütünü olarak anlaşılmalıdır (Lotman, 1999: 69).

Sinema tüm bu etkili anlatım olanakları sayesinde çağın en önemli sanatlarından birisidir. İçeriği ne olursa olsun asla toplumsallıktan uzak olmamıştır. O bünyesinde topluma sunmak için, politik hedefleri, ideolojileri, fikirleri, inançları, değer yargılarını, toplumsal kodları barındırmaktadır. Kimi zaman toplumda ideolojinin bir aynası görevi görerek bu görüşü güçlendirir. Kimi zaman ise toplumdaki bir görüşe, fikre, inanca savaş açabilir. Anlatım olanaklarının çeşitliliği ve etki gücünün genişliği dikkatleri sinema üzerinde toplamaktadır. Sinemaya katılan seyirci, simgesel davranış ve kalıplardan oluşmuş bir tören ve ayine katılmış gibidir ve bireysel yapılan bir eylem kitlesel boyutlara dönüşmektedir. İmgesel evrende kendini kaybeden seyirci, zihinsel açıdan birbiri ardına gelen görüntülerin analizini yaparak kanıtlama yoluna gitmez. Halkın diğer sanatlardan farklı olarak sinemayla daha çok iç içe olması sadece eğlence çatısı altında açıklanamaz. Halk ve özele indirgenerek birey, farklı ideolojik ve beğeni yönlerini sinema yoluyla sunulan bütünsel anlatıda güçlendirmektedir. Çünkü sinema, toplumun içinden kopup gelen parçalı düşünceleri kurgu aracılığı ile bir bütün haline getirerek etkin bir şekilde izleyiciye sunmaktadır. İzleyicinin gerçeklik yanılması da bu etkinliği arttırmaktadır. Sinemanın bünyesinde barındıramayacağı hiçbir fikir, ideoloji, inanç, somut-soyut nesne yoktur. Yaratım olanakları ona bu gücü bahşetmektedir. Tüm zıtlıkları bünyesinde barındırabilir. Sinema bir Galileo Galilei olabilir veya onun tam karşısında duran kilisenin engizisyon mahkemesi, sinema bir ulusun Gandhi'si olabilir veya Hitler'i, sinema bir inancın Musa'sı veya tam tersi Firavunu olabilir, sinema bir toplumun Sokrates'i ya da Atina'nın demokrasi mahkemesi de olabilir, sinema bir inancın Muhammed'i de olabilir o inancın karşısındaki Ebu Leheb'i de. Sinemanın kırmızı çizgileri bulunmamaktadır. Bu muazzam potansiyel sinemanın kendine has anlatım ve yaratma sürecinden kaynaklanmaktadır.

1.5.SİNEMA-KÜLTÜR

Kültür kelimesi tanımlanması bakımından en zor olgulardan birisidir. Kültürün onlarca anlamı bulunmaktadır ama kelime anlamı toprağı tarıma hazır hale getirmek demektir. Bu tanımın yanında daha birçok tanım yapılmıştır ve hala da yapılmaktadır. Ama kültürü tanımlarken çekilen sıkıntı, içinde birçok unsuru barındırmasından gelmektedir. Cemil Meriç'e (1986) göre kültür kelimesi kaypak bir kavramdır. "Kültür" soyut bir kavramı ifade etmektedir. Kültürü kelimelerle anlatmaya çalışmak, havayı ellerinizle avuçlamaya benzemektedir. Her zerrenin havayla dolu olduğunu bilirsiniz fakat avuçlarınızın içi bomboştur. Kültürü tanımlamaya çalışmakta tıpkı buna benzemektedir (s. 9).

Kültür konusunda kesin olan nokta insana özgü bir olgu olmasıdır. Kültür insan içindir. İnsanlar tarafından paylaşılarak diğer nesillere aktarılan manzumeler bütünü oluşturmaktadır (Bauman, 2010: 162). Kültür kelimesi aslında birçok parçanın bütünü temsil etmeye çalışan bir kelimedir. Bir puzzleın bitmiş haline benzemektedir. Birçok unsur birleşerek kültür çatısı altında buluşmaktadır. Aslında Cemil Meriç'in bahsetmeye çalıştığı şey de buna benzemektedir. Kültürün tanımı yapılırken zorlanılan nokta birçok unsurunun bulunmasıdır. Çoğu kültür tanımı ya bu parçaları açıklamaktadır ya da bu unsurların oluşturduğu bütünü kısmen tanımlamaya çalışmaktadır.

Sosyal hayatta ne varsa bunların çoğu kültürü oluşturan devasa bir bütünün parçaları konumundadır. İnsanın var olduğu yerde bir toplum ve toplumun var olduğu yerde de bir kültür bulunmaktadır. Kültür toplumsuz, toplum da kültürsüz düşünülmemelidir. Amaç kültürü tanımlamak değil toplumla ne kadar sıkı bir bağının olduğunu tanıtmaktır. İnsanın yaşamının her anı: yeme, içme, oturma, konuşma, ağlama, eğlenme, sanat, müzik, sinema, resim, tiyatro vb. tüm unsurlar kültürü oluşturan etmenler arasında yer almaktadır.

Her insan bir toplumun ve kültürün içine doğmakta ve bu kültürel hamurun içinde büyüyerek yoğrulmaktadır. İnsan doğup büyüdüğü toplumun kültürel yapısından asla soyut değildir ve soyutlanması da mümkün değildir. Çünkü kültür toplumun tüm fonksiyonlarını temsil etmektedir. Edebiyat, sanat, resim, müzik, sinema, tiyatro ve hatta bilimsel çalışmalar bile ortaya çıktığı kültürün renklerini barındırmaktadır. Bu

unsurları yaratan insandır ve paralel olarak kültür de yaratım sürecinin en önemli parçası konumuna yükselmektedir. İnsan yaratım sürecinde oluşturduğu ürüne yaşadığı toplumun kültürel kodlarını ister istemez yansıtmaktadır (Güvenç, 1979: 103-107)

Tüm bu unsurlardan özelde sinemaya indiğimiz zaman oluşturulan filmler de kültürel kodlarla donanan bir ürün konumunda yer almaktadır. Geniş halk kitlelerinin sinemaya göstermiş olduğu ilgi sonucunda, kitlesel bir seyir haline gelmiştir. Toplumun kollarını sonuna kadar açtığı sinema, günümüz kültürlerinin hayati bir dinamiğini oluşturmaktadır. Filmler ortaya çıktığı toplumun yaşam biçimlerini, ekonomisini, toplumsal ve kültürel boyutlarını taşıyan görsel semboller bütünlüğünü barındırmaktadır (Kellner, 2011: 35). Sinema diğer ürünler gibi toplumdan kaynaklanır ve topluma geri dönmek için üretilmektedir. İnsanı konu alan her şey ve bu kaynaktan çıkan her olgu, kaynağa beslemek için üretilmektedir. Diğer sanat dallarında olduğu gibi sinema da ilgi çekici ve etkileyici bir konumda bulunmaktadır. Fakat sinema sunduğu anlatım olanakları ve etkileme potansiyelinin fazla olması nedeniyle diğer sanat dallarından farklılık göstermektedir. Sinema, içinden çıktığı toplumun bir aynası işlevindedir. Bir toplumun sosyal fonksiyonlarının tüm yansımaları sinemada var olmaktadır. Tam da bu yüzden sinema, toplumun kültürel kodlarını bünyesinde barındıran en büyük kültürel ürünler arasında yer almaktadır (Bayrakçı, 2012). Toplumdan alınan tohumlar beyaz perdeye ekilerek büyütülmektedir. Toplumun bireyleri ise bu ağaçların gölgelerinde vakit geçirmektedir.

Sinema, hayal etmenin somut görsellere dönüştürülmesinde en önemli araçlardan birisidir. Her insan hayal etmektedir. Ama bazı insanlar hayallerini farklı araçlar kullanarak somutlaştırmakta ve ölümsüzleştirmektedir. Sinemada bu araçların en önemlisi ve en etkilisidir. Hayal etmek ile kişinin zihniyet yapısı arasında çok yakın bir ilişki bulunmaktadır. Kişinin zihniyetini ise toplumsal dinamikler şekillendirmektedir. Gelenek ve görenekler, ekonomik yapı, kültürel değerler ve semboller, eğitim alt yapısı, toplumsal stereotipler vb. unsurlar zihniyetin şekillenmesinde önemli etmenler arasında yer almaktadır. Hayal etmek evrensel bir nitelik fakat hayalin içeriği toplumdan topluma değişiklik göstermektedir. Bir Hintli ile Amerikalının veya Rus ile Çinlinin hayalinin dışavurumu farklılıklar barındırmaktadır. Hayalin en etkili dışavurum aracı

olan sinemada kültürel ve toplumsal etmenler ürünün değişiklik göstermesine neden olmaktadır (Adanır, 2003: 42-43)

Herhangi bir kültürel eser, kendisini çepeçevre saran ekonomik, toplumsal, siyasal, tarihsel ve manevi koşullardan bağımsız bir şekilde var olmamaktadır (Güçhan, 1993: 52-53). Çünkü bu kültürel eserin yaratıcısı olan bireyler de bir toplumsal ve kültürel yapının içinde aktif halde yaşayan kişilerdir. Filmin yaratıcıları var oldukları toplumsal ve kültürel yapının içinden tamamen soyutlanamamaktadır. Farkında olmadan yarattığı ürüne kültürel sembolleri ve diyalogları yerleştirmektedir.

Filmlerin iskeletini oluşturan senaryoları toplumsalın içinde yaşamını sürdüren bireyler meydana getirmektedir. Senaryo yazarları da her birey gibi toplumsal ve kültürel yapı içerisindeki var olan dinamiklere göre hayatlarını sürdürmektedir. Oluşturduğu senaryonun içerisinde yaşadığı toplumsal yapıdan kültürel parçalar bulunmaktadır. Bunun yanı sıra film için seçilen mekanlar, kostümler, müzikler de toplumun kültürel yapısı hakkında ip uçları barındırmaktadır. Hollywood'un kopyası olarak ortaya çıkan Bollywood sineması Hint kültürünü beyaz perdeye etkin bir şekilde aktarmaktadır. Hollywood ise beyaz perdeye aktardığı Amerikan kültürünü tüm dünya toplumlarına pazarlamaktadır. İyi bir sinema takipçisi bir filmin hangi ülke sinemasına ait olduğunu semboller ve imgeler sayesinde rahatça tahmin edebilmektedir.

Filmler, senaristlerin ve yönetmenlerin kişisel dışı vurumlarının birer göstergeleri olan sanat yapıtlarıdır. Kişisel kaygıların yanında toplumun kolektif kaygılarını da barındırmaktadır. Toplumun kültürel dışavurum ihtiyacı yönetmenin de kişisel dünyası ile birleşince kültürel bir sentez beyaz perdede kendine bir yer edinmektedir. Toplumsal değerler, kaygılar, düşünceler, dönüşümler, kitlesel olaylar beyaz perdede örtük veya açık bir şekilde seyircinin karşısına çıkmaktadır. Hatta toplumda bazı dönemlerde toplumsal olaylar (savaş, devrim, dönüşüm, kitlesel olaylar, kıtlık) beyaz perdede kendine daha çok yer bulmaktadır (Özden, 2004:221-223).

Sonuç olarak her ulusun ürettiği filmler kendi kültürel mirasının bir sembolleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmler inşa ettikleri dünyalarda insanların güncel korkularını, beğenilerini, tutkularını, arzularını, kültürel sembol ve değerlerini beyaz perdede yeniden üreterek hem içinden çıktığı topluma hem de tüm dünya toplumlarına

gösterme imkanını sağlamaktadır (İri, 2011: 287). Filmler somut olarak sahip olunabilen, muhafaza edilebilen ve kuşaktan kuşağa aktarılabilen görsel ve kültürel malzemelerdir. Kültürün aktarılmasında sözlü dönemde aktif rol üstlenen kitap görsel dönemde yerini sinemaya bırakmıştır (Kırel, 2012:31-32). Bu görev sinemaya kültürel boyutta aktif bir rol kazandırmaktadır. Film hem toplumun bağrından çıkan kültürel bir ürün hem de barındırdığı kültürel kodların taşıyıcısı ve aktarıcısı görevini üstlenmektedir.

1.6.SİNEMA-DEVLET

Çok sesli bir bütünlük, zıtlıkların birlik senfonisi olan sinema, ulaşım olanaklarının gelişmesiyle birlikte toplumsal konumda önemli bir yere sahip olmuştur. Bazin' in (1966) deyimiyile “çağın en büyük halk sanatı konumundadır.” (s.17). Film, fikirlerle yüklenir ve bu fikirleri salonları dolduran milyonlarca insana gösterir. Olumlu veya olumsuz fikirleri de kendi içinde muhafaza edebilir. Film toplumsal ilerlemeyi amaçlayan fikirler de sunabilir veya bunun tam tersi amaçla da kullanılabilir. Sinema bu alanda da bir zıtlıklar bütünüdür. Gerçekçi bilgilere, görüntülerle destek amacı sağlayan sinema, tam zıttını da bünyesinde barındırarak görüntüler vasıtasıyla sık sık aldatma aracı olarak kullanıldığı da olmuştur. Her ne şekilde kullanılırsa kullanılsın, amaca ulaştığı an bu bir başarıdır.

Devlet farklı araçlar vasıtasıyla yönettiği toplumu tahakküm altına almayı amaçlamaktadır. Althusser'e (2002) göre bu tahakküm iki şekilde gerçekleşmektedir. İlki devletin baskı aygıtları (DBA) vasıtasıyla diğeri ise devletin ideolojik aygıtları (DİA) aracılığıyla gerçekleşmektedir. Devletin baskı aygıtlarını kolluk sistemi, hapisaneler, hukuk sistemi gibi kurumlar oluşturmaktadır. Devletin ideolojik aygıtlarını ise eğitim, din kurumu, aile, kitle iletişim araçları gibi toplumsal yapılar meydana getirmektedir. İki gurup arasındaki fark baskı aygıtlarının zor kullanarak, ideolojik aygıtların ise ikna yöntemini kullanarak işlemesidir (32-37). Daha özele indiğimizde ise sinema, devletin ideolojik aygıtları kategorisine giren bir aygıttır. Devlet sinemaya destek vererek kendi fikirlerini ve ideolojilerini aktarmak için bir araç olarak kullanmaktadır. Sinema hem kendi adına konuşarak anlatmak istediği aktarmakta hem de hakim ideolojinin ve hegemonyanın toplumda pekiştirilmesi, birliğin sağlanması için sürekli yeniden üretim yapmaktadır.

Günümüzde devletler sinemayı kontrol etmek ve yönetmek anlamında her türlü girişimde bulunmaktadır. Sinema müdürlükleri, kültür bakanlıkları, film enstitüleri gibi birçok kanal ile sinema üzerinde bir kontrol sağlama ve destekleme amacı güdülmektedir. Her ülke için kendi ulusal sinemasını dünya pazarında markalaştırmak büyük bir önem taşımaktadır. Bu yüzden sinema sektörünün öneminin ve etkinliğinin farkına varan her ülke kendi sinemasını geliştirmek ve güçlendirmek için farklı politikalar belirleyerek uygulamaktadırlar. Tarihte toplumsallaşmanın başlamasından itibaren hükmetme isteği de doğal olarak ortaya çıkmıştır. Tahakküm altındaki tüm insanlara kendi görüşünü kabul ettirme çabası her zaman popülerliğini korumaktadır. Bireysel görüşü devlet görüşü haline veya toplum görüşü haline getirmek için de birçok politika belirleyerek bu politikaları uygun araçlarla uygulamaya sokmaktadır. Tam bu noktada sinema sosyopolitik olarak toplumsalın içinde önemli bir rol oynamaktadır. Sinema gerçekliği böylesine güçlü ve inandırıcı biçimde sunması nedeniyle psikopolitik olarak izleyici üzerinde etkisi yadsınamayacak kadar çoktur. Sinemanın bu gücünün farkına varan her devlette onunla olan ilişkilerini güçlendirmeye ve kontrolü altına almaya çalışmıştır (Monaco, 2001: 249).

1. Dünya Savaşı'nda Hitlerin Radyo kullanımı Nazi propagandasını gittiği her yere yayma amaçlı olmuştur. Hitler' e göre "*propaganda popüler olmalı ve hitap ettiği zümrede en dar kafalılardan dahi anlayabileceği bir seviyede bulunmalıdır*" (Kasım, 2011:70). Savaş yıllarında radyodan istek konserleri yapılmıştır. Askerlerin isteklerinin yanı sıra mektuplardan paragraflar ve yeni doğan bebeklerin haberleri askerlere radyo aracılığıyla iletilmiştir. Radyodan askerlere sürekli ülkelerini korumak için savaşçıları ve büyük bir mücadele verdikleri işlenmektedir. Aynı yayında halk ise cephedeki olağanüstü kahramanlık öykülerini dinleyip milli duygularını yüceltmektedir. 1939 ve 1940 yıllarında propaganda anlamında her şey yolunda gitmekte ve Alman askerlerinin zaferleri milyonlarca insana radyo yoluyla bildirilmektedir. Rusya ile başlayan savaş sonrası dış kaynaklı radyoların da Alman halkına yayın yapması sonucu kargaşa yaşanmış ve propagandanın sihri bozulmuştur. Bu bozulmayı sağlayan da yine propaganda da başarıyı sağlayan radyodur (Kasım, 2011:71).

Radyodan daha iyi anlatım olanaklarına sahip sinemanın da propaganda aracı olarak kullanılması kolay olmuştur. Radyo insanları ses yoluyla etkileyebilmiştir. Ama sinemada hem ses hem de görüntü olanaklarının bir birleşimidir. Bütün kitle iletişim

araçları içerisinde, ulaştığı kitle üzerinde en hassas duygulara dokunmak, onların gereksinimlerini, üzüntülerini, istek ve tutkularını etkilemek ve belli bir şekle sokarak biçimlendirmek bakımından en üstün olanı sinemadır (Makal, 1973: 7). Görsel iletinin gerçeklik etkisi toplumlar üzerinde sinemanın albenisini oldukça yükseltmiştir. Sinema genellikle duygulara ve bilinçaltına seslenmek suretiyle etkisini gösterir. Zihinlerde kalıcı olma özelliği nedeniyle, kişilerin tutumlarını, kanılarını etkilemekle kalmayıp yarattığı değerlerin izleyicide kök salmasına neden olmaktadır. (Yılmaz, 2007: 54). Hitler'in büyük yalan doktrinini gerçekleştirmek amacıyla propaganda sonuna kadar kullanılmıştır. Psikolojik açıdan halk öfkeye, kine, baskıya ve korkuya mahkum edilmiştir. Nazi propagandası genellikle savaş çığırkanlıklarından oluşmakta ve kitlenin coşturulup kendinden geçirilmesine dayanmaktadır. Nazilerin propaganda bakanı Goebbels propagandanın dinleyicinin dikkatini çekmesi gerektiğini ve etkin bir araçla yayılması gerektiğini düşünmektedir. Bu yüzden Goebbels kısa haber filmlerinin etkinliğinin farkına vararak bu filmlerin öteki araçlarla yapılan propagandayı desteklemek amacıyla özenle yapılması gerektiğinin emrini vererek görevlendirmeler yapmıştır (Makal, 1973: 9-10).

Sovyet Rusya da sinemayı, propaganda aracı olarak kullanan en etkin ülkelerden biri olmuştur. 1917 devriminden sonra köklü değişikliklere sahne olan Sovyet Rusya 'da hükümet sinemayı bütünüyle kontrol altına almış ve kendi amaçları doğrultusunda kullanmıştır. Bu dönemde Sovyet sinemasının ilk amacı devrim sonrası zarar gören toplumsal yapının yeniden inşa etmek ve Ekim Devriminin ideolojisini halka yaymaktır. Bu amaçla Sovyet Hükümeti özel bir sinema komisyonu oluşturmuştur. Bu komisyonun başına ise yazar olan Lunackarsky getirilmiştir. Sinemanın kitleler arasındaki etkin gücünün farkına varan Sovyet hükümeti bu alanda müthiş bir propaganda faaliyeti yürütmüştür. Lenin, tüm sanatlar içerisinde, sinema sanatının en önemlisi olduğunu dile getirerek, film üretiminin artırılması gerektiğini ve özellikle yapılan filmlerin kitlelere ulaştırılması konusunda çalışmalar yapılmasını istemiştir. Bu brifinglerden sonra 1918 'de "Ajitasyon Trenleri" İlk seferlerine çıkmıştır. Bu trenler tam anlamıyla bir propaganda aracı statüsündedir. Gerekli tüm olanaklara sahip trenlerden ilki Doğu Cephesine, diğerleri ise Lenin'in sözü üzerine ülkenin en ücra köşelerine gitmiştir. Seferlerin amacı, trende bulunan film ekibi tarafından bir yandan ülkenin ücra köşeleri filme almak, diğer yandan propaganda faaliyeti gerçekleştirmek ve devrimin acı

tablolarının izlerini silmeye çalışarak insanları eğlendirmektir. Sinema halkları etkilemek ve Sovyet fikirlerini yayma amacıyla kullanılmıştır. Başarılı da olmuştur. Bu sinemanın başarısıdır, sinemanın etkileyici anlatım olanaklarının kullanımındır (Alagöz, 2012: 241-243).

Sinema tüm bu güçlü potansiyeli ile sadece Sovyet Rusya'da propaganda amacıyla kullanılmamıştır. Kapitalist kültürün en ileri kutuplarından birisi, sinema alanında tek kutbu olan Amerika'da da etken bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrası dünyada her alanda etkin konumlara tırmanmaya çalışan Amerika, sinemanın gücünü fark etmiş ve bundan yararlanma yoluna gitmiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'ya artarak devam eden Müslüman göçü rahatsızlıkları da beraberinde getirmiştir. Göç eden Müslümanlara yönelik sinema alanında ortaya koyulmaya çalışılan arketipler o dönemde 400'ü aşkın filmde kendine yer edinmiştir. Amerika'ya göç eden Müslümanların çoğunu Araplar oluşturduğu için yapılan filmlerde de özellikle Müslüman Araplar hakkında olumsuz kanaat oluşturacak imgelere yer verilmiştir. Araplar bu filmlerde çöl hayatı yaşayan, develere binen, birbiriyle savaşan ve esir pazarlarında kadınları satan karakterler olarak Amerikan halkına gösterilmiştir. Amerika, sinema alanında yaptığı propagandayı gün geçtikçe nirvana noktasına taşımıştır. Askeri, siyasi, ulusal, ekonomik ve dini alanlarda sinema yoluyla çok ileri propaganda faaliyetleri yürütmüştür. Valantin, Amerikan savunma güçlerinin sinemayı bizzat bu amaçla kullandığını dile getirmiştir. Amerikan askerlerinin kahramanlık öyküleri, gelişmiş teknolojiyle donatılmış askerlerin görüntüleri, sürekli Amerika ulusunun yüceltilmesini konu alan filmlerin, dünya çapında binlerce sinema salonunda milyonlarca kişi tarafından izlenmesi basite indirgenecek bir durum değildir. Amerikan silahlı kuvvetleri, askerlerini ve büyük miktardaki askeri teknolojisini 1968 yılında gösterilen John Wayne'nin "Yeşil Bereliler" filmi için seferber etmiştir (Yılmaz, 2007:66-68).

Her alanda sinemayı propaganda aracı olarak çok başarılı bir şekilde kullanan Amerika, son dönemde Uzay filmleriyle de bu alanda baskın bir ulus yüceltmesi aşılacaktır. 2015 yılındaki "Marslı (The Martian)" filmi bunun en büyük ve etkileyici örneğidir. Film Amerikan ulusunun zeki ve başarılı astronotlarının Mars yolculuğunu ve bu yolculuk sırasında filmin başrol oyuncusu Mark Watney' in Mars' da şiddetli bir rüzgar sonucu yaralanması ve Mars'ta hayatta kalma çabasını işlemiştir

(www.beyazperde.com). Film Amerikan ulusunun teknolojisinin ve gücünün dünya ile sınırlı kalmayıp, Mars'ta yaşam sürme çabasını, Mars'ta sallanan Amerikan bayrağının gölgesinde tüm dünyaya duyurmaktadır. Film baskın bir Amerikan ulusu propagandası kokmaktadır. Amerika'nın dünya sınırlarını aşıp Muazzam bir teknolojiyle Mars'a yerleşme çabalarını, dünyadaki milyonlarca insana büyük bir hayranlıkla, ağzı açık bir şekilde izlettirir. Bilimin olanakları şu an Mars'a gitmeye yeterli değildir, ama "Martian" filmi tün dünyaya şunu duyurur; Mars'a Gidebilecek Tek ulus Amerika'dır. Tabi ki sinema, sadece Amerika'nın elinde olan bir sanat değildir ama etkin kullanım çerçevesinden bakıldığında en önemli ülke konumunda bulunmaktadır. Amerika gibi dünyadaki diğer tüm ülkeler de sinemayı kullanmak veya en azından kontrol etmeye çalışmak amacıyla ortak bir noktada birleşmektedir.

Sonuç olarak toplumun var olduğu her yerde yönetenler, yönettikleri kitleyi etkisi altına alma arzusu gütmektedir. Teknolojik gelişmeler vasıtasıyla ortaya çıkan çeşitli kitle iletişim araçları bu etkileme sürecine yeni bir boyut kazandırmıştır. Radyo, televizyon, sinema, gazete gibi çeşitli araçlar ideolojik amaçlara yönelik kullanılarak devletlere kitlelere ulaşma imkanı sağlamıştır. Sinemada bu araçların en önemlilerinden birisi olarak var olduğu günden bugüne kadar çeşitli dönemlerde devletlerin propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Her dönemin toplumsal sorunlarını bünyesine katarak devlet desteği ve söylemleri ile üretilen filmler halka ulaştırılmaya çalışılmıştır.

1.7.SİNEMA-EKONOMİ

"Delikanlı, buluşumun satılık olmadığına şükret; yoksa, bu hiç kuşkusuz senin yıkımına yol açardı. İcadım bir süre bilimsel bir merak olarak sömürülebilir; bunun dışında ticari hiçbir değeri yoktur." (Lumiere, Aktaran Tamer, 1989: 9)

Lumiere'in bu sözlerinden sonra sinema hem fiziki anlamda hem de içerik anlamında sürekli bir gelişim ve değişim içerisine girmiştir. Endüstrileşme sürecine hızla ayak uyduran sinemaya toplum da kollarını sonuna kadar açmıştır. Sinemada önemli bir kazanç potansiyelinin olduğunun farkına varan kesimler kısa zaman içinde ortaya çıkarak şirketleşme adımları atmıştır. Amerika'da Dickson, ortaklarıyla birlikte American Mutoscope and Biograph Company'yi kurmak için girişimlerde bulunmuştur. Daha gelişmiş bir sinema aygıtıyla kısa zaman içinde Biograph Company şirketi Amerikan sinemasının en büyük sinema şirketi olmuştur (Monaco, 2001: 224).

2. Dünya Savaşı'ndan önce sinemaya yeni bir boyut getiren ve insanlar üzerinde etkin gücünü fark eden Fransız George Meliese seri bir şekilde film üretimine başlamıştır. Bir başka Fransız Charles Pathe ise sinema endüstrisine egemen olmak için müthiş bir kampanya başlatarak başarılı olmuştur. Diğer rakiplerinden farklı olarak Pathe, sinema endüstrisinde dikey bir büyümeye giderek tekelleşme yönünde büyük bir sermaye ortaya koyarak sinema endüstrisinin liderliğini Avrupa'ya çekmiştir (Monaco, 2001: 225)

2. Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım Avrupa'da ekonomik bunalımı da beraberinde getirmiştir. Bu ekonomik bunalım tüm sosyal hayatı etkisi altına almıştır. Avrupa sinema alanında teknik ve içerik anlamındaki ilk gelişmelere ön ayak olmasına rağmen 2. Dünya Savaşı'nın oluşturduğu sosyal, ekonomik ve siyasi çalkantılar, sinema sektöründeki üstünlüğü Amerika Birleşik Devletleri'ne geçirmiştir. Savaştan sonra Avrupa sinema endüstrisinde Amerika'ya karşı ne kadar önlemler alınsa da Hollywood sinema endüstrisinin sinema alanındaki üstünlüğü o zamanlardan günümüze kadar devam etmiştir (Orta, 2008 :162).

Hollywood 1930'ların sonunda dikey bütünleşmesini tamamlayarak, 5 önemli şirketin egemenliği altına girmiştir. Dikey bütünleşmeden kasıt bu 5 önemli şirketin film yapım sürecinin 3 aşaması olan üretim, dağıtım ve gösterim kollarını elinde bulundurmasıdır. Tüm bu gelişmelerle birlikte Hollywood, sinema sektörüne bütünüyle hakim bir konuma yükselmiştir (Özen ve Çelenk, 2006:78). Hollywood artık hem bir yerleşim birimi hem de bir sanayi kolunun dünya çapında merkezi haline gelmiştir. Başka ülkelerden Amerika'ya gelen sektörün aktörleri Hollywood'da toplanarak müthiş bir ekonomik potansiyel yaratmış ve ülkeye milyonlarca dolar girdi sağlamaya başlamıştır (Teksoy, 2009: 93-95).

Bugün dünya sinema pazarına, Hollywood stüdyoları egemen konumdadır. Hem iç pazarda hem de dış pazarda elde ettikleri gelirler sayesinde Amerika'da en önemli endüstri kollarından birisi haline gelmiştir. Bu stüdyoların yurt içi gelirlerinden çok yurt dışı satış gelirleri daha fazladır. Dünya sinema sektörünün üretim, dağıtım ve gösterim alanlarının çoğunu kontrol etmektedir (Potter, 1998: 190).

Sinemanın içindeki büyük potansiyeli ortaya çıkaran en büyük etken küreselleşme olgusudur. Sosyal hayatta değişim gösteren ekonomik koşullar, yaşam standartları ve

sinemanın geçirdiği büyük potansiyel değişimler de sinemanın yatırım ve eğlence aracı olarak kullanılmasının kapılarını ardına kadar açmıştır (Erkılıç, 2009: 144). İzleyici kendi psikolojik ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamak için sinema endüstrisini aktif bir şekilde kullanmaktadır. Bu süreç karşılıklı ilişkiyi de meydana getirmektedir. İzleyicinin talepleri sinema endüstrisinin üretim aşamasını yönlendirmektedir. Liberal ekonomi politik yaklaşıma göre beyaz perdede üretilen filmlerin en önemli belirleyeni izleyicinin daha çok ilgi gösterdiği ürünler oluşturmaktadır (Dağtaş, Aydın, Yılmaz, 2018: 190). Peter Golding ve Graham Murdock'a (2002) göre ise üretilen filmlerin belirleyeni izleyiciler değil "endüstrinin" kendisi olduğu yönündedir. Sinema endüstrisinde üretim, tüketimi standartlaştırmaktadır. Standart olarak pazara sürülen ve türlere ayrılan filmler sürekli olarak üretilir ve izleyiciler bu ürünleri sadece seçerken aktif hale getirilir. Kısacası ortaya atılan teze göre sinema filmlerinin endüstriyel üretimi, tüketimi şartlandırmaktadır (s.67).

Sinema sanat karakterinin yanında ticari karakteri de yüksek bir kurumdur. Hatta ticari karakteri sanat karakterinin önüne geçmiştir. 2017 yılında dünya genelinde üretilen 735 film toplamda \$11,122,072,408 hasılat elde etmiştir. (www.boxofficemojo.com)

Bu veriler sinema endüstrisinin ekonomik bağlamda ne kadar önemli konumda olduğunun göstergesidir. Hollywood'un ön ayak olduğu şirketleşme eğilimleri tüm dünyada küçük Hollywood imitasyonlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu küçük kopya taslaklar, dünya pazarında Hollywood kadar asla etkili olamamıştır. Dikey entegrasyonunu tamamlayan Hollywood'un dev firmaları, diğer ülke firmalarını dünya pazarında büyük ölçüde kısıtlamıştır.

Tablo 1.1. 2017 Yılında dünya sinema pazarında en çok hasılat elde eden ilk 5 şirket.

Şirket İsmi	Ülke	Üretilen Film	Hasılat
Buena Vista	US	12	\$2,410,448,444
Warner Bros.	US	33	\$2,034,970,044
Universal	US	16	\$1,528,939,170
20th Century Fox	US	19	\$1,325,997,407
Sony/Columbia	JP/US	29	\$1,059,888,314
			Top: \$8,360,243,379

2017 yılında ürettiği filmler ile dünya genelinde en çok kazanan 5 firmanın 4'ünü Amerikan menşeli şirketler oluşturmaktadır. Buena Vista, Warner Bros., Universal, 20th Century Fox şirketleri toplamda 7.3 milyar dolarlık hasılatla, dünya sinema pazarından 2017 yılında elde edilen 11.1 milyar dolarlık hasılatın %65'ini elinde bulundurmaktadır (Boxoffice)

Küreselleşmeyle birlikte büyük bir endüstri haline gelen sinema, büyük ölçüde Amerika merkezli gibi görünse de bu devinim ve gelişim bir kelebek etkisi yaratarak diğer ülkelerin sinema sektörlerini de tetikleyerek dünya genelinde ekonomik pazardan önemli bir kol haline gelmiştir. Sinema endüstrisi dikey entegrasyonla yetinmeyip yatay endüstri kollarıyla da ekonominin en cazip araçlarından birisi olmuştur. Bu endüstri salt film pazarlamakla yetinmeyip aynı zamanda yan sektörler de hayat vermiştir. Üretilen film binlerce kopya ile dünya pazarına sunulurken yan sektörler de film ile ilgili her çeşit ürünü pazara sürmektedir.

Tablo 1.2. Star Wars Film Serisinin Bütçe/Hasılat tablosu

Film adı	Yılı	Bütçe	Hasılat
Star Wars	1977	11 milyon \$	775,398,007 \$
Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back	1980	18 milyon \$	290,475,067 \$
Star Wars: Episode VI – Return of The Jedi	1983	32 milyon \$	309,125,409 \$
Star Wars: Episode I - The Phantom Menace	1999	115 milyon \$	1,027,044,677 \$
Star Wars: Episode II - Attack of The Clones	2002	115 milyon \$	649,398,328 \$
Star Wars: Episode III – Revenge of The Sith	2005	113 milyon \$	848,754,768 \$
Star Wars: The Clone Wars	2008	8,5 milyon \$	68,282,844 \$
Star Wars: The Force Awakens	2015	245 milyon \$	2,068,223,624 \$
Rogue One: A Star Wars Story	2016	200 milyon \$	1,056,057,273 \$
Star Wars: The Last Jedi	2017	220 milyon \$	1,332,757,449 \$
		Top: 1.077 milyar \$	Top: 8,425,517,446 \$

(www.imdb.com)

1977 yılında ilk olarak seyirciyle buluşan “Star Wars” serisinin bugüne kadar 10 filmi çekilmiştir. 1,077 milyar dolar bütçeyle çekilen filmler dünya genelinde 8,425 milyar dolarlık bir hasılat elde etmiştir (www.imdb.com). Star Wars serisi sinema

sektörünün yanı sıra oyun, tekstil, oyuncak, gıda vb. birçok yan sektörlerden de muazzam bir ekonomik gelir yaratılmıştır.

Tablo 1.3. Star Wars Film Serisinin Ekonomik Gelir Kalemleri

Gelir Kalemi	Kazanç
Oyuncak	12 milyar \$
Film Geliri	8,4 milyar \$
DVD ve Dijital Film	3,7 milyar \$
Video Oyunları	2,9 milyar \$
Kitap	1,8 milyar \$
Diğer	3,3 milyar \$
Toplam: 32,1 milyar \$	

([businessht](#))

1977 yılında beyaz perdede 11 milyon dolar bütçeyle başlayan Star Wars serüveni bugün dünyayı kasıp kavurmaktadır. Kendi başına müthiş bir ekonomik evren oluşturarak hem film sektörünü hem de diğer yan sektörleri beslemektedir. 32,1 milyar dolarlık bir kazanç bugün birçok ülkenin gayri safi yurt içi hasılasından daha büyük bir ekonomik büyüklük anlamına gelmektedir (Businessht).

Sonuç olarak sinema, Lumiere Kardeşlerle birlikte eğlence çadırlarındaki küçük çaplı gösterilerden, milyonlarca insanın izlediği devasa salonlara kadar müthiş bir gelişim göstermiştir. Kitlesel boyutlarda bir seyir haline gelen sinema bugün çoğu ülkenin ekonomisine önemli bir girdi sağlamaktadır. Salt film olarak elde edilen kazançların yanında yan sektörlerle birlikte muazzam bir ekonomik potansiyel meydana getirilmektedir. Beyaz perdede yaratılan kahramanları izlemek için milyonlarca insan sinema salonlarına akın etmektedir. Bunun yanı sıra bu kahramanların video oyunları, oyuncakları, kitap ve dergileri gibi birçok alanda meta haline getirilerek pazara sürülmektedir. Bu sayede sanal olan somut alana geçirilerek devasa bir ekonomik potansiyel oluşturulmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

DİN

2.1. DİNİN SERÜVENİ (NEDİR?)

Din insanlık tarihinin en eski kurumudur. İnsanlık var olduğundan bugüne din de varlığını sürdürmektedir ve sürdürecektir. İnsanlık tarihinde ne kadar geriye gidilirse gidilsin, din kurumunun olmadığı bir topluluğa rastlamak pek mümkün değildir. Din insanlıkla ilgili, insanlığı ilgilendiren bir müessesedir. Dinler toplumların yaşayış biçimini, ahlak çerçevesini, kültürlerini, geleneklerini, ekonomisini şekillendirmiştir. Dinler ideolojiler ve felsefi düşüncelerden farklılık arz etmektedir. Çünkü ideolojiler ve felsefi sistemler ömrünü doldurunca sessizce toplumdan çekilir ya da yok olur giderler. Fakat en akıl dışı görünen dini inanç sistemleri bile varlığını hala devam ettirirler. Milyonlarca hatta milyarlarca insan, inandığı dine göre yaşamlarını idame ettirmektedir. Çok eski inanç biçimlerinden olan putperestlik ve çok tanrılı inanç sistemleri bugün hala Çin, Hindistan ve Japonya gibi ülkelerde varlığını sürdürmektedir. İnsanlık tarihi ile başlayan dinlerin tarihi boyunca, uğruna binlerce savaş yapılmış ve milyonlarca insan kendi inancının idamesi uğruna canından olmuştur. (Tümer ve Küçük, 1993; 1)

Din kelimesi diller arası farklılık göstermektedir. Arap dilinde “din” kelimesi Kuran ve Arap toplumlarında “kanun, hesap, hüküm, ceza, ödüllendirme, saygı, itaat, teslimiyet, hizmet, ibadet, üstün gelme, egemenlik, adet, yol, mezhep, millet” gibi çeşitli anlamlara gelmektedir. Diğer dillerde de dini ifade etmek için çeşitli kelimeler kullanılmaktadır. Yahudilerin dili olan İbranice ’de “din”, “kanun, hüküm” anlamına gelen “dat”, Hinduların dili Sanskritçe ’de “ezeli, edebi hakikat” anlamında “Sanatana Dharma” kelimesi kullanılmaktadır. Batı dillerinde ise “religion” kelimesi, Latince

“saygı, tazim, titizlik” gibi anlamlar taşıyan “religio” kökünden türemektedir. (Adam, 2013; 36)

Din kelimesinin farklı lisanlarda farklı kelimelerle aktarılıyor olsa bile, bunlar linguistik anlamlardaki değişkenliklerdir. Mana ve içerik olarak bakıldığında genelde düzen, yaşayış biçimi, kural anlamlarında bir ortak nokta söz konusudur. Dinlerin en büyük özelliği, kural koyucu olması ve toplumları düzene sokmak istemesidir.

Luhman, dinin tanımını yaparken ona işlevsel bir rol yüklemektedir. Din, toplumda belirsizlikler ile dolu olan dünyayı, bu belirsizliklerden kurtarma ve dönüştürme işlevini yerine getirmektedir. Belirlenebilir bir dünyada din, çevreye ve sisteme doğru sınırlandırılmaz. Çevre ve sistem kendilerinden ziyade keyfi bir değişimi dışlayan bir ilişkiye de sahip olabilmektedir. Diğer bir deyişle din, toplumdaki tüm tipolojileri, öz-kimliklendirmeleri ve sınıflandırmaları kucaklamalı ve hoş görmelidir. (Luhman, Aktaran, Cipriani, 2011; 21)

Burada bizi ilgilendiren kısım Luhman’ın dine yüklediği fonksiyonlardır. Ona göre din belirsizlik ve kaotik görünümü en aza indirmek ve ulaşılamaz görüneni erişilebilir yapmaktır. Din toplumsalın her alanında kendini derinden hissettirmektedir. Çünkü dinin hitabı tek tek insanlara ve onun bütününde toplumdur.

Tarihi akış içerisinde toplumlar birçok değişimden ve dönüşümden geçmiştir. Din, bu değişim ve dönüşümün temelinde olumlu veya olumsuz olsun sosyal bir karaktere sahiptir. Topluma belli birtakım değerler ve semboller sistemi vererek bir zihniyet kazandırmasından dolayı merkezi bir yer edinmektedir. Din toplumsalın en büyük gerçeğidir, çünkü toplumun var olmadığı bir yerde dinden söz edilemez. Dinin ve inancın olmadığı bir toplumdan da bu perspektifte söz edilmesi çok gerçekçi değildir. Din dünyadaki birçok ulusun yaşamının içinde dolaylı veya dolaysız bir şekilde yer edinmektedir. Toplumların din kurumuna bakış açıları da bu minvalde farklılık göstermektedir. (Durkheim, 2005: 491-493 ve Şeriati, 2011: 90).

Dinin içeriğinin doldurulması konusu ulustan ulusa, kültürden kültüre farklılık göstermektedir. Günümüzdeki yaygın anlayış, dinin içeriğinin “kutsal” kabul edilmesinden yanadır. Lakin din kurumunun içeriği toplumlarca farklı biçimlerde algılanmaya gelmiştir. Çinlilere göre din bir “doktrin (kiao)”, Hindulara göre “kutsal düzen (dharma)”, Cermenlere göre “adet”, Greklere göre “ayin”, Romalılara göre “aile ve

hukuk”, Araplara göre ise “kutsal buyruk” tur. Bu farklılıkların ve içerik paradoksunun sebebi toplumların birbirinden değişken yaşayış biçimlerinde dini nerede konumlandıklarıyla ilgilidir. Bir başka deyişle din, çoğu toplumda “kutsal” olarak kabul edilir ama değişen dünya ve farklı yaşam biçimleri dinin toplumdaki işlevsel konumunu sürekli güncellemektedir. (Aydın, 2014: 35)

UNESCO’nun tespitine göre bugün yeryüzünde 3 bini aşkın etnisite bulunmaktadır. Bunlardan iki yüzü milli devletlerle temsil edilmektedir, diğerleri de bu milli temsillere bağlı konumda bulunmaktadır. Dünyada ne kadar dinin varlığını sürdürdüğü ile ilgili net bir bilgi bulunmamaktadır. Din, bütün insani sistemlerin içinde varlığını sürdürmüş ve sürdürmeye devam etmektedir. Bu denli nüfuz etmesinin nedeni, insanın kendisini ve dünyayı anlamlandırmaya çalıştığı ilk açıklamalı sistemlerin kökeninde dinin bulunmasıdır. Beşeri bilimler, ahlak, hukuk, vb. birçok toplumsal kurumların dini kökenli olduğu düşünülmektedir. Din toplumsalın en önemli olgusudur. İnsanlık dünyada var olduğu günden bu yana, dini temeller ve sistemler farklılık gösterse dahi, bireyden başlayıp en nihayetinde toplumsala kadar belli bir düzen ve kurallar getirerek yaşamsal faaliyetlerini sistematize etmiştir. Kaotik ve belirsizlik durumunda insanın ihtiyaç duyacağı şey düzen ve sistemdir. İşte bu düzen ve sistemi getirmek için din ile toplum iç içe geçmiş ve çözülemeyecek şekilde birbirine düğümlenmiştir. Din ile toplum olguları birbirini meşrulaştırmaktadır. Birinin olmaması diğerinin sonu anlamına gelmektedir. Bir topluluk dini karakter barındırmak zorundadır, aksi halde yaşaması mümkün değildir. Din ile toplum arasındaki bu bağ, birey ile toplum arasındaki ilişkiye benzetilmektedir. İnsan iki yönlü bir varlıktır, bünyesinde iki varoluş barındırmaktadır. Birincisi “bireysel varlık”. İnsan bedende bir ilkeye sahiptir ve bu ilke insanın hareket alanını katı bir şekilde sınırlandırmaktadır. İkincisi ise “sosyal varlık.” Entelektüel ve ahlaki alanda güçlü bir gerçeklik içinde kendini göstermektedir. Diğer bir deyişle “sosyal varlık” bireyin toplum içinde varoluşudur (Aydın, 2014: 73 ve Durkheim, 2005: 34).

Din tek tek bireylerden toplumsal bir sisteme ulaşmaktadır. Dinin toplumla olan ilişkisi üst düzeyde ve karmaşıktır. Toplumsalın her alanında din çeşitli fonksiyonlarla kendini keskin bir şekilde hissettirmektedir. Toplumların dini ritüellerden ve değerlerden sıyrılması mümkün değildir. Yüzlerce hatta binlerce yıl dini değerler ve ritüeller içinde yaşayan toplumun kültürel, ahlaki, hukuki ve ekonomik olgularının çoğu

dini kökler barındırmaktadır. Burada önemli olan konu toplumdaki her alanda varlığından söz ettiren dinin, toplumsal alanda fonksiyonlarının ne derece olduğu ve nedenleridir.

2.2. DİN-TOPLUM

Tarih boyunca din ile toplum arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır. Toplumların yaşaması ve ayakta kalması için oluşturulan temellerin birçoğunun kaynağını din oluşturmaktadır. Din ile toplum arasında girift bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki bir insanın çocukluk dönemlerinde dünyaya karşı duyduğu dehşete düşüren çaresizlik karşısında babasının korunma-sevgi duygusuna ihtiyaç duymasına benzemektedir. İnsan olgunlaştıkça bu çaresizliğin yaşamı boyunca süreceğini fark etmesiyle birlikte daha güçlü bir babanın, korumasına ve varlığına ihtiyaç duymaktadır. İnsanın korumasına güvendiği tanrısal güç, onun yaşamın tehlikelerine karşı duyduğu korkuları yatıstırmaktadır. Tarih boyunca toplumlar genellikle doyurulmadan kalan adalet istemlerinin doyumunu ahlaksal bir dünya düzeni kurulması isteminden almaktadır. İnsanın dünyadaki varoluşunun, öldükten sonra ebedi hayata bağlanması bu istek doyurmaların mekânsal ve zamansal çerçevesini çizmektedir. Merak, insanın en etkin duygularından birisidir. Ve bu duyguyu kışkırtan sorular (evrenin nasıl başladığı, bedenle ruh arasında nasıl bir ilişki olduğu vb.) sistemin altında yatan varsayımlara uygun olarak gelişmektedir. (Freud, 2004: 194)

Din başka herhangi bir şey gibi tartışma konusu yapılabilecek bir şey değildir. Uygarlığımız onların üzerine kurulmuştur ve toplumun sürmesi, insanların çoğunun bu doktrinlerin doğruluğuna inanmasına dayanmaktadır. Eğer insanlar her şeye gücü yeten ve herkese karşı adaletli olan bir tanrının ve kutsal bir dünya düzeninin yaratılıp bu yaşamdan sonra ebedi bir hayatın olmadığı öğretilirse, uygarlığımızdan uzaklaşan kaos ve yıkım geri gelecektir. Freud, eğer dinlerin gerçeğe sahip olmadığını bilsek ve hatta bunu bilimsel olarak kanıtlasak bile insanlardan gerçeği saklamamız gerektiğini ve “sanki” felsefesinin emrettiği biçimde davranmamızı söylemektedir. Çünkü meydana getirilen toplumsal yapının temellerini tanrısal sistemler oluşturmaktadır. İnsanların çoğu teselliyi tanrısal sistemlerde bulmakta ve yaşamlarının onların yardımıyla devam ettirmektedir. Tam da bu yüzden Freud, tanrısal sistemlerden insanları uzaklaştırma fikrine karşı çıkmaktadır. Çünkü elimizde, tanrısal sistemlere karşılık gelebilecek, diğer

bir deyişle bu sistemleri kaldırıp yerine daha iyisini koyabilecek bir şeyimiz bulunmamaktadır. Freud'a göre bilim şimdiye dek çok fazla şeyin üstesinden gelmiştir ve başarısı da sürekli olarak devam edecektir. Ama insanın bazı duygusal gereksinimlerini soğuk bilimin asla tatmin edemeyeceğini düşünmektedir. (Freud, 2004: 199)

Freud toplumsal yapı içerisinde can alıcı bir noktaya değinmektedir. Din uygarlıkların temelini oluşturur, eğer bu uygarlıklar dinamitlenmeye kalkılırsa toplum ayakta duramaz. Din insanların sıcak duygularına hitap etmektedir ve bu duyguları asla soğuk bilim dolduramaz, hatta teselli bile edemez. Ruhsal yönden beslenmesi gereken korunma ve sığınma güdüsü bir yaratıcı ışığında son bulmaktadır. Herhangi bir olgunun onun yerini alması imkansızdır. İnsanda ve onun genelinde toplumda son derece öneme sahip olan dinin, toplumsalın diğer kurumlarıyla kökenleri çok eskiye dayalı olan ilişkileri bulunmaktadır. Toplum bir ağaç gibidir. Kültür, ahlak, hukuk, ekonomi, yaşam tarzı, değerler, gelenekler vb. olgular ise bu ağacın meyvesidir. Din ise bu toplum ağacının ayakta tutan köklerdir. Eğer toplum ağacının kökleri kurutmak istenirse, bu tüm toplumun ve kurumların kurutulması ve uygarlığın son bulması anlamına gelmektedir. Çünkü tüm bu meyveler dinden beslenmektedir.

2.2.1. Din- Aile

Toplum ağacının ilk ve en önemli meyvelerinden birisi ailedir. Dinin en büyük yapısal fonksiyonları aileler üzerinde görülmektedir. Dini kurumlar; aile pratiklerini, aile hayatının düzenini ve toplumların “iyi aile” algılarını şekillendiren ve yönlendiren ahlaki ilkeler sunmaktadır. Dini bağlılık; evlilikte istikrar, evlilik ve ebeveynlikte başarı-mutluluk, memnuniyet ve suç işleme oranlarının azlığıyla ilgilidir. Dinin aile üzerindeki etkisi genellikle kültürel alanı kapsamaktadır. Dini kurumlar; dindar ailenin üretimi ve aktarımı için veya aileyi neyin oluşturduğıyla ve iyi bir ailenin hangi tür kriterler ve özellikler taşıması gerektiğini öğreten sosyal kaynaklar barındırmaktadır. Aile üyelerini birbirine bağlayan bağları, kan bağından ziyade kutsal temellere dayanan inanç bağları oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle geniş bir aile grubuna mal olan inanç ve ibadet birliği kan bağı ve birlikte yaşamının ortaya çıkardığı diğer birleştirici bağlardan daha kuvvetli bir dayanışma ve birliktelik meydana getirmektedir. Kutsal bir olgu onları aile çatısı altında birleştirirken aynı zamanda oluşturulan bu birliğe de kutsallık

vermektedir. Kültürün ilkel basamaklarında kendi bireyselliğinin farkında olmayan birey, söz konusu kutsallığa koŐut olarak kolektif bir hareket yeteneği kazanmaktadır. Fert ancak ailevi cemaate girdiği zaman yani bir aile kurduğu zaman sağlam bir ilahi bağla kutsanmıŐ olmaktadır. Hemen hemen tüm evrensel dinler aile düzeni için bir çaba sarf etmekte ve bu uğurda çeşitli kurallar belirlemektedir. Aile düzeni ve temelleri dünyadaki tüm dinlerin üzerinde dikkatle durduğu kurumların başında gelmektedir. (Edgell, 2012: 69 ve Kurt, 2012: 387-389)

Diğer taraftan aile yapısı kutsal değerleri taşıma ve aktarmada en etkin kurumdur. Bu kutsallar aile içindeki reis tarafından atalardan devralınır ve bir sonraki nesillere aktarılarak yaŐatılmaktadır (Wach, 1987:18). Her insan bir birey olsa bile belirli toplum, inanç, ekonomi ve aile etrafında Őekillenmektedir. Aile içinde ve diğer kurumlarla sosyalleŐme süreci, sosyal grupların, toplumun ve milletin inanç, değer ve kurallarının öğrenildiği ve içselleŐtirildiĐi bir süreçtir. Birey içselleŐtirme sürecinin farkında değildir (Zuckerman, 2006:88). Bir başka deyişle çocukların içinde bulunduğu aile bireylerinin dini inançlarını edinmeme gibi tercihleri çok fazla görünmemektedir.  unk   ocuklar daima aile bireylerinin ve akrabaların dini kimliklerini benimseme eğilimi göstermektedirler. Bireyin aile ve akraba çevresi etkin bir işleve sahip değilse veya tamamen iŐlevsiz bir konumdaysa farklı inanca yönelme olasılığı yükselmektedir. Tam bu noktada da farklı çevresel fakt reler devreye girerek bir yönelim içine girmektedir (Zuckerman, 2006:91).

Dinin devam etmesi ve aktarılması konusu psikolojik ve g d seldir. Başka bir deyişle dini aktarım süreci gündelik hayatın içinde sosyal davranıŐlar sonucu bireye bilinçsiz bir Şekilde aktarılmaktadır. Birey bu aktarımın kurumsal bir rolünü üstlenerek taŐıyıcı konumuna geçmektedir ve aktarım konusunda aynı kutsal değerlere sahip eş seçimine yönelmektedir ( elik, 2013: 279). Aile ve din kurumları tüm toplumlarda rastlanan en temel sosyal ünitelerdir. Modern antropoloji aileyi, insan topluluklarında kültür ve medeniyetin her safhasında hazır olan en temel dinamik olarak görmektedir. Aile insanlık tarihinde en k  k din cemaat olarak karşımıza çıkmaktadır. ModernleŐme ve seküler fikirlerin yayılmasıyla birlikte dinin toplumsal anlamda yerinin farklılaŐması aile kurumunu da etkilemiştir fakat kökleri çok derinde olan bu sosyal temel ünite hala etkinliğini korumaktadır (Günay, 2003: 263). Dinin modern zamanlarda yaşadığı ruhsal bunalım toplumsalın içinde farklı dinamiklerin oynamasına

neden olmuştur fakat çok köklü olan bu kurumlar insanın içsel dünyasında etkisini her zaman hissettirmektedir. Çünkü din her türlü toplum ve aile ilişkilerine, en basit çalışmalara, temel günlük işlere kadar girmektedir (Toplamacıoğlu, 1963: 84).

2.2.2. Din-Eğitim

Toplum ağacındaki diğer bir “meyve” ise eğitimidir. Eğitim, belki de köklerden en çok beslenen olguların başında gelmektedir. Din ile eğitim arasındaki ilişki birbirine çok giriftir. Rudolf Otto’nun deyiimiyle “kutsalın tecrübesi” olan dinde, kutsalın kurallarını tecrübe ederek yaşayan peygamberin, “sübjektif” dininin anlatılarak “objektif” hale gelmesi ve başkalarınca “tecrübe” edilerek aktarılması sürecinin, tamamen eğitim-öğretim odaklı bir işleyiş olduğunu belirtmektedir. Dinin ideallerinin yayılması konusunda eğitim önemli bir rol üstlenmektedir. Çünkü dinin toplumda tanınması ve kuşaklara aktarılması noktasında toplumu oluşturan bireylerin dini yönden sosyalleşerek dini kişilikler kazanması gerekmektedir. Bu süreçte ilahi mesajların, dini öğretilerin ve sosyal sistemde önemli bir yere sahip olan kültürün insanlara aktarılması ve benimsetilmesi noktasında dar anlamda bakıldığında toplumsallaşma ve kültürlenme yoluyla yapılabilir, ama geniş anlamda bu ancak eğitim aracılığı ile gerçekleştirilebilir. (Solmaz, 2012: 414)

“Din öğretilerilebilir mi?” sorusu eğitim sistemlerinin gelişmesi ve bazı tartışmaların sonucunda ortaya çıkmıştır. Dinin, okula ve öğrencilerin kapasitelerine uygun hale getirilme çabaları birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Bu tartışmaların sonucunda “Din Eğitimi Bilimi” ortaya çıkmıştır. Bu disiplinin amacı okulda ve kutsal mekanlarda dini uygulamalara bilimsel yorumlar getirerek onlara katılım sağlamaktır (Bilgin, 1981: 476). Dini eğitim, ülkeler arasında farklılık göstermektedir. Kimi ülkeler tamamen normal eğitim ile din eğitimini ayırırken kimi ülkeler ise normal eğitimin içine dini eğitimi de sentezlemektedir.

Okuldan çıkarak gündelik hayatın içine girdiğimizde ise genellikle tüm toplumlarda ortak bir nokta olan dini önderler eğitimde en önemli rolü oynamaktadır. Dinlerin geleceğinin bekçileri olan din liderleri birer eğitimci statüsündedir. Dini grup, hareket ve organizasyonlar diğer toplumlardan gelen insanlara kapılarını ardına kadar

açarak dini liderlerin önderliğinde eğitim verilerek genişlemeye çalışmaktadır (Bilgin, 2013 :314). Sosyolojik araştırmaların sonucunda din tarihteki tüm toplumlarda kendini göstermiştir. Bu başarının ve devamlılığın en önemli etkenlerinden biri eğitim ve öğretimdir. Sözlü kültürde dini eğitim kurumsal bir altyapıya sahip değildir. Genellikle kültürel yollarla bilinçsiz bir şekilde dini eğitim nesillere aktarılmaktadır. Yazılı kültürle birlikte dini eğitimde bir kurumsallaşma söz konusu olmuştur. Dini eğitimde değişmeyen tek şey tarih boyunca belli bir toplumsal düzen ve sosyokültürel ortamda hayata gözlerini açan her birey eğitim ve öğretim yoluyla o kültüre empoze olmakta ve bu kültür vasıtasıyla dini inanç ve değerlere dolaylı-dolaysız yollardan varis olmaktadır (Günay, 2003: 424)

Doğan'a (2008) göre eğitim anlayışı 3 temelde toplanmaktadır.

- Atalardan devralının kültürel mirasın bir sonraki nesillerin ilerlemesini sağlayacak şekilde toplumun kalıcılığını garantiye almak için bir sonraki kuşaklara aktarmak.
- Her bireyin fiziki ve manevi yeteneklerini geliştirerek, bilgi ve becerisini arttırmak.
- Yetişmekte olan nesillerin, kendi kapasitesi çerçevesinde yeteneklerinin sonuna kadar kullanılmasını sağlamak ve bu gelişimi sayesinde toplumda belli bir statüye gelerek sosyalleşmesine katkıda bulunmak (s.331)

Sonuç olarak eğitim toplumsal hayatın devamlılığı, kültür ve medeniyet miraslarının aktarımı konusunda en önemli işleve sahiptir. Süreç tarih boyunca dinamikliğini korumaktadır. Kendimizden önceki nesillerin medeniyet ve kültürel mirasını eğitim yoluyla alarak bir sonraki nesillere belli maddi ve kültürel kalıpların haricinde değişime uğratarak aktarılmaktadır. Günümüzde eğitimin belli bir inanç veya ideolojiye bağlı kalmadan verilmesi gerektiği görüşü hakimdir. Bu sayede bireylerin özgür bir şekilde inceleme yaparak rasyonel bir sonuca ulaşmaları istenilmektedir. Ama kültür ve medeniyet tarihi boyunca hiçbir toplumun, tam anlamıyla dini inanç ve ideojilerden sıyrılarak nesnel bir sonuca vardığını söylemek güçtür. Çünkü insanlar doğup büyüdüğü toplumlarda edindikleri kazanımları kendi kültür potasına dahil ederek bir sonraki nesillere aktarmaktadır. Bu süreçte oluşturulan kültürün bir aktörü olmakta, düşünce ve davranışlarını var olduğu kültürün gereklerine

göre dizayn etmektedir. Veya tam zıttı bir sonuçla ortama zıt bir kutupta da yer alabilmektedir. Ancak her iki durumda da önemli olan nokta paylaşılmakta olan kültürel, sosyal, dini ve ahlaki ortamdır (Doğan, 2008: 333-334).

2.2.3. Din-Devlet

Din ile devlet ilişkisinin temel bağlantı noktası, ikisinin de özünde var olan “toplumsal düzen” hedefidir. Tüm dinler bulunduğu topluma ve genelde tüm insanlığa belli bir sistem ve kurallar bütünü getirerek yaşamlarını düzenleme amacı gütmektedir. İstisnasız tüm devletler de toplumsal yaşamı kontrol altına almak için çabalamakta ve bunun için yatırım yapmaktadır. Temeldeki bu bağ, ikili arasındaki ortak noktalardan biridir. Karmaşık olan nokta devletlerin din ile olan bağlarının farklılıkları sonucu oluşan başkalıklardır. Bu başkalığın 2 çeşidi bulunmaktadır. Birincisi her iki alanın göreceli gücüyle ilgilidir. Dinin yönetimde genel anlamda söz sahibi olduğu teokratik devletler bu türe örnek gösterilebilir. İki alanın göreceli büyüklüğü konusu hem dini lider statüsü hem de politik lider statüsünün devlet yönetimi alanında söz sahibi olarak sentezlenmesidir. Ayetullahların sadece dini liderler olarak değil aynı zamanda politik liderler olarak hizmet ettiği Ortadoğu’daki bazı ülkeler buna örnek gösterilebilir. Diğer tür ise din ile ilgili olan her şeyin kökünü kazımaya çalışan seküler devlettir. Komünist Rusya ve Çin yönetimi seküler devlet anlayışına örnek gösterilebilir ama başarılı olunamamıştır. Günümüzde ise bu ilişkinin ne düzeyde olacağına yönelik yeni bir tür oluşmuştur. Amaç hangisinin güçlü olduğunu işaret etmek değildir. Amaç bu ilişkinin ne düzeyde olduğuyla ilgilidir. (Hammond ve Machacek, 2012: 146)

Din ile devlet arasındaki sistematik ilişki çeşitli türlerde gün yüzüne çıkmaktadır. Aralarındaki ilişkide ne kadar farklılık ve çatışma olsa da iki kurum da birbirlerine muhtaçtır. Seküler devlet anlayışını benimseyen ülkelerde dine karşı olan baskılar ve ötekileştirmeler olsa bile bu devletler ve yanı sıra tüm devletler toplum içerisinde dinin en etkin ve en kudretli birleştirici güç olduğunu bilmektedir. (Wach, 1944: 290). Bu birleştirici güç tarih boyunca her zaman kullanılmış ve kullanılmak istenmiştir. Çünkü uygarlığın oluşumunda ve hayatını idame ettirmesinde dinin önemi büyüktür. Bu birleştirici gücün ilişkisel düzeyleri farklılık gösterebilir. II. Dünya Savaşı sonrası anket araştırma metotlarının gelişmesi sonucu dinin oy verme kararında oynadığı rolün etkinliğini gün yüzüne çıkarmıştır. Jimmy Carter’ın ilk kampanyasında yeniden doğmuş

bir Hristiyan olarak kendini ilan etmesi, George W. Bush'un ilk kampanyasında Amerikan halkına Hz. İsa'nın kendisini en fazla etkileyen politik filozof olduğunu söylemesi bu birleştirici gücün spekülâtif noktalarından bazılarıdır (Hammond ve Machacek, 2012: 162).

Modern dünyamızın en büyük örgütlenme biçimini devletler oluşturmaktadır. İnsanların tüm dünyevi işlerinin koordinatörlüğünü üstlenmektedir. Devlet bireyin doğumundan ölümüne kadar olan süreçte her işle ilgilenmektedir. Belli bir dine mensup olan bireyler ise o dinin gerekliliklerini toplumsal hayata ve gündelik hayatına yansıtmaya özen göstermektedir (Okumuş, 2013:202). Bu yüzden din toplumda etkin bir konumda yer almaktadır. Dinin toplumdaki konumu bir şekilde devlet ile yakın temas halinde olmasına neden olmaktadır. Devletler dinin toplumdaki fonksiyonunun farkında olarak dini meşrulaştırıcı bir olgu gibi ele almaktadır. Devletler siyasi kararlarla toplum nezdinde yaptıkları çeşitli düzenlemeler hakkında aldıkları olumsuz tepkileri dini kalkan olarak kullanarak meşrulaştırma yoluna başvurmaktadır. Devlet meşrulaştırma işini bizzat dini önderler vasıtası ile gerçekleştirdiği gibi, yönetimde bulunan seçkinler vasıtası ile de gerçekleştirebilmektedir. Din vasıtasıyla meşrulaştırma işlemi devletin toplum üzerinde psikolojik iktidarını sağlamaktadır (Berger, 1993: 61-80).

Arabacı (2008), Din ile devlet-siyaset arasındaki fonksiyonel ilişkinin esaslarını 4 temelde toplamaktadır;

- Dinin toplumsal yönetimde meşrulaştırıcı bir olgu olarak kullanılması,
- Dinin toplumsalın bir parçası olan ve tarih boyunca kutsal inanışlarla etkin bir ilişkisi bulunan insan eylemlerinde önemli fonksiyonlarının bulunması,
- Dinin siyasi otoriteyi kendi himayesi altına alma eğilimi olması,
- Dinin devleti, devletin ise dini araç olarak kullanma yönelimi (s.349).

Din ve devlet arasındaki ilişki, Orta Çağın sona ermesiyle birlikte devlet işleri ile dinin birbirinden ayrılması noktasında anayasal düzlemde bir ayırım sürecine girmiştir. Seküler fikirler Avrupa'dan tüm dünyaya hızla yayılmış ve çeşitli düzenlemeleri de beraberinde getirerek resmi devlet yönetim modellerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Küçükcan (2010), anayasal düzenlemeler açısından 5 devlet yapısı

modelinden bahsetmiştir. Bir diğer deyişle devlet ve din arasındaki ilişkinin 5 boyutuna değinmektedir.

1. Anayasada laiklik ilkesinin açıkça kabul edildiği model,
2. Anayasada laiklik ilkesinin açık bir şekilde belirtilmeyen model,
3. Anayasada devletin resmi dininin açık olarak belirtildiği ama uygulamada laik model,
4. Anayasada resmi bir şekilde devletin bir dini benimsediği ve dinin dolaylı-dolaysız yasama kaynağı olduğu model,
5. Devletin tamamen dine karşı bir tutum sergilediği model (s. 112-113)

Sonuç olarak din ile devlet arasındaki ilişki seküler fikirlerin yayılmasıyla birlikte ne kadar resmi anlamda ayrı gibi görünse de toplumsalın içinde hem devlet dine hem de din devlete muhtaçtır. Resmi anlamda bu iki kurumun ayrı olduğu ülkeler de bile dolaylı-dolaysız bir ilişki söz konusudur. Gandhi'nin deyişiyle; "Dinin politikayla ilgisi olmadığını söyleyenler dinin ne demek olduğunu bilmeyenlerdir." (Parkinson 2011:194)

2.2.4. Din-Hukuk

Uygarlığı ve devleti ayakta tutmak için birçok uğraş ve çaba sarf edilmektedir. Bunların en önemlilerinden birisi devleti sistematize eden ve çekip çeviren hukuk kurallarıdır. Devleti ve uygarlığı ayakta tutma ve yaşamı idame ettirme meselesi birbirine paralel bir şekilde yol almaktadır. Devletlerin kullandığı ve ürettiklerini düşündükleri hukuk kurallarının çoğunun geçmişi dini köklerden ve kaynaklardan gelmektedir. J. Wach, (1944) "*devletin kanunlarının dini bir kalıpta gömülü olması, insanlık tarihinin büyük bir kısmı boyunca korunan ve muhafaza edilen bir ilkedir*" (s. 296-297) diyerek bağların ne kadar derin olduğunu vurgulamaktadır. Din devlet kurumundan çok daha eskidir ve toplumları sistematize etmek için ilk sistemli çabalar dinler tarafından insanlığa ulaşmıştır. Dinlerin toprağa attığı tohumlar bugün ağaç olmuş, hukuk ise bu ağaçların gölgeleriyle kavga etmektedir.

Bugün batının modern hukuk doktrinleri büyük ölçüde doğrudan İncil'in Eski ve Yeni Ahit bölümlerinden alınan Yahudi-Hristiyan ilkelerinin sentezinin bir tezahürüdür. İncil'e ilişkin kaynaklarda bulunan fikirler çoğu kez revize edilmiştir; Hristiyanlık, Yeni

Ahit fikirlerinin gelişimi boyunca değişime uğramıştır ama köken olarak ana kaynağın hukukun ve ahlakın Yahudi versiyonu olduğu bilinmektedir. Batı hukuk geleneklerinde “On Emir” sistemli bir biçimde hukuka yedirilmiştir. Pek çok İslam ülkesinde de bu durum benzerlik gösterir. İslam dininin kuralları doğrudan hukuk sisteminin normatif yapısına dönüşmekte ve dini ritüeller hukukta kemikleştirilmektedir. Devrim sonrasında İran buna en büyük örnektir (Richardson, 2012: 186).

Toplumsal düzen bakımından din de hukuk da normatif dünyanın gerekleri arasında yer almaktadır. İkisinde de adalet duygusu kurumun iskelet yapısını oluşturmaktadır. Benzerliklere karşın bu iki kurumun arasında bazı farklılıklar da bulunmaktadır. Bunlardan ilki hukukun fiziki, dinin ise yoğunluklu olarak ahlaksal yaptırımlarının bulunmasıdır. Bu durum dini yaptırımlarının tamamen ahlaksal olduğu anlamına gelmemektedir. Bazı dinlerde yaptırımlar fiziksel de olabilmektedir. Diğer bir ayırım noktası da hukukun daha çok eylemin sonucuna odaklı olarak çalışmasıdır. Hukuk eylemin sonunda devreye girmektedir. Din ise eylemin başında yer alarak yönlendirme işlevi görmektedir. Dinin hukuk üzerinde 2 tür etkisinden söz edilebilir.

- 1) Dinin hukuk oluşturucu etkisi,
- 2) Prafan hukuk üzerindeki etkisi (Aydın, 2014: 212)

Dinin hukuk üzerindeki etkisi yapısal anlamda farklılıklar barındırmaktadır. Yüksek tipli ve evrensel nitelikli dinler yüzlerce yıldan beri hukuk üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Dinin iskeletini oluşturmuş olduğu ve tanınmış hukuk sistemleri bulunmaktadır. Yahudi hukuku (Talmudizm), Hristiyan Hukuku (Credo), ve İslam Hukuku (Fıkıh) bu konuda önde gelen dini hukuk sistemlerinin örneklerindedir. Dinin omurgasını oluşturan “şeriat” kelimesi “kaynak, kaynağa götüren yol” anlamına gelmektedir. Hukukun ise örf ve adet, yasa, içtihat ve doktrin olmak üzere 4 kaynağının olduğu bilinmektedir. Bu temel 4 hukuk kaynağının her birinde dinin azımsanamayacak etkisi bulunmaktadır. (Aydın, 2014: 213)

Kısacası hukuksal olarak nitelendirilen bazı organların, sadece hukuksal normlara dayalı olduklarını söylemek güçtür. Hukuk toplumsal düzeni sağlamada kendi başına hareket etmemektedir. Ahlak ve dini kurallar, örf adet kuralları gibi diğer toplumsal düzenlemede uygulanan kurallar, sadece hukuk dışı ilişkileri düzenlemekle kalmaz aynı zamanda hukuksal ilişkileri ve davranışları da etkilemektedir (Yüksel, 2012: 37)

Din, neredeyse toplumsal alandaki tüm kurumlarla girift bir ilişkiye sahiptir. Toplumun en küçük yapı taşlarından olan aileden başlayarak, devlet, ulus, iktidar, hukuk, ordu, bilim, ahlak, kültür, gelenek ve görenek, toplumsal ritüeller, eğitim vb. birçok kurumun ve değerlerin din ile ilişkisi sosyolojik olarak bir gerçektir. Küreselleşme olgusuyla birlikte dinin ulaşmak isteyeceği veya dine ulaşılma imkanları da giderek artmıştır. Mc Luhan'ın küresel köy tezi bugün Nirvana'sını yaşamaktadır. Devletler ve uluslararası sınırlar fiili olarak yerinde dursa da fikri olarak ortadan kalkmıştır. Küreselleşme olgusu tüm dünyanın etkileşimli ve birbiriyle bağlantılı ağlarla donanmasına neden olmuştur. Bugün ulaştırılmak istenen bir mesajın dünyanın en ücra köşesindeki köylere bile rahatlıkla aktarılması tarihte eşi benzeri görülmemiş bir gücün işaretidir. Toplumsalın en büyük gerçeği olan din bu benzersiz gücün farkında olmaması ve ilişkisinin bulunmaması imkansızdır.

Sonuç olarak din toplumsallıktaki bütün kurumlar ve değerlerle, bağımlı veya bağımsız olsun içli dışlı olmaktadır. İnsanlık var olduğundan bu yana inançlar, toplumsal hayatı şekillendirme ve düzene sokma sürecinde en önemli rollerden birisini üstlenmiştir. Bu süreç içerisinde din, diğer etnisite ve tipolojilere ulaşmak için her dönemin imkan verdiği olanakları sonuna kadar kullanmıştır. Her dönemin zeitgeistini bünyesinde barındırmakta ve ilişkilerini üst düzeye çıkarmaktadır. Din geçmişten günümüze ilk oluşumu sırasında peygamberler vasıtasıyla kavimlere, kavimlerden diğer etnisite ve uluslara ulaşmak için farklı araçları imkanlar doğrultusunda kullanmaya çalışmıştır. Her çağın zeitgeistini farklılık göstermektedir. Tarih boyunca insanlar inançlarını işaret, oyma, hiyeroglif, yazı ve bunun beraberinde gelen hikayeler, romanlar, şiirler vb. türlerde anlatmaya ve başkalarına ulaştırmaya çalışmışlardır. Etkileşim çabası kitlesel boyutlara ilk olarak matbaanın icadından sonra gerçekleşmiştir ve en sonunda teknoloji olanaklarının üst seviyeye ulaşmasıyla birlikte kitle iletişim araçları vasıtasıyla tüm kaleler ve sınırlar ortadan kaldırılmıştır. Önemli olan nokta, kitle iletişim araçları ve dinin bu süreçte ne tür bağlar ve ilişkiler oluşturduğudur.

2.3. KÜRESELLEŞME VE DİN

Tarihte bütün yeni dinler, bir topluma gelmiş ve oradan gelişerek yayılmıştır. Bu toplum genellikle hızlı bir değişim ve revizyona uğrayarak, dini bir lider önderliğinde, yeni bir dini hareket şeklinde ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Genel çerçevede bu dini önderler, belli bir sayıdaki topluluğun dikkatlerini çekmeyi başararak yeni bir cemaat oluşturmuşlardır. Dini önderlerin çağrıları şu veya bu şekilde yerleşik dini ve toplumsal düzende zıtlıklar oluşturduğu için, içinden çıktıkları toplumsal düzenle çatışma ve mücadele içine girmişlerdir. Bu değişim ve revizyonu gerçekleştirmek için girişilen mücadele ve çatışmalar tarih boyunca, değişen dünyanın şartlarından, farklı ortamlardan, yeni açılımlardan, yorumlardan ve anlatımlardan etkilenmiş ve etkilenmeye de devam etmektedir. Dini hareketler dünyanın değişim dönüşümünde hareket tarzlarını çağın zeitgeistine uydurarak köklerini yine geleneksel inançlardan; Taoizm'den, Budizm'den, Hinduizm'den, Hristiyanlıktan, Yahudilikten, İslamiyet'ten almaktadırlar. Modern dönemde özellikle de son yüzyılımızda kitap, dergi, gazete, televizyon, radyo, sinema, internet vb. araçların dünya üzerinde oluşturdukları ağ, daha önce duyulmamış olan dini fikirlerin, doktrinlerin, dini hareketlerin, öğretimlerin küresel ölçüde duyulmasına ve yayılmasına olanak sağlamıştır. Klasik Taoist kitabı "Tao The Ching", geleneksel olarak Çin'deki kullanımının tersine çağımızda yüzü aşkın dile çevrilerek pek çok ülkeye ulaşma imkanı elde etmiştir. Hristiyanların İncil'inin 2 bini aşkın tercümesiyle dünyanın her yerinde okuma olanağı mevcuttur. (Günay,2010: 489-494)

Uluslararası seyahat vasıtaları, eğitim ve kitle iletişim sayesinde bilginin dünyaya yayılması, dünya görüşleri arasında farklılıklar ve benzerliklerin gün yüzüne çıkmasına neden olmuştur. Etkileşimin hızla artması, dünyanın her noktasından bilgiye ve kaynağa ulaşmayı kolaylaştırmıştır. 1893'de Chicago'da toplanan "Dünya Dinleri Parlamentosu'nda dünya üzerindeki pek çok dinin birbirleri arasında ilişki ve tanışıklığının yok denecek kadar az olduğu saptanmıştır. Aynı etkinlik 1993'de ikinci kez yapıldığında dünya basını ve dini araştırma uzmanları bu konunun önemi ve

bilinçlilik düzeyi hakkında etkin bir rol oynamıştır. (Beckford, 2007: 124-126) Buna bir örnek vermek gerekirse, batı dillerine geçmiş olan Hint kökenli nadir kelimelerden biri olan “Yoga” Batıda genelde fiziksel egzersiz ve nefes kontrolü olarak tanınmakta ve uygulanmaktadır. Fakat Batının aksine Hint literatüründe daha derin anlamlara sahiptir. Sanskritçede “birleştirmek, bağlamak” anlamına gelen “yuj” veya “youg” kökünden türemiştir. Terim olarak Tanrı ya da “evrensel ben” ile birliği sağlamak için uygulanan bir tekniktir. Aynı zamanda bu teknik pratiklerle kurtuluşa ulaşılacağı öngörülmektedir. Yoga Hinduizm’in “dorsana” olarak adlandırılan altı büyük felsefi öğretisinden birini ifade etmektedir. Max Müller gibi araştırmacılar bu tekniğin kökenlerini 6 bin yıl öncesine dayandırmaktadır. (Uğurlu, 2011: 23-24) 1800’lü yıllara kadar Hindistan’dan dışarı çıkamayan “Yoga”, dinsel bir öğreti konumundayken, bugün dünyadaki elit ve zengin kesimin fiziksel aktivitesine dönüşmüştür. Burada önemli olan yoganın özünden koparılıp farklı amaçlar için kullanılması değildir. Kitle haberleşmesinde zirveyi yaşayan günümüz dünyasında 6000 yıldır kendi etnisitesinde var olan bir inanç öğretisinin, 100-150 yıl içinde dünyanın her yerinde bilinmesi hatta uygulanmasıdır. Bu etkileşim kitle iletişim araçlarının sonucudur.

Dinler özleri itibariyle bütün insanlığı kuşatarak herkese ulaşmak istemektedir. Dünyanın geldiği bu noktada zamanın zeitgeistisi olan kitle iletişim araçlarının kullanımının kaçınılmaz olduğunu düşünenler, bu zeitgeiste karşı edilgen olmak yerine etkin olarak onu bünyesinde barındırmak ve bağlarını güçlendirmek istemektedir. Dinin özünde bir araya getirme ve sosyal bağlar yaratma özellikleri bulunmaktadır. Günümüzde gelişen kitle iletişim araçları sayesinde yıkılan duvarlar ve fikri anlamda kaybolan sınırlar dinin bir araya getirme ve sosyal bağlar kurma özelliklerini daha etkin kullanmasına ve güçlendirmesine imkan sağlamaktadır (Hoover, 2012: 149-175). Dinler zamanın ve çağın ruhuna göre toplumlara ulaşmak için kullandığı araçlarını değiştirmekte ve zamanın ruhunu yakalamaya çalışmaktadırlar. Devrimden önce İran’da sosyolog olan Ali Şeriatî İslam dünyasındaki zamanın ruhuna ayak uyduramama sıkıntısını şu cümlelerle dile getirmektedir.

“Onlar her şeyden haberdardı ve bu gerçeği öngörmüşlerdi. Bu gerçeklerin ve “yeni zuhur etmiş gerçeklerin” hücumlarının bizim kültürümüzü ve hayatımızı, bizim insani, kültürel, fikri bağımsızlığımızı, ruh selametimizi, takvamızı, imanımızı, itikadımızı, ahlaki temellerimizi, değerlerimizi, asaletimizi yerle bir edeceğini

biliyorlardı. Kirliliğin halkın zihnine işleyeceğini biliyorlardı. Ancak liderlerimiz kendi meselelerini, ilişki tarzlarını, nizamlarını, ihtiyaçlarını, gerekliliklerini dayatmak isteyen ve en uzak, en geri kalmış dev çöllerdeki kabile topluluklarını dahi kuşatmış olan güç karşısında sadece şunları söylemekle yetindiler;

Radyo, haramdır; satın almayın, Film? İzlemeyin, televizyon? Seyretmeyin, mikrofon? Kullanmayın, üniversite? Gitmeyin, modern bilimler? Okumayın, gazete? Almayın, oy? Vermeyin, resmi iş? Yapmayın, kadın? Hişt! Adını anmayın.

Dünyayı saran sanayi devrimine, değişen dünya sistemine, Eskimolara buzdolabı satan bu kurnaz sermayeye karşı durarak onu engellemeye çalıştılar. Tamamen eski düzeni savundular. Batı hamlelerini geri püskürtmek için tek sermaye ve silahları ise yalnızca iki kelime idi; birincisi “Haram”, ikincisi “Hayır”.” (Şeriati, 2011: 74-75)

Şeriati’ye şu noktada açıklık getirmek gerekir. O bu olguların olduğu gibi salt bir şekilde yerleştirilmesinden yana olmamıştır. Onun çabası kültürel anlamda bu araçları İslam coğrafyasının kültür potası içinde ıslah edip yeşertmektir. Çünkü Şeriati gelinen noktada kitle kültürünün dayatılmasından ve kale gibi örülü İslam coğrafyalarını bile yeni dünya sisteminin yerle bir etmesinden dolayı bu cümleleri haykırmıştır.

Küreselleşmenin kuşkusuz dinin yükselişine ivme kazandırıcı etkisinin yanında negatif sonuçları da olmuştur. Binlerce yıl birbiriyle bugünkü kadar etkileşim içinde olmayan inançların, milletlerin, toplumların son 100-150 yılda aralarındaki iletişimin zirveye çıkması çeşitli olumsuzlukları da beraberinde getirmektedir. “Yoga” örneğinde olduğu gibi inançlar, fikirler, doktrinler, düşünceler, ideolojiler, toplumsal değerler, kültürler, gelenekler ve göreneklerin hızlı etkileşim sonucunda dezenformasyona uğramaları kaçınılmazdır. Bu tahribat beraberinde bir dayatma da getirmektedir. Bugün karakterize edilen kültürel, dinsel, fikirsel durumun en belirgin özelliği, bu formların en yüksek düzeyde evrensel bir potada eritilme çabasıdır.

Adorno ve Horkheimer değişen dünyanın baskıcı potansiyelini “kültür endüstrisi” kavramıyla açıklamaya çalışmıştır. Onlar için kitle iletişim araçları ile oluşturulan sistem her şeye benzerlik bulaştırmaktadır. Herkes için uygun bir şeyler öngörülür ve bu işlemde kimse kolay kolay kaçamaz. Herhangi bir filmde tek tek bireylere değil de toplumun tamamına yönelik hazırlanan etkiler bulunabilir. “Kültür endüstrisi” yoğunluğuyla idraki engelleyen görünüşleri sürekli tekrarlamaktadır. Durmadan

enformasyon üretir ve belirgin hakikatin sarp kayalıkları arasından ustaca manevra yaparak kesintisiz sunduğu enformasyonu ideal olarak belirler. Bir diğer deyişle küreselleşmeyle birlikte oluşturulmaya çalışılan küresel bir medeniyet söz konusudur. Bu noktada toplumların inanç sistemlerinde, kültürlerinde, gelenek ve göreneklerinde dejenerasyona sebep olmaktadır. Sosyal ekonomik ve politik açıdan bakıldığında hegemonik modern yapıların ve davranış örüntülerinin küreselleşmiş dünyada yaygın ve egemen konumda olmak için birbirleriyle yarıştıkları görülmektedir (Horkheimer, Adorno, 2014: 196-197 ve Kurt, 2011: 252).

Dünyada inançlar, kültürler, doktrinler son yüzyılda olduğu kadar tarihin hiçbir döneminde bu kadar iç içe ve karmaşık bir hal almamıştır. “Coğrafyanın sonu” ya da “mesafenin sonu” olarak adlandırılan bu süreç, dünyanın küçük bir köye dönüşmesinin sonucu ortaya çıkmış kavramlardır. Daha fazla insan daha fazla yere daha çabuk gidebilmekte ve kitle iletişim araçlarının sayesinde mesafeler ortadan kalkmaktadır. Bu süreç içerisinde kaleleri yıkılan ve kaleler yıkan fikirler, kültürler, sistemler, inançlar, değerler dünyanın dört bir yanına ulaşmaktadır. Çoğu insanın gözünde küreselleşme basit bir olguya indirgenerek gücün, kültürün, inancın, değerlerin yerel toplulukların elinden alınarak küresel alana aktarılması olarak görülmektedir. Küreselleşmenin bir sonucu da budur. Yerelin küresel alanda keşfine ve bilinmesine imkan sağlamaktadır. Kritik nokta bu imkanı kullanırken yerelin özünde ne kadar tahribat yaratıldığıdır. Eğer dikkatli bir şekilde bu süreç yürütülemezse büyük balığın küçük balığı yuttuğu gibi küresel alan, yerel alanı yutabilir. Robertson küreselleşmenin yerel toplulukları bir potada eritme tezine karşı çıkarak küreselleşmenin heterojen yönüne vurgu yapmaktadır. Glokalizasyon (küyerelleşme) ifadesiyle konuya farklı bir açıdan bakmaktadır. Robertson’a göre küreselleşme süreci küresel alan ile yerel alanın iç içe geçme sürecidir. Bu süreç dünyanın sıkışması ve yerellikleri birbirine bağlamasıyla gerçekleşmektedir. Aynı zamanda içerisinde yerelliğin keşfini de barındırmaktadır. Dünyanın ücra köşelerini keşfetme küreselleşme olgusuyla gerçekleşmektedir. Kültürün küreselleşmesi Robertson için tek yönlü bir akış olarak kalmamaktadır. Elektronik iletişimin sağladığı olanaklar küresel imge ve kimliklerin giderek daha çok paylaşılmasına, birbirine yaklaşmasına ve melezleşmesine yol açmaktadır. Robertson, küreselleşmenin yalın ve mekanik bir homojenleştirme eşliğinde örgütlenmesinin yanında, çeşitli yerelliklerde de beslenerek onları evrensel alana taşımakla önemli bir

işlev gördüğünü söylemektedir. Bu sürecin sonucunda ise “glokalizasyon (küyerelleşme)” sürecinin ortaya çıktığını dile getirmektedir. (Klavuz, 2002: 194-195)

Robertson küreselleşme olgusunu kültür, inanç, değer, fikir alanlarında biraz yumuşatarak yerelliği, küresel potaya aktarmada bir aracı olarak görmüştür. Tam tersi Şeriatı ise İran’ın İslam kültürü ve değerleri ile ördüğü kalelerini bile küreselleşmenin yıkıp yağmaladığından bahsetmektedir. Her iki tez de küreselleşmenin içinde yeteri kadar evetini bulur. Robertson yerelin küresel boyuta taşınması konusunda, küreselleşme olgusunun bilinçli bir kullanımda üstleneceği görevden bahsetmektedir. Ama Şeriatı’nın feryadı küreselleşme sürecinin yerelleri yerle bir ettiği dönemde İran’ın ve İslam toplumlarının yöneticileri ve aydınlarının bu durumu idare edememesi ve uykuda yakalanmasıdır.

Dinin son yüzyılda çok parlak bir dönem geçirmedeği aşikardır. Küreselleşmeyle birlikte gelen pozitivist ve bilimsel dalganın üst düzeye çıkması dinde de tahribat yaratmıştır. Küreselleşmenin sırtına alıp dünyanın her noktasına ulaştırdığı Sekülerizm, Marksizm ve Kominizm fikirleri kapısını çalıp da cevap bulamayacağı ülkelere dahi sızmıştır. Dünyanın en zorlu modern ideolojileri, insanlığın en eski gerçeklerinden biri olan dine karşı bir savaş başlatmıştır. Liberal demokratik kapitalizm, devlet ile dini kurumların ayrılması için güçlü bir çabayı kararlılıkla yürütmektedir. Marksizm halkın afyonu olarak gördüğü dini, tamamen baskı altına almak ya da yeryüzünden silmek için bir mücadele vermiştir. Her ne kadar bu kutuplarla mücadele vererek bastırılmaya çalışılsa da din, kökleri çok derinde olan bir kurumdur ve çekiciliğini hiçbir dönem tam anlamıyla kaybetmemiştir. (Johnston, 2007: 48-49)

Din her ne kadar toplumsalın içinde kökleri derinde olan bir olgu dahi olsa küreselleşmenin getirdiği yeni dünya sisteminden etkilenmektedir. Din, geldiği toplumun ilk önce kültürel alt yapısında önemli değişiklikler yapmaktadır. Kültürün en büyük şekillendiricisi ve düzenleyicisi dindir. Küreselleşme de en büyük etkisini kültür üzerinde göstermektedir. Aslında kültür kendiliğinden ortaya çıkan ve devinim kazanan bir olgu olarak bilinmektedir. Frankfurt Okulu, kültürü: siyasi ya da ekonomik araçlara hizmet etmeyen, geçmişin kalıntıları ve geleceğin ümidi ile beslenen, toplumun öz değerlerini, anlamlarını, dilini kendi bünyesinde barındırarak tüm maddi ve manevi

eserlere yansıtan ve kendinden sonrakilere de başarıyla aktarılan bir olgu olarak tanımlamaktadır (Yurdigül, 2015: 104).

Bu bağlamda kültür maddi bir çıkar sağlamayan, yani parayla alınıp satılmayan, bir meta gibi ticareti yapılamayan bir olgudur. Bu olgu küreselleşmeyle birlikte yerle bir olmuştur. Kültürün metalaşması ve sürekli üretilip satılması onun şeyleşmesine ve özünü kaybetmesine neden olmaktadır. Küreselleşme olgusuyla birlikte kitle iletişim araçlarının bu yeniden üretim ve tekrar tekrar sunumuyla birlikte dünya üzerindeki bütün inançlar, doktrinler, düşünceler, ideolojiler, fikirler birbirlerine o kadar karmaşık bir şekilde girmiştir ki birçok olgu özünden koparılmıştır.

Sonuç olarak küreselleşme ile din arasındaki bu paradoks ilişki her alanda kendini hissettirmektedir. Küreselleşmenin dine zarar verdiği tezinin burada eveti vardır, aynı zamanda küreselleşme olgusunun din için büyük bir fırsat olduğu fikrinin de burada eveti bulunmaktadır. Bu paradoks, küreselleşme ile din arasındaki ilişkinin olumlu veya olumsuz olsun kuvvetli olduğunu göstermektedir.

Küreselleşmenin en büyük dinamiklerinden biri olan sinema alanında da tıpkı küreselleşme olgusunda olduğu gibi bir paradoks mevcuttur. Sinemanın anlatım olanakları onu çağın en etkili araçlarından biri haline getirmektedir. Çağın zeitgeist'i kuşkusuz kitle iletişim araçları ve özelinde sinemadır. Tarih boyunca dinler, fikirler, ideolojiler, doktrinler buldukları çağın imkanları doğrultusunda insanlara ulaşmak için reformist değişiklikler yapmaktadır. Son yüzyılda kitle iletişim araçlarının doğuşu ve günden güne gelişimini sürdürmesi, bu farklı kutupların yollarının birleşmesine neden olmaktadır. Birleşimin baş aktörleri şüphesiz sinema ve dindir. Sinema ortaya çıktığı ilk dönemdeki merak ve eğlendirme şokunu atlattıktan sonra bünyesinde fikirler, ideolojiler, inançlar vb. taşıyarak milyonlarca insana ulaştırma imkanı sağlamaktadır. Sinema ve din kimi zaman ortaklaşa hareket etmekte, kimi zaman ise birbirlerinin karşısında durmaktadır. Her ne olursa olsun bu etkileşim sinemanın keşfinden bu yana sürmektedir ve sürecektir. Çünkü dinin sinemaya, sinemanın da dine ihtiyacı vardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMA VE DİN

3.1. SİNEMA-DİN

“Tümüyle ölüme karşı yöneltilen Mısır dini, ölümü geride bırakmayı vücudun maddi bakımından sürekliliğine bağlamaktaydı. Ölüm, zamanın zaferinden başka bir şey değildir. Varlığın maddi görünüşlerini yapma bir şekilde saptamak, varlığı süre irmağından çekip almaktır, yaşama kavuşturmadır.” (Bazin, 1966:30).

Zaman, dünyadaki tüm maddi ve manevi şeyleri yavaş yavaş kemirerek tüketen muazzam güçte bir olgudur. Tarih boyunca medeniyetler bu eşsiz ve acımasız güce karşı mücadele içindedir. Zaman ve ölüme meydan okuma çalışması insanoğluna çeşitli teknikler geliştirmesine sebep olmuştur. Mısır medeniyeti bunun en büyük örneklerindedir. Mumyalama ve hiyeroglif ile birlikte inancını ve kültürünü fanilik havuzundan çıkarıp ölümsüzlük havuzuna taşımıştır. Bu yolla mısır medeniyeti binlerce yıl varlığını sürdürerek günümüze kadar gelmiştir. Zamana ve ölüme meydan okuma teknikleri sürekli gelişmekte ve çeşitlilik göstermektedir. Resim, yazılı metinler, fotoğraf vb. teknikler insanoğlunun bu mücadelesinde ortaya çıkardığı araçlardan birkaçıdır. Günümüzde sinema tekniğinin olanaklarının en gelişmiş biçimini oluşturmaktadır. Bu bağlamda sinema, tüm kutsal, kültürel, maddi ve manevi olguları ölümsüzleştirmekte ve nesilden nesile aktarmada etkin bir rol oynamaktadır. Daha özele indiğimde ise hem dini kesimler hem de dine karşı olan kesimler bu potansiyelin farkında olarak sinemayı fikirlerini somutlaştırarak ölümsüzleştirmede ve insanlara aktarmada araç olarak kullanmaktadır (Sütçü, 2015: 21-22).

Sinema ve din arasındaki ilişki, sinemanın ortaya çıktığı ilk dönemdeki merak ve eğlendirme tutkusunu üstünden atıp bir sanat dalı olarak yeşermesinden bu yana karşılıklı bir etkileşim içinde sürmektedir. Çağın en etkili kitle iletişim araçlarından biri olan sinema, dini inanç ve öğelerin aktarılmasında etkili bir rol üstlenmektedir. Sinemaya kültürel bir metin gözüyle bakıldığında, dini ve ahlaki değerlerin temsil edilmesi, işlenmesi ve toplumlara sunulması açısından etkin bir konumda olduğu

görülmektedir. Dini içerikli bir film, dinin popüler formülünün yaratılmasıdır ve teknolojik medeniyetleşmenin kaçınılmaz olarak neden olduğu manevi çatışmalardan kaynaklanan bir tezahürdür. Çünkü gündelik hayatın düzene sokulmasında, tarih boyunca en önemli konuma sahip olan kutsal değerlerin sinema perdesindeki yansımaları temsil etmektedir. Popüler kültür içerisinde sinema, basit bir eğlence veya vakit geçirme aracı olmadığından, toplumsallaşma çerçevesinde dört bir yanı donatılmış insanın doğal yaşantısını da beyaz perdeye yansıtmaktadır. Dini öğeler ve diğer toplumsallar bir potada eritilerek beyaz perdeye aktarılmaktadır. Para, zenginlik, ırksal problemler, ahlaki yalnızlık, süper kahramanlar, şiddet, savaş gibi konuların içerisinde kutsal değerler de serpiştirilerek verilebilmektedir.

Yenen (2012), sinemada dini figürlerin ve temaların kullanılmasını 2 özellikle açıklar. İlki; kutsal değerlerin insanlar üzerindeki etkisinin farkında olan bazı kesimler tarafından dini öğe ağırlıklı filmlerle inanç konusunda hassas çevrelerin dikkatini ve ilgisini sinemaya yöneltme çabası taşımaktadır. İkinci özellik ise; dini kesimlerin sinemanın anlatım olanaklarını kullanarak insanlara ulaşma çabalarıdır. Her iki durumda da kutsal değerler sinemaya farklı şekillerde eklenerek kitlelere ulaştırılmış ve ulaştırılmaktadır. Bu alanda en büyük örnekler olan ve farklı dini kesimlerin, dini önderlerinin hayatlarını anlatan, İslam dinini “Çağrı” filmi, Hristiyanların Hz. İsa’nın yaşamını konu alan “İsa’nın Çilesi” ve son Dalaylama’nın yaşamını anlatan Budistler’in “Kundun” filmi örnek gösterilebilir. (s. 430)

Sinema kendine has özellikleri sayesinde yaratıcısına muazzam bir güç bahşeden sanattır. Bu güç kullanım ve anlamlandırma yönünden farklılık gösterebilir. Ünlü Rus yönetmen Tarkovski, sinemaya maneviyat anlamında ruh katan yönetmenlerden biridir. Tarkovski’ye göre sanat, tinsel olanla alakalıdır. Sanat insandan, katı mantık kurallarından ziyade sanatçılara iletilen manevi hazza boyun eğmesini beklemektedir. Tarkovski için sanat bir eğitim temeli değil manevi bir deneyim gerektirir. O, sanatı bilime benzetir: dünyayı özümsemeye ve mutlak hakikat olarak adlandırılan hedefe ulaşmada bilim nasıl bir görev üstleniyorsa sanat da aynı görevi üstlenerek bir bilme aracı haline gelmektedir. Sanat, kazandırdığı deneyimlerle, insanın dünyadaki varoluş sebebini aydınlatarak, insan ruhunu daha iyiye doğru taşımaktadır. (Tarkovski, 1992: 42-43)

Tarkovski ekseninde bir yönelim, sinemaya ve sanata bir ruh ve kişilik kazandırma çabasıdır. Araç olarak kullanımdan farklı olarak bir amaç olarak kullanım söz konusudur. Sinema ve din arasındaki ikili ilişki beraberinde kullanım sorunsalını da doğurmaktadır. Bu kullanım sorunsalı farklı kutuplara ayrılarak ikili ilişkinin niteliğini ve çeşitliliğini de arttırmaktadır. Sinema ile din arasındaki ilişkinin kilit noktasını anlamak, dinin sosyal doku üzerindeki etkisini ve işlevini anlamaktan geçmektedir. Kültürel dokunun oluşmasındaki en önemli aktörelere biri, o toplumun inanç esaslarıdır. Sinema, toplumların yaşam serüvenlerini beyaz perdeye aktararak kitlelere ulaştırmaktadır. Bu yaşam serüveninin içeriğini topluma ait değerler, gelenekler, inanç biçimleri ve diğer kültürel kodlar oluşturmaktadır. Film içinde bulunduğu toplumun kültürel kodlarını ister istemez bünyesinde taşımakta ve bu konuda büyük bir hafıza gibi işlev görmektedir. Toplum ağacının bir meyvesi de kültürdür ve bu toplum ağacı birçok olgusunu din köklerinden almaktadır. Bu alanda da kültürel, dinsel ve sinemasal bağlamda bir ilişki üçgeninden bahsetmek kaçınılmazdır. Dinin ve inancın tüm toplumlarda, özellikle de doğu toplumlarında eskiden olduğu gibi, yaşamın tüm dinamiklerinin içinde yer almaya başlaması, sinemanın din ile olan ilişkisinin varlığını da kuvvetlendirmektedir. (Tunç, 2013: 1920)

Bu ilişki hiçbir zaman tek yönlü olmamıştır. Sinema ve din ekseninde çeşitli kutuplara ayrılan kullanımlar söz konusudur. Sanata ve özelinde sinemaya Tarkovski gibi bir yaklaşım sergileyenler, sinemaya ve sanata maneviyat kazandırarak, onları hakikate ulaşmada bir bilme aracı olarak görmektedir. Hollywood gibi sinema endüstrileri de kutsal değerleri sinemaya aktararak tamamen ticari kaygılar doğrultusunda bir yaklaşım sergilemektedir. Sinemanın etkili anlatım olanaklarının farkında olan dini çevreler ise, dinin en büyük amaçlarından biri olan kutsal değerlerin insanlara ulaştırılması ve anlatılması hususunda sinemayı kullanmaktadır. Bu kullanımın tam aksi yönünde dini uyuşturucu bir afyon gibi tanımlayarak toplumdan arındırılması gerektiğini savunan bazı fikirsel ideolojiler de beyaz perdeyi etkin bir şekilde kullanmaktadır. Her ne şekilde olursa olsun bu yönelimin nedeni hiç kuşkusuz sinemanın etkin anlatım olanaklarına sahip olmasıdır.

3.2. KULLANIM SORUNSAI

Sinema ile din arasındaki ilişki çok yönlü bir yapıya sahiptir. Birçok paradoks barındırır. Sinemanın mı dini kullandığı yoksa dinin mi sinemayı kullandığı sorunu bile başlı başına bir alan oluşturmaktadır. Aslında tüm bu kutuplar ve paradokslar içinde ikisi de olurlarını bulmaktadır. Bu ilişkiye tek yönden bakmak büyük bir eksikliğin ve hatanın başlangıcıdır. Çünkü bu ilişkinin kullanım çeşitliliği oldukça farklılık göstermektedir. Bu kullanımlar 3 temelde toplanabilir.

- 1) Sinemaya maneviyat ve ruh kazandırma çabası,
- 2) Sinemayı amaca yönelik araç olarak kullanım çabası,
 - a) Kutsal değerler üzerinden üretilen filmlerin insanlara ulaştırılma çabası,
 - b) Dini afyon olarak gören çehrelerin dini eleştirme çabası,
 - c) Kitle kültürü-din sentezinin dünyaya satılma çabası.
- 3) Kapitalist sinemanın dine sarılması

3.2.1. Sinemaya Maneviyat ve Ruh Kazandırma Çabası

Sinemaya maneviyat ve ruh kazandırma çabası azınlıkta olan bir kesimin sinemaya olan yaklaşımıdır. Az olmasının sebebi sanata ve özelinde sinemaya olan bakış açısının farklılığıdır. Hakikat arayışı yolunda, sanatın tıpkı bir bilim gibi insanın varlığını anlamlandırdığı düşünülmektedir. Sanat, ontolojik yükselmeye zemin hazırlayan, bir anlamda insanın yaratıcıdan cüzi olarak aldığı “yaratıcılık” yeteneğinin ortaya koyduğu bir aşkınlık alanı olarak görülmektedir. Tarkovski, Tanrısız bir sanata inanmadığını ifade etmektedir. Sanatı bir varoluş biçimi haline getirmekte ve edebiyat, şiir, resim, müzik, tiyatro, sinema gibi sanatlarında hakikate ulaşmada birer araç olduğunu söylemektedir. (Tarkovski, 2011: 44 ve 241). Buradaki araç olarak kullanımdan kasıt meta anlamında değil manevi anlamdadır. Sanatçı, sanatına; maneviyat, kişilik, ruh kazandırmak için onu araç olarak kullanır. Hakikate ulaşmada kullanılan bu aşkınlık hali sanata da kişilik ve nitelik kazandırmaktadır. Sinema teknoloji ile bağlantılı bir sanat olduğu için sürekli bir yenilik içindedir, buna paralel olarak dili de dönüşüme uğramaktadır. Dil ve sinematografi, anlatılan konudan ve beslendiği gelenekten uzaklaştıkça ortaya bir “tekno-klip” çıkmaktadır. Sinema anlatılarında moda olan tekniklerin çok sık ve abartılı kullanılması, filmleri birer

teknoloji veya moda gösterisine dönüştürmektedir. Halbuki sanat ve özelinde sinema, aşkın olana erişmek ve hakikate ulaşmada yaratıcısına muazzam imkanlar sunmaktadır. Kameranın da kanı ve canı vardır. Arkasındaki göz ile çok yönlü bir yapıya sahip olarak her yere girer ve olağanüstü bir işlevselliğe bürünür. (Gülşen, 2011: 343-344)

Türkiye’de de Semih Kaplanoğlu sinemaya ruh, maneviyat ve kişilik kazandırma açısından önemli bir duraktır. Sade ve yalın bir anlatımla, derin bir arayış içinde filmlerini yapmaktadır. Sinemaya manevi bir dil yüklemek, Semih Kaplanoğlu sinemasının özünü oluşturmaktadır. Tıpkı Tarkovski’deki gibi görünenin ardındakine yönelme ve hakikat arayışı, Kaplanoğlu sinemasının temellerini oluşturmaktadır. O sinemanın hakikate doğru açılan kapısını şu sözlerle ifade eder;

“Biz bu hayatın içinde şu anda buradayız, bu gerçek bir şey; ama burada başka bir alem daha var. Biz bir alem içindeyiz ve bu sadece bizim ve bizim görüşümüzle, insan olmamızla sınırlı bir durum değil. Birçok şey bir arada şu anda burada var ve aslında her şeyin bir arada olduğu durumu çevirmek derdindeyim, onu aktarmak, aksettirmek meselesindeyim. O yüzden de aslında o anın içinde bir an daha açmak, bir an daha açmak ve gördüğümüz ile görmediğimizi bir arada kullanabilmek derdim”. (Kaplanoğlu, Aktaran, Toraman, 2011: 33-34)

Derin düşünmek, sinemayla kapılar açmak, sadelik, maneviyat ve hakikate yolculuk; tüm bu olgular sanata ve onun ekseninde sinemaya bir ruh, kişilik ve maneviyat kazandırma çabasıdır. Aynı zamanda görünenin arkasındakilere sinema ile ulaşma arzusu bu kullanımın en belirgin özelliklerinden birisidir.

3.2.1.1. “BUĞDAY”

3.2.1.2 Buğday Filmi Künyesi.

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Senaryo Yazarı: Semih Kaplanoğlu

Yapımcılar: Semih Kaplanoğlu, Nadir Öperli, Johannes Rexin, Bettina Brokemper, Sophie Dulac, Michel Zana, Fredrik Zander, Taha Altaylı, Alecander Bohr, Olivier Pere, Remi Burah.

Yapım: Kaplan Film.

Yapım Yılı: 2017

Müzik: Mustafa Biber.

Görüntü Yönetmeni: Giles Nuttgens.

Oyuncular: Jean-Marc Barr, Ermin Bravo, Grigoriy Dobygin, Lubna Azabal, Cristina Flutur, Hal Yamanouchi, Mila Böhning, Jarreth J. Merz, Nike Maria Vassil, Rainer Steffen, Hoji Fortuna, Mehmet Yılmaz Ak, Haydar Köyel.

3.2.1.3. Buğday Filminin Konusu

Tohum üretme üzerine çalışmalar yapan Prof. Dr. Suat Erin, arayışta olduğu ideal tohumu bir türlü üretemez ve ortak çalıştığı birimin yöneticisi Suat'ın neden başarısız olduğunu sorgulamaktadır. Eski bir araştırmacı olan Cemil Akman'ın M maddesi ve üretimi ile ilgili olan teorisini anlatır. Üyelerden biri bu teorinin metafizik içerikli olduğunu dile getirir. Suat, bu çalışma yüzünden akademiden atılan Cemil Akman'ı bulup onun fikirlerinden de yararlanarak bu soruna bir çözüm aramaya çalışacaktır. Fakat Cemil Akman akademiden atıldıktan sonra evinde M maddesi arayışlarına devam eder. Bu arayış sırasında çıkan yangında karısını kaybeder. Kızı ağır yaralanır. Suat, Cemil'i ararken kızına ulaşır ve babasının nerde olduğunu öğrenmek ister. Fakat kızı Cemil'in nerde olduğunu söylemez. Kız Suat'a Nefes mi? Buğday mı? Diye bir soru yöneltir. Suat da bu soruya Buğday yanıtını verir.

Bir aracı vasıtası ile tehlikeli olan bölgeye bir öğrencisini de yanına alıp gider. Cemil'i bulur ve ona olup biteni ve çalışmasını tamamlamak istediğini anlatır. Cemil önce bu teklifi reddeder. Suat zaten iki kişiyi kayıgına alamayacağını söyler. Öğrencisi, Suat'ın gitmesini söyler, kendisinin başının çaresine bakabileceğini belirtir. Fakat Cemil, Suat'ı yine de kayıgına almaz. Suat yüzerek Cemil'e ulaşır ve kayığa biner. Cemil, Suat'ın gelmesini bir tek şart ile kabul edeceğini söyler. O da tüm kontrolü kendisine bırakması ve ne derse yapmasıdır. Suda ilerlerken cesetler görürler. Suat bu şartı kabul eder etmez Cemil bir çapa ile kayığa vurarak batırır. Bu harekete sinirlenen Suat neden kayığı batırdığını anlayamaz. O anda gökyüzünde bir hava aracı görürler, Cemil, Suat'a diğer cesetler gibi yatıp hareketsiz durmasını söyler.

Tehlikeli bölgeye vardıklarında bir türbeye girerek buradaki toprağı çuvallara doldurmak isterler. Çünkü dünyada temiz toprak kalmamıştır ve türbedeki bu toprak

uygun bir yerde tohum ekip ürün yetiştirmek için gerekli olacaktır. Bu toprağı taşıma esnasında yorulan ve acıkan Suat, karanlıkta bir çocuğa rastlar. Çocuk Suat'a kendisiyle birlikte gelmesini ona kasabada yemek verebileceğini söyler. Tam o sıraca Cemil çocuğu öldürür. Suat, Cemil'e öfkelenir ve çocuğu neden öldürdüğünü söyler. Cemil de çocuğun ölümü ile ilgili sisteme yaptığın hizmetler sonucu birçok çocuğun ölümüne neden olduğundan dolayı vicdan azabı mı çekiyorsun der?

Yolda halk tarafından taşlanırlar. Kaçtıkları esnada Suat'a aracı olarak bölgeye gitmesini sağlayan kadın karşısına çıkar. 5 gündür Suat'ı aradığını söyler ve onu geri götürmeyi teklif eder. Fakat Suat kadının teklifinin reddederek burada kalacağını söyler. Bu esnada Cemil bir duvar örer. Suat duvarın arasından karşı tarafa bakar ve içinde buldukları bölgenin tam tersi müthiş bir doğa görür. Suat Cemil'i de bu cennet gibi dünyanın içinde görür ve Cemil'in uzaklaşarak kaybolduğunu izler. Suat yolculuk boyunca sık sık rüyalar görerek kendini bir sınavın içinde gibi hisseder. Hiçbir canlının kalmadığı evrende bir karıncaya rastlamak umuduyla yere attığı buğdayları kontrol eden Suat bir karıncanın buğday tanesinin birini taşıdığını görür. Yuvaya kadar karıncayı takip ederler. Karıncanın yuvasını kazarak doğal buğday tohumlarını bulurlar. Bu tohumlar onlar için yeni bir umut ve yeni bir dünya anlamına gelmektedir.

3.2.1.4. Sinemaya Maneviyat ve Ruh Kazandırma Penceresinde “Buğday” Filmi

“Büyük hasılat edinme çabası sinemayı kötü etkiliyor: Çünkü oradaki niyet, film yapmaktan çok para kazanmak oluyor. Ticaret yani. Ama bu kapitalizm dediğimiz şey. Sistem bunu her alanda zorluyor. Her alanda illa ki bir kazanç getirmesi gerektiğini düşünüyor. Ama kazançlar sadece parayla olmaz, manevi kazançlar vardır. Manevi kazançlar da paradan daha önemli”. (Kaplanoğlu, 2019)

Bu cümleler aslında Semih Kaplanoğlu'nun sinemaya bakış açısının ve filmlerinin özetidir. Kaplanoğlu için sinema tamamen bir araç statüsünde değildir. Sinema, sanatı ve amacı aşkınlaştırmada büyük bir rol üstlenmektedir. Sinemaya sadece ekonomik olarak bakmak yerine sanat ve maneviyat gözüyle bakmanın önemli örneklerinden biridir.

Kaplanoğlu'nun Buğday filmi sinemaya maneviyat ve ruh kazandırma açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Film genel hatlarıyla bir arayışın hikayesidir. Suat adında bir profesörün kendisine olan yolculuğunu anlatmaktadır. Cemil'in kızının

Suat'a sorduğu "Nefes mi? Buğday mı" sorusu filmin temellerini oluşturmaktadır. Bu soru Yunus Emre'nin Hacı Bektaş Dergahına giderek buğdaya ihtiyacı olduğunu söylemesi ve Hacı Bektaş'ında ona Buğday mı istersin, himmet mi? Sorusunun ardından Yunus'un buğday istemesi ve pişman olup geri döndükten sonra himmet istemesine atıfta bulunmaktadır. Yunus himmet isteyerek dervişlik yolunda bir yola çıkmıştır. Buğday filminde de Suat'ın buğday isteyerek çıktığı manevi yolculuk anlatılmaktadır. Aynı zamanda Suat'ın Cemil ile birlikte taşıdığı toprak, Yunus Emre'nin çile aşamasında dergaha taşıdığı odunlarla benzerlik göstermektedir (Balcı, 2017).

İslam dininin tinsel unsurlarını sinemasına katan Kaplanoğlu, manevi anlamda sinemayı bir doyuma ulaştırma çabası gütmektedir. Bir düşünceyi veya olayı aktarmada sinemanın yaratıcısına bahşettiği güç onu apayrı bir konuma taşımaktadır. Sinema ruhen manevi bir doyuma ulaşmakta ve bu doyumunu izleyiciye hissettirmektedir. Tamamen ekonomik veya araçsal bir bakış açısının yanı sıra sinema sanatının bahşettiği güçle birlikte izleyiciyi belli bir hazza ve arayışa sürükleme görevi üstlenmektedir.

Filmde, kutsal mekandan çıkarılan topraklar Tanrının evinden çıkan temizliğin ve saflığın göstergesidir. Dünyanın yaşanılmayacak bir yer haline gelmesiyle birlikte yeni bir başlangıç yapmak isteyen Cemil ve Suat, çıkardıkları kirlenmemiş topraklarla yeni ürünler ve yeni bir evren oluşturabileceklerini düşünmektedirler. Cemil ile Suat mabedin tabanında buldukları toprağı ellerine ve yüzlerine sürerek bedensel ve ruhsal bir arınma yaşamaktadır. Suat aynı zamanda vücudunda bulunan hastalıklardan da arındığını fark etmiştir. Toprakları çuvalayıp taşıdıktan sonra yorulan Cemil ve Suat mabedin altında oluşan çukura cenin pozisyonunda yatarak topraktan yaratılan insanın kurtuluşunun da ölümünün de toprakla olacağı mesajını vermektedir. Aynı zamanda yatış şekilleri de Yin-Yang pozisyonundadır. Bu iyi ile kötünün, aydınlık ile karanlığın sembolüdür. Ve her kutbun, karşı kutuptan bir parçayı da kendi içinde taşıdığını, zıtlıkların birbiriyle var olduğunu anlatmaktadır. Cemil'in nefes diyerek çıktığı zorlu yolda aynı zamanda buğday sayesinde hayatta kaldığını, Suat'ın ise Buğday diyerek çıktığı yolda gücünü ve dirayetini nefes diyerek koruduğu görülmektedir (Balcı, 2017)

Kaplanoğlu sinemasına İslam dininden parçalar serpiştirerek seyircisiyle buluşturmaktadır. Bu kullanım biçimi onu ne kadar radikal çizgiye doğru çekse de içinde

bulunduğu dinin, kùltürün ve toplumun dinamiklerini filmlerine aktararak hem izleyiciyi belli bir manevi hazza itmekte hem de sinemaya ruhsal bir karakter kazandırmaktadır. Bu kullanım biçiminde sinema, sadece amaca ulaşmak için bir araç görevi üstlenmemektedir. Hem aracı hem de amacı aşkınılaştıran bir kullanım biçimidir.

3.2.2. Sinemayı Amaca Yönelik Araç Olarak Kullanım Çabası

Bu kullanımda söz konusu olan araç, tamamen sinemanın belli bir amaç doğrultusunda araç olarak kullanımınıdır. “Maneviyat ve ruh kazandırma çabasındaki” araç olarak kullanım hem sanatı hem de amacı aşkınılaştırmaktadır. Bu kullanımda ise amaç önceliklidir ve bu amaca ulaşmak için kullanılan sinema sadece bir araçtır. Bu kullanım evrensel anlamda birinci kullanımdan daha geniş bir profil oluşturmaktadır. Sinemanın anlatım olanaklarının etkinliği onun, dünya üzerindeki; inançlar, fikirler, sistemler, ideolojiler, siyasal kesimler tarafından kullanımının önünü açmaktadır. İnanç perspektifinde bakacak olursak bu kullanım hem sinemanın dine hem de dinin sinemaya sarılmasının en keskin örneklerini taşır.

3.2.2.1. Kutsal Değerler Üzerinden Üretilen Filmlerin İnsanlara ulaştırılma Çabası

Sinema, ortaya çıktığı günden günümüze kadar teknolojinin getirdiği olanakları da kullanarak kendini sürekli yenilemekte ve geliştirmektedir. Panayır çadırlarından çıkıp milyonlarca insanın zihnine dokunacak bir güç haline gelmiştir. Küreselleşme ile elde ettiği bu olağanüstü güç birçok kesimin de dikkatini çekmektedir. Din ise küreselleşme ile birlikte birtakım sıkıntılar ve yabancılaşma açmazı içine sürüklenmiştir. Küreselleşme ile birlikte kitle iletişim araçları sayesinde dünyanın en ücra köşelerine bile taşınan modernizm ve sekülerlik fikirleri dinin yaşadığı sıkıntıların en başat aktörelereindir. Dinler, üzerinde oluşturulan algıyı kırmak ve kendi kutsal değerlerini diğer toplumlara ulaştırmak için, çağın en güçlü imkanları olan kitle iletişim araçları ve sinemadan etkin bir şekilde yararlanmaya çalışmaktadır. Dini kesimler tarafından sinemanın bu muazzam potansiyelini yok sayan bir kutupta kalmamıştır. Tam tersi dini çevreler, kendi kutsal argümanları ile bezedikleri filmler sayesinde diğer inanç grupları üzerinde bir etki ve albeni oluşturmak için sinemayı kullanmaktadır. Dini çevreler

sinemayı, zararlarından ve kötülüklerinden kurtararak bir nevi onu ıslah ederek yararlanma imkanı elde etmek istemektedir.

Karakoç (2004), sinemayı: “*çağın insanlığa kazandırdığı muazzam nitelikleri olan bir sanat*” olarak tanımlamıştır. Şiir, mimari, musiki, resim gibi sinema da kendi başına bir sanat sayılabilecek donanımlara sahiptir. Sinemayı sadece zararlarını önlemek ve onu terbiye etmek açısından ele alınmamalıdır. Onun imkanlarını göz önünde bulundurarak bu imkanlardan faydalanmayı azamiye çıkartmak gerekmektedir (s. 67). Bu tamamen sinemanın araçsal kullanımına yönelik bir çabadır. Batının İslam üzerinde artan eleştiri ve bu yolda gösterdiği tutum beyaz perdeye yansımış ve Müslümanlar üzerinde kötü bir algı yürütülmüştür. İslam toplumlarında batının oluşturduğu bu sis bulutunu dağıtmak için İslam’ı anlatma ve kitlelere ulaştırma çabasında sinema araç olarak kullanılmıştır ve kullanılmaktadır. En büyük örneklerden biri devrimden sonra İran’ın oluşturduğu sinemasal kültür ve bu kültürün meyveleridir. 2010 yılında bir filmin gösterimi için İstanbul’a gelen İranlı yönetmen Majid Majidi’nin ifade ettiği şu cümleler bu kullanım için tamamen kanıt niteliğindedir.

“*Eğer bugün peygamber efendimiz yaşasaydı, tebliğ için sinemayı kullanırdı*”. (Bayram, 2015).

2015 yılında dünyanın çeşitli ülkelerinde gösterime giren ve Türkiye’de de birçok inceleme ve tartışmalar sonucu 28 Ekim 2016 yılında gösterilen “Hz. Muhammed: Allah’ın Elçisi” filmiyle ilgili, neden böyle bir film yapma gereksinimi duyduunuz sorusuna Majidi;

“*Dünyada Hz. Muhammed’e karşı yapılan ve terörle İslamofobi’yi körükleyen propagandalara karşı, doğru olan Hz. Muhammed’i ve İslam’ı anlatmak için çektim. Tek bu film yeterli olmayacak. İslam’ın adil ve merhametli yüzünü anlatabilmek için başka filmlerin de çekilmesi şart*” (Akbiyık, 2016) cevabını vermiştir.

Sinemanın amaca yönelik araçsal kullanımına onlarca örnek verilebilir. Küreselleşmeyle birlikte karmaşıklaşıp birbirine giren inançlar, ideolojiler, fikirler bu karmaşıklığın içinden çıkabilmek için kitle iletişim araçları ve özelinde sinemaya yönelme gereksinimi duymaktadırlar. Anlatım olanaklarının çeşitliliği ve sınırsızlığı sinemanın değerini kat kat arttırmaktadır. Bu gücün farkında olan çeşitli kesimler onu amaçlarına ulaşmak için bir araç olarak kullanmaktadır. Küreselleşme konusunda ele

aldığımız, dinin popüler dönemde uğradığı dezanformasyonu ve çöküntüyü yeniden tersine çevirmek için birçok inanç çevresinin bu alanda varlığını gösterme çabası azımsanamayacak kadar fazladır. Giddens'a (1998) göre küreselleşmeyle birlikte "yerel düzeyde olan bitenin, kilometrelerce uzaklıkta meydana gelen olaylar tarafından biçimlendirilmesinde görüldüğü gibi, uzak bölgeleri birbirine bağlayan dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması" (s. 62) üst düzeye ulaşmıştır.

Yoğunlaşan toplumsal ilişkiler, kutsal değerleri, kültürleri, inançları, gelenekleri ve görenekleri ister istemez bir potada eriterek birçok niteliğini kaybetmesine ve dezanformasyona uğramasına neden olmaktadır. Küreselleşmeyle birlikte kitle iletişim araçları ve özelinde sinema bu alanda büyük rol oynamaktadır. Bu çöküntüyü durdurmak ve tahrip olan değerleri tekrar onarmanın en önemli yolu da kitle iletişim araçları ve özelinde sinema ile gerçekleşir. Bu paradoksun oluşturduğu çatışma ortamı içinde amaca yönelik olarak kullanılan en önemli araç ise sinemadır.

3.2.2.1.1. "HZ. MUHAMMED: ALLAH'IN ELÇİSİ."

3.2.2.1.2. Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi Filmi Künyesi.

Yönetmen: Majid Majidi

Senaryo Yazarları: Hamid Amjad, Majid Majidi, Kambuzia Partovi.

Yapımcılar: Muhammed Mehdi Heiderian, Majid Majidi, Mohammed Reza Saberi, Ferzad Pak, Parveneh Partow, Alireza Rezadad.

Yapım: Chantier Films

Yapım Yılı: 2015

Müzik: A. R. Rahman.

Görüntü Yönetmeni: Vittorio Storaro

Oyuncular: Ali Reza Shoja-Nuri, Mahdi Pakdel, Mina Sadati, Sareh Bayat, Mohsen Tanabandeh, Dariush Farhang, Siamak Adib, Ra'na Azadiver, Mohammad Asgari, SAdegh Hatefi, Murat Şenol, Hakan Vanlı, Ali Ekber Diribaş, Zeyno Eracar, Ceyda

Saltadal, Rıza Karaağaçlı, Ezel Kalkan, Faruk Akgören, Aytekin Özen, Kaan Katırcı, Cem Deniz Arıca.

3.2.2.1.3. Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi Filminin Konusu

Film İslam peygamberi Hz. Muhammed'in hayatını anlatan üçlemenin ilk serisidir. Hz. Muhammed'in doğumu ve çocukluğu ele alınmaktadır. Suudi Arabistan'ın Mekke ve Medine şehirlerinde geçen film, Mekke toplumunun inanış biçimi ve toplumsal yapısını gözler önüne sermektedir. Hz. Muhammed'in doğumundan 47 yıl sonra, Kureyş Fermanı'yla birlikte Müslümanların ticaret yapmasına izin verilmeyen ve ona inananların Mekke toplumu tarafından eziyetleri göstererek başlamaktadır.

Taştan yapılan ilahlar sayesinde tamamen ticaret ve ibadet merkezi haline gelen şehrin, bu potansiyelini kaybetmesinden korkan Ebu Leheb ve Ebu Süfyan gibi Mekke'nin önde gelen kişileri Hz. Muhammed'e karşı bir cephe almaktadır. Çünkü Hz. Muhammed'in insanlar arasında anlatmaya çalıştığı yeni inanç, Mekke'nin kurduğu ticari ve dini ağıın temellerini tehdit etmektedir.

Hz. Muhammed'in doğumunda meydana gelen türlü doğa olayları tüm şehrin dikkatini çektiği kadar Yahudi toplumunun da dikkatini çekmiştir. Yahudilerin kutsal kitabında yazılı olan olayların o gün gerçekleşmesi kendi aralarında endişeye sebebiyet vermiştir. Çünkü gelecek olan peygamber Yahudilerin otoritesini ve seçilmiş topluluk olduğunu zedeleyecektir. Şehirde o gece doğan tüm bebekleri araştırarak bulmaya çalışırlar. Abdülmüttalip Hz. Muhammed'in tehlikede olduğunu anlayınca Muhammed'i Medine'deki akrabalarının yanına gönderir. Dedesi Abdülmüttalip'in himayesi ve kontrolü altında bir süre Medine'de hayat süren Hz. Muhammed, annesinin rahatsızlanması üzerine tekrar Mekke'ye dönmek zorunda kalır. Bu yolculuk esnasında Hz. Muhammed'in annesi yaşamını yitirir. Hem yetim hem öksüz kalan küçük Muhammed'in tek dayanağı dedesi Abdülmüttalip'tir.

Hz. Muhammed, dedesi Abdülmüttalip ile birlikte kervanlara çıkar ve çobanlık yaparak hayatını devam ettirir. Abdülmüttalip hastalığa yakalanınca Hz. Muhammed'i oğlu Ebu Talip'e emanet eder. Amcasıyla birlikte farklı diyarlarda kervanlara katılmaktadır. Yahudi önderlerden olan Samuel Hz. Muhammed'i çıktığı kervanlarda öldürtmek için adam tutar fakat tuttuğu adamların aç gözlülüğü Samuel'in ölümden dönmesine yol açmaktadır.

Film Hz. Muhammed'in 12 yaşına kadar yaşadığı çatışmaları, doğduğunda meydana gelen olayları, çocukluk yıllarında başından geçen mucizeleri anlatmaktadır. Zaman zaman peygamberlik yıllarında meydana gelen farklı olayları da göstermektedir.

3.2.2.1.4. Kutsal Değerler Üzerinden Üretilen Filmlerin İnsanlara Ulaştırılma Çabası Bağlamında Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi Filmi.

Tarih boyunca din, çeşitli şekillerde insanlara ulaştırılmaya ve anlatılmaya çalışılmıştır. Çünkü din, yapısı gereği tüm insanlara ulaşma amacı gütmektedir. Sinemanın anlatım olanaklarının çeşitliliği ve etkin bir dilinin olması tüm dikkatleri üstünde toplamaktadır. Hz. Muhammed filminin yönetmeni Majid Majidi'de sinemanın etkin dilinin ve olanaklarının farkında olup onu çağın en önemli iletişim araçlarından biri olduğunu kabul etmektedir. Filmi yapmasındaki temel amacın Hz. Muhammed'in ve İslam dininin dünyaya doğru bir şekilde anlatmak olduğunu dile getirmiştir. Majidi, (2018)

“Batlıların İslam'ı çok yanlış bildiklerini ve onlara çok yanlış aktarıldığını düşünüyorum. Son yıllarda özellikle İslam'ı sadece Taliban ile özdeşleştiren yanlış bir yargı hakim. Tüm dünyaya bunun yanlış olduğunu bu filmle söylemek ve doğrusunu göstermek istiyorum. Bu film tüm dünya genelinde gösterime girecek, sadece Müslüman ülkelerde değil. Bu nedenle en doğru dili seçmeliyiz.” (s. 382).

Bu doğrultuda Hz. Muhammed filmi konusu ve yapılış amacı sebebiyle tamamen dini kaynaklardan faydalanılarak sinemanın anlatım olanaklarının kullanılmasıyla insanlara ulaştırılması amacı gütmektedir. Film sanatsal yönden etkileyici sahnelere ve açılara sahip olsa bile bu olguların tamamen tek amaç altında toplanmasına neden olmaktadır. Bu amaç: İslam dini ve Hz. Muhammed çerçevesinde oluşan yanlış algının kırılmasıdır. Majid Majidi bu algıyı kırmanın en etkili yollarından birinin sinema olduğunu bilmektedir. Hz. Muhammed'i ve İslam dinini yapıcı ve yumuşak bir üslupla sinemada sentezleyerek tüm dünyaya anlatmak istemektedir.

Hz. Muhammed filmi İslam'ın kutsal kitabı Kuran'da geçen fil olayıyla başlamaktadır. Fil vakası Kuran'da “Fil Suresi” adında şöyle anlatılmaktadır.

“Rabbinin Fil sahiplerine ne yaptığını görmedin mi? Onların tuzaklarını boşa çıkarmadı mı? Üzerlerine balçıktan pişirilmiş taşlar atan sürü sürü kuşlar gönderdi. Nihayet onları yenilmiş ekin yaprakları hâline getirdi.”

Hz. Muhammed filminde Fil vakası da Kuran’da geçtiği gibi anlatılmakta ve beyazperdeye aktarılmaktadır. Habeşistan kralının emriyle Yemen valisi olan Ebrehe, Fillerle dolu olan ordusuyla birlikte Mekke’nin üzerine doğru yürümektedir. Abdülmüttalip’in develerini savaş ganimeti olarak esir alır. Abdülmüttalip’in oğlu Ebu Talip koşarak babasına Ebrehe’nin develeri esir aldığını ve Mekke’yi yıkmaya geldiğini haber verir. Abdülmüttalip oğlundan Habeş dilini bilen birini bulmasını ister. Birlikte Ebrehe’nin ordusunu konuşlandığı yere doğru hareket eder. Ebrehe’nin karşısına çıkan Abdülmüttalip develerine haksız yere el koyduğunu, cenk etmeden savaş ganimeti elde edilemeyeceğini anlatır. Ebrehe bu sözler karşısında sinirlenerek Abdülmüttalip’e ordusuyla Mekke’yi yerle bir edeceğini söyler. Halk bunun üzerine telaşla Mekke’den kaçmaya başlamaktadır. Abdülmüttalip Kabe’ye giderek dua etmeye başlar. Abdülmüttalip’in duası karşılık bulur ve kaçışın tam ortasında gök yüzünde büyük siyah bir bulut belirir. Çevredeki halk ve Abdülmüttalip büyük bir korkuya kapılır. Kuşlar Kabe’nin üstünde dönmeye başlar. Abdülmüttalip tüm bu olanları hayretle izlemektedir. Kuşlar Kabe’den ayrılarak Ebrehe’nin ordusunun bulunduğu bölgeye doğru hareket etmektedir. Ağızlarında bulunan taşları Ebrehe’nin ordusunun üstüne bırakarak tüm orduyu yerle bir etmiştir

Hz. Muhammed filminde Majid Majidi, Fil suresinde anlatılan olayı beyazperdeye müthiş bir görsel şölenle aktarmayı başarmıştır. Olayın genel hatları ve işleyişi tamamen Kuran kaynak alınarak senaryolaştırılmış ve çekilmiştir. Sinema bu alanda yaratıcısına, anlatmak istediği şeyi aktarmada müthiş bir güç bahşetmektedir. Sinemanın insanlar üzerinde bıraktığı etkinin güçlü olması tüm kişilerin ve toplulukların dikkatini çekmekte ve onu herhangi bir düşünceyi etkin bir şekilde aktarmada araç olarak kullanmaktadır. Hz. Muhammed filmi Majid Majidi için tek bir amaç barındırmaktadır; Hz. Muhammed ve İslam üzerinde oluşturulan yanlış algının kırılması. Bu doğrultuda sinema tamamen bir amaç uğruna kullanılmış araç görevi görmektedir. Hz. Muhammed filmi tamamen İslam kaynaklarından yola çıkılarak ılımlı bir hava yaratmak için beyaz perdeye aktarılan filmlerden sadece birisidir.

Majid Majidi, dünyada sinemanın gücünün git gide daha etkin bir konuma yükseldiğini dile getirmektedir. Tüm derdinin dünyada İslam'ın aslında barış sevgi ve kardeşlik dini olduğunu anlatmak olduğunu, bu doğrultuda mümkün olduğunca İslamiyet'i anlatan ve onun gerçek benliğini tüm dünyaya aktarmaya çalışan filmler çekmek gerektiğini söylemektedir (Majidi, 2018).

Majid Majidi'nin söylemleri üzerine Hz. Muhammed filmi tam olarak bu amaçlara yönelik İslam dininin kutsal değerleri üzerinden ortaya çıkarılan bir yapıttır. Bu tür filmler genel hatlarıyla bulunduğu toplumun veya bağlı bulunduğu dinin ilahi ve kültürel kodlarını yansıtarak insanlara ulaştırılmaya çalışılmaktadır. Film, Hz. Muhammed'in doğumu ve çocukluk dönemini çok ılımlı bir dil kullanarak izleyiciyle buluşturmaktadır. Hz. Muhammed'in küçükken bile ne kadar hoşgörülü olduğunu, diğer dinlere karşı saygılı olduğunu beyaz perdeye aktarmaktadır. Mekke toplumunun içinde bulunduğu sosyal yıkımı tamamen gözler önüne sermektedir. Ticari anlamda güçlü bir ağ kurulsa da manevi anlamda bir yıkım içinde bulunan Mekke toplumu, Hz. Muhammed'in doğumuyla birlikte yeni bir düzenin ve sosyolojik değişimin sinyallerini vermektedir.

Film genellikle barış, huzur, sevgi, hoşgörü, mutluluk gibi temalar üzerine kurularak ılımlı bir dille izleyiciye aktarılmaktadır. Majid Majidi'nin de üstünde durduğu gibi dünyada kötü oluşturulan İslam ve Hz. Muhammed algısını yıkmayı amaçlamaktadır. Filmde kölelere Hz. Muhammed'in su vermesi, kız çocuğunu diri diri toprağa gömecek olan bir babayı engellemesi, başka dinlerin kutsal mekanına girerken ayağındaki ayakkabıları çıkarması, dedesiyle birlikte Kabe'yi temizlemesi, annesine ve diğer akrabalarına karşı olan saygısı, gittiği her yere bereket ve bolluk getirmesi oluşturulmak istenen ılımlı havanın en önemli örneklerini teşkil etmektedir. Sinema tam da bu havayı yaratmanın en önemli araçlarından biridir. Majid Majidi Hz. Muhammed filmiyle tamamen dünyada yanlış bir şekilde kurulan İslam ve Hz. Muhammed algısını yıkmak için sinemayı bir araç olarak kullanmaktadır.

3.2.2.2. Dini Afyon Olarak Gören Çevrelerin Dini Eleştirme Çabası

Bu kullanım ile dini kesimlerin inanç değerlerini insanlara ulaştırma, dinin üzerindeki kara bulutları dağıtmak için sinemayı bir araç olarak kullanma arasında tek fark amaçların farklı olmasıdır. Biri dini kesimler tarafından, diğeri ise dine bir eleştiri getirmek için farklı çevreler tarafından sinemanın kullanılmasıdır. İngiliz yönetmen Ken Russell'ın 1971 yılında gösterime giren “Şeytanlar (The Devils)” filmi bu kullanımın en önemli örneklerinden birisidir. Film Hristiyan dünyasında aşırı bir tepkiyle karşılanmış ve rahatsız edici bölümleri sansürlenmiştir. Yönetmen sansürden kurtulmak için katedralde ve manastırdaki çıplak sahneleri filmden çıkarmak zorunda kalmıştır. Filmdeki en çok tepki toplayan bölüm ise çarmıha gerilen Hz. İsa heykelinin rahibeler tarafından indirilip tecavüze uğrama sahnesidir. İki buçuk dakika süren bu sahnenin tamamı filmden kesilmiştir (Mafm,2004). Ken Russell “Şeytanlar (The Devils)” filminin sansüre uğramasıyla ilgili şunları dile getirmiştir;

“Warner, The Devils yüzünden beni hiçbir zaman affetmedi. Filmi gördüler, bir sahne onları çileden çıkardı. Senaryodan hiçbir şekilde sapmadım. Sanırım mesele, senaryonun çok değişik şekillerde yorumlanıyor olabilmesiydi, fakat senaryoya sadık kalmıştım” (Mafm,2004).

Film Hristiyan inancında rahibelerin özgürlüklerinin kısıtlanması ve kadına yönelik tutuma ağır bir eleştiri yöneltmektedir. Dünyada bu tarz filmler büyük tepki çekmiştir. Amerika’da İslam’a yönelik yapılan “Müslümanların Masumiyeti (Innocence Of The Muslims)” filmi, eleştiriden de öte İslam toplumlarında çok önemli ve önceliğe sahip değerlere ve İslam’ın Önderi Hz. Muhammed’e karşı büyük tepkilere yol açan görüntüler yer almaktadır. Hiçbir sanatsal ve sinematografik amaç gütmeyen amatör bir yapımla ve oyuncularla çekilen bu filmin tek amacı, sinemayı kullanarak dini değerlere karşı bir tepki göstermektir. İnternet sitesi Youtube’da sadece 13 dakika 51 saniyelik bir bölümü yayımlandıktan sonra İslam toplumlarından büyük tepki toplamıştır (Özsöz, 2012).

Bu tarz filmlerin kitleler üzerindeki etkisi yadsınamayacak derecede fazlalık göstermektedir. Ünlü yönetmen Stanley Kubrick’in de ifade ettiği gibi; *“izleyici olarak bir filmi izlerken, fikirlerin nasıl aktarıldığının farkına varmayız, daha sonra ancak üzerinde düşününce, bu fikirlerin bizi ele geçirdiğini, bizde kalıcı izler bıraktığını fark*

ederiz”. Kubrick buna “sinemanın büyü” demiştir (Kubrick, Aktaran, Nuyan, 2011: 133). Tamba bu yüzden sinemayla bazı fikirler, inançlar, hazır-imaşlar kitlelere ulaştırılmaya çalışılmaktadır. Kitlelere ulaşmak, onları düşündürmek veya yeni fikirlerin tohumlarını beyin topraklarına ekmek için sinema, bünyesinde bulundurduğu etkin anlatım olanaklarıyla çağın en etkili araçlarından birisidir.

3.2.2.2.1. “EN YENİ AHİT”

3.2.2.2.2. En Yeni Ahit Filminin Künyesi

Yönetmen: Jaco Van Dormael

Senaryo Yazarları: Thomas Gunzig, Jaco Van Dormael

Yapımcılar: Jaco Van Dormael, David Claikens, David Grumbach, Philippe Logie, Daniel Marquet, Olivier Rausin, Frank Van Passel, Patrick Vandebosch, Alex Verbaere, Arlette Zylberberg, Jerome Bethune, Jean-Yves Asselin, Sebastian Schelenz.

Yapım: Climax Films, Juliette Films, Caviar Films, Orange Studio, Be Tv, Radio Television Belge Francophone.

Yapım Yılı: 2015

Müzik: An Pierle

Görüntü Yönetmeni: Christophe Beaucarne.

Oyuncular: Benoit Poelvoorde, Pili Groyne, Yolande Moreau, Catherine Deneuve, François Damiens, Didier De Neck, Serge Lariviere, Laura Verlinden, David Murgia, Johan Heldenberg, Marco Lorenzini, Anna Tenta.

3.2.2.2.3. En Yeni Ahit Filminin Konusu

Film mizahi bir eleştiriyile dini merkeze alarak bir olay örgüsü kurmaktadır. Filmde Agresif ve acımasız bir Tanrı Baba figürü odasından tüm dünyayı yönetmektedir. Hayatı daha yaşanılabilir bir hale getirmek isteyen Tanrı Baba figürüyle kızı Ea ile çatışmalı ilişkini anlatan film Ea'nın annesinin de Tanrı'nın evreni yönettiği sistemi yanlışlıkla ele geçirmesiyle bambaşka bir hal almaktadır. Tanrıça dünyayı bambaşka bir evrene çevirir. Ea, Tanrı Babasının dünyayı yönettiği bilgisayar sistemine

girerek tüm gizli sırlarını ele geçirir. Bu sırlar arasında en önemli olanlar ise insanların gelecekteki ölüm tarihleridir. Ea herkese ölüm tarihlerini kısa mesaj ile bildirir.

Ağabeyi JC'nin yol göstermesiyle yeni bir ahit yazmaya ve yeni havariler bulmaya başlar. Tanrı babasından saklanmak için evdeki çamaşır makinasına giren Ea kendini bir anda dünyada bulur. Burada tanıştığı Victor ile birlikte altı havarisini bulmak üzere yola koyulur. Buldukları havarilerin ve Ea'nın sözlerinden oluşacak olan En Yeni Ahit'i Victor kaleme alır. Film Tanrı Babanın cinsiyetine gönderme yaparak, başka bir dünya arzusu ve Tanrının erkekliğine vurgu yapılarak mizah yoluyla eleştirilmektedir. Yeni dünya düzeni ve tahayyülü, Tanrıçanın eliyle hayata geçmektedir. Film Eril düzene ve Tanrı Baba'nın cinsiyetine bir eleştiri getirerek, Kadın Tanrıçanın yazacağı En Yeni Ahit ve dünya düzeninin beyazperdeye aktarılmasıdır.

3.2.2.2.4. Dini Afyon Olarak Gören Çehrelerin, Dini Eleştirme Çabası bağlamında “En Yeni Ahit” Filmi

Sinema, dini çevreler tarafından fikirleri ve kültürel kodları aktarmada nasıl bir araç olarak kullanılıyorsa, dini eleştiren kesimler tarafından da görüş belirtmede bir araç olarak kullanılmaktadır. Kutsal değerler kullanılarak sinemanın bir tebliğ aracı gibi kullanılmasının tam tersi bir yol izlenmektedir. Burada sinema, dini eleştirmek isteyen insanların fikirlerini kitlesel boyutta topluluklara ulaştırmak için kullandığı bir araç görevi üstlenmektedir. Nasıl ki dini çevreler sinemanın etkili anlatım olanaklarını bir tebliğ aracı gibi kullanıyorsa burada da dine karşı eleştiri getirmek isteyen insanlar bu olanakları insanlara ulaşmada kullanmaktadır.

Bu kullanımın en önemli örneklerinden birini Tanrı'ya mizahi bir yolla eleştiri getiren Yeni Ahit filmi gösterilebilir. Yeni Ahit filmi dini merkez alan olay örgüsüyle dinsel bir komedi türünü oluşturmaktadır. Ataerkil bir düzene Tanrı Baba figürüyle eleştiri getirmek isteyen film aynı zamanda ataerkil düzenin sorumlusunun da dinsel kurumlar olduğunu işaret etmektedir.

Filmde Tanrı, şiddet yanlısı, sevgisiz bir eş ve baba olarak aktarılmaktadır. Can sıkıntısı yüzünden insanlığı yaratır. Evde mutlu değildir. Karısını ve çocuklarını da sevmez. Tanrı babanın tek mutlu olduğu yer “Evrensel İstirap Yasaları”nı yazdığı bilgisayardır. Bu yasaları yazarken müthiş bir haz alır ve mutlu olur. Dünyayı yönettiği ve bilgisayarının bulunduğu oda yasak bölgedir. Kendinden başka hiç kimse oraya

girememektedir. Fakat bir gün kızı Ea orayı keşfederek içeri girmeyi başarır ve bilgisayarı ele geçirir. Film, tam da burada kendi izini ve yolunu belirlemektedir: ataerkil ve eril bir toplumun inşasında büyük rol üstlenen kutsal kurumlara bir kadın elinin değmesi ve düzeni ele geçirmesi.

Babasının tüm sırlarına vakıf olan Ea büyük bir öfke biriktirmektedir. Yemek masasında bakışlarıyla bardağı oynatır. Tanrı Baba sinirlenerek kızına “Ea kes, Sen Abin değilsin” diye bağırır. Bu Tanrı-Babanın elçisi olarak tayin ettiği peygamberlerin erkekliğine ve eril toplumun kadınların becerilerini ortaya koymada baskıcı tutumuna bir eleştiri olarak okunabilir.

Ea, babasının odasına girip tüm işlerini allak bullak ettikten sonra dünyaya kaçar. Ea'nın peşinden dünyaya giden Tanrı Baba kilisede rahiplerle birlikte oturarak sohbet eder. Rahip İsa heykelini eliyle göstererek “Ne güzel bir yüz. İnsana huzur veriyor” der ve ekler: “Tanrı Der ki komşunu kendin gibi sev”. O sırada Tanrı Baba sinirlenerek “Ben öyle bir şey demedim. Ben kendimden nefret ederim. Söyle diyorum aslında: Kendinden nasıl nefret ediyorsan komşundan da öyle nefret et”. Rahip bu sözler karışığında şaşırır. Tanrı, İsa heykelini göstererek “Boş ver sen bu adamı. Kafasından uydurmuş. Hisleriyle hareket etmiş. Onun tek yaptığı şey kendini bir askılığa çiviletmek oldu. Baykuş gibi”. Buradan yola çıkarak da tanrının sevgisiz biri olduğunu ve bu denli birinin ne kendi çocuklarına ne de insanlığa sevgi veremeyeceğine ulaşılmaktadır (Rahte, 2018).

Filmde insanlığın yaratılışı da Tevrat ve İncil'deki “Yaratılış” anlatısını birebir yansıtan içeriklere sahiptir. Tanrı Baba bilgisayarı başına oturarak “Yaratılış” adını verdiği bölümü yazmaya başlar. Dünyayı ve şehirleri yaratır. Bu şehirlerin sakinlerini ise genelde hayvanlardan oluşturur. Daha sonra bu durumdan sıkılarak insanı yaratmaya karar verir. Filmde kendi suretinden bir adam yaptığını söylemektedir. Bu aslında ilk insan olan Hz. Adem'e bir göndermedir. İncil anlatısı ile neredeyse birebir aynı yol izlenmektedir. Bu kendi suretinden yarattığı insandan tüm toplumun temellerini atar. Tıpkı Adem ve Havva'dan tüm insanlığın inşasını andırmaktadır. Film zaten Tanrının cinsiyetini erkek olarak belirleyerek ataerkil toplumsal düzene ve dini kurumlara bir eleştiri getirme çabası gütmektedir (Rahte, 2018).

Filmde finale doğru tüm sistemi ele geçiren Ea, Tanrı konumuna yükseltilir. Tanrıça tarafından ataerkil bir toplumun yönetilmesi üzerine bir çizgiye oturtulur. Kısacası film genel hatlarıyla dini kurumları ve bu kurumların dizayn ettiği toplumsal yapıya bir eleştiri getirmek için yapılmıştır. Sinema, burada tamamen bir araç statüsünde görev üstlenir. Filmdeki eleştirel metinler etkili bir şekilde sinemanın olanaklarından faydalanarak insanlara aktarılmaktadır.

3.2.2.3. Popüler Kültür-Din Sentezinin Dünyaya Satılma Çabası

Sanayi devrimi ile birlikte hayatımıza giren seri üretimin getirdiği standartlaşma ve metalaşma sadece endüstriyel alanla kısıtlı kalmamıştır. Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasıyla enformasyon alanında da bir seri üretim ve standartlaştırma süreci başlamıştır. Kitle iletişim araçları ve özelinde sinemanın gelişimi ile birlikte bu endüstriler, toplumlar üzerine görüntüler ve imgeler yoluyla durmadan fikirler yağdırmaktadır. Dini, kültürleri, gelenek ve görenekleri, yaşam biçimlerini tekrar tekrar üreterek birbirlerine karışmalarına ve aynı zamanda bu değerlerin metalaşmasına neden olmaktadır. Teknoloji ortamında bu olgular tüm her şeyi yutan ya da püskürten her yerde bulunan bir dizgeye kaynaşmaktadır (Marcuse, 2010: 14). Kitle iletişim araçları yutma ve püskürme işini gerçekleştirirken bir sentez oluşturur ve teklikler bir bütün içinde ideal bir tümlüğe bürünür. Oluşturulan bu tümlük tamamen metalaşarak diğer kültürlerin üzerine püskürtülür. Önemli olan nokta bu tümlüğün içinin ne ile doldurulduğudur. Kutsal değerler ve kültür burada en başat aktörlerdir. Kitle iletişim araçları ve özelinde sinema bu tümlüğü oluşturmada ve ulaştırmada en önemli rolü üstlenmektedir. Burada sinema fabrika statüsündedir ve işlemek için ham maddeye ihtiyaç duymaktadır. Bu ham madde kültürel kodlar ve kutsallar ile süslenerek fabrikadan çıkar ve tüm dünyaya satılır.

Adorno (2007) bu sistemli bir şekilde ilerleyen süreci “kültür endüstrisi” olarak adlandırır. Kültür endüstrisi bilindik olguları yeni bir nitelikte sentezlemektedir. Ona göre sentezlenen yeni kültür tüm kesimler tarafından kullanılmaya uygun niteliktedir. Binlerce yıl birbirinden bağımsız kendi etnisitesinde doğan ve yükselen yüksek-düşük kültür alanları bu sayede birleşmeye zorlanmaktadır. Kitle bu süreçte tamamen ikincil

bir statüdedir yani özne değil nesne pozisyonundadır (s.109-110). Tüm uluslar kendi imkanları doğrultusunda bir sentez oluşturarak küreselleşmenin sağladığı olanaklar ile tüm dünyaya bu sentezi püskürtmeye çalışmaktadır. Kutsal ve kültürel değerler metalaştırılarak kitlelere pazarlanmaktadır.

Baudrillard “tüketim kültürü” ile ilgili artık nesnelerin yanı sıra fikirlerin ve görüngülerin de tüketilmesinden bahsetmektedir. Ona göre tüketilen mal simgesel anlamlar taşımaktadır. Kültürel görüngüler içinde, imajlar, işaretler ve göstergelerde tüketim açısından baskın öğelerdir. Baudrillard tüketimin, reel ilişkiler spektrumu olmaktan çıkıp, büsbütün gösterge, sembolik temsil ve işaretlerin diline karşılık geldiğinden bahsetmektedir. (Aytaç, 2006: 30)

Tüketim kültürü olgusu kitle iletişim araçları ve özelinde sinema ile günümüzde zirveye ulaşmıştır. Burada önemli olan nokta tüketime sadece somut bir ürün olarak bakılmamasıdır. Günümüzde tüketim, somut malların dışında; hayat tarzı, değerler, kültür, düşünce biçimleri, inanç ritüelleri, dini ikonlar vb. olgulara da indirgenecek boyutlara ulaşmıştır. Adorno’ya (2011), göre Kültür endüstrisinin ana sektörü olan sinemada üretim süreci, teknik üretim işlemlerine benzemektedir. Fabrika gibi kolektif çalışmasına rağmen bireysel üretim çıktıları korunmaktadır. Bu fabrikadan çıkan her ürün kendini bireyselmış gibi gösterir. Alıcısı da bu ürünü, kendi dünyasından bir şeyler taşıdığını düşünerek almaktadır. Sinemada üretilen ürün tamamen şeyleşmiş ve kendi öz benliğinden koparılmıştır. Bu ürün yaşamdan uzaklaşmak isteyen izleyiciye bir sığınakmış gibi sunulmaktadır. Kültür endüstrisinin üretimi ve işleyişi ne kadar insansızlaştırılırsa, propaganda ve yönlendirme işlevi de bir o kadar artmaktadır (s. 112-113).

Adorno için kültür endüstrisinin ana sektörlerinden biri olan sinema, değerlerin metalaştırılmasında ve insanlara aktarılmasında büyük rol oynamaktadır. Sinemanın anlatım olanaklarının etkinliği yaygın kültürel değerleri diğer topluluklara aktarmada önemli bir rol üstlenmektedir. Aynı zamanda aktarılan öğelerin özlerinde bozulmalara neden olmaktadır. Bu süreçten en fazla etkilenen unsur kültürün oluşumunda ve işleyişinde önemli bir yere sahip olan kutsal değerlerdir. Din felsefeden ve ahlaktan daha eski olduğu gibi kültürden de eski bir kurumdur. Din ile kültür arasında son derece yakın bir bağ söz konusudur. Louis Dolot’un da dediği gibi “*din var olduğu günden,*

ömrünü tamamlayacağı güne kadar insana yardım eden ve onu yöneten bir hayat biçimidir” (Dollot, Aktaran Güven, 2012: 938-939). Dinin yapıcı ve birleştirici işlevi kültürün işlevleriyle benzerlik göstermektedir. Ortak inanç birçok toplumun ve ulusun yaşayış biçimlerinin birbirine benzemesine yol açmaktadır. Bu nedenle eğer kültür bir bozulmaya ve tahribata maruz kalırsa paralel olarak bu kutsal değerler üzerinde de etkisini gösterecektir. Her ne şekilde olursa olsun, kitle iletişim araçları vasıtasıyla güçlü bir merkezden kültürel kodlarla doldurulmuş olarak çıkan bir ürün, diğer kültürler üzerinde en başta tahribat yaratacağı unsurlar kültürel özler ve özelinde kutsal değerlerdir.

Taşıma ve tahribat sürecini kitle iletişim araçları genel çerçevesinden sinema özeline indirdiğimiz zaman sinemanın, bireylerde ve toplumda aniden bir şok etkisi yarattığını söylemek hem mantıksız hem de kaynaksız bir iddia olmaktan öteye gidemez. Sinemanın etkisi ani bir etki değildir. Etkisi uzun döneme yayılarak belli bir evrenin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Gerbner kitle iletişim araçlarıyla birlikte insanlara aktarılan mesajların ani bir etkisinin olmadığını ve kitle iletişim araçlarının bunu insanların beynine tohumlar ekerek yaptığından bahsetmektedir. Bu kültürel kod tohumlarının ekildiğinin farkında olmayan birey bu tohumları beyninde büyütür ve filizlendirir. (Özçetin, 2014: 123)

Gerbner “Kaynaşma Kazanı (melting pot)” örneğiyle bunu çok güzel özetlemektedir; kitle iletişim ana akımı, Amerikan halkının 20. Yüzyıldaki gerçek “kaynaşma kazanı (melting pot)” olabilir. İletişim araçlarının yarattığı karışık popülasyon, popüler kendi kendine yönetme pratiği olarak ve kuram için önemlidir. “Melting pot” ideolojisine göre, Amerika bir kazan, kazanın içinde sayısız farklı ırk ve ulustan gelen insanlar bulunmaktadır ve bu insanlar bu kazanda birleşip kaynaşarak muhteşem Amerikalı ve Amerika’yı oluştururlar. (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 177)

Bu kaynaşma kazanının içine giren en önemli kesim Doğu toplumları olmuştur. İranlı Sosyolog Ali Şeriatî bu kazana girmenin ve yok olmanın ilk olarak bir medeniyetin kişilik temellerinin yıkılması yoluyla olduğunu belirtmektedir. Bir medeniyetin kişilik temelleri yıkıldığı an o medeniyet fabrikasyon aşamasına sokulacak bir ham maddeye dönüşür. İstenildiği gibi şekil verilebilir ve istenilen anlam bu ham maddeye yüklenebilir.

“Bir İranlı olarak kendimi dünyada düzeyine erişilemeyen ve bütün dünyayı etkisi altına alan İslam’ın 4, 5, 6, 7 ve 8’inci yüzyıllarındaki büyük medeniyetine bağlı olduğumu hissediyordum. Ve çeşitli şekillerde insanlık dünyasında yeni bir düşünce, yeni bir sanat ve edebiyat oturtmuş 2000 yıldan daha eski bir kültüre bağlı olduğumu hissediyordum. İnsanlığın en parlak en yüce yüzlerini ve en güzel ruhunu meydana getiren İslam’a bağlı olduğumu hissediyor ve yine bir insan olarak, herhangi bir kişinin ve bütün dünyanın gözünde eşsiz bir kişiliğin varlığını duyabiliyordum. Böyleyken, beni nasıl değeri sadece tükettiği yeni ürünlerden ibaret bir makine parçası haline getirdiler?” (Şeriati, 1985: 30)

Ali Şeriati’nin bu şaşkınlığı boşuna değildir. Çünkü kültürel transfer, Gerbner’in bahsettiği gibi zamana yayılarak ve fark ettirmeden yapılmaktadır. Bugün çağımızın getirdiği kitle iletişim olanakları, kültür transferinin yapıldığı en dinamik araçlardır. Tüm ülke sinemaları aslında kültür transferi yapmaktadır. Çünkü sanat eseri, özelde sinema filmi kültürel bir üründür ve filizlendiği toplumun kültürel kodlarını taşımaktadır. Sorun bu kültürel kodlarla donatılmış ürünü dünya kültürü pozisyonuna getirmeye çalışınca başlamaktadır. Burada en önemli aktör Hollywood sinema endüstrisidir. Diğer ülke sinemaları Hollywood kadar etkin ve küresel değildir. Hollywood sinema fabrikası her yıl yüzlerce filmi dünyanın en ücra köşelerinde gösterime sokarak milyonlarca insana ulaştırmaktadır. Hristiyan kültürel kodlarıyla donatılan bu filmler, doğu toplumlarının; dini, kültürel, sanatsal, edebi, müzik vb. olgularının üzerinde tahribatlara yol açmaktadır. Deyim yerindeyse kitle iletişim araçları vasıtasıyla transfer edilen kültürel ve dini kodlar, doğu toplumlarının kimliklerini oluşturan değerleri ezip geçmektedir. Bu kültürel transferin en büyük darbesini, toplumun her kesimine nüfuz etmiş ve insanlığın her anında yanında olan, toplumsalın tüm kurumlarıyla bağları bulunan din yemektir. Kitle iletişim araçlarını ve özelinde sinemayı en etkili biçimde kullanan ve bu endüstrilerden her yıl binlerce ürünü dünya pazarına süren Amerika, tüm dünyaya popüler–Hristiyan kültürü sentezini kusmaktadır.

3.2.2.3.1. “TERMINATÖR”

3.2.2.3.2. “Terminatör” Filminin Künyesi

Yönetmen: James Cameron

Senaryo Yazarları: James Cameron, Gale Anne Hurd, William Wisher.

Yapımcılar: Gale Anne Hurd, Derek Gibson, John Daly (II).

Yapım: Cinema 84, Hamdale Film Corporation, Pasific Western.

Yapım Yılı: 1984

Müzik: Brad Fiedel.

Görüntü Yönetmeni: Adam Greenberg.

Oyuncular: Arnold Schwarzenegger, Michael Biehn, Linda Hamilton, Lance Henriksen, Paul Winfield, Bess Motta, Rick Rossovich, Earl Boen, Dick Miller, Shawn Schepps, Bill Paxton, Brian Thompson, Marianne Muellerleile, Joe Farago, Harriet Medin, David Pierce, Tony Mirelez, Webster Williams.

3.2.2.3.3. “Terminatör” Filminin Konusu

Film, insanoğlunun teknolojik alanda müthiş ilerleyişini ve bu ilerleyişin getirdiği sonuçları işlemektedir. Skynet adında bir yapay zeka üretilerek tüm savunma sistemi bu yapay zekaya devredilmiştir. İnsanlar tarafından üretilen Skynet kendini hızla geliştirerek, bulunduğu konumu beğenmez ve insanoğlunun kendisi için zararlı olduğuna karar verir. Bütün savunma sistemlerinin elinde olmasının avantajıyla büyük bir nükleer savaş çıkararak insanlığın büyük kısmını yok eder. Hayatta kalmayı başaranlar ne olduğunu anlayamaz ve belli gruplar oluşturarak yaşam mücadelesi vermeye başlarlar. Fakat azınlık halinde olan insanlar, makineler tarafından sürekli saldırı altındadır ve giderek sayıları azalmaktadır.

İnsanlar da çok geçmeden makinelere karşı koymak için mücadele etmeye başlar. Makineler bu direniş karşısında daha üstünlerini üretmeye başlarlar. Filmde eski makinelerin çoğu T-600 isimli robotlardır. İnsanlar tarafından çabuk fark edilmeye başlanınca T-800 isimli robotu yapmaya başlarlar. T-800, görünüşü insanlardan farksızdır ve kolay kolay ayırt edilemez özelliklere sahiptir.

Bu sırada insanların arasına John Connor adında biri katılır. Geride kalanlara savaşmayı, mücadeleyi, birlik olmayı ve umutlu olmayı öğretmeye başlar. Connor önderliğindeki insanoğlu makinelere karşı büyük bir mücadeleye girer ve onları yenmeyi başarır. T-800 robotlarına rağmen yenilgiye uğratılan ve ana sistemleri çöken Skynet'in tek bir çaresi kalır. Üst model bir robotu geçmişe göndererek John Connor'un yaşamına son vermesidir. Connor'un annesi Sarah'ı öldürünce Connor'un var olmasının önüne geçilecektir. Tam bu sırada Connor, öncülük ettiği insanlarla birlikte Skynet'in zaman makinasının bulunduğu üsse giderek en güvenilir adamlarından biri olan Kyle Reese'i annesini koruması için geçmişe gönderir. Reese, zaman yolculuğu yaptıktan sonra Connor başkalarının da gitmemesi için zaman makinasını yok edecektir. Bu yüzden Reese ve Connor bir daha görüşemeyecektir.

Geçmişe gönderilen Reese, yok ediciden kaçarken polisler tarafından tutuklanır. Yaşadığı ve içinde bulunduğu durumu polisler anlatmaya çalışır fakat ciddiye alınmaz. Sarah ise polislerin koruması altına alınır. Yok edici Sarah'ın bulunduğu polis merkezine girerek herkesi öldürür. Reese bu kargaşadan faydalanarak Sarah'ı bulur ve polis merkezinden kaçır. Bu esnada Connor ve onun yanındaki insanların bulunduğu sığınağa giren robotlar herkesi öldürür. Reese ve Sarah yok ediciden kaçmaya devam eder. Bir fabrikaya girerler ve önceden buldukları patlayıcılarla yok ediciyi öldürmeye çalışırlar. Ama bir türlü bunu başaramazlar. Sarah peşine düşen yok ediciyi pres makinasının yardımıyla ezerek öldürür. Fakat Reese bu kargaşada yaşamını yitirir.

3.2.2.3.4. Popüler Kültür-Din Sentezinin Dünyaya Satılma Çabası Bağlamında “Terminatör” Filmi

Terminatör filmi her ne kadar bilim kurgu gibi görünse de barındırdığı ve izleyicide uyandırdığı felsefi düşünce bakımından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Vizyona girdiği tarihte tüm dünyada büyük bir yankı uyandıran Terminatör Hollywood sinemasının dünya pazarına sunduğu ve milyonlarca kişinin izlediği bir filmidir. Bilim kurgunun ve Hollywood sinemasının sunduğu popüler kültürün dışında filmin alt metninde Hristiyan kültürünün izlerini görmek mümkündür.

Nükleer savaş karşısında ne yapacağını bilemeyen insanoğlunun kurtarıcısı olarak gelen John Connor tıpkı İncil'de insanlığın kurtarıcısı olarak yer yüzüne tekrar gelecek olan İsa'yı anımsatmaktadır. İnsanlığın son derece çaresiz kaldığı ve bir kurtarıcı

beklediği anda ortaya çıkan John Connor, herkesi peşine takarak robotlara karşı bir savaşın içine girmektedir. Diğer taraftan John Connor'un annesi Sarah Connor filmde Meryem Ana olarak düşünülebilir. Çünkü filmde John Connor'un babası bilinmemektedir. Her ne kadar Kyle Reese geçmişe gidip Sarah'ı koruma görevinde onunla bir aşk yaşasa da mesele henüz doğmamış olan/var olmamış biri tarafından hamile bırakılması söz konusudur. Filmin bu çarpıcı ve karmaşık noktası insanların aklına İncili ve Meryem/İsa kıssasını getirmektedir (Durdu, 2015).

Genel bakışta tamamen bilimsel ve seküler bir film gibi görünse de alt metinde insanlara farklı olayları anımsatacak öğeler barındırmaktadır. Bu aslında Hollywood sinemasının çok sık yaptığı bir husustur. Popüler kültür formlarının arasına serpiştirilen geleneksel ve kültürel formlar dünyada milyonlarca insana ulaştırılmaktadır. Her yıl Hollywood'da yapılan yüzlerce film dünyanın en ücra köşelerinde bile gösterime girerek milyonlarca izleyiciyle buluşmaktadır.

Hollywood dünya çapında "ana akım" haline gelmiş ulusal bir sinema oluşumu pozisyonundadır. Amerika'ya ait ideolojik, kültürel, dini ve ekonomik değerlerin küresel çapta aktarımı söz konusudur. Hollywood filmlerinin metinlerinde yerleştirilmiş olarak yer alan ve gündelik yaşam formlarını düzenleyen Amerikan usulü bir hayat tarzı ve değerlerinin küresel bir biçimde dağıtılıp aktarılıyor olması filmlerin hiçbir zaman sadece birer eğlence aracı olarak tüketilmediğini hatırlatmaktadır (Okuyucu, 2018).

3.2.3. Kapitalist Sinemanın Dine Sarılması

Sinema ve din arasındaki ilişkiye sadece belli kesimlerin sinemayı kullanması açısından bakmak eksik bir tez oluşturmaktadır. Sinemanın da bu alanda masum olmadığı aşıkardır. Sinema sürekli konu ve içerik arayışı içindedir. Sinemayı bir canlı olarak düşünürsek bu canlının hayatını sürdürmesi ve ilerlemesi için kana ihtiyacı vardır. Sinemanın ihtiyaç duyduğu kan ise onun iskeletini oluşturan içerik ve konudur. Toplumun din ile olan köklü ve çok eski bir geçmişi olduğu düşünülürse, içerik ve kaynağın ne kadar geniş olduğu az çok tahayyül edilebilir. Bu sınırsız ve derin kurumun sinemanın alanına girmemesi olanaksızdır.

Bugün korku sineması, içeriğinin çoğunu dini kaynaklardan ve dini ikonlardan almaktadır. Kavimlerin helakı, kıyamet, ahir zaman, kabir azabı, cehennem, cennet, şeytan, deccal, dabbe, hayalet, cin vb. kavramların çıkış noktasını dinler

oluşturmaktadır. Hollywood'un Hristiyan kaynaklarından ve kültüründen aldığı birçok kavram, bugün sinema filmlerinin içeriğini doldurmada büyük rol üstlenmektedir. Özellikle Hollywood korku sineması sırtını dine dayayarak Hristiyan dinini ikonlarını ve değerlerini beyaz perdeye taşıyarak milyonlarca insana izlettirmektedir. Büyü, hayalet, şeytan gibi korku ikonlarına karşı yine dinsel bir olgu olan hac simgesi, papaz, kutsal su gibi dini simge ve nesnelere başvurulmaktadır. Hollywood filmlerinde sıklıkla kilise ve çan imgeleri kullanılmaktadır. Bu türün ilgi görmesi ile birlikte Hollywood sinema fabrikası birçok dini değer ve içeriği beyaz perdeye aktararak insanların ilgisini çekmiş ve milyonlar kazanmıştır. İnsanların hayatında büyük bir öneme sahip din ve dindeki bu kavramlar beyaz perdeye ustaca taşınarak ilgi çekmeyi sürdürmektedir. Çok ciddi paralar harcanan bu tür, içeriğini dini ikonlarla oluşturduğu için insanların ilgisini çekmekte ve harcanan paranın kat kat fazlasını gişe hasılatlarıyla çıkarmaktadır (Taşkan, 2008: 87-92).

James Wan'ın yönetmenliğini yaptığı ve hikayenin gerçek hayattan alıntı adıyla perdeye taşındığı, "Korku Seansı (The Conjuring) filmi, 20 milyon dolar gibi bir bütçeyle yapımı gerçekleştirilmiştir. Filmin konusu doğüstü olayları aydınlatmaya çalışan ünlü Ed ve Lorraine Warren çiftinin uyguladıkları şeytan çıkarma vakalarından bir örnektir. Film Perron ailesinin taşındıkları çiftlik evinde, karşılaştıkları doğüstü olaylar sonucu Warren çiftine başvurmasıyla gelişir. Filmde birçok yerde Haç sembolü ve Hristiyan dininin sembolleri bulunur. Film 20 milyon dolar harcamasının karşılığını dünya genelinde 318 milyon dolar gibi bir hasılatla geri alır (www.boxofficemojo.com).

2000'li yıllar Türk korku sinemasının da canlandığı bir dönem olmuştur. Türk korku türü sineması, içeriğindeki korku karakterlerinin neredeyse tamamını dini literatürden karşılamaktadır. Yağmur Taylan, Durul Taylan'ın yapımı olan "Okul" (2004) ve "Küçük Kıyamet" (2006), Hasan Karacadağ'ın "Dabbe" serisi ve "Semum" (2008), Orhan Oğuz'un "Büyü" (2004), Biray Dalkıran'ın "Araf" (2006), Togan Gökbakar'ın "Gen" (2006), Tan Tolga Demirci'nin "Gomedya" (2007), Alper Mestçi'nin "Musallat" (2007) filmleri dini ikonlarla oluşturulan korku filmi furyasının başlangıcını oluşturmaktadır. (Yurdigül ve Zinderen, 2014: 378)

Sonuç olarak kitle iletişim araçları ve özelinde sinemanın bugün geldiği noktada, din ne kadar sinemaya, kendi cemaat çevresine ve diğer topluluklara ulaşmak adına

ihtiyaç duyuyorsa, sinemanın da dünya toplumlarının çoğunda yaşamlarının büyük bir alanını kapsayan dine de içerik ve konu anlamında ihtiyaç duymaktadır. İnsanlar üzerinde genel anlamda ilgisini ve dikkatini hiçbir zaman kaybetmeyen dini değerlerin ve kavramların beyaz perdeye aktarılması, kapitalist sistemde, sinemanın dine dayanarak ciddi paralar kazanmasını sağlamaktadır. Gündelik hayatta elle tutulup, gözle görülemeyen soyut kavramlar olan cin, şeytan, ruh, hayalet, büyü gibi olgular sinema ile somutlaştırılarak ve metalaştırılarak insanlara sunulmakta ve ciddi paralar kazanılmaktadır. Milyonlarca insanın inandığı, parayla satın alınan bir şey olmayan bu dini ikonlar ve değerler sinema yoluyla somutlaştırılarak ticari bir ürün haline getirilmiştir.

3.2.3.1. “DABBE 5 ZEHR-İ CİN”

3.2.3.2. Dabbe 5: Zehr-i Cin Filmi Künyesi.

Yönetmen: Hasan Karacadağ

Senaryo Yazarı: Hasan Karacadağ

Yapımcılar: Hasan Karacadağ, Cemal Okan.

Yapım: J Plan, TAFF Pictures.

Yapım Yılı: 2014

Müzik: Headroom İstanbul.

Görüntü Yönetmeni: Serdar Özdemir

Oyuncular: Nil Günal Çakıroğlu, Ümit Bülent Dinçer, Sultan Köroğlu Kılıç, Emir Özbek, Pelin Acar, Murat Seviş, Ömer Duran.

3.2.3.3. Dabbe 5: Zehr-i Cin Filmin Konusu

Film gerçek hayatta yaşanmış bir olayı beyazperdeye aktarma iddiası taşımaktadır. Dilek ve Ömer evli ve mutlu bir hayat sürmektedir. Kocasını işe gidince evde yalnız kalan Dilek'in başına mutfakta çeşitli doğa üstü olaylar gelir. Arkadaşı Seda'yı eve çağırarak başına gelen olayları anlatır. Seda bunun bir hırsız ya da köpek tarafından yapıldığını düşünmektedir. Dilek akşam kocasına yaşadıkları olayları birbir anlatır. Fakat Ömer de bu olayın üstünde fazla durmayarak hırsızın veya bir hayvanın

yaptığını düşünür. Olayların başlangıcı Dilek'in gördüğü rüyayla birlikte ivme kazanır. Rüyada belirsiz suretler Dilek'in kulağına şeytana dair birtakım sırlar ve bilgiler verir. Uykudan uyanır ve kocası Ömer'e olup bitenleri anlatır. Ömer bu rüyayı Dilek'in bir gün önce yaşadığı olayla ilişkilendirerek bunun psikolojik olduğunu karısına anlatmaya çalışır. Ömer ile Dilek bu rüyayı bir diğer arkadaşları olan Harun'a anlatır. Harun, Belkıs diye bir kadının bu tür olaylarla ilgilendiğini ve görüşmeleri gerektiğini söyler. Bu duruma kocası Ömer aşırı bir tepki göstererek doktora görünmesi gerektiğini söyler. Çeşitli doğa üstü olayların Dilek ve Ömer çiftinin etrafında çoğalmasından sonucu Belkıs ile görüşme kararı alırlar. Belkıs, Ömer ve Dilek çiftinin evine gelerek büyü ile ilgili çeşitli parçaları toplar. Belkıs, Dilek'e Zehr-i Cin büyüü yapıldığını söyler ve bu büyüün bozulması için cinlerle iletişime geçip onlardan yardım alınması gerektiğini söyler. Belkıs çeşitli yöntemler kullanarak Dilek'e yapılan bu büyüü çözmeye çalışır fakat bir türlü sonuca ulaşamaz. Cinlerle iletişime geçen Belkıs Dilek'e yapılan büyüün Üç Çatallı Gölge Köyü'nde çözüleceğini söyler ve Dilek'in oraya gitmesini ister. Dilek, Harun'la birlikte köye doğru hareket eder. Köyü araştırırken Zincirli Deli Yasin adında birinin o köyde kalan tek kişi olduğunu öğrenirler ve onu bulmak için köye doğru ilerlerler. Zincirli Deli Yasin'i bulan Dilek tüm bu olup biten her şeyin yıllar önce anne ve babasının yaptıkları olay yüzünden başına geldiğini öğrenir.

30 Yıl önce Dilek doğduğunda ölümcül bir hastalığa yakalanır. Dilek'in anne ve babası çocuklarını bu hastalıktan kurtarmak için Üç Çatallı Gölge Köyü'ne giderek Dilek'in ruhu ile köyde yeni doğan sağlıklı bir bebeğin ruhuyla değiştirir. Köylüler şeytanla anlaşarak hastalıklı çocukların ruhlarını kendi köylerindeki sağlıklı bebeklerle değiştirerek para kazanmaktadır. Zincirli Deli Yasin Dilek'e tüm bu olup bitenlerin sebeplerini anlatır ve bu olaylardan kurtulmak için yıllar önce Dilek için öldürülen çocuğun gömüldüğü mahzenden çıkarılıp düzgün bir yere gömülmesi gerektiğini söyler.

Tam bu sırada Harun, Zincirli Deli Yasin'i elindeki kazma ile öldürür ve Dilek'i yakalayarak köyde bekleyen Belkıs'ın yanına götürür. Belkıs Harun'un annesidir. Ve tüm bu olayların gelişmesinde onların parmağı bulunmaktadır. 30 yıl önce Dilek için öldürülen çocuğun annesi Belkıs'tır. Yıllar önce yaşanan acı olayın ve evladının intikamını almak için Dilek'e oğlu Harun'la birlikte çeşitli büyüler yaparak işkence eder. Film, büyü işine katılanların hazin ölümüyle birlikte son bulmaktadır.

3.2.3.4. Kapitalist Sinemanın Dine Sarılması Çerçevesinde “Dabbe 5 Zehr-i Cin” Filmi

Sinema ortaya çıktığı tarihten itibaren sürekli değişim ve gelişim içinde olan bir sanattir. İcat edildiği ilk evrede tamamen eğlence amaçlı kullanılmıştır. Ama dünya dinamiklerinin, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin getirdiği yenilikler ona eğlendirme özelliğinin yanında müthiş bir ekonomik güç bahşetmiştir. Toplumun merak ve ilgi duyduğu konulara önem verilerek oluşturulan filmler, yapımcısına ve tüm sinema ekonomisine devasa bir girdi getirmeye başlamıştır.

İnsanlığın var olduğu andan itibaren toplumun tüm dinamiklerinde yerini alan din ise sinemanın ilgi duyduğu en önemli noktalardan birini oluşturmaktadır. Sosyal hayatın neredeyse her alanında varlığını derinden hissettiren dinin sinemayla ilişkisinin olmaması kaçınılmazdır. Kapitalist sistemde sinema, aktif bir rol üstlenmektedir. Düşük bütçelerle yapılan bir film dünyanın her yerinde izleyiciyle buluşmakta ve milyonlarca dolar ekonomik fayda sağlamaktadır.

Dabbe 5: Zehr-i Cin filmi kapitalist sinemanın dine sarılmasının en büyük örneklerinden birini teşkil etmektedir. Hasan Karacadağ'ın yönetmenliğini yaptığı Dabbe serisinin en çok izlenen filmi konumundadır. Film genel hatlarıyla İslam dininde var olan cin, büyü, şeytan, dabbe gibi unsurları işlemektedir. 2000'li yılların başından itibaren korku sinemasında yaygınlaşan cin/büyü temalı filmler tüketim toplumunun oluşturduğu furyanın en iyi örneklerinden birini oluşturmaktadır. Burada Adorno ve Horkeimer tarafından geliştirilen kültür endüstrisi hatırlanabilir. Adorno'ya göre tüketim toplumunda her şey satılabilir hale getirilmektedir. İnanç, korku, cin vb. soyut kavramlar metalaştırılarak piyasaya sunulmaktadır (Adorno, 2011). Din ve içerisinde barındırdığı tüm unsurlarda kültür endüstrisinin tezgahından geçerek sinema vasıtasıyla tüm dünyaya satılmaktadır.

Dabbe 5: Zehri Cin filmi genel hatlarıyla büyü etkisi altında kalan bir kadının kurtulmak için başından geçen olayları anlatmaktadır. Filmin içeriği tamamen dini semboller ve unsurlar barındırmaktadır. Dilek'e büyü yapılması, şeytan ve cinle yapılan ortaklık, İslam dininin kutsal kitabı Kuran'dan okunan ayetler, cin çıkarma ritüelleri gibi birçok dini tema kullanılmıştır. Dabbe: Zehr-i Cin filmi İslam dininin hakim olduğu toplumlara ait olan korku temaları ve metaforları ile bezenerek seyirciye sunulmuştur.

Dabbe 5: Zehr-i Cin filmi gişede önemli bir başarıya imza atmıştır. 23 hafta sinema salonlarında gösterilen film 837 bin 791 seyirciye ulaşarak toplamda 8 milyon 349 bin 72 TL hasılat elde etmiştir (<https://boxofficeturkiye.com>). Ekonomik anlamda müthiş bir getiriye sahip olan bu tür kapitalist sistemde toplumun önemli dinamiklerinin işleyerek yaratıcısına yüksek bir ekonomik fayda sağlamaktadır.

Filmin yönetmeni Hasan Karacadağ doğu kültüründeki bu zenginliğin batı kültüründe olmadığından bahsetmektedir. Batı kültüründeki demonic varlıkların kuduz köpekler gibi bilinçsiz bir şekilde saldırdığından söz etmektedir. Oysa doğu kültüründe ve özelinde İslam dininde cin unsuru sinsi ve organik bir zekaya sahiptir. Bu yüzden sinemasal öykü anlatımı için müthiş bir potansiyel barındırmaktadır. Sizinle aynı ortamda fakat sizden farklı boyutta bulunan, sizi duyabilen ve görebilen birtakım varlıklar bulunmaktadır. İnsanın yapacağı yanlışları kollayarak pusuda beklemektedir. Olaya bu şekilde basit bir bakış açısıyla bakılınca korku sineması için bundan daha zengin bir malzeme bulmak imkansızdır (Karacadağ, 2014).

Sonuç olarak dini çehrelerin sinemanın anlatım olanaklarından ve devasa kitlelere ulaşma imkanından ne kadar faydalanıyorsa sinema da içerik bakımından dini temalar ve metaforlardan faydalanmaktadır. Sosyal hayatımızdaki soyut kavramlar, sinema vasıtasıyla metalaştırılarak müthiş bir ekonomik pazar oluşturulmakta ve insanlara pazarlanmaktadır.

SONUÇ

Sinemanın kendi bünyesinde barındırdığı etkili anlatım olanakları onu diğer sanatlardan farklı bir konuma yükseltmiştir. Ortaya çıktığı ilk dönemlerde sadece insanları eğlendirme amacı ile üretilen filmler, zamanla devasa kitlelere mesajlar aktaran bir araca dönüşmüştür. Etkili öyküler ve mesajlarla bezenen filmler farklı amaçlarla üretilerek kitlelere aktarılmıştır. Kimi çevreler sinemayı araç olarak kullanmış kimi çevreler ise sinemayı sanat olarak kullanmaya çalışmıştır. Sinemanın araç olarak kullanımını sanattan uzaktır ve tamamen görsellikle etkili hale getirilen mesajın aktarılmasına yöneliktir. Sanat olarak kullanım ise üretilen düşünce veya mesaj sayesinde hem sinemaya anlam katma hem de sinemanın anlatım olanaklarıyla mesaja anlam yükleme amacındadır.

Sinema var olduğu günden bugüne kadar çeşitli evrelerden geçerek hem potansiyelini hem de etki alanını arttırmıştır. Bu potansiyel ve etki alanı sinemayı toplumda önemli bir konuma yükseltmiş ve elinde imkanı bulunan herkesin kullanımına olanak sağlamıştır. Devletler, dini cemaatler, etnik gruplar, medya patronları gibi çeşitli kesimler sinemayı kullanarak kitlelere fikirlerini ulaştırmaya çalışmıştır.

Bu çevrelerin en önemlilerinden biri ise dindir. Din, insanlığın var olduğu günden bugüne kadar hayatını sürdürmekte ve toplumun içinde köklü bir geçmişe dayanmaktadır. Dinler tüm insanlığa çeşitli öğretiler ve düzenlemeler getirmektedir. Bu öğretiler tarih boyunca çeşitli yollarla insanlara aktarılmaya çalışılmıştır. Küreselleşmeyle birlikte farklı bir dünya düzeninin oluşması dini çevrelerin de iletişim kanallarının yenilenmesine neden olmuştur. Radyo, gazete, televizyon, dergi ve sinema gibi kitle iletişim araçları, dini çevrelerin dikkatini çekerek kutsal öğretilerin aktarılmasında bir araç olarak kullanılmaya çalışılmaktadır. Toplumun her alanından kendine içerik sağlayan sinemanın, yine toplumun her alanında var olan din ile ilişkisi de oldukça girift ve değişkendir. Dini çevreler sinemanın anlatım olanaklarının ve etki alanının farkında olarak dini öğretileri ve düşünceleri aktarmak için onu araç olarak kullanmaya çalışmaktadır. Sinema ise içerik anlamında toplumsalın içinde köklü bir geçmişe dayanan dine ihtiyaç duymaktadır.

Sinema ve din arasındaki ilişki kesinlikle bir tekdüzelik barındırmamaktadır. Çünkü her ne kadar din sinemayı araç olarak kullansa da sinema da dini, içerik anlamında bir kaynak olarak kullanmaktadır. Farklı dini çevreler kutsal öğretilerden oluşturdukları içerikler sayesinde sinemanın görsel anlatım olanaklarını kullanarak insanlara ulaşmaya çalışmakta ve dini öğretilerini anlatmaya çalışmaktadır. Bir diğer taraftan ise dine karşı olan çevreler ürettikleri filmlerle tam karşı bir tez sunmaktadır. Sinema ise dinin toplumdaki köklü geçmişinden faydalanarak dini ikonlar ve hikayelerle oluşturduğu filmleri milyonlarca insana aktararak ekonomik anlamda bir çıkar sağlamaktadır. Bunların aksine sinemaya sanatsal anlamda bir kişilik kazandırmak isteyen kesimler ise manevi anlamda dini içeriklerle oluşturdukları yoğun felsefi metinleri sinemanın etkili sanatsal görselliğini kullanarak kitlelere aktarmaya çalışmaktadır.

Sinema ile din arasındaki paradoksal ilişkiden ortaya çıkan üç kullanım bulunmaktadır. Bunlar “sinemaya maneviyat ve ruh kazandırma çabası”, “sinemayı amaca yönelik araç olarak kullanım çabası” ve “kapitalist sinemanın dine sarılmasıdır”. “Sinemaya maneviyat ve ruh kazandırma çabası” amacı da aracı da aşkınlaştırma amacı gütmektedir. Sinemaya tamamen ekonomik çıkar veya herhangi bir mesajı kitlelere iletmede salt araç gözüyle bakmamaktadır. Buradaki en önemli husus sinemanın ekonomik ve araçsal faktörlerden olabildiğince soyutlanarak tamamen sanatsal yönüne odaklanmasıdır. Film hem yaratıcısını hem de izleyicisini manevi bir doygunluğa ulaştırmayı amaçlamaktadır.

Diğer bir kullanım olan “sinemayı amaca yönelik araç olarak kullanım çabası” ise kendi içinde üç başlığa ayrılmaktadır. Bunlar “kutsal değerler üzerinden üretilen filmlerin kitlelere ulaştırılma çabası”, “dini afyon olarak gören çevrelerin, dini eleştirme çabası”, “Popüler kültür-din sentezinin dünyaya satılma çabasıdır”. Buradaki odak nokta sinemanın tamamen araçsal yönünün ön plana çıkmasıdır. Oluşturulan senaryo çerçevesinde kitlelere ulaşmak adına elde bulunan en etkili araç ise sinemadır. Çünkü sinemanın anlatım ve kitlesel aktarım olanakları onu, albenisi yüksek bir araca dönüştürmektedir. Hem dini toplulukların hem de dine karşı olan toplulukların ürettiği fikirlerin kitlelere ulaşmasında en etkili araçlardan biri sinemadır. Bir diğer araçsal kullanım olan “popüler kültür-din sentezinin dünyaya ulaştırılma çabası” ise filmlerin

üretildiği toplumların kültürel ve dini kodlarını bünyesinde barındırmasıdır. Popüler kültürün içine serpiştirilen dinsel ikonlar veya olaylar sinema vasıtasıyla dünyaya ulaştırılmaktadır.

Sinema ile din arasındaki ilişkiye tamamen dinin çerçevesinden bakmak eksik ve temelsiz bir yaklaşım oluşturmaktadır. Din, ne kadar sinemaya kitlelere ulaşmak adına ihtiyacı olsa da sinemanın da kapitalist dünyada içerik anlamında dine ihtiyacı bulunmaktadır. “Kapitalist sinemanın dine sarılması” temelde tamamen ekonomik çıkar gütmektedir. Devasa bir ekonomik pazar haline gelen sinema endüstrisinin en temel ihtiyacı içeriktir. Din, bu noktada sinemanın imdadına yetişen en önemli kaynaklardan birini oluşturmaktadır. Tarih boyunca sosyal hayat içerisinde önemli noktada bulunan ve hayatın her alanında derinden hissedilen dinin sinemanın çekim alanına girmemesi söz konusu değildir. Somut ve soyut dini varlıklar, ikonlar, semboller, şeytan, cin, hayalet vb. gibi parçalarla oluşturulan filmler büyük bir ilgi ve merakla izlenmektedir. Bu tür filmler sinema endüstrisinin önemli çarklarından birini oluşturmakta ve ekonomik anlamda büyük bir getiri sağlamaktadır.

Sonuç olarak hem sinemanın penceresinden hem de din penceresinden bakıldığında sinema ile din arasında çok değişken ve tekdüze olmayan karşılıklı bir çıkar ilişkisi bulunmaktadır. Sinemanın ortaya çıkmasından günümüze kadar gelişen ve çeşitlenen bu ilişki beraberinde kullanımla ilgili sorunlar da doğurmuştur. Ama her ne olursa olsun sinema ile din arasında geçmişte de günümüzde de sıkı bir bağ bulunmaktadır. Hem sinema açısından hem de din açısından bakıldığında bu ilişkinin artıları eksilerinden fazladır ve günden güne gelişim göstermektedir.

KAYNAKÇA

KİTAP

- Adam, Baki (2015). “Dinler Tarihi El Kitabı”. Baki Adam (Ed.), *Din Hakkında Genel Bilgiler*. (ss. 35-51) içinde. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Adorno, T. W. (2011). “Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi”. (Çev. Nihat Ülner – Mustafa T. – Elçin G.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Alagöz, Ç. (2012). “Sovyetlerde Propaganda Aracı Olarak Sinema”. Hasret Çomak, Arda Ercan, Bilge Ercan (Ed.). *Uluslararası Kafkasya Kongresi Bildiri Kitabı [Bildiri]*. [Elektronik Sürüm]. (ss. 269-281) içinde.
- Althusser, L. (2002). *Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev.: Mahmut Özışık, Yusuf Alp). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akyürek, F. (2004). “Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak”. İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Arabacı, F. (2008). “Din ve Siyaset”. Niyazi Akyüz, İhsan Çapcıoğlu (Ed.), *Din Sosyolojisi* (ss. 348-355) içinde. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Aydın, Mustafa. (2014). *Sistemik Din Sosyolojisi*. İstanbul: Açılım Kitap Yayınları
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap Yayınları
- Bauman, Z. (2010). *Sosyolojik Düşünmek*. (Çev.: Abdullah Yılmaz). İstanbul Ayrıntı Yayınları.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Ankara: Bilgi Yayınları
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir*. İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Berger, Peter L. (1993). *Dinin Sosyal Gerçekliği*. (Çev.: Ali Coşkun). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Beckford, J.A. (2007). “Küreselleşme Ulus-Devlet ve Din”. Şahin Gürsoy ve İhsan Çapcıoğlu. (Ed.), *Batıdan Gelen Doğu Kökenli Akımlar ve Türkiye’deki Faliyetleri*. Ankara: Platin Yayınları
- Benjamin W. (2002). *Pasajlar*. (Çev.: Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Betton, Gerard. (1989). *Sinema Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları

Bilgin, Vejdi. (2013). “Çağdaş Bir Fenomen; Yeni Dini Hareketler”. Mehmet Bayyigit (Ed.). *Din Sosyolojisi*. (ss. 305-333) içinde. Konya: Palet Yayınları.

Cipriani, Roberto. (2011). “*Din Sosyolojisi Tarih Ve Teoriler*” Ali Coşkun (Ed.). (Çev.: Muammer Ak, Murat Kabya, Recep Vardi...diğ.). İstanbul: Rağbet Yayınları. (1998)

Cündioğlu, Dücan. (2008). *Sinema ve Felsefe*. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları

Çelik, Celalettin. “Dini Gruplar Sosyolojisi”. Mehmet Bayyigit (Ed.), *Din Sosyolojisi*. (ss. 277-302) içinde. Konya: Palet Yayınları.

Diken, B ve Laustsen, C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. (Çev. Sona Ertekin). İstanbul: Metis Yayınları.

Doğan, Recai. (2008). “Din Ve Eğitim”. Niyazi Akyüz, İhsan Çapcıoğlu (Ed.), *Din Sosyolojisi*. (ss. 331-336) içinde. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

Dollot, L. Kitle Kültürü ve Bireysel Kültür. (Çev. Özlem Nudralı). İstanbul: İletişim Yayınları

Durkheim, E. (2005). *Dini Hayatın İlk Biçimleri*, (Çev. Fuat Aydın). İstanbul: Ataç Yayınları

Edgell, Penny. (2012). “Din Sosyolojisi Çağdaş Gelişmeler”. Niyazi Akyüz-İhsan Çapcıoğlu (Ed.), *Eğitim ve Din*. (ss.67-91) içinde. Ankara: İmge Kitabevi

Erdoğan, İ. Korkmaz, A. (2005). *Öteki Kuram Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi*. Ankara: Erk Yayınları.

Frampton, D. (2013). “*Filmozofi*” *Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. (Çev.: Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.

Freud, Sigmund. (2004). “Uygarlık, Din ve Toplum”. (Çev. Emre Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları

Giddens, A. (1998). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev. Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (1990)

Golding, P., Murdock, G. (2002). “Kültür İletişim ve Ekonomi Politik”. Süleyman İrvan (Ed.). *Medya, Kültür, Siyaset* (ss. 59-97) içinde. Ankara: Alp Yayınevi.

Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*. İstanbul: Versus Kitap

Gülşen, E. (2011). *Sinemanın Hakikati*. İstanbul: Külliyyat Yayınları.

Günay, Ünver. (2003). *Din Sosyolojisi*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Güvenç, B. (1979). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Hammond, P. H. , Machacek, D. W. (2012). “Din Sosyolojisi: Yaşadığımız Dünya”. Peter B. Clarke (Ed.), *Din ve Devlet*. (Çev. Tuğrul Yürük) (ss.145-146) içinde. (Ed. İhsan Çapçioğlu). Ankara: İmge Kitapevi.

Hoover, M. S. (2012). “Din Sosyolojisi: Çağdaş Gelişmeler”. Peter B. Clarke (Ed.), *Din ve Medya*. (ss.149-175) içinde. (Çev. Ed. İhsan Çapçioğlu). Ankara: İmge Kitapevi.

Horkheimer, M. (1990). *Akıl Tutulması*. (Çev.: Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları

Horkheimer, M. ve Adorno, T.W. “Aydınlanmanın Diyalektiği”. (Çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

İri, M. (2011). *Sinema Araştırmaları*. İstanbul: Derin Yayınları.

Johnston, D. M. (2007). “Küreselleşme Ulus-Devlet ve Din”. Şahin Gürsoy-İhsan Çapçioğlu (Ed.). *Din ve Kültür: Küreselleşmenin İnsani Boyutları* (ss.43-75) içinde. (Çev. Şahin Gürsoy, İhsan Çapçioğlu). Ankara: Platin Yayınları.

Kağıtçıbaşı, Ç. (2017). *Dünden Bugüne İnsan ve İnsanlar*. İstanbul: Evrim Yayınevi.

Karakoç, S. (2004). *Düşünceler II Kuramlar*, İstanbul: Diriliş Yayınları

Kellner, D. (2011). *Sinema Savaşları*. (Çev.: Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Kurt, A. (2012). “Din Sosyolojisi El Kitabı”. Niyazi Akyüz-İhsan Çapçioğlu (Ed.). *Aile ve Din* (ss. 387-399) içinde. Ankara: Grafiker Yayınları

Kurt, A. (2011). *Din Sosyolojisi*. Bursa: Dora Yayınları

Küçükcan, T. (2010). “Din ve Devlet İlişkileri”. Talip Küçükcan (Ed.), *Din Sosyolojisi* (ss. 104-126) içinde. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları “Filmin Semiotiğine Giriş”*. (Çev. Oğuz Özügül). Ankara: Öteki Matbaası (1973)

Makal, Oğuz. (Kasım 1973). “Nazi Sineması ve Propaganda” *Gerçek Sinema*, 1, 6-10.

Marcuse, H. (2010). “Tek Boyutlu İnsan”. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi

- Meriç, C. (1986). *Kültürden İrfana*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Monaco, James. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur*. (Çev.: Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay A Psychological Study*. United State of America: D. Appleton and Company
- Norton-Meier, L. (2005). ““Trust The Fungus”: Lessons İn Media Literacy Learned From The Movies.” [Elektronik Versiyon]. *Journal Of Adolescent & Adult Literacy*, 48(7), 608-611.
- Nuyan, E. (2013). *Sinema Felsefesine Giriş*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Okumuş, E. (2013). “Din ve Siyaset”, Mehmet Babayiğit (Ed.), *Din Sosyolojisi*, (ss. 199-223) içinde. Konya: Palet Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Onaran, A. Ş. (1968). *Sinematografik Hürriyet*. Ankara: Gürsoy Basımevi
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Pearson, R. (2003). “Sinema Tarihi”. Geoffrey Nowell Smith (Ed.). *Sinemanın İlk Dönemi* (ss. 30-64) içinde. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Potter, W. J. (1998). *Media Liiteracy, Seventhedition*. California: Sage Publications.
- Richardson, J. T. (2012). “Din Sosyolojisi: Yaşadığımız Dünya”. Peter B. Clarke (Ed.), *Din Ve Hukuk: Etkileşimli Bir Bakış*. (ss.185-207) içinde. (Çev. Ed. İhsan Çapçioğlu). Ankara: İmge Kitapevi
- Ryan, Michael ve Kellner, (2010). *Politik Kamera*. (Çev.: Elif Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Solmaz, B. (2012). “Din Sosyolojisi El Kitabı”. Niyazi Akyüz-İhsan Çapçioğlu (Ed.). *Eğitim ve Din* (ss. 401-422) içinde. Ankara: Grafiker Yayınları
- Şeriatı, A. (2011). *İslam Nedir Muhammed Kimdir*. (Çev. Dr. Murat Demirkol). Ankara: Fecr Yayınları.
- Şeriat, A. (2011). *Kadın (Fatıma Fatımadır)*. (Çev.Esra Özlük). Ankara: Fecr Yayınları

- Şeriati, A. (1985). *Medeniyet Ve Modernizm*. (Çev. Ahmet Yükseköğlü). İstanbul: Bir Yayıncılık.
- Smith, G., N. (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (1996)
- Sütçü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Tamer, Ü. (1989). *Sinema Dedi Ki*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş Zaman*. (Çev. Füsun Ant). İstanbul: AFA Yayınları.
- Teksoy, R. (2009). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Toraman, Esin Esra. (2011). "Manevi Gerçeklik Sinema Dili ve Semih Kaplanoğlu Sineması". (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Toplamacıoğlu, Mehmet. (1963). *Din Sosyolojisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Tunç, Hayrunisa. (2013). "2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Din-Toplum Algısı". (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tümer, G. ve Küçük, A. (1993). *Dinler Tarihi*. Ankara: Ocak Yayınları.
- Uricchio, W. (2003). "Sinema Tarihi". Geoffrey Nowell Smith (Ed.). *Sinemanın Dünya Çapında Yaygınlaşması* (ss. 85-95) içinde. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Ünal, Yörükan. (2015). *Dram Sanatı Ve Sinema: Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Vasey, R. (2003). "Sinema Tarihi". Geoffrey Nowell Smith (Ed.). *Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa'da Kriz* (ss. 75-85) içinde. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Yenen, İ. (2012). "Din Sosyolojisi El Kitabı". Niyazi Akyüz-İhsan Çapçioğlu (Ed.). *Medya ve Din* (ss. 423-437) içinde. Ankara: Grafiker Yayınları
- Yüksel, M. (2012). "Hukukun Toplumsal İşlevleri", Mehmet Yüksel (Ed.). *Hukuk Sosyolojisi* (ss. 30-52) içinde. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Zuckerman, Phil. (2006). *Din Sosyolojisine Giriş*. (Çev.: İhsan Çapçioğlu, Halil, A.). Ankara: Birleşik Kitapevi.

Wach, Joachim. (2006). *Din Sosyolojisine Giriş*. (Çev.: Battal İnandı), Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.

MAKALE

Bilgin, B. (1981). “Dini Eğitimin Genel Eğitimdeki Yeri”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 24(1), 469-43.

“Çağdaş Sinema”. (Şubat-Mart 1974). *Cahiers Du Cinema*, 1, 53-56.

Eisenstein, S. M. (Ocak 1968). “Çekim ve Kurgu”. (Çev. Nijat Özön). *Türk Dili Aylık Dil Ve Edebiyat Dergisi*, Cilt 17, Sayı 196. 329-332

Erkılıç, H. (2009). “Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema”. *Kebikeç Dergisi*, Yıl: 14 (28), 143-162.

Pudovkin, V. İ. (Ocak 1968). “Film Sanatının Temeli”. *Türk Dili Aylık Dil Ve Edebiyat Dergisi*, Cilt 17, Sayı 196. 309-310

TEZLER

Aktaş, Seda (2011). *Bir Yeni Roman Uyarlaması Olan “Saatler” Filminde Metinler Arasılık ve Göstergeler Arasılık* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özmen, Z. (2011). *Sinematik Bakış: Gerçeklik, Anlam ve Fantezi*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uğurlu, İlknur. (2011). “Batından Gelen Doğu Kökenli Akımlar Ve Türkiye’deki Faliyetleri”. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Taşkan, Yeliz. (2008). “Doksanlı Yıllar ve Sonrası Amerikan Korku Sinemasında Kadına Yönelik Dinsel İçerikli Şiddetin Psikanalitik İncelemesi”. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yılmaz, Yasemin Keskin. (2007). “Propaganda Aracı Olarak Sinema: 1990 Sonrası Amerikan Filmlerinde Propagandanın Kullanımı Üzerine Bir Çalışma”. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Adorno, Theodor W. (2003). “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”. Bülent O. Doğan (Çev). (Elektronik Versiyon). *Cogito Dergisi: Yapı Kredi Yayınları*, Sayı (36).

Alvarez, J. L., Miller, D., Levy, J., Svejenova, S. (2004). “Journeys To The Self: Using Movie Directors In The Classroom. [Elektronik Sürüm]. *Journal Of Management Education*, 28(3), 335-355.

Aytaç, Ö. (2006). “Tüketimcilik ve Metalaşma Kıskaçında Boş Zaman”, (Elektronik Versiyon). *Kocaeli Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. (11) 2006/1, 27-53

Akbıyık, Sami. (2016). “Mecid Mecidi: Filmi İslamofobi’ye dur demek için çektim”, <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1237753-mecid-mecidi-filmi-islamofobiye-dur-demek-icin-cektim>.

Balcı, A. (2017). Buğday mı Sinema mı? <https://www.academia.edu/35371055>.

Balcı, K. ve Demirkıran, E. (2005). “Sinema Dine Sarılıyor”. (Elektronik Versiyon). *Aksiyon Dergisi*. (545), 40-49

Bayram, Taylan. (2015). “Rabb’in Sinemadaki Gözü: Majid Majidi” <http://kulturdevrimi.com/sinema/rabbin-sinemadaki-gozu-majid-majidi-3/>

Beyazperde “Martian” <http://www.beyazperde.com/filmler/film-221524/>

Birkök, M. C. (2008). “Bir Toplumsallaşma Aracı Olarak Eğitimde Alternatif Medya Kullanımı: Sinema Filmleri” [Elektronik Versiyon]. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 5(2), 562-574.

Boxoffice. (<http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=2016&p=.htm>).

Boxoffice. (<http://www.boxofficemojo.com/studio/>).

Businessht. (<http://www.businessht.com.tr/piyasalar/haber/1483884-infografik-100e-yakin-ulkeden-daha-buyuk-ekonomi-yaratan-film-star-wars>)

Dağtaş, E., Aydın, N., Yılmaz, Ç. (2018). “Sinemanın Ekonomi Politikası, 2016 Yılı Verileri Üzerine Bir Değerlendirme. [Elektronik Versiyon]. *TRT Akademi Dergisi* 3 (5), 188-218.

Durdu, Serdar (24 Haziran 2015). Bilimkurgu Sinemasında Bir Altın Çağ Klasığı: Terminatör Filmleri. Filmloverss, <https://www.filmloverss.com/bilimkurgu-sinemasinda-bir-altin-cag-klasigi-terminator-filmleri/>

Güçhan, G. (1993). “Sinema-Toplum İlişkileri”. [Elektronik Versiyon]. *Kurgu Dergisi*. Sayı: 12, 51-71.

Güven, M. (2012). “Kültürün Bir Unsuru Olarak Din”. (Elektronik Versiyon). *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*. (1), 933-948.

Wach, J. (1944). “Sociology of Religion”. (Elektronik Versiyon). U.S.A: The University of Chicago Press, Phoenix Book.

Kanıpek, K. ve Balıkcıoğlu, İ. (2013). “Bir İletişim Aracı Olarak Sinema Filmlerinde Dini İdeolojinin Kullanımı: Takva”. (Elektronik Versiyon). *Akademik Bakış Dergisi*: Sayı (39)

Kaplanoğlu, Semih, *Yönetmen Kaplanoğlu: Sinemada Amerikan Anlatıma İhtiyacımız Yok*, Erişim (29 Haziran 2019): Sputnik Türkiye, <https://sptnkne.ws/msBs>

Karacadağ, H. (2014). *Hasan Karacadağ Dabbe 5'i Anlatıyor!*
<http://www.beyazperde.com/haberler/filmler/haberler-62784/>

Kasım, M. (2011). “Hitler Döneminde Propaganda Aracı Olarak Radyo” (Elektronik Versiyon). *Selçuk İletişim Dergisi*. Cilt 6, Sayı 4. 64-75

Klavuz, U. M. (2002). “Küreselleşen Dünyada Din”. (Elektronik Versiyon). *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt 11, Sayı 2. 191-212

Majidi, Majid, (2018), “Kendi Festivallerimizi Üretmemiz Gerekıyor”, [Elektronik Versiyon] *TRT Akademi Dergisi*, (Çeviri: Farzad Samadli), 3 (5), 2018, 375-382.

Mithat Alan Film Merkezi Söyleşi Panel ve Sunum Yıllığı, (2004). “Ken Russell: Filminiz Ancak Senaryonuz Kadar Başarılı Olabilir”.

http://www.mafm.boun.edu.tr/files/212_Ken_Russell.pdf

Okuyucu, A.D. (19 Ekim 2018). Bir Kültür Endüstrisi Aracı Olarak Sinema. *Kenan'da Bir Kuyu*. <https://www.kenandabirkuyu.com/bir-kultur-endustrisi-araci-olarak-sinema>

Orta, N. (2008). “Hollywood Sinemasına Karşı Avrupa Film Politikaları ve Gelişen Korumacı Tedbirler” [Elektronik Versiyon], *Marmara İletişim Dergisi*, 13 (13), 161-169.

Özçetin, B. (2014). Hikayeler Televizyon ve Yetiştirme: Gerbner'in Medyaya Karşısı. [Elektronik Versiyon]. *İlef Dergisi*, 1 (2). 117-124

Özen, E., Sevilay, Ç. (2006). “Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri: Hollywood Örneği. [Elektronik Versiyon]. *Marmara İletişim Dergisi*, 4 (1), 67-96.

Özsöz, Melih. (Ekim 2012). “13 Dakika 51 Saniyede İslamofobi”. İktisadi Kalkınma Vakfı. [Elektronik Versiyon].

<http://ikv.org.tr/images/upload/data/files/degerlendirmenotuislamofobii.pdf>

Parkinson, C. Northcode. (2011). *The Evolution of Political Thought* [Elektronik Sürüm]. Boston: Houghton Mifflin Company, The Riberside Press Cambridge Digitized By The Internet Archive İn 2011 With Funding From LYRASIS Members And Sloan Foundation.

Rahte, E.Ç. (2018). “The Brand New Testament’ta Alternatif Bir Dünya Kurgus: Babalık Krizi ve Anaerkil Ütopya”. [Elektronik sürüm]. *Cinecine*. 9(2), 7-37.

Sözen, M. (2008). “Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümler” [Elektronik Versiyon]. *Selçuk İletişim Dergisi*. Cilt 5, Sayı 2. 167-182

Yurdigül, A. Zinderen, İ. E. (2014). “Türk Sinemasında Özel Efekt Teknolojileri Aracılığıyla Oluşturulan Korku İkonları”. [Elektronik Versiyon]. *Global Media Journal*. 5(9). 372-401

Yurdigül, Y., Yurdigül, A., Batur, M. (2015). “Frankfurt Okulu’nda Birey ve Toplum: İnsanın Şeyleşmesi ve Kültürün Metalaşması Üzerine Eleştirel Okumalar”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19 (2): 97-110