



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Ayşegül TÜRKERİ

HZ. MUHAMMED: ALLAH'IN ELÇİSİ FİLMİ ÖRNEKLİĞİNDE TEOPOLİTİK SÖYLEM-
SİNEMA-GERÇEKLİK İNŞASI

Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Ayşegül TÜRKERİ

HZ. MUHAMMED: ALLAH'IN ELÇİSİ FİLMİ ÖRNEKLİĞİNDE TEOPOLİTİK SÖYLEM-
SİNEMA-GERÇEKLİK İNŞASI

Danışman

Doç. Dr. Bahset KARSLI

Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Ayşegül Türkeri'nin bu çalışması, jürimiz tarafından Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Abdullah ÖZBOLAT (İmza)

Üye (Danışmanı) : Doç. Dr. Bahset KARSLI (İmza)

Üye : Doç. Dr. Ali ALBAYRAK (İmza)

Tez Başlığı: *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* Filmi Örneğinde Teopolitik Söylem-
Sinema-Gerçeklik İnşası

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 10/06/2019

Mezuniyet Tarihi : 04/07/2019

(İmza)
Prof. Dr. İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Hız. Muhammed: Allah'ın Elçisi*” Filmi Örneğinde Teopolitik Söylem-Sinema-Gerçeklik İnşası” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

Ayşegül TÜRKERİ



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Aysegül TÜRKERİ
Öğrenci Numarası	20155263025
Enstitü Ana Bilim Dalı	Felsefe ve Din Bilimleri
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Doç. Dr. Bahset KARSLI
Tez Başlığı	<i>Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi</i> Filmi Örneğinde Teopolitik Söylem-Sinema-Gerçeklik İnşası
Turnitin Ödev Numarası	1147282492

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 131 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 16/04/2019 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 5

alıntılar dahil % 7'dir.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdeler sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

...../...../.....

(imzası)

Danışmanın Unvanı-Adı-Soyadı

İÇİNDEKİLER

TABLOLAR LİSTESİ	v
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	vi
KISALTMALAR LİSTESİ	viii
ÖZET	ix
SUMMARY	x
ÖNSÖZ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇALIŞMANIN TEORİK TEMELLERİ VE ÇERÇEVESİ

1.1. Söylem Analizi ve Kuramsal Temelleri	8
1.1.1. Söylem Analizi Nedir?	8
1.1.2. Söylem Analizinin Kuramsal Temelleri	16
1.1.2.1. Yapısalcılık	16
1.1.2.2. Post-Yapısalcılık.....	17
1.1.2.3. Postmodernizm	18
1.1.2.4. Hermeneutik.....	18
1.2. Fenomenoloji.....	18
1.2.1. Husserl ve Fenomenoloji	21
1.2.2. Schütz ve Fenomenoloji.....	22
1.2.3. Berger ve Fenomenoloji.....	24
1.3. Sinema	29
1.3.1. Sinemada Gerçeklik	30
1.3.2. Sinemanın Araçsallaştırılması	32
1.3.3. Teo-Politik Sinema.....	36
1.3.4. İran Sineması	39
1.3.4.1. Yerelden Evrensele Bir Yeni Gerçekçi: Majid Majidi.....	42
1.3.4.2. Majidi'nin Filmografisi.....	42
1.3.4.3. Yeni İran Sineması ve Majidi'nin Katkıları	44

İKİNCİ BÖLÜM

ZİHİN İNŞASI ARACI OLARAK SİNEMADA SÖYLEM ANALİZİ: ÖRNEKLEM ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. Teo-Politik Bir Filmin Söylemi	46
---	----

2.2.	Filme Kişisel Bir Çerçeve	48
2.3.	Majidi'nin 'Elçi'si.....	49
2.4.	Ebû Tâlib'in Gözü.....	50
2.5.	Görünmez Koruyucu Ali	55
2.6.	Ehl-i Beyt'ten İmamete	62
2.7.	Eşdeğer Tecrit Portreleri: Şi'bü Ebî Talib'den İran İslam Cumhuriyeti'ne Uzanan Ambargo	66
2.8.	Tez ve Antitez Karakterlerin Mezhepsel Söylemi	69
2.9.	Kurtarıcı İmajı ve 21. yy. Savaşları	74
2.10.	Hız Peygamber'in Mucizeleri	80
2.11.	Ayetlerin Mesajlarına Karşılık Ayetlerin Söylemsel Mesajları	94
SONUÇ		101
KAYNAKÇA.....		104
ÖZGEÇMİŞ		115

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. 1. Majid Majidi'nin Filmografisi.....	43
--	----

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 2.1 <i>Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi</i> filminin başlangıcındaki Majidi'nin notu	49
Fotoğraf 2.2 Filminin başlangıcında umutsuzluğa kapılan Ebû Tâlib	51
Fotoğraf 2.3 Filmin sonunda yeniden ümitlenen Ebû Tâlib	51
Fotoğraf 2.4 Ebû Tâlib ile Ebû Leheb karşıtlığı	52
Fotoğraf 2.5 Abdulluttalib'in ölmeden önce Hz. Peygamber'i Ebû Tâlib'e emanet etmesi ..	53
Fotoğraf 2.6 Ebû Tâlib'in Hz. Peygamber'i Hz. Ali'ye emanet ettiği sahne	55
Fotoğraf 2.7 Hz. Ali'nin elinin görüldüğü sahne	56
Fotoğraf 2.8 Hz. Ali'nin arkadan görüldüğü sahne	56
Fotoğraf 2.9 Hz. Ali'nin karanlıkta bırakıldığı sahne	56
Fotoğraf 2.10 Mekke'nin ve Şi'bü Ebi Talib'in görüntüsünün verildiği sahne	66
Fotoğraf 2.11 Müslümanların tecrite uğradığı Şi'bü Ebi Talib'in görüntüsünün verildiği sahne	66
Fotoğraf 2.12 Ebrehe'nin ihtişamlı bir şekilde yansıtıldığı sahne	70
Fotoğraf 2.13 Abdulluttalib'in Ebrehe ile karşı karşıya geldiği sahne	71
Fotoğraf 2.14 Kureyş Kabileleri'nin Dâru'n-Nedve'de Hz. Peygamber'e karşı toplandığı istihbaratını getiren endişeli Hz. Hamza sahnesi	71
Fotoğraf 2.15 Gösterişli bir hayat sürerken insanlara insanlık dışı muamele eden Ebû Leheb sahnesi	72
Fotoğraf 2.16 Savaş hazırlığı yapılan bir ortamda Haşimi-Emevi karşıtlığının Ebû Tâlib ve Ebû Süfyân karakterleri üzerinden mezhepsel bir söylem zemini olarak yansıtıldığı sahne ...	72
Fotoğraf 2.17 Samuel'in kozmik bir mucizeye tanık olarak kurtarıcının doğduğunu anladığı ve Tevrat'tan bir pasaj okuduğu sahne	77
Fotoğraf 2.18 Rahip Bahira'nın kozmik bir mucizeye tanık olarak kurtarıcının doğduğunu anladığı ve İncil'den bir pasaj okuduğu sahne	78
Fotoğraf 2.19 Samuel'in Hz. Peygamber'in mucizesine tanık olduğu sahne	78
Fotoğraf 2.20 Rahip Bahira'nın kurtarıcının alametini fark ettiği sahne	79
Fotoğraf 2.21 <i>Madonna and Child</i> , Giovanni Bellini (1500). Metropolitan Sanat Müzesi, New York City.	88
Fotoğraf 2.22 <i>The Grand Duke's Madonna</i> , Raphael (1505). Pitti Palace, Florence.	88
Fotoğraf 2.23 <i>Madonna of the Long Neck</i> , Parmigianino (1535) Uffizi, Florence.	89

Fotoğraf 2.24 Madonna and Child with Saints John the Baptist and Paul (?), Don Silvestro dei Gherarducci'ye atfedilir, (1375) Los Angeles Sanat Müzesi.	89
Fotoğraf 2.25 Apsis Mozaïği.	90
Fotoğraf 2.26 Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi filmi resmi afişlerinden biri	90
Fotoğraf 2.27 L'arrivée de Jésus-Christ pour son règne de mille ans (Bin yıllık hükmü için gelen İsa Mesih)	92
Fotoğraf 2.28 Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi filminden bir mucize sahnesi	92
Fotoğraf 2.29 Hz. Peygamber'in, İsa Mesih ve Hz. Meryem heykelini izlediği sahne	93

KISALTMALAR LİSTESİ

b.	: bin
BBC	: British Broadcasting Corporation
Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviren
h.	: hicri
Hz.	: Hazreti
MÖ	: Milattan Önce
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
ts.	: tarihsiz
yy.	: yüzyıl
vb.	: ve benzeri

ÖZET

Din sosyolojisi ve sinema arasındaki etkileşimli ilişki son yıllarda disiplinlerarası çalışmalarda dikkat çeken bir başlıktır. Bu farklı alanların ise gerçeklik inşasında kesiştiği gözlemlenmektedir. Müstakil olarak din sosyolojisi ve sinema kendi argümanlarını kullanarak bir gerçeklik olgusunu ortaya koymakta, düzenlemekte ya da yeniden inşa etmektedir. Dolayısıyla gerçeklik olgusu bu disiplinlerarasında kesişen bir kümeye tekabül etmektedir.

Sinemanın toplumsal hayatı etkilemek ve toplumsal yapıdan etkilenmek gibi bir özelliği bulunmaktadır. Sinema, kullandığı dil aracılığıyla toplumsal yapıyı şekillendirme yönünde bir araca dönüşmektedir. Yönetmenin toplumsallaşma süreci içinde kendi iç dünyasını kurduğu temel, aslında onun filmlerine yansıyan bir zihniyetin izdüşümüdür. Zira dışsallaştırma, nesnelleştirme ve içselleştirme süreçleri sonucunda toplumun bir parçasına dönüşen yönetmen, eserinde fenomenolojik bir şekilde beslendiği toplumun toplumsal gerçeklerini söylemler ve deus ex machina tekniği gibi birtakım sinemasal teknikler aracılığıyla perdeye yansıtmaktadır.

Çalışma örneklemimiz *H. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filminde yönetmen Majidi'nin sinemasal teknikler ile bezemek suretiyle sinemayı teo-politik bir söylem aracına çevirdiğini ifade etmek mümkündür. İslam tarihi boyunca tartışıl gelmiş birçok ihtilafli konuya filmde yer veren Majidi, her bir konuya Şîî bir bakış açısından 21. yy normlarına göre bir bakış açısı geliştirdiği gözlemlenmiştir. Filmde sıklıkla vurgulanan Ehl-i Beyt kavramı, olayların Şîa'nın kaynağı olan Ebû Tâlib'in gözünden aktarılması, Hz. Peygamber'in Haşimoğulları tarafından korunması, kurtarıcı/mehdi düşüncesinin imaları ve mucizeler teo-politik bir meşrulaştırma üzerinden izleyiciye yansıtılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Teo-politik, sinema, gerçeklik, söylem analizi, fenomenoloji, Majid Majidi, Şîa.

SUMMARY

THE ANALYSIS OF THEOPOLITICAL DISCOURSE- CINEMA- CONSTRUCTION OF REALITY WITHIN THE SAMPLE OF *MUHAMMAD: THE MESSENGER OF GOD*

The interactive correlation between sociology of religion and cinema has been taking on a new significance recently in interdisciplinary studies. It could be observed that these two different fields intersect at construction of reality. Detachedly, sociology of religion and cinema present, arrange or reconstruct their own phenomenon of reality. Thus, phenomenon of reality corresponds to a set intersecting between interdisciplinary researches.

Cinema has the potential of affecting to social life and being affected by social structure. Cinema converts to the means to an end through the language it uses for shaping social structure. The basis upon which the director establishes his/her inner world during socialization process is in fact a mentality projection of the director to the films. Since the director himself/herself turns into a part of the society as a result of externalization, objectivization and internalization processes, he/she screens social realities which nurture the director phenomenologically by dint of discourses and several cinematic techniques such as *deus ex machina*.

In our study's sample *Hiz. Muhammed: Allah'in Elçisi* (Muhammad: The Messenger of God), it's likely to express that Majidi the director transforms cinema into a theo-political discourse means in virtue of glamourizing his film through cinematic techniques. It is observed that Majidi who has given a place to many bone of contention at issue throughout Islamic history develops a Shi'ite point of view from the 21st century norms to each issue. That the concept of Ahl al-Bayt is stressed frequently in the film, incidents are narrated by Abu Talib the source of Shia, The Prophet Mohammad (pbuh) is highly protected by Banu Hashim, there are implications of a rescuer/mahdi and there are many miracles all contribute to the justification of theo-political discourse in the film.

Keywords: Theo-politics, cinema, reality, discourse analysis, phenomenology, Majid Majidi, Shia.

ÖNSÖZ

Büyülü fener olarak da nitelenen sinema tarih sahnesine çıkarken büyük toplumsal değişimleri tetikleyecek bir potansiyeli de beraberinde getirmiştir. İsminin hakkını vererek gerçek ile fantezi arasındaki sınırı giderek silikleştiren sinemanın en temel konularından birisi gerçekliği yansıtması meselesi olmuştur. Bir film gerçekliği ne ölçüde yansıtabilmektedir ya da yansıtmak zorunda mıdır? Sinemanın felsefesi bu ve benzeri sorularla şekillenirken sinemanın bizatihi kendisi toplumu şekillendiren ve insanların zihinlerini yeniden inşa eden bir mekanizmaya çoktan dönüşmüştü bile. Bu çerçevede sinemanın sanattan siyasete, ideolojiden dine, gerçeklikten kurguya birçok karşıtlıkların kavşağında literatürü ele alındığı görünmektedir.

Antik Yunan Dönemi'nin insanlığa mirası olan zengin sanat birikimi, birtakım gelişme kaydedip değişim geçirmesine rağmen hâlâ sanatın temelinde bulunmaktadır. Antik dönemlerden beridir sanatın bir araçsallaştırma güdüsünden bahsetmek mümkündür. Sanat, en saf hâliyle dahi bir zihniyeti yansıtmaya aracı olarak okunabilmektedir. Sanatçının, sanatında örtülü ya da açık bir şekilde semboller ve söylemler aracılığıyla bir bakış açısı oluşturma çabası içinde olduğunu ifade edebiliriz. Nitekim sanat; tarih boyunca politik, toplumsal, kültürel ve özellikle teolojik etkilerden bağımsız bir çizgide ilerlememiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde tezin söylem analizi, fenomenoloji ve sinema-gerçeklik temellerindeki teorik çerçevesi incelenmektedir. Birinci bölümde ilk olarak son yıllarda nitel veri analizinde yükselişte olan söylem analizi açıklanmıştır. Ayrıca din sosyolojisi çalışmalarında etkili bir bakış açısı geliştiren fenomenolojik yaklaşım ile kurumsallaşmış dini grupların toplumsal hayatı ve birreylerin zihinlerini inşa etmedeki dışsallaştırma, nesnelleştirme ve içselleştirme döngüsü detaylı bir şekilde sunulmuştur. Birinci bölümde son olarak sinema sanatının tarihsel gelişimi izlenmiş bununla birlikte sinema ve gerçeklik ilişkisi üzerinde durulmuştur. Sinemanın gerçeklik üretme noktasında araçsallaştırılması ve teo-politik unsurların filmlerle zihniyet inşasındaki rolü araştırılmıştır. Örneklem filmimizin yönetmeni Majid Majidi ve filmografisi de çalışmada yer alarak İran sinemasının teo-politik temelleri aktarılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde örneklemimiz *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* (2015) filminde, birinci bölümde belirlenen teorik çerçeve doğrultusunda analizler yapılmaktadır. Sinema sanatının ve sinema dilinin olanaklarından yararlanarak Şîî bir bakış açısı ile Hz. Peygamber'in yansıtıldığı filmde Ebû Tâlib'in gözünden olayların anlatılmaya başlanmasıyla iddialarımızın temelleri atılmaktadır. Filmde dikkat çeken bir şekilde Şîî bir söylemin

izdüşümü olarak Ehl-i Beyt, imamet ve mucize gibi kavramlara, Emevî-Hâşimî çekişmesi ve ayetlerin anakronik bir biçimde araçsallaştırılmasına rastlamak mümkündür. Yönetmen, Hz. Peygamber sonrası dönemde başlayıp günümüze dek uzanan teolojik ve politik konulara güncel bir Şîî bakışı sunmaktadır. Bu şekilde sinemayı teo-politik bir araca dönüştürmekle birlikte Şîî söylemleri ile propaganda yaptığı gözlemlenmektedir.

Çağımızda adına ulusal ve uluslararası düzeyde sıklıkla rastladığımız İranlı yönetmen Majid Majidi, sinemaya Yeni-Gerçekçi çizgisi ile farklı bir yorum katmaktadır. İran İslam Cumhuriyeti'nin yumuşak gücü olarak yansıttığı otantik İran kültürünü filmlerinde mütemadiyen vurgulayan Majidi, Şîî değerleri de eserlerinde işlemek suretiyle İslam ve dünya kamuoyuna hem bir propaganda yapmakta hem de bir zihin inşa etmektedir. Filmografisinde görüldüğü üzere Majidi, filmlerinde teolojik temalara değinmektedir. Gündelik yaşantıları kelâmî bir bakıştan değerlendiren yönetmenin algısının Şîî düşünceler üstüne şekillendiğini ifade etmek mümkündür. Nitekim örneklem filmimiz *Hız. Muhammed: Allah'ın Elçisi* (2015) eserinde İslam dünyasının en temel ve en problematik kelâmî meselelerini politik temellendirmeler aracılığıyla yansıtmaktadır.

İran gibi ideoloji ve teoloji arasındaki çizginin bulanıklaştığı bir ülkeden çıkan *Hız. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filmi, kadim İran kültürü ve Şîî ideolojinin birleşmesiyle birlikte kültürel, ideolojik ve toplumsal söylemlerin yansımasına dönüşmektedir. Film için şunu da belirtmekte fayda vardır ki Majidi'nin filmini büyük bir titizlikle ve teknolojik imkanları zorlayarak çekmiş olması takdire şayandır. İslam dünyası içinde örneğine az rastlanır bir çalışmayı sinema tarihine kazandırması sevindirici bir gelişmedir. Oluşturulan film platosundan kostümlere, müziklerden dönemin ruhuna kadar Majidi birçok ayrıntı üzerinde hassasiyetle durmuştur. Ayrıca Majidi, filmde Akademi ödüllü görüntü yönetmeni Vittorio Storaro ve Akademi Ödüllü müzisyen A. R. Rahman gibi işinin ehli kişilerle çalışmak suretiyle filmini uluslararası standartlarda bir yapıma dönüştürmüştür. Öyleki film, ilk gösterimini İranla birlikte Kanada'daki Montreal Festivali'nde yapmıştır.

Din sosyolojisi literatürü adına sinema ve söylem analizi yönteminin birlikte çalışıldığı az sayıda çalışma yapıldığını tespit etmekteyiz. İki alanın birlikte çalışılabileceğinin bir örneği olan örneklem filmimiz aracılığıyla din sosyolojisi literatürüne bu çalışmayı kazandırmaktayız. Dolayısıyla tezimizin güncel ve az çalışılmış bir alanın ürünü olması, onun yeni çalışmalara bir örnek teşkil etmesiyle birlikte bir teşvik olmasını dilemekteyiz.

Çalışmayı yürüttüğüm zor fakat bir o kadar da verimli süreçte bilgisini, sabrını ve eleştirilerini benden esirgemeyip mentorluk yapan değerli danışmanım Doç. Dr. Bahset Karşlı beyefendiye, din sosyolojisine bir bakış geliştirmeme yardımcı olan değerli Doç. Dr. Ali

Albayrak beyefendiye, akademik ve insani katkıları için Akdeniz Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Felsefe ve Din Bilimlerinin kıymetli öğretim üyelerinin yanı sıra ilk öğretmenlerim sevgili anneciğim ve babacığım ile birlikte tüm aileme şükranlarımı sunuyorum.

Ayşegül TÜRKERİ

Antalya, 2019

GİRİŞ

Konu ve Problem

Çalışmanın konusu, İran sinemasındaki teo-politik etkilerin sinema dili aracılığıyla gündelik gerçeklik inşasındaki rolünü analiz etmektir. Kurgusal yapısıyla sinema, toplumsal yaşantımızın -din de dâhil olmak üzere- hemen her alanında varlığını ve gücünü hissettirmektedir. Diken ve Laustsen'in kaleme aldığı *Filmlerle Sosyoloji* adlı eserin arka kapağında yer alan Slavoj Žižek'e ait şu cümleler bulunmaktadır: "Bir film asla "yalnızca bir film" ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanı anlatırlar."¹ Žižek'in de açıkça belirttiği gibi toplumların filmler üzerinden kendini yeniden üretmek gibi bir durumu söz konusudur. İzleyicinin yalnızca bir film olarak izlediği eserin içinden çıktığı toplumun zihinsel yapısıyla doğru orantılı olduğunu ifade etmek mümkündür. Aynı şekilde sinema, bir toplumu topluca değiştirebilmek için de etkili bir araçtır. Dolayısıyla sinemayı yalnızca kendi teknik ve felsefi yönleri açısından ele almanın yetersiz kalacağını belirtebiliriz. Sinema, farklı disiplinler bağlamında ele alındığında bizleri çok daha anlamlı analizlere ulaştırmaktadır. Özellikle sinema- din sosyolojisi ilişkisi özelinde yapılan bir analiz bizlere iki disiplinin birbiri içinde nasıl bir örüntü oluşturduğunu göstermektedir.

Sinema ve toplum arasında bir etkileşim olması kaçınılmazdır. Öyle ki sinemanın toplumu şekillendirmesi ya da toplumsal hafızanın da sinemayı şekillendirmesi yönünde birçok araştırma yapılmıştır. Bunun en basit ifadesi 21. yy. gibi Bilgi Çağı olarak adlandırdığımız, tarihteki en hızlı teknolojik gelişmelerin yaşandığı ve pozitivizm ile bilimsel bakış açısının bu denli hâkim olduğu çağımızda dahi filmlerde örtülü veyahut açık şekillerde kolektif bilinçaltımızı yansıtan; mitolojik ve arketip motiflerin yaygın olduğu birçok yapıyı izlemekteyiz. Sinemayı "muazzam bir arketip rahim"² şeklinde tanımlayan Morin, sinemanın gerçekçi ve sihirli yönlerine dikkat çekmektedir. Ona göre sinema, tüm büyüleyici ve etkileyici gelişmeleri içinde barındırmakta ve embriyogenetik dünyanın tüm imgelerini bünyesinde barındırmaktadır. Dolayısıyla sinemanın, toplumların yüzyıllar öncesinden ürettiği arketipleri ve mitleri günümüz sosyolojisine ve teknolojisine göre güncelleyerek tekrar tekrar perdeye yansıttığını söylemek yanlış olmayacaktır.

¹ Diken ve Laustsen, 2011: Arka Kapak.

² Morin, 2005: 169.

Öte yandan sinemanın toplumsal hayatı yeniden inşa ettiği savunulmaktadır. Filmlerin yarattığı gerçeklik algısı üzerinden toplumların yeniden şekillenmesi, birçok araştırmamanın konusu olmuştur. Toplumun gerçeklerinin bir kurgu üzerinden okunması, gerçek olan konunun toplum nezdinde yeniden yorumlanmasını ve kendi gerçekliğini yeniden inşa etmesini sağlamaktadır. Morin, kurgu üzerinden izleyicilerin kendilerini kurgulamasını kitabındaki Şekil 1'de³ somutlaştırmaktadır. Sanatçı eserini kendi hayal ve algı dünyası çerçevesinde oluşturmaktadır. Oluşan kurgu, sanatçının hayal dünyası ve bilincinin somutlaşmış hâline dönüşmektedir. Netice itibariyle izleyici sanatçının aklıyla yoğrulmuş bir kurguyu, gerçeklik olarak kabul etmekte ve bunun aracılığıyla kendi zihin dünyasını düzenlemektedir diyebiliriz. Morin'in şemalaştırdığı kavramları toplumsal gerçeklik ve inşa ilişkisi bakımından Berger ve Luckmann'ın sosyal inşaçılık⁴ paradigmasının bir pratiği olarak açıklamak mümkündür. Başka bir ifadeyle birey toplum ile interaktif ilişkisinde taşıdığı öznel anlamları dışsallaştırma ile yeniden şekillendirerek anlam inşa etme sürecini başlatmaktadır. Akabinde rutinleştirdiği aktiviteleri tipleşirken nesnel bir kimlik kazanır. Son olarak da takip eden kuşaklar, toplumsallaşma faaliyetleri marifetiyle bu anlamları içselleştirerek sosyal bir dünya oluşturur. Bu şekilde dışsallaştırma, nesnelleştirme ve içselleştirme şeklinde döngüsel bir çizgi oluşmaktadır. Dolayısıyla Çelik'in ifade ettiği gibi toplumsal dünyada sinema tahayyülünün vakit öldürmek gibi algılsa da aslında sinema, daha çok arşivlenmekte olan bir hafızanın inşasına katkı sağlamaktır.⁵

Gerçeklik olgusu, sanattan felsefeye birçok disiplinin üzerinde durduğu bir konu iken sinemanın tarih sahnesine çıkması ile yeni bir bakış açısı kazanmıştır. Sinemanın kitlelere hitap etmesi ve onun aracılığıyla yansıtılan gerçeklik, kendi başına bir tartışma konusuna dönüşmüştür. Sosyolojide olduğu gibi sinemada da temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin ne şekilde olacağı sorunu süregelen bir tartışma konusu olmuştur. Sinemanın çağdaş toplum ilişkileri/ilişkisizlikleri ve bireylerin mahrem ya da aleni arzularıyla korkularını şekillendirme açısından güce sahip olduğunu ifade eden Diken ve Laustsen'e göre sinema, bir çeşit bilinçdışı görevindedir. Sinema sadece toplum hakkında fikir sunmaz, bununla birlikte resmettiği toplumun bölünmez bir parçasına dönüşmektedir.⁶ Sinema ile gerçeklik arasındaki ilişki söz konusu olduğunda sıklıkla başvurulan bir alegori olan Platon'un Mağarası⁷ akıllara gelmektedir. Platon'un gerçeklik, özgürlük ve sınırlılık gibi konuları tartıştığı bu alegorisi, sinema-gerçeklik bağlamındaki tartışmaları açıklamakta kullanılmaktadır.

³ Morin, 2005: 169.

⁴ Bkz. *Gerçekliğin Sosyal İnşası Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*

⁵ Çelik, 2018: 9

⁶ Diken ve Laustsen, 2011: 24.

⁷ Plato, 1991: 193-221.

Platon günümüzde yaşasaydı ateşin yerine projektörü, gölgesi duvara yansıyan nesnelere yerine film şeridini, mağara duvarındaki gölgelerin yerine perdede gösterilen filmi, yansıma ve yankının yerine de perdenin ardındaki hoparlörleri koyarak hantal diyebileceğimiz mağara metaforunu bir sinema salonu metaforuyla değiştirdi belki de.⁸

Tıpkı mağara sakinlerinin duvarda izledikleri yansımaları gerçek zannetmeleri gibi sinema izleyicileri de perdedeki yansımaları gerçeklik olarak algılamaktadır. Dolayısıyla eşyanın hakikatini yansımalar üzerinden okuyan mağara sakinleri ile toplumsal gerçekliğini perdede yansıtılanlar üzerinden şekillendiren izleyici arasında yaşanan yüzyıl dışında bir fark bulunmamaktadır.

Platon'un Mağarası alegorisinden yola çıkıldığında gerçeklik bir soru işareti olarak karşımıza çıkmaktadır. Fischer ise gerçeklik konusunu şu şekilde belirtmiştir.

Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar... Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; yalnız olayların değil bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır.⁹

Gerçekliğin bütünlük yönünü vurgulayan Fischer'in görüşüne göre gerçekliğin salt objektif bir olgu olmadığını, psikolojik ve bireysel farklılıkların etkisinde kaldığını söylemek mümkündür. Toplumsal boyutta gerçeklik olgusuna bakıldığında ise gerçekliğin toplumsal hafızanın etkisi ile şekillendiği görülmektedir. Toplumsal hafızayı da etkileyen en önemli faktörlerin başında ideoloji gelmektedir. İdeoloji etkeninin toplumsal yaşantıyı dinin de dâhil olduğu her alanda etkisi altına alarak şekillendirdiği görülmektedir. İdeoloji kavramı bireylerin davranış biçimlerinin oluşmasından eğitimlerine kadar çok kapsamlı bir yelpazeyi içine almaktadır. Fransızca idéologie kelimesinden gelen ideoloji, terimsel olarak belirli bir topluma mahsus ve bir zümre veya sınıfın ilgi merkezleri ve şartlandırılmış olan fikirler sistemi¹⁰ olarak açıklanmaktadır. İdeolojiyi sert ve yumuşak ideoloji¹¹ olarak gruplandıran Mardin, dini yumuşak ideoloji¹² kategorisine sokmaktadır. Din ve ideoloji arasındaki ilişki teo-politik kavramının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Teo-politik kavramı da toplumun gerçekliğini oluşturmakla birlikte bir zihin inşasına neden olmaktadır diyebiliriz.

⁸ Diken ve Laustsen, 2011: 20-21.

⁹ Fischer'den akt. Gök, 2007: 113.

¹⁰ Ülken, 1969: 138.

¹¹ Mardin, 1992: 14.

¹² Mardin, 1992: 38.

Çalışmada din sosyolojisi-sinema ilişkisi içinde cevabı aranan problemler incelenmektedir. Sinema ve gerçeklik ilişkisinden yola çıkarak sinemanın toplum gündelik gerçekliği ile ne derece örtüştüğü ve onu ne denli yansıttığı analiz edilmektedir. Bununla ilişkili olarak gündelik gerçekliğin sinema üzerinden yeniden inşasının nasıl olduğu ve sinemada teo-politik öğelerin ne şekilde yansıtıldığı açıklanmıştır. Çalışmanın örneklemini İran sinemasından seçilen *Hız. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filmidir. İranlı yönetmenin filminde yansıtılan İslam'ın sosyolojik zemini açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca farklı toplumların İslam'a küresel bakışları ne ölçüde algıladıkları tartışılmıştır. Bu noktada İslam yorumları, bakışları ve İslamofobi ilişkisinde bu filmin duruşu değerlendirilmiştir. Öte yandan tüketimin son derece hızlı ve acımasız olduğu çağımızda İslam dininin bu tarz filmlerle tüketim kültürünün malzemesi hâline getirilip getirilmediği ile birlikte İslam'ın popüler bir unsur olarak kullanılıp “kiç”leşme (kitsch) ile karşı karşıya mı bırakıldığı gibi sosyolojik problemlere değinilmiştir. Hız. Peygamber'in bir filmin merkezine yerleştirilmiş olması ticari bir kaygının izdüşümü müdür yoksa Müslüman bir yönetmenin Hız. Peygamber'i tanıtma amacı mıdır? Aynı şekilde kadim bir kültürün temsilcisi bir toplum İslam dini üzerinden dünyaya açılmayı mı amaçlamaktadır? Ya da dinlerin teolojik temellerini sorgulamaya açarak içlerini boşaltma eğiliminde midir? Öte yandan İslam dininin perdeye yansımaları çağdaş dünyada birçok sıkıntı ile mücadele eden İslam düşüncesinin içini mi boşaltmaktadır yoksa onun elini mi güçlendirmektedir? İran sinemasında gündelik gerçeklik, sinema ve ideoloji ekseninde toplumsal insanın ulaştığı noktalar ile paralel olarak tarihte büyük bir yer edinmiş İran'ın, toplumsal gerçeklikler ve sinema bağlamında sosyolojik zemini incelenmiştir. Tezde değinilen problemler aracılığıyla sosyolojik bir çerçevede toplumun ve bireylerin zihin inşalarının analiz edilmesi amaçlanmaktadır.

Kapsam ve Sınırlılık

Din sosyolojisi alanı sınırları içinde yürütülen bu çalışma, sosyal bilimler disiplinlerine bağlı kalınarak hazırlanmıştır. Konumuzun kapsamı içinde bulunan din sosyolojisi ve sinema alanları kendi doğal sınırları içerisinde çalışılmıştır. Bu şekilde oldukça geniş bir çalışma alanı sunan araştırma, belirli bir çerçeveye koyularak yürütme ve sonuca ulaşma konusunda sistematik hâle getirilmiştir. Çalışmanın çerçevesi, kapsamı ve sınırlılıklar şu şekilde belirlenmiştir:

Çalışma evrenimiz İran sinemasıdır. Örnekleminiz ise *Hız. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filmidir. Film, çalışmamızın dayanağı olan gündelik gerçeklik ve zihin inşası öğelerinin sinemaya yansımalarını başarıyla gerçekleştirmesi bakımından konumuzun sınırlılığı çerçevesinde değerlendirilen bir örnektir.

Çalışmanın kapsamına bağlı kalarak veriler toplanırken örnekleminizde teo-politik öğelerin gündelik gerçeklik ekseninde toplumsal inşadaki rolü çerçevesinde kalınmıştır. Veri toplama sırasında literatür taraması kısmı sinemadaki gerçeklik ve sinemanın araçsallaştırılması konuları, İran sinemasını şekillendiren faktörler, toplumsal inşada gündelik gerçeklik, fenomenolojik yaklaşımlardan oluşmaktadır. Söylem analizi bölümüne gelindiğinde ise toplumsal inşada İran sinemasında kullanılan teo-politik öğeler söylemsel açıdan incelenmiştir. Böylece çalışmanın kapsam ve sınırlılığı, belirtilen çerçeve içinde sunulmuştur.

Tezimizin evreni İran sineması, örneklemini ise *Hız. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filmidir. Bu sebeple İran kültürü, gündelik gerçekleri, ideolojisi ve devlet aklı bir nebze de olsa çalışmaya yansımaktadır. Öncelikle belirtmekte fayda vardır ki Şîa içinde de birçok farklı yapılanma bulunmaktadır. Tezimizde adı geçen Şîa ise İran İslam Cumhuriyeti'nin Anayasası'nın 12. maddesinde yerini bulmuş olan Caferilik/İsnâaşeriyye/İmâmîyye Şîa'sıdır.

Çalışmamızda *Hız. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filmi orijinal dilinde, İngilizce altyazılı ve Türkçe altyazılı olmak üzere üç farklı versiyon üstünden incelenmiştir. Orijinal dili olan Farsçada filmin otantik versiyonu üzerinden incelemeler yapılmıştır. Ayrıca filmin müzikleri çalışma kapsamı dışında bırakılarak özellikle görsel öğelere söylem aracılığıyla analizler yapılmıştır.

Yöntem

Çalışma, nitel paradigmaya dayalı söylem analizi ve fenomenolojik yaklaşımı kullanılmak suretiyle örneklem olarak belirlenen filmdeki teo-politik öğelerin okumalarını içermektedir. Belirtilen öğelerin sosyolojik zeminde gündelik gerçekliği yeniden inşa etme süreçlerindeki fenomenolojik ve söylemsel karşılıkları yorumlanmaya çalışılmıştır. Söylem analizi ve fenomenolojik yaklaşımın teo-politik film analizinde imamet tartışmalarının okumalarında, paralel tecrit anlatımlarında, ayetlerin teo-politik zemine çekilmesinde, toplumsal kimliklerin oluşturulmasında, peygamber tasavvurlarında, kelâmî tartışmalarında ve Ehl-i Beyt kavramının yeniden tartışılmasında işlevsel olduğu düşünülmektedir. Sayılan başlıklar, Berger'in din sosyolojisinde yaygınlaştırdığı fenomenolojik yaklaşım süzgecinde toplumsal inşa sırasında gündelik gerçekliğin dönüşümü incelenmiştir.

Söylem analizi noktasında en önemli konu dilin kullanımıdır. Dil, yalnızca dilbilimsel öğeler topluluğu olmaktan çok söylem analizi boyutunda sosyal, kültürel, siyasal, ekonomik vb. ok yönlü bir aygıttır. Dil aracılığıyla anlam, bakış açısı ve iktidar ilişkisi gibi karmaşık mesajlar da aktarılmaktadır. Bununla birlikte dil, söylem analizi aracılığıyla sadece kendisini değil aynı zamanda insanların yaşadıkları dünyayı da şekillendirir. Söylem analizi, dilin

arkasındaki anlamları ve örtük değerleri de açığa çıkarmaktadır. Söylem analizi sayesinde dilin bireyler arası ilişkilerden çatışmalara, ideolojik bakış açılarından güç ilişkilerine, toplumsal cinsiyetten yargıya birçok iletişim unsurunu bünyesinde barındırdığı tespit edilebilir. Dilin bünyesinde barındırdığı unsurlardan hareketle, dilin aslında bireysel kullanımının ötesinde toplumsal bir zihniyetin yansıması sonucuna varılmaktadır.

20. yy. dilbilim çalışmalarına yön veren Saussure'e göre dil göstergelerden oluşan bir dizgeler bütünü¹³ olması sebebiyle bir çatı terimidir. Kendisinin önünü açmış olduğu çalışmalarda dilin düz anlam boyutuna olduğu kadar yan anlam boyutlarına sahip olduğu da göz ardı edilmemiştir. Saussure'e atfedilen dilbilimdeki farklı yaklaşım, söylem analizi açısından değerlendirildiğinde dildeki kurallar çerçevesinde bireylerin tercih ettiği kullanımlar gündeme gelmektedir.

Söylem analizi konusunda en önde gelen isim olan Foucault ise dilin ek yapısı olarak ideolojiyi göstermiştir. Ona göre söylemden bağımsız tek bir fenomen yoktur. Dil kodları güç ilişkileri üzerine odaklanmaktadır. Söylem analizi de dilin sosyal davranışları nasıl biçimlendirdiğine ve yansıttığına odaklanmaktadır. Buradan hareketle söylem sadece bir dil olmaktan çıkar, kültürün ve ideolojinin düşünce aracı şekline dönüşür. Söylem analizi yapan araştırmacının rolü de birbirinden farklı söylemleri özel bağlamlarda günlük tecrübelerde ne ölçüde işlediğini göstermektir.

Sinemada söylem analizi ise dilin daha da ötesinde öğeleri bünyesinde barındırmaktadır. Çalışmamızda sıklıkla altını çizdiğimiz gibi sinema gerek sözlü gerekse sözsüz birçok sembolün iletiildiği bir mecradır. Yönetmenin bireysel kimliğinin ön plana çıktığı bir anlatıma sahip olan sinemada kullanılan hiçbir şey tesadüfi değildir. Kullanılan dil, dekor, anlatım, karakter ve ayrıntılar tamamen bilinçli bir şekilde kullanılmaktadır. Bu sebeple sinemanın özellikle çağdaş dönemde güçlü bir söylem mekanizmasına dönüştüğünü belirtmek yanlış olmayacaktır. Öte taraftan sinemanın ekonomi ile ilişkisi de düşünüldüğünde sinemada yansıtılan söylemin önemi bir kat daha artmaktadır. Marx, diyalektik modelinde alt yapının-ekonomi- üst yapıyı -aile, din, eğitim, siyaset, sanat vb.- belirlediğini belirtmektedir.¹⁴ Dolayısıyla sinemada verilen mesajların, söylemin ve olay örgüsünün ekonomik kaygılarla doğru orantılı olduğunu ifade etmekte beis olmayacaktır. Başka bir ifadeyle sinema, tüketim kültürünün ayrılmaz bir parçası hâline dönüşmektedir. İzleyicinin hafızasında yakınlık kurabildiği figürü sinema perdesinde görme eğilimi, sinema ile tüketim ilişkisinin bir yönünü oluşturmaktadır. Sinema-tüketim ilişkisiyle birlikte sinemanın söylemi de en çok satan konuları içermek gibi bir eğilime sahip olmaktadır. Çalışmamızda sinema-tüketim

¹³ Saussure, 1959: 16.

¹⁴ Marx, 1904: 11-12.

("kiç"leşirme) minvalinde de söylem analizi yapılmaktadır. İrani bir yönetmenin peygamber algısının yansıtıldığı örneğimizde Hz. Peygamber'in tüketim metası olma tehlikesi gözlemlenmektedir. Hz. Peygamber gibi tarihi ve kutsî bir şahsiyetin "kiç"leşmesi problemi, kendisinin sinemaya yansıtılması kararı anından itibaren potansiyel bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin ticari kaygısı, bir noktada Hz. Peygamber'in popüler bir söyleme malzeme edilmesi riskini barındırmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇALIŞMANIN TEORİK TEMELLERİ VE ÇERÇEVESİ

1.1. Söylem Analizi ve Kuramsal Temelleri

Söylem analizi, günümüz dünyasındaki farklı disiplinlerde yapılan çalışmalara değişik bakış açıları getirmek, birtakım kavramları yeniden yorumlayabilmek ve anlam dünyası ile eylemleri örtüştürebilmek adına söylem analizi etkili bir yöntemdir. Çalışmamız, veri analizi noktasında temellerini söylem analizine dayandırmaktadır. Söylem analizi, sıklıkla başvuru olan bir veri analiz yöntemi olmakla birlikte fonksiyonel bir analiz yöntemidir. Çalışmamızın bu bölümünde söylem analizi ile ilgili tanımlamalara yer vermenin yanısıra söylem analizinin kuramsal temelleri de açıklanmaktadır.

1.1.1. Söylem Analizi Nedir?

Bu tezde söylem analizi, İran sineması örneklemimizi teo-politik açıdan incelerken kullanılan yöntemdir. Söylem analizi çok geniş bir yelpazeyi kapsayan, birbirinden oldukça farklı disiplinlere uygulanabilen bir araştırma yöntemidir. Jorgensen ve Phillips'in¹⁵ yaptığı araştırma sonucuna göre söylem analizi yöntemi etkinliğini son yıllarda artırmaktadır.

Söylem, Büyük Türkçe Sözlük'te¹⁶ şu anlamlara gelmektedir:

1. Söyleyiş, söyleniş, sesletim, telaffuz.
2. Kalıplaşmış, klişeleşmiş söz, ifade.
3. Bir veya birçok cümleden oluşan, başı ve sonu olan bildiri, tez.

Yukarıdaki tanımlardan yola çıkarak söylemin, dilin yazılı veya sözlü kullanılması olduğu sonucuna varmak mümkündür. Ayrıca dilin kullanımının sadece dilbilgisi kuralları ya da öğelerinin toplamından ötede bir anlam taşıdığı ortaya çıkmaktadır.

Söylem analizinin birçok tanımı yapılmaktadır. Bir sosyal bilimler yöntemi olarak söylem, yapıyı ve biçimi göstermeyi amaçlayan metinsel-dokümanter bir analiz olarak tanımlanmaktadır. Söylemin şekillenmesinde sosyal dünya ile söylem arasında kuvvetli bir bağın olduğuna dikkat çeken Balcı'ya göre söylem analizi, sözlerin gerisindeki anlamlar ile birlikte bunların örtük değerlerine dayanmaktadır. Bu sebeple söylem ortaya çıktığı bağlamdan bağımsız analiz edilemez. Dil, son derece sembolik bir anlatım aracıdır. Başka bir

¹⁵ Jorgensen ve Phillips, 2002: 1.

¹⁶

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c0eb7b184cee1.68369791 (erişim tarihi: 10.12.2018).

ifadeyle kullanıcısının hayata bakışını yansıtmaktadır. Dil, kullanıcısının beslendiği tarihsel, kültürel ve siyasal geçmiş üzerinden şekillenmektedir. Bununla birlikte dilin kullanımı toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel yaşantıların farklı yönleri ile ilişkilidir.¹⁷ Çok boyutlu bir analiz olan söylem analizi ideolojik anlatımlardan siyasal söylemlere, cinsiyetçilikten sınıfsal farklılıklara kadar pek çok kavramın çözümlemesinde sıklıkla kullanılan bir analiz yöntemidir. Söylem analizini yazılı metinlerin detaylı dilbilimsel analizine dayandıran Özdemir, dilin sosyal hayatın önemli bir parçası olmakla birlikte sosyal yaşamdaki tüm diğer bileşenlerle diyalektik bir ilişki¹⁸ içinde olduğunu ifade etmektedir.

Söylem analizi literatürde sıklıkla karşılaşılan veri analiz yöntemlerinden biri olarak yükselmektedir.¹⁹ Söylem analizinin özelliklerini üç maddede özelliklerini açıklayan Punch, söylemin üretilmesi ile iktidar kullanımı arasındaki bağlantıya dikkat çekmektedir. Punch'a göre söylem analizinin özellikleri şu şekildedir:

1. Söylemin sosyal yönü mevcuttur. Anlam; kelimelerin hangi bağlamda, kim için veya nasıl söylendiğine bağlıdır. Dolayısıyla toplumsal ve teorik yapıların kelimelerin anlamlarını etkileme ve değiştirme gücü vardır. Başka bir ifadeyle anlamların değişebilirliği, evrensel kabul görececek bir söylemin oluşmasına imkân vermemektedir.
2. Birbirine zıtlık içinde olan farklı söylemler bulunmaktadır.
3. Söylemlerin karşıtlıkları kadar hiyerarşik yapıları da bulunabilir. Söylem hiyerarşi, iktidar ve çatışma gibi kavramlarla bir ilişki içindedir. Söylem, özellikle iktidar gücü tarafından kullanıldığı için iktidar kavramıyla özellikle ilişkilidir. Öyle ki söylem ve iktidar kavramları çoğunlukla iç içedir.²⁰

Düşüncenin zamanla söyleme dönüştüğünü ifade eden Megill'e göre söylem, dünya algımızı oluşturan ve bozan bir kavram olarak açıklanmaktadır. Megill, söylemin stratejik potansiyeline vurgu yaparak bu stratejinin tüm engelleri ortadan kaldırmak suretiyle dünyayı değiştirecek adımlar atabileceğinin altını çizmektedir.²¹

Söylem analizinin bir başka yorumunu Jorgensen ve Phillips²², insanların değişik sosyal hayat alanlarında yer alırken kullandıkları farklı modellere göre yapılandırılan dilin genel bir düşüncesi olarak yapmaktadırlar. Dilin bir düşünce biçimini yansıttığı görüşünden yola çıkarak söylem analizinin tek bir yaklaşım olmadığını, aksine farklı araştırmaların farklı sosyal alanlarına uygulanabileceği disiplinler arası yaklaşımlar serisi olduğu sonucuna

¹⁷ Balcı, 2016: 193-195.

¹⁸ Özdemir, 2010: 337.

¹⁹ Bkz. Helsloot ve Hak, 2008; Wickham ve Kendall, 2008; Tirado ve Galvez, 2008.

²⁰ Punch, 2011: 215-217.

²¹ Megill, 1998: 252.

²² Jorgensen ve Phillips, 2002: 1.

varılmaktadır. Söylem analizine çok yönlü yaklaşan Jorgensen ve Phillips'e göre söylem analizi, yalnızca bir veri analiz metodu değildir; metot ve teorinin birbirine örülmüş olduğu tam bir pakettir. Jorgensen ve Phillips bu tüm paketin dört içeriğini şu şekilde belirtmişlerdir.

Sunduğumuz söylem analizi için her bir yaklaşım sadece veri analizi metodu değildir, kuramsal ve metodolojik bir bütündür-tüm bir pakettir. Bu paket ilk olarak dünyanın sosyal inşasında dilin rolüyle alakalı felsefi (ontolojik ve epistemolojik) öncülü, ikinci olarak kuramsal öncülü, üçüncü olarak bir araştırma alanına nasıl yaklaşılacağı rehberi olan metodolojik öncülü ve dördüncü olarak da analiz için kendine has teknikleri içermektedir.²³

Söylem analizinin metodolojik yönünün altını çizen Jorgense ve Phillips, söylem analizinin çıkış noktasının yapısalcı ve post-yapısalcı dilbilim felsefesine dayandığını ileri sürmektedirler. Bunun sebebi olarak gerçeğe ulaşmada dilin araç olma fonksiyonunu göstermektedirler. Dil ile sunumlar yaratıldığını fakat bunların asla daha önceden var olan gerçekliğin halis bir yansıması olmadığını belirtmektedirler. Fakat bu sunumların gerçekliği inşa etmeye katkı sağladığının altını çizmişlerdir. Anlamaların ve sunumların gerçek olduğunu, fiziksel nesnelerin de varlığını belirtirler. Fakat fiziksel nesnelerin ancak söylem aracılığıyla anlam yüklenebildiklerini aktarmaktadırlar. Dili yalnızca bilginin aktarıldığı bir iletişim aracı olarak görmeyip onu sosyal dünyayı üreten ve kuran bir 'makine'²⁴ şeklinde tasavvur eden Jorgensen ve Phillips, dilin toplumsal kimliklere ve toplumsal ilişkilere kadar genişleyen bir inşayı kapsadığını ifade etmektedirler.

Sosyal ilişkiler oluşturmadaki karmaşık yapının zeminini teşkil eden düşünce, dilin sistematiğinin anlaşılmasıyla ortaya çıkmıştır. Ferdinand de Saussure'un öncülüğünde filizlenen dilbilimdeki yenilikler, 20. yy.da önemli dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Saussure göstergelerin iki yönlülüğünü savunmuştur. Bunlar gösteren (signifiant) ve gösterilendir (signifié). Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki de rastlantısaldır.²⁵ Bunun dışında Saussure, dili iki derece olarak birbirinden ayırmıştır. Bunlar sabit olup göstergelerin birbirine yüklediği anlamların bir çeşit ağı olan dil dizgesi (langue) ve hususi olarak belirli durumlar için tercih edilen göstergeler olan söz (parole) olmak üzere birbirinden ayrılmıştır. Bu durumda dil dizgesi daha çok kuşatıcı ve sosyal yönü gösterirken söz ise dilin kişisel tercih ve psikolojik yönünü vurgulamaktadır. Buradan yola çıkarak şöyle bir analogi oluşturmak yanlış olmayacaktır: Sinemanın kendisi bizatihi sistematik bir dizge olarak düşünüldüğünde bunun ile dil dizgesi (langue) arasında bir paralellik kurmak mümkündür.

²³ Jorgensen ve Phillips, 2002:4.

²⁴ Jorgensen ve Phillips, 2002: 9.

²⁵ Saussure, 1959: 67.

Öte yandan sinema dizgesi içinde yönetmenin bakış açısını yansıtan ve onun tecrübe, kültür, ideoloji ve yaşantısı gibi psikolojik etkenlerinden beslenen bakış açısı da söz (parole)²⁶ olarak değerlendirilebilir.

Dil dizgesi-söz kavramlarını örneklem filmimize modellediğimizde bütün bir sinema dilini dil dizgesi ile eşleştirmek yanlış olmayacaktır. Zira sinema dili, müstakil olarak sistematiği olan ve belirli kurallar çerçevesinde üretim gerçekleştiren bir yapıya sahiptir. Sinemada kameraların bakış açısı, ses efektleri, dekor ve casting gibi teknik konular onun kendi dilini oluşturmaktadır. Öte yandan engin bir sinema dili içinde her bir yönetmen eşsiz üslubu ile eserini üretmektedir. Yönetmenin kendine mahsus anlatımını da söz ile özdeşleştirmek mümkündür. Majidi'nin psikolojik, entelektüel, tarihî ve kültürel birikimi onu belirli motif ve imgeleri kullanmaya yöneltmiştir. Başka bir ifadeyle filmin bütünü Majidi'nin kendi birikiminin bir yansımasıdır.

Dilin iki farklı yönü üzerinden yapısalcı ve post-yapısalcı yaklaşım birbirinden ayrılmaktadır. Yapısalcı yaklaşım göstergelerin her birinin bir anlama sabitlendiğini savunmaktadır. Öte yandan post-yapısalcı yaklaşım göstergelerin kullanıldıkları bağlama göre anlamlarının değişebileceğini belirtmektedir. Çalışmamızda temel aldığımız görüş post-yapısalcı yaklaşımın göstergelerin kullanımlarındaki bağlama göre anlamlanması görüşüdür. Söylem analizi uygulanan örneklemimiz *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* adlı filmde post-yapısalcı bir noktadan bakılıp politize edilmiş, ideolojik saiklerle şekillendirilen Ehl-i Beyt algısı üzerinden itikadî bir toplumsal inşanın izleri sürülmektedir. Öyle ki filmin tamamını kapsayan mucizeler, teolojik bir meşrulaştırma üzerinden bir zümreye ait peygamber tasavvurunu çizmektedir. Aynı şekilde kadim İran kültürünün de etkilerinin gözlendiği filmde İslam öncesi dönemlerden gelen Emevî-Hâşimî anlaşmazlığı gibi politik bir mesele ile İslam dünyasının tecrübe ettiği ilk itikadî kırılma sembolik zıt karakterler üzerinden post-modern bir algı ile aktarılmaktadır. Filmde başvuru söylemin bir dönüşüm ve yeniden inşanın modelini bizlere sunduğu düşünülebilir. Post-yapısalcı açıdan değerlendirildiğinde bağlamsal açıdan eserde söylem aracılığıyla bir zihin inşasından söz edilebilir. Kavramlar içinde bulunan bağlama göre şekillenmekte ve sinemanın söylemi zihin inşasında bir araç olarak kullandığı görülmektedir. Tezde özellikle üstünde durduğumuz Ehl-i Beyt kavramının günümüz itikadî bağlamından geçmişe bir bakış şeklinde gerçekleştiğini ifade etmek mümkündür. Söylemler üzerinden oluşturulmak istenen algı, meşru bir zemine çekilmeye çalışılmaktadır. Amerikalı ünlü politika stratejisti ve danışmanı Lee Atwater'ın 1980'li

²⁶ Saussure, 1959: 13; <https://courses.nus.edu.sg/course/elljwp/langue&parole.pdf> (erişim tarihi: 19.02.2019)

yıllarda literatüre kazandırdığı ve birçok alanda bir mottoya dönüşen “Algı gerçekliktir”²⁷ cümlesi bir bakımdan açıklamak istediklerimizin özeti niteliğindedir. Sinema dili, algı oluşturma konusunda yetkin bir özelliğe sahiptir. Aynı şekilde sinema; ideoloji, kültür, öteki ve dönüşüm gibi kavramları söylemsel ifade ve sembollerle başarılı bir şekilde kullanıp algıları şekillendirebilmektedir. Algıladığı gerçeği mutlak gerçeklik olarak kabul eden toplum ise kendini sinema marifetiyle bir dönüşüm ve zihinsel inşa sürecinde bulabilmektedir.

Söylem analizine hem teorik hem de ampirik açılardan derinlik kazandıran Michel Foucault, alandaki çalışmalarını kazıbilim (archaeology) ve soybilim (genealogy) olarak ikiye ayırarak sürdürmüştür. *Bilginin Arkeolojisi* adlı eserinde Foucault, arkeolojiye bir yöntem olarak yaklaşarak tarihten günümüze delilik, cinsellik, otorite, klinik vb. birçok konuyu ele almaktadır. Ele aldığı başlıklar üzerinden Foucault söylemsel oluşumları açıklamaktadır. Kendisini “şimdinin tarihçisi”²⁸ olarak ifade eden Foucault, söylemin tanımını yapmaktadır. Ona göre söylem, aynı söylemsel oluşumlara ait olan bir cümleler grubu anlamına gelmektedir. Söylem, retorik ya da resmî bir birlik oluşturmamaktadır. Birtakım varoluş koşullarının tanımlanabileceği sınırlı sayıdaki ifadelerden ibarettir. Bu bağlamda söylem ideal ve zamansız bir şekil değildir. Aynı zamanda bir tarihi ve geçmişi vardır. Söylem başlangıcından sonuna değin tarihseldir, tarihin parçalarıdır. Başka bir ifadeyle tarihin kendisinin birliği ve kesikliliğidir.²⁹ Foucault’nun söylem tanımının, söylem analizine tabi tuttuğumuz filmimiz ile örtüştüğünü belirtmek yanlış olmayacaktır. Nitekim filmde hâkim bir söylem olarak izlerini sürdürdüğümüz Şî söylemi, tarihsel bir sürekliliğe sahiptir. Dolayısıyla Majidi, ortada hiç olmamış bir meselenin sıfırdan yaratımına gitmemektedir. Aksine İslam tarihi içinde kangrene dönüşmüş ve 21. yy.da da devam eden problemlerin bir kesitini tarihsel bağlamına referanslarda bulunmak suretiyle çağdaş bir algıda izleyicilere sunmaktadır.

Arkeolojiyi bir yöntem olarak kullanan Foucault, söylemin tarihsel yönünü vurgulamaktadır. Söylemi tarih ile bugün arasında bir ilişki kurarak anlamlandırmaktadır. Genel sosyal inşa önermesine bağlı kalan Foucault bilginin, gerçeğin sadece bir yansıması olmadığını savunmaktadır. Doğru denilen olgunun söylemsel bir inşa olduğunu ve bilginin türlü usullerinin doğru ve yanlışın belirlenmesinde etkili olduğunu belirtmektedir. Foucault’un öngördüğü şekilde örneklem filmimizde de söylemi geçmiş ile bugün arasındaki ilişkiyi okumak şeklinde değerlendirebiliriz. Majidi, tarihî bir sürecin 21. yy.daki yansımını örtülü bir sebep ve sonuç ilişkisinin altını çizerek parçalara bölmek ve flashback denilen

²⁷ <https://www.timescolonist.com/opinion/letters/in-politics-perception-is-reality-1.21579097> (erişim tarihi: 23.10.2018)

²⁸ Urhan, 1999: 8

²⁹ Foucault, 2004: 91.

geçmişe dönüş anlamındaki bir teknik kullanmak suretiyle izleyiciyle buluşturmaktadır. Filmdeki olaylar, tarihî birer vaka olarak karşımızda olmasıyla birlikte alt okumalarında her birinin bir söylem süzgecinden geçirildiği takdirde bir çeşit algı oluşturma ve zihin inşa etme çabasında olduğu düşünülebilir. Söylem bu noktada tıpkı Foucault'nun belirttiği gibi tarih ile şu an arasında bir ilişkinin yansıması konumuna gelmektedir. Bir arkeolojik temelde dönemin gerçekliğini ve bu gerçeklikten üretilen söylemi bulmak için yöneldiğimiz filmde bugünün teo-politik ve sosyo-kültürel söyleminin izdüşümleriyle karşılaşmaktayız. Burada belirttiğimiz söylem, sadece kullanılan dil olmayıp algının gerçekliğe dönüşmesi anlamında algıların bir zihin oluşturmaya temelindeki söyleme denk gelmektedir.

Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings 1972-1977 adlı eserinde güç ile söylem arasında ilişki kuran Foucault, gücün farklı sosyal pratikler aracılığı ile yaygınlaştığını ileri sürmektedir. Ayrıca gücün, söylem, bilgi ve özneliği inşa ettiğini belirtmektedir. Böylelikle güç, toplumun muhtemel koşullarını belirlemekte ve güç üzerinden bizlerin toplumsal dünyaları üretilmektedir. Nesnelere birbirlerinden ayrılmakta ve kendi bireysel özelliklerine ve ilişkilerine ulaşmaktadır.³⁰ Tıpkı modernizm ile birlikte birçok kavramın dönüşmesi gibi ister nesnelere olsun ister kavramlar, olsun artık bireylerin onları anladıkları düzeyde anlam kazanmaktadır. Foucault'nun bu yaklaşımı fenomenolojik yaklaşım ile bir paralellik kurmamıza yardım etmektedir. Kolektif olarak bireylerin kavramları tanımlaması Modern Dönem' de yerini bireylerin kavrayış ve anlamlandırmasına bırakmıştır. Berger ve Luckman Modernite ve anlam krizini şu şekilde özetlemektedir:

(...), birisi keskin bir kanaatle, oldukça gelişmiş endüstri toplumlarında, örneğin modernleşmenin en ileri boyutlara ulaştığı modern çoğulculuk formunun bütünüyle geliştiği yerlerde, değer sistemlerinin ve anlam stoklarının artık toplumun bütün üyelerinin ortak bir malı olmadığını söyleyebilir. Birey, hayatın farklı alanlarındaki eylemleri belirleyen ortak değerlerin ve aynı zamanda her yönüyle özdeş olan tekil bir gerçekliğin bulunmadığı bir dünyada büyür. Birey, içerisinde yetişip büyüdüğü yaşam topluluğunca oluşturulmuş olan yüksek bir anlam sistemiyle adeta cisimleşir.³¹

Fenomenolojik yaklaşımın modern toplumlarda yarattığı anlam krizine değinen alıntı göstermektedir ki ortak değerler özdeş gerçeklik anlamına gelmemektedir. Dolayısıyla anlam kaybı ya da yeni anlamlar üretilmesi yapılaşdırılmış ve anlamca zengin olan kapsayıcı deneyim ve değer kalıplarından oluşmaktadır. Anlam krizleri ve yabancılaşma modern toplumlarda bireyleri tecrübe edilen zorlukları işaret eden anomilere yol açmaktadır.

³⁰ Foucault, 1980: 119.

³¹ Berger ve Luckman, 2016: 45.

Foucault gibi James Paul Gee de söylemin bir bağlam içinde şekillendiğini vurgulamaktadır. Kullanılan dil (language-in-use)³² kavramı üzerinde duran Gee, dilin en temel özelliği olan bilgi aktarımının ötesindeki kültürel etkenlere açık olmasını ve bir düşünme biçimini şekillendirmesini vurgulamaktadır. Diğer taraftan Gee'ye göre kullanılan dil metni hem yaratmakta hem de yansıtmaktadır.³³

Dilin fonksiyonlarına dikkat çeken Gee, söylem kavramına da iki farklı bakış açısı geliştirmiştir. Dilin hareket etme, etkileşimde bulunma, düşünme, değer verme ve konuşma işlemlerini doğru zamanda ve doğru yerde uygulanmasını içermek olan ilk grubu Söylem³⁴ (büyük S ile) olarak adlandırmaktadır. Öte yandan ikinci grup ise kullanılan dilde gelişen söylem kullanımınıdır. İlk tanımlamadaki söylem, dil ve dilin ötesindeki şeyleri kapsamaktadır. Kavramlaştırmalara, gruplandırmalara ve sosyal normlara uygunluk gibi kişi ya da topluluğu belirli bir bütünün parçası olarak tanımlayabileceğimiz özellikleri bizlere göstermesini sağlayan bir söylemdir.³⁵ Bu noktada çalışmamızın temel dinamiklerini oluşturan ideolojinin adeta Gee'nin "Söylem" tanımlamasını yansıttığı söylenebilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde bizatihi "İranlı" ifadesi söylemsel anlamda onlarca bileşen taşımaktadır. Başka bir deyişle İranlı tanımlaması teoloji, politika, Ehl-i Beyt, mucize, peygamber algısı ve Şiîlik gibi dilin ötesindeki kavramları zihnimize harekete geçirmektedir. Kişisel tecrübelerimiz ile getirmiş olduğumuz toplumsal ön kabullerimizin burada devreye girdiğini belirtebiliriz. "İranlı yönetmen" söylemi kişiye İran'daki hâkim ideolojik yaklaşımı, Şiî itikadî düşüncesi ile kadim Fars geleneğini ve belirli normlara göre şekillenen yaşantının söylemsel bir yansımalarını bizlere çağrıştırmaktadır.

Söylemin anahtar noktasını "tanınırlık"³⁶ olarak açıklayan Gee, insanların tanıyacağı şekilde dilin, sembollerin, mekânların, değerlerin, inançların, nesnelerin, davranışların, etkileşimlerin ve araçların bir arada kullanılması ile o kişilerin sizin söyleminizdeki niyetinizi anlayabileceğini ifade etmektedir. Söylemsel bir kavram olarak tanınırlık kültürel kurumların içine gizlenmiştir. Belirli eğitimler, sosyalleşme ve birikimler ile kişiler gizil öğrenme aracılığıyla bu kültürel kodları edinmektedirler. Kültürel kodlara sahip olan birey söylemde var olan mesajları alabilmekte ve anlayabilmektedirler. Majidi'nin filminde bulunan sembollerin ve değerlerin sinema diline yansımalarını aslında bir zihin yapısının sinemaya izdüşümü olarak okumak mümkündür. Hâkim Şiî itikadının tüm toplumsal kurumları şekillendiren bir yapı içinde toplumsallaşma hâliyle mevcut itikadın öğretilerini içselleştiriyor

³² Gee, 2001: 5.

³³ Gee, 2001:80.

³⁴ Tezde kullanılan söylem, Gee'nin Söylem (büyük S ile) şeklinde ifade ettiği kavrama karşılık gelmektedir.

³⁵ Gee, 2001:17.

³⁶ Gee, 2001: 18.

olması kaçınılmazdır. Bu öğretilerden farklı bir yaklaşımla zihin ve iç dünyası şekillenen kişiler için Majidi'nin filmi son derece propaganda içerikli olarak değerlendirilmektedir. Hâlbuki bu filmi içinden çıktığı toplumda izleyen insanlar için İslam'ın en doğru anlatım şekli olarak nitelendirmesi mümkündür çünkü bireyler entelektüel ve düşünsel dünyalarını Şîî düşünce doktrinleriyle şekillendirmişlerdir. Aynı şekilde teoloji ile ideolojinin iç içe geçmiş bir şeklini gözlemlediğimiz İran İslam Cumhuriyeti içinde sosyalleşme süreçlerini tamamlayan bireyler için filmdeki teo-politik motiflerin haklı ve meşru olarak okunması oldukça doğal kabul edilebilmektedir.

Post-yapısalcı yaklaşım paralelinde analiz yapan Gee, kelimelerin birden fazla ve değişen anlamlarının olduğunu vurgulamaktadır. Bu anlamların belirli bir bağlama göre şekillendiği belirtilmektedir. Aynı şekilde Van Dijk de bir zihniyetin yani bir kimliğin inşa edilmesi sürecinde söylem ve retorik'in belirleyici faktör olduğunun altını çizmektedir. Söylemin müstakil olarak incelenmesinin zorluğunu ifade eden Van Dijk, söylemin bir bağlam içinde anlam kazandığına dikkat çekmektedir.³⁷ Benzer şekilde Gee de kelimelerin anlamları birbirleri ile toplumsal ve kültürel bağlarla iç içe geçmiş³⁸ olduğunu savunmaktadır. İnsanlar yaşantıları ve tecrübeleri aracılığıyla belirli şablonları tanıdık hâle getirmektedirler. Bu tanınırlık onların kavramları anlamlandırmalarına yardımcı olmaktadır. Tanınırlık kavramını Majidi'nin filminde filmin anlatıcısı rolündeki Ebû Tâlib üstünden değerlendirmek mümkündür. Tüm Müslümanlarca kabul edildiği üzere Ebû Tâlib, Hz. Peygamber'in amcası ve onun hayatında çok önemli bir yer tutan tarihi bir şahsiyettir. Hâlbuki Ebû Tâlib'in Şîî düşüncesi içinde farklı bir önemi daha bulunmaktadır. Öyle ki imamet teorisinin dayandığı ilk halka olan Hz. Ali'nin babası olması sebebiyle Ebû Tâlib'in önemi bir kat daha artmaktadır. İran İslam Cumhuriyeti'nin üstüne inşa ettiği fikirlerinin kökü olan imamet teorisi kaynağı bakımından Ebû Tâlib'i işaret etmektedir. Dolayısıyla, Şîî için Ebû Tâlib'in tanınırlığı çok barizdir. Filmin anahtar rolünü de Ebû Tâlib'in oynaması Şîî düşüncesi ile zihin dünyasını şekillendirmiş bir kişi için gayet normal olarak karşılanmaktadır.

Kişilerin toplumsallaşma sürecinde birtakım kültürel kodları edindiklerini belirtmek mümkündür. İçine doğduğumuz ve içinde yaşadığımız toplumun başka toplumları algılayışı, onlar ile ilgili belirli ön kabulleri oluşturmakla birlikte zihinlerimizde onları belirli şablonlara yerleştirmemize sebep olmaktadır. İnsan zihninin, şablonları hatırlayabilir ve inşa edebilir olmakla birlikte toplumsal olduğunu³⁹ ifade eden Gee, içinde bulunulan sosyo kültürel pratiklerin insan zihnindeki şablonları oluşturduğunu ifade etmektedir. Oluşan şablonlar

³⁷ Van Dijk, 2008: 4.

³⁸ Gee, 2001:40.

³⁹ Gee, 2001: 52.

aracılığıyla sosyo kültürel normların da değerlerimizi, davranışlarımızı, konuşmalarımızı, düşüncelerimizi ve etkileşimlerimizi yönlendirdiğini savunmaktadır.

1.1.2. Söylem Analizinin Kuramsal Temelleri

Söylem analizi nispeten yeni yeni kavramlarını oluşturan bir analiz yöntemi olmasına rağmen birtakım çerçeve alt yapılar ayrılmaktadır. Araştırmacılara alt yapılar aracılığı ile analize tabi tuttuğu söylemleri sistematik bir düzende inceleme olanağı sunmaktadır. Söylem analizini yapısalcılık, post-yapısalcılık, postmodernizm ve hermeneutik şeklinde adlandırılan dört kuramsal temeli bulunmaktadır.

1.1.2.1. Yapısalcılık

Yapısalcılık, sosyolojide en genel anlamıyla, toplumsal yapıya toplumsal eylem karşısında öncelik veren yaklaşımları anlatmak için kullanılan bir terimdir.⁴⁰ Özel anlamında ise yapısalcılık, 20. yy.in ikinci yarısında ön plana çıkmış ve sosyoloji, sosyal antropoloji, dilbilim, psikanaliz ve edebiyat eleştirisi gibi disiplinleri etkisi altına almış teorik bir bakış açısıdır.

Yapısalcı perspektif toplumsal gerçekliği değişen görünüşünün arkasında bulunan temel yapılarda bulunabileceğine dayanmaktadır. Saussure'ün yapısal dilbilimi ve dil dizgesi fikri bu modelin ortaya çıkış noktası olmuştur. Levi-Strauss'a ve göstergebilime göre yapılar, çevremizdeki dünyayı onların üzerine düzenlediğimiz zihin kategorileridir. Yine Levi-Strauss'a göre, bu tür kategoriler her zaman çift kutuplu zıtlıklar olarak yani yukarı/aşağı, sıcak/soğuk şeklinde anlaşılabilir.⁴¹

Yapısalcılık, hümanizmin bireyi merkeze yerleştirdiği görüşü eleştirerek özneyi yok saymaktadır. Saussure'ün dilbilim yaklaşımında net bir şekilde görülmekte olan yapısalcılık, dili anlamaktan ziyade dil öğeleri arasında bulunan bağlantıları oluşturan sistem üzerine odaklanmaktadır. Bunlara ek olarak dil, gerçekliği yansıtmamakta fakat gerçekliği üretmektedir.

Yapısalcı yaklaşım dili, sembolik düzenin yaratıcısı olan bir iletişim aracı olarak görmektedirler. Farklı kültürlerin tanzim ettikleri algılama ve dünyayı anlama biçimlerine dayalı kavramsal yapıları açığa çıkarma yapısalcılığın görevidir. Yapısalcı anlayış dilin arkasında bir yapı olduğunun farkındadır. Bu sebeple dünyanın ne olduğunu değil de insanların onu nasıl anlamlandırdığı incelemektedirler. Dilin içinden meydana gelen ve dil aracılığıyla varlık gösteren söylem her zaman bir yapıdan yola çıkar. Dil bir topluluk

⁴⁰ Marshall, 1999: 807.

⁴¹ Marshall, 1999: 807-808.

aracılığıyla vardır. Dolayısıyla yapısalcılara göre toplum dışında dilin varlığından söz edilemez.⁴²

1.1.2.2. Post-Yapısalcılık

Post-yapısalcılık disiplinler arası bir bakışı ifade etmektedir. Post-yapısalcılığın temel noktası, Saussure'ün dil kuramının içinde yer alan radikal analitik olanakları, temsil edici bir fenomenden ziyade anlamlandırıcı bir fenomen şeklinde yeniden keşfetmesi ve genişletmesi olmuştur.⁴³ Daha spesifik açıdan bakıldığında ise post-yapısalcılık, tüm göstergelerin iki boyutlu olduğunu ve bunların dilbilimsel dünya dışında başka bir göndergeye bağlanamayacağını savunan Saussure'ün düşünce sınırlarının dışına çıkmıştır. Post-yapısalcılar, sözcüklerin, dilbilimsel dünya dışında bir şeye başvurmadan bir anlama sahip olmalarından kaynaklanan analitik olanakları savunmaktadırlar. Bu yüzden tüm dil ve dilden kaynaklanan fenomenler, diğer toplumsal fenomenlerle ilişkilerinde şimdiye kadar sanılandan çok daha fazla özerk olabilirdi.⁴⁴

Post-yapısalcılara göre toplumda bir tek merkezi yapının olmamasıyla birlikte çoklu ilişkiler bulunmaktadır.⁴⁵ Post-yapısalcı yaklaşım metni merkeze almanın yanı sıra okuyucuyu yok sayan yapısalcılar aksine okuyucuyu da merkeze konumlandırmaktadır. Okurun merkeze yerleştirilmesi noktasından değerlendirildiğinde metnin anlam kazanmasını sağlayan yazar değil okurun kendisidir. Birden çok okurun olması doğal olarak birden çok anlama ve yoruma yol açmaktadır. Başka bir ifadeyle, post-yapısalcılık açısından metni oluşturan yazar değil okurdur.⁴⁶

Fenomenlerin özerkliğini savunup göstergelerin iki boyutluluğunu eleştiren post-yapısalcı yaklaşım, çalışmamızda, örneklemimizin incelenmesinde kendisini belirgin bir şekilde göstermektedir. Din, inanç, itikat, peygamber, Ehl-i Beyt, hilafet, mucize vb. gibi göstergelerin sadece birer gösterilene bağlı olmadıkları, bağlamlarına ve toplumsal grupların hayatı algılayışlarına göre oldukça farklı gösterilenleri işaret ettiği açıklanmıştır. Ayrıca yönetmenin, yukarıda saymış bulunduğumuz kavramları teo-politik bir bakış açısıyla aktarması, kimi kavramı yapı söküme tabi tutarak bağlamından ve tarihsel sürecinden çıkarıp günümüz algıları temelinde tartışması filmin post-yapısalcı karakterinin altını çizmektedir.

⁴² Balcı, 2016: 196.

⁴³ Marshall, 1999: 595.

⁴⁴ Marshall, 1999: 595.

⁴⁵ Say, 2013: 345.

⁴⁶ Balcı, 2016: 196.

1.1.2.3. Postmodernizm

Postmodernizm, felsefenin merkezine dili yerleştirmektedir. Dilin gerçekliği yansıtması konusunda postmodernler ikiye ayrılmaktadır. İlk grup dil ile gerçeklik arasındaki bağı koparmaktadır. Onlara göre dil gerçekliği yansıtmemaktadır ve dil ile gerçeklik arasında ilişki bulunmamaktadır. Başka bir ifade ile dilin, gerçekliği yansıtma yeteneğinden mahrum olduğu görüşünü savunmaktadırlar. Ayrıca dilde metnin dışında başka bir şeyin var olmadığını belirtmektedirler. Öte yandan ikinci grup ise dilin gerçekliği artık yansıtamayacağını iddia etmektedirler. Gerçekliğin yerini hiper gerçeklik olgusuna bıraktığını ve içinde bulunduğumuz çağın simülasyon çağı olduğunun altını çizmektedirler. Hiper gerçeklik, hayal ile gerçeğin birbirinden ayrılmasını imkansızlaştıracağı için dilin artık gerçek olanı seçip yansıtamayacağını savunmaktadırlar.⁴⁷

1.1.2.4. Hermeneutik

Yorumbilgisi olarak da adlandırılan hermeneutik yoruma tabi tutulan metin, konuşma ya da resmin içeriği ile birlikte biçimini de kapsamaktadır. Hermeneutik bakışının kökeni kutsal metin yorumlamasına kadar gitmektedir. Parçaları anlamayı bütünü anlamaya ve bütünü anlamak için parçaları anlamaya yönelik çift yönlü bir ilişki belirten hermeneutik, yorumlanan şeyin bağlamı çerçevesinde ele alınmasının altını çizmektedir.⁴⁸

Hermeneutik, özel durumları bilginin tamamını anlama yöntemi olarak görülmektedir. Evrensel kabul edilen bilgiyi edinmemin yöntemi tek tek özel durumların anlaşılıp yorumlanması ile meydana gelmektedir. Balcı'nın ifadesiyle⁴⁹ hermeneutik, anlama ve yorumlama ile ilgili bir felsefedir.

1.2. Fenomenoloji

Dilimizde görüngübilim olarak da bilinen fenomenoloji, Alman felsefeci Edmund Husserl tarafından geliştirilmiş bir araştırma yöntemi olarak tanımlanmaktadır. Fenomenoloji, özü görüleme yöntemidir.⁵⁰ Bilinci emin olabileceğimiz tek fenomen olarak gösteren bu görüşte bilincin sistematik olarak incelenmesi ana hedeftir. Nesne algılarımız ve dünyevi deneyimlerimizin bilinç tarafından kurulmakta olduğunu savunan fenomenolojik yaklaşım, dünyayla alakalı bilgilerimizi bir kenara bırakarak bu bilgilerin ne şekilde ve hangi süreçlerle

⁴⁷ Balcı, 2016: 196-197.

⁴⁸ Marshall, 1999: 831.

⁴⁹ Balcı, 2016: 197.

⁵⁰ Öktem, 2005: 28.

elde edildiğine yönelerek bilincimizin oluşturulma sürecini gözleme şansı yakalayacağımızı belirtmektedir.⁵¹

Britannica Ansiklopedisi'nin⁵² tanımına göre fenomenolojinin kökeni 20. yy.a dayanmaktadır ve birinci amacı bilinçli deneyimlenen fenomenlerin doğrudan sorgulanması ve tanımlanmasıdır. Fenomenoloji, nedensel açıklamalar ve incelenmemiş önyargılar ile varsayımlara maruz kalmadan fenomenlerin incelenmesini amaçlamaktadır. Öktem, öze ilişkin olanağını kabul etmeyen 19. yy. felsefesine bir tepki olarak fenomenolojinin ortaya çıktığını belirtirken Husserl'in kendinden önce var olan Platon, Descartes, Kant, Hegel vb. filozoflardan etkilenmekle birlikte aynı zamanda kendinden sonraki Heidegger, Hartmann, Scheler, Sartre vb. birçok filozofu da etkilediğinin⁵³ altını çizmektedir.

Stanford Felsefe Ansiklopedisi fenomenolojiyi, birinci şahıs bakış açısıyla deneyimlenen bilinç yapılarının incelenmesi olarak açıklamaktadır. Bir deneyimin merkezi yapısını onun yönelmişliği olarak belirtmektedir. Fenomenoloji bir disiplin olarak farklı olsa da ontoloji, epistemoloji, mantık ve etik gibi felsefenin anahtar disiplinleriyle bağlantılıdır. Fenomenoloji, özellikle 20. yy.ın başlarında Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty gibi isimlerin eserlerinde belirginleşmeye başlamıştır. Yönelmişlik, bilinç, tecrübe ve birinci şahıs bakış açısı fenomenolojik konular arasında yer almaktadır.

Ansiklopedi başlangıçta fenomenoloji disiplininin, deneyim ve bilinç yapısının çalışması olarak tanımlamış olsa da asıl itibarıyla "fenomenler" çalışması olduğunu vurgulamaktadır. Fenomen ise nesnelere görünüşü, deneyimlerimiz vasıtasıyla bizim onları görüş şeklimiz ya da bizim nesnelere tecrübe etmemiz anlamlarına gelmektedir. Bu bağlamda fenomenoloji, bizlerin öznel yani birinci tekil şahıs bakış açımız aracılığıyla edindiğimiz bilinçli tecrübeleri çalışmaktadır.

Stanford Felsefe Ansiklopedisindeki fenomenoloji makalesini yazan Smith⁵⁴, fenomenolojinin temelde birçok çeşidi bulunan deneyimleri incelediğini belirtmektedir. Bahsedilen deneyim çeşitliliği algıdan düşünceye, hafızadan duygulara, arzulara iradeye geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Bilincin yönelimsel yapısı ileri boyutta bir deneyimi içermektedir. Bu yüzden fenomenoloji geçici bilinç, uzamsal bilinç, dikkat, kişinin kendi tecrübesinin farkındalığı, öz farkındalık, farklı rollerdeki öz, şekillenmiş hareket, hareketteki amaç ya da niyet, başkalarının farkında olma, dilbilimsel aktiviteler, toplumsal etkileşim ve bizi çevreleyen hayatımızdaki günlük aktivitelerimiz gibi karmaşık bir yapı geliştirir.

⁵¹ Marshall, 1999: 241.

⁵² <https://www.britannica.com/topic/phenomenology> (erişim tarihi: 10.12.2018).

⁵³ Öktem, 2005: 28.

⁵⁴ <https://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/> (erişim tarihi: 10.12.2018).

Bilinçli deneyimlerin nasıl çalışılması gerektiği sorusuna Smith şu şekilde bir açıklama yapmaktadır:

Bir şeyleri tecrübe ettiğimiz gibi çeşit çeşit deneyim hakkında derinlemesine düşünürüz de. Birinci şahıs bakış açısından olaylara yaklaşırız. Hâlbuki bir deneyimi yaşadığımız o an nitelemeyiz. Bunu o anda yapma kapasitemiz yoktur. Örneğin yoğun bir öfke ya da korku anı, o esnada odaklanmamızı engeller. Aksine bir deneyimin yaşanmışlık arka planını elde etmiş oluruz ve ona benzer bir başka anımıza başvururuz. Bu anı belki bir şarkı duymaktır, belki de güneşin batışını izlemektir. Fenomenoloji uygulaması bu benzerliklerin deneyimlerle karakterize edilmesini varsaymaktadır.⁵⁵

Örnekleme filmimiz *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi*'nde fenomenolojik yaklaşım görülmektedir. Smith'in açıkladığı şekilde fenomenoloji ile bilinç, bellek ve tecrübe konularıyla yakından ilişkilidir. Kişisel tecrübelerin fenomenleri şekillendirmesi filmde gözlemlenmiştir. Zira, filmin başlangıcında Majidi'nin kişisel bir peygamber algısını izleyicilere sunduğunu açıklaması, filmin fenomenolojik yaklaşımı ile paralellik göstermektedir. Majidi'nin içinde yetiştiği toplumun, toplumsal hafızasından etkilendiğini ifade etmek mümkündür. Dolayısıyla Majidi, fenomenleri kendi iç dünyasında anlamlandırdığı şekliyle yeniden üretmek suretiyle bir ürüne dönüştürmekte denilebilir. Majidi'nin içsel motivasyonu ile şekillenen filmi akla Bergson'un iki farklı bellek⁵⁶ tanımlamasını getirmektedir. Birbirinden bağımsız iki belleği tanımlayan Bergson'a göre birinci bellek günlük hayat akışı içindeki tüm pratiklerimizi kaydedip hiçbir ayrıntıyı atlamaz. Gün içinde karşılaştığımız her durumu, kişiyi, jesti ve duyguyu saklamaktadır. Geçmişe dönük bir imge ya da hatırayı hatırlamak istediğimizde bilinç, belleğe yönelip o algıyı hatırlamaktadır. Öte yandan ikinci bellek, eyleme dönük, şimdiki zamanda bulunan ve geleceğe bakan bir bellek türüdür. Bize geçmişini sunmak yerine geçmişini manipüle edebilen ve geçmiş algıları şu anın yararına dokunacak yönlerini şimdiki zamana taşıyan bir bellek türüdür. Bergson'un iki bellek şekilde ifade ettiği farklılık, zihnin geçmişten depoladığı anıları seçip istediği şekle büründürme gibi bir yeteneği olması, filmde toplumsal bellek içinden seçtiği anıları günümüze belirli bir grup algısına göre şekillendirmek suretiyle sinema dili aracılığıyla yaymakta ve farklı zihinleri de inşa etmeye çalışmaktadır. Nitekim hatırlama-sinema arasındaki ilişki sinema-toplumsal bellek ilişkisinin somutlaşmış bir ürününe dönüşmektedir. Toplumsal hafıza içinde politik, toplumsal, dini ve ekonomik konuları içeren gündelik pratikler, sanatsal kaygılar ve estetik bakış gibi etkileşim içinde olduğu alanları kapsayan bir kavramdır. Majidi'nin, İran toplumunun hafızasını şekillendiren Şifî ideolojinin

⁵⁵ <https://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/> (erişim tarihi: 10.12.2018).

⁵⁶ Bergson, 1991: 17-77.

etkileri altında kalarak fenomenolojik bakışını bunun üstüne kurduğunu ifade etmek mümkündür.

1.2.1. Husserl ve Fenomenoloji

Fenomenolojinin kurucusu olarak gösterilen Edmund Husserl (1859-1938), fizik, matematik, astronomi ve felsefe eğitimi almıştır. Eğitimsel anlamdaki arka planı, fenomenoloji çalışmalarında kendini hissettirmektedir. Fenomenolojiyi bir öz ontolojisi olarak gören Husserl, tüm bilimlerin temeline fenomenolojiyi yerleştirmektedir. Tüm gerçek olan şeylerin ve olayların özünde fenomenolojinin bulunduğunu iddia etmesiyle bilimleri direkt ya da dolaylı olarak onunla ilişkilendirmiştir. Matematik ile fenomenoloji arasında bir paralellik kurmaktadır. Matematiği geometri ve mekanik gibi kesin bilimlerin temeli olarak görürken fenomenolojiyi de felsefe, mantık ve psikoloji gibi disiplinlerin temeline oturtmaktadır.⁵⁷

Fenomen kavramının Husserl ile birlikte bir dönüşüme girdiğinden bahsetmek mümkündür. Fenomenoloji, müstakil olarak bir yönteme dönüşmeden önce de fenomen kavramı bulunmaktaydı. Fizik fenomeni, psikoloji fenomeni, tarih fenomeni gibi kavramlar fenomenoloji ile birlikte bir dönüşüme tabi olmuşlardır. Başka bir ifade ile Husserl'a kadar fenomen ifadesi "vakıaları" belirtmek için kullanılmaktaydı. Öte yandan fenomenolojiye mevzu olan fenomenler ise "mahiyet" fenomenleridir.⁵⁸ Vakıa fenomenleri ile mahiyet fenomenleri arasındaki fark, vakıa fenomenlerinin gerçeğe ait olmaları ve "burada ve şimdi" (here and now) karşılaşmamızdır. Fakat mahiyet fenomenleri gerçekle karakterize edilmeyen fenomenlerdir. Mahiyet fenomenleri, fenomenolojik refleksiyon ile ortaya çıkmaktadır. Mahiyetini açıklamakla değil onu ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Fenomenoloji apriori bir disiplin olması sebebiyle mahiyeti ortaya çıkarmaya yönelik sorular sorup cevaplar aramaktadır.

Husserl, bir filozof olarak, varsayımsız bir felsefeyi inşa etmek amacıyla çalışmalar yapmıştır. İndirgenemez başlangıç noktasını idrak ettiği ve yorumladığı bir dünya içinde yaşayan ve deneyimlerde bulunan bilinç sahibi bireyin tecrübelerinde olduğunu düşünmekteydi. Kişiler bu dünya ile ancak etkin bir yönelmişlik şeklinde ilişki kurabilmektedir. Fenomenolojik yaklaşımın ilk adımını yerleşik kabullerden/yargılardan arınmak olduğunu vurgulamaktadır. Husserl, askıya alma kavramı ile bireylerin gündelik hayatlarını da filozofların karmaşık bir biçimde yansıttığı dış dünya ile alakalı inancı askıya almayı kast etmiştir. Dışsal gerçeklik doğrulanmamış ya da yalanlanmamıştır; sadece

⁵⁷ Mengüsoğlu, 1945: 55; Öktem, 2005: 28-29.

⁵⁸ Mengüsoğlu, 1945: 49.

fenomenolojik redüksiyon ile paranteze alınır. Paranteze alma işlemi varlıkla ilgili tüm denemeleri kenara kaldırır ve salt bilinç alanına ulaştırmaktadır. Husserl'a göre varlık, kendi başına var olan, varlığı kendisi dışında bir şeye dayanmayan, dış dünya olmasa da varlığına bir beis gelmeyecek olan mutlak öz alanına aittir. Ayrıca bu alan her şeyden önce gelmektedir.⁵⁹ Başka bir ifadeyle parantez içine alma dünyanın var oluşunu saf dışı bırakmaktadır.⁶⁰ Ontolojik kabullerin kaldırılması sonucu geride kalanlar niyet-içerikli nesnelere olduğunu savunmaktadır. Bu aşamalar sonunda dış dünya nesnelere, bilinçli bireyin iç dünyasındaki algılama, anlamlandırma birlikleri olarak yorumlanmaktadır. Fenomenoloji ayrıca kişisel bilincin ötesine geçmektedir ve bu şekilde öznelliğe ek olarak özneler-arası ilişki de kurmaktadır. Kurduğu özneler-arası ilişki aracılığıyla sadece bireysel deneyimler ile değil aynı şekilde başka bir ben ve topluluk ile ilgili oluşturduğu türetilmiş-ikincil deneyimleri de yorumlamayı amaçlamaktadır.⁶¹

1.2.2. Schütz ve Fenomenoloji

Alfred Schütz (1899 – 1959), fenomenolojik yöntemi Husserl'den sonra sosyolojiye uygulamıştır.⁶² Sosyoloji ile fenomenoloji arasındaki bağı kuran⁶³ Schütz, Avrupa'da yükselen faşizmden kaçıp New York'ta çalışmalarına devam etmiştir. Kendisi aynı zamanda Husserl'ın öğrencisidir.

Fenomenolojik sosyolojinin temel ilkelerini belirten Schütz, günlük hayatta sıklıkla karşılaştığımız nesnelere ve onlarla ilgili bilgilerimizi, temel deneyim olarak ne şekilde kurduğumuzu belirtmektedir. Bilincin temel eyleminin tipleştirme olduğunu vurgulayan Schütz, deneyimdeki sürekli ve tipik öğeleri toplayarak nesnelere ve insanların modellerini oluşturmak suretiyle müşterek bir toplumsal dünya meydana getirmektedir. Schütz'ün çizdiği bu bakış açısından sosyoloğun işlevi ise ikinci derece tipleştirmeler oluşturmaktır. Bahsi geçen ikinci derece tipleştirmeler, birinci dereceden kurallara dayanan akılcı bir toplumsal dünya modelini içermektedir.⁶⁴

Weber'in eylem ve anlama sosyolojisinin Schütz'e fenomenolojik temeli için yardımcı olduğunu belirtmek mümkündür. Sosyolojiyi, sosyal eylemleri anlayıcı bir bakış açısı ile ele alan Weber, olayları kendi süreçleri içinde neden-sonuç ilişkisinde açıklamaya çalışan bir çizgidedir. Anlayıcı bir açıdan bakan Weber, kişilerin eylemlerinin öznel anlam kavrayışı

⁵⁹ Öktem, 2005: 30.

⁶⁰ Schütz, 2018: 69.

⁶¹ Wagner, 2018: 12-13.

⁶² Aydoğdu, 2018: 1316.

⁶³ Burrell ve Morgan, 1999: 53.

⁶⁴ Marshall, 1999: 241.

aracılığıyla şekillendiğini belirtmektedir. Ayrıca Weber, toplumsal davranışın öznel anlamı üzerinde durarak öznel anlam teriminin farklı kullanışları üzerinde durmuştur. Öznel anlam, kişinin davranışına yüklediği anlam olmakla birlikte gözlemcinin kişinin eylemine yüklediği anlam şeklinde de yorumlanabilmektedir. Sosyolog, davranışları gözlemleyerek bunları tiplendirmektedir. Bu tipleri de üç başlık altında rasyonel eylem, geleneksel davranış ve rasyonel olmayan davranış şekillendirmektedir.⁶⁵

Kişilerin eşsiz yaşam öykülerine dayanan deneyim silsilesinin bireysel olarak farklılaşacağını vurgulayan Schütz, deneyim stoku kavramını irdelemiştir. Bireylerin gözlem ve deneylerini yorumlamasına imkân sağlayan deneyim stokları farklı şekillerde oluşturulmaktadır. Fenomenolojik bakımdan bireylerin kendi dünyalarını kurduğunu belirtirken bu kurma olayını başkaları tarafından kurulmuş düzlemler üzerine inşa edildiğini ifade etmektedir. Bu sebeple kişinin yaşam dünyası önceden kurulmuş mevcut bir toplumsal dünyanın güdümünde inşa edilmektedir. Schütz, gündelik yaşam dünyası⁶⁶ olarak kavramsallaştırdığı bu durumla kavramı, bizden önce var olan dünyanın düzenlenmiş kuralları, bireylerin özneler-arası deneyimleri ile yeni bir dünya inşa etmesini sağlamak şeklinde açıklamaktadır. Schütz'ün gündelik yaşam dünyası kavramını Van Dijk ise söylem ile ilişkilendirmiştir. Özneler-arası durumun söylem ve etkileşimi belirleyen karşılıklı modeli⁶⁷ olarak açıklanan kavram söylem çalışmalarında fenomenolojik yaklaşımın örtüştüğünü göstermektedir.

Kendisinden şüphesiz emin olunacak olgunun kişisel bilincin varlığı⁶⁸ olduğunu belirten Schütz, bizim dışımızda var olup bizi çevreleyen dünyayı, yani gündelik yaşamımızı, sorgulanamaz kabul ettiğimizi düşünmektedir. Dış dünyayı radikal bir şekilde reddederek değil de saf dışı bırakıp paranteze alarak zihnimizi yeniden düzenlememizin mümkün olduğunu vurgulamaktadır.⁶⁹ Schütz, gündelik yaşam dünyasının, evveliyatına vurgu yapmaktadır. Bizim dışımızdaki dünya olan gündelik yaşam dünyası birey var olmadan evvel vardır ve oluşturulmuştur. Ayrıca bizden başka bireyler tarafından da bu dünya yorumlanmıştır. Gündelik yaşam dünyası şu anda da kendisini bizlerin deneyim ve yorumlarına sunmaktadır. Schütz'ün açıklamasından yola çıkıldığında İran toplumunun Majidi'den önce var olması ve kendisi dışındaki başka bireylerin de İran toplumunu tanımlamış olması toplumun bireylere göre yorumlanmasına örnek olabilmektedir.

⁶⁵ Wagner,2018: 12-16.

⁶⁶ Schütz, 2018: 85; Schütz, 1967: 105.

⁶⁷ Van Dijk, 2009: 96.

⁶⁸ Schütz, 2018: 67

⁶⁹ Schütz, 2018: 69.

Toplumsal yorumlama ve bireysel yönelimleri inceleyen Schütz, koşulsuz olarak kabul edilen bir dünyaya temas etmektedir. Öncelikle dünyanın fiziksel yapısı yanında sosyo-kültürel niteliğini de belirterek tarihsel süreç sonucu sosyo-kültürel dünyanın oluştuğunu belirtmektedir. Günümüze kadar direnen ve toplumsal bir mutabakat sonucu onaylanan gelenekler sosyo-kültürel dünyanın temelini oluşturmaktadır. Toplumca kabul edilen gelenekleri ayrıca açıklamaya ya da gerekçelendirmeye gerek kalmamaktadır. Gelenekler, tabii olduğu toplum içine doğan ve orada gelişen bireylere aktararak devamlılığını sağlamaktadır. Topluluk içindeki küçük bireyler eğitici, yetkili ve yaşlı gibi sıfatları bulunan ve toplumsal kuralları içselleştirmiş öteki üyeler tarafından kendilerine sunulan basmakalıp kültürel ve geleneksel öğretileri sorgusuz bir şekilde kabul edip kendilerine rehber tutmaktadırlar.

Sorgulanmaksızın inşa edilen dünya görüşünü aktaran Schütz, Toplumdaki Yabancı başlığı altında farklı kültürel model içinde zihni inşa edilen bir bireyin başka bir toplumsal grup içine girdiğinde bu yeni grubu sıfırdan nasıl algıladığını açıklamaktadır. Örneklem filmimizi içinden çıktığı toplumsal yapı dışında kalan izleyicilerin Schütz'ün toplumdaki yabancı tanımlamasıyla paralel bir şekilde değerlendirmek mümkündür. Öyle ki Schütz'e göre yabancı, yaklaştığı grubun kodları ile yetişmemiş ve onlarla zihnini oluşturmamıştır. Başka bir ifadeyle deneyimler sisteminin otoritesine tabii değildir. Yaklaştığı toplumu kısmen tarafsız bir açıdan gözlemleyebilmektedir. Bu sebeple yabancı bir başka gruba yeni gelen olarak yaklaşmaktadır.⁷⁰ Sergilenen bir İslam ve İslam peygamberi, İran ve Şîî düşüncesi ile şekillenmiştir. Şîî dışında birisinin filme yaklaşımı, toplumdaki yabancı gibidir. Şîî deneyim otoritesine tabii olmaması sebebiyle filmi eleştirel yaklaşmak ve yorumlamak mümkün görülmektedir. Kendisi şu anı ve geleceği yeni yeni tanıdığı toplumla deneyimlemektir. İşi daha da çarpıcı yapan nokta ise artık izleyici tecrübe ettiği yeni toplum ve itikad bakışına göre tarihî olmayan bir kişiye dönüşmektedir.

1.2.3. Berger ve Fenomenoloji

Peter Ludwig Berger (1929-2017) Avusturya'da doğmuş, II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika'ya göç etmiş ve din sosyolojisi alanında önemli çalışmaları olan bir sosyologdur. 1960lı yılların "Tanrı öldü" hareketine karşı inancın, insanların aşkınlığı ve doğaüstülüğü günlük tecrübelerinde fark etmeleri hâlinde modern toplumda da gelişip varlığını devam ettireceğini belirtmiştir.⁷¹

⁷⁰ Schütz, 2018: 102.

⁷¹ <https://www.nytimes.com/2017/06/29/us/obituary-peter-berger-dead-theologian-sociologist.html> (erişim tarihi: 07.11.2018); https://www.washingtonpost.com/local/obituaries/peter-berger-sociologist-who-argued-for-ongoing-relevance-of-religion-dies-at-88/2017/07/02/1e5636d0-5f32-11e7-84a1-a26b75ad39fe_story.html?utm_term=.b1e2468550a1 (erişim tarihi: 07.11.2018).

Berger özellikle Luckmann ile birlikte fenomenoloji çalışmaları yaparak din sosyolojisi alanında eserler vermiştir. 1966 yılında çıkardıkları *Gerçekliğin Sosyal İnşası (Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi)* adlı çalışmalarında gündelik gerçeklik konusunu sosyolojik açıdan irdelemektedirler. Gündelik hayatı “insanlar tarafından yorumlanan ve tutarlı bir dünya” olarak niteleyen Berger ve Luckmann’a göre gündelik hayat subjektif olarak anlamlı gelen bir gerçekliktir.⁷² Bu bağlamda gündelik hayat, sıradan toplum üyelerinin öznel olarak anlamlandırdıkları ve hayatlarını yönettikleri bir alan olmanın yanı sıra onların düşünce ve eylemlerini etkileyen bir dünyadır. Başka bir ifadeyle Müslüman bir toplumda yetişen bir bireyin bilinç dünyasını İslami doktrinler üzerinden inşa etmesi gibi hareketlerini, günlük rutinlerini ve dünyayı anlamlandırmasını da İslami değerler aracılığıyla şekillendirmesi beklenmektedir.

Tüm dinlerde bir teşkilatlanmanın bulunduğunu ifade eden Freyer, teşkilatlanma aracılığıyla dinin bir müessese haline geldiğini belirtmektedir. Dini gruba zahiren muhtevi bir statü ile objektif olarak tespit edilmiş bir nizamın varlığının altını çizen Freyer, dinin müessese halini aldığını, daha doğrusu dinin bizzat müessese kadrosuna sokulduğunu savunmaktadır. Müesseseler ise toplumsal düzlemde büyük bir rol oynamaktadır.⁷³ Freyer’in bu çıkarımından yola çıkarak Berger ve Luckmann’ın toplumsallaşma sürecini değerlendirdiğimizde bir müessese olan dinin toplumsal hayatın her aşamasına nüfuz etmesini ve zihin oluşumunda etken faktör olması daha anlamlı hale gelmektedir.

Berger ve Luckmann bilincin daima yönelimsel olduğunu ifade etmişlerdir. Bilincin nesnelere dışsal olarak fiziksel dünyaya ait tecrübeler aracılığıyla mı içsel olarak subjektif gerçeklik aracılığıyla mı kavrandığına bakılmaksızın nesnelere yöneldiğini belirtmektedirler. Çoklu gerçeklikler arasında en üstün (par excellence) gerçeklik olarak ortaya çıkan gündelik hayat gerçekliği olmaktadır. Ayrıca gündelik hayat fenomenlerini onları kavrayışımızdan bağımsız bir şekilde önceden düzenlendiklerinin altını çizmektedirler. Başka bir ifadeyle gündelik hayat gerçekliğinin önceden nesnelleşmiş olduğunu belirtirler. Birey daha doğmadan nesnelere düzeni içinde tüm nesnelere adlandırılmış ve nesnelleştirilmiştir.⁷⁴ Bu bağlamda gündelik gerçekliğin zamansallığı ve mekansallığı da vurgulanmaktadır.

Berger *Kutsal Şemsiye Dinin Sosyolojik Teorisinin Ana Unsurları* kitabında din ile toplum arasında diyalektik bir ilişki bulunduğunu savunarak dinin bireyin anlam ve düzen arayışının bir parçası olarak değerlendirmektedir. Beşerî bir girişim olan din bu şekilde modern bilimin araştırma konuları arasında yer alabilmektedir. Dini ayrıca kültürel bir

⁷² Berger ve Luckmann, 2008: 31-32.

⁷³ Freyer, 1964: 54.

⁷⁴ Berger ve Luckmann, 2008: 35.

fenomen olarak kabul eden Berger, onu Kozmos'ta aramaktadır. Buna ek olarak dinin aşkın kökenini işaret ederken aşkınlığın kaynağı olarak kozmik düzeni sağlayan Kutsal'ı işaret etmektedir. Din ile toplum arasındaki karşılıklı ilişkiye dikkat çeken Berger'e göre din toplumun, toplum da dinin ürünüdür. Din konusunda en çok başvurulan kavramın Kutsal olduğunu belirtmektedir.⁷⁵

Berger *Gerçekliğin Sosyal İnşası (Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi)* kitabında dışsallaştırma, nesnelleştirme ve içselleştirme kavramlarına değinmiş olsa da bu üç kavramı *Kutsal Şemsiye Dinin Sosyolojik Teorisinin Ana Unsurları* kitabında derinlemesine irdemiştir. Berger dışsallaştırma, nesnelleştirme ve içselleştirme süreçleri sonucunda ulaşılan bir nokta olan toplumsallaşmayı⁷⁶ anlamının en net yolunun bu üçlü sürecin birlikte anlaşılmasına bağlamıştır.

Berger, bireylerin fiziki ve zihni aktiviteleri ile dünyaya doğru taşmaları olarak nitelediği dışsallaştırma kavramının antropolojik bir zorunluluk olduğunu vurgulamaktadır. Berger'e göre insan dünyayla ilişkili bir modele sahip olmaması sebebiyle kendisi aracılığıyla bir dünya kurmak zorundadır. Dünyayı üretirken insan aynı zamanda kendini de üretmektedir. İnşa ettiği beşerî dünyayı da kültür olarak nitelemektedir.⁷⁷ Başka bir ifadeyle dışsallaştırma, insanın fiziksel ve mental olarak dışa taşmasını⁷⁸ ifade etmektedir. Taşma aşaması da kültürü ve toplumu oluşturmaktadır. İnsan, biyolojik olarak da mütemediyen taşma ihtiyacı hissetmekle birlikte kendisini kuşatan dünyaya açılmaktadır.⁷⁹

İkinci aşama olan nesnelleştirme kavramı yine fiziksel ve zihinsel aktiviteler sonucudur. Nesnelleştirme kavramı, kendi asli üreticilerini kendilerinden çok dışa dönük olgusal olarak karşılayan bir realiteyi ifade etmektedir.⁸⁰ Bu kavram, insan tarafından üretilenler nesnel bir gerçeklik kazanmaktadır. Nitekim kurumlar, sanat eserleri, edebiyat, diller, dinler, sinema vb. nesnelleştirme sürecinin örnekleri olarak gösterilebilmektedir.⁸¹ İnsan kurduğu ve oluşturduğu 'nesne'ler dünyasına tabi olmaya başlamaktadır. Örneğin insan önce dili bulurken ardından o dilin yapısı ile düşüncelerini şekillendirmektedir. Berger toplumu "ikinci tabiat"⁸² olarak nitelemekle birlikte onu insan aktivitelerinin nesnelleştirilmiş hâli olarak görmektedir. Bunun sebebi toplumu, nesnel gerçeklik statüsüne ulaşmış insan

⁷⁵ Coşkun, 2011:25-26.

⁷⁶ Dorrien, 2001: 31.

⁷⁷ Berger, 2011: 56-57.

⁷⁸ Dorrien, 2001: 31.

⁷⁹ Berger, 2011: 54.

⁸⁰ Berger, 2011: 53.

⁸¹ Burrell ve Morgan, 1999: 38.

⁸² Berger, 2011: 64.

faaliyetleri ürünü olarak kabul etmesidir. Kurumların, rollerin ve kimliklerin de toplumsal dünyanın nesnel gerçeklik fenomenleri olduklarını savunmaktadır.

Toplumsallaşma sürecindeki üçüncü basamak olarak işaret edilen içselleştirme kavramı gerçekliğin, objektif dünyanın yapılarından sübjektif bilince aktarılırken insanların tekrar onu kendi içlerinde özümsemesi olarak açıklamaktadır.⁸³ Başka bir deyişle içselleştirme, nesnelleşmiş gerçekliğin birey tarafından yeniden öznel algılanmasıdır.⁸⁴ Nesnelleşmiş dünyanın yapılarının öznel yapılar tarafından tekrar özümsemesi olarak ifade edilen içselleştirme sürecinde toplum, bireyin bilincini şekillendirme işlevi görmektedir. İçselleştirme gerçekleşene kadar dışsal gerçeklik fenomeni aynı zamanda öz benliğin içsel fenomeni olarak da algılanmaktadır.⁸⁵

Dışsallaştırma, nesnelleştirme ve içselleştirmeyi içeren toplumsallaşma süreci bir öğrenme süreci niteliği taşımaktadır. Bireyler nesnelleşmiş anlamları öğrenir, onlarla özdeşleşir ve onlar tarafından şekillenir. Nesnel anlamları artık kendi manasına çeviren birey, o anlamları aynı zamanda temsil etmektedir.⁸⁶ Başka bir ifade ile dışsallaşma sürecinde toplum bir insan ürünüdür; nesnelleştirme sürecinde toplum kendine has davranış ve karaktere sahip olur; içselleştirme sürecinde ise insan, toplumun bir ürünü olmaktadır.⁸⁷

Berger'in formüleştirdiği bu yaklaşım, çalışmamızda söylem analizi ışığında İran sinemasında toplumsallaşma sürecini analiz etmemize olanak sağlamaktadır. İran kültürünün ve toplumunun Şîî bakış açısıyla şekillenmiş olması İran sinemasına doğal olarak yansımaktadır. Sinema dili, Şîî yaklaşımı ile gündelik gerçekleri aktarmaktadır. Özneler yani izleyiciler ise aktarılan gündelik hayat fenomenlerini daha önceden nesnelleşmiş kabul ederek bunları kendi zihin ve gerçeklik inşalarında etkin bir unsur olarak kabul ederler. İzleyici, filmin söylemi aracılığı ile Şîî sembolleri ve anlatımları içselleştirmiş bir şekilde kendisiyle özdeşleştirir. Aynı şekilde İran'ı girift kültürel yapısından bağımsız düşünmek mümkün değildir. İran toplumunun şekillendirdiği beşerî kültür, din ve ideolojiyle harmanlanarak nesillerden nesillere aktarılmaktadır.

Berger'in modeline paralel bir şekilde toplumsal yapıyı toplumu oluşturan başlıca öğeleri, bu öğelerin toplumsal bütünlük içindeki yerini, aralarındaki ilişkileri ve işleyişlerindeki düzenliliği olarak tanımlayan Subaşı için toplumsal yapı, kompleks bir kavramdır. Toplumsal yapı fiziki çevreden nüfusa, toplumsal ilişkilerden kültüre kadar karşılıklı etkileşimleri içeren bir organizasyondur. Başka bir ifadeyle birey içine doğduğu

⁸³ Berger, 2011: 53.

⁸⁴ Dorrien, 2001: 31.

⁸⁵ Berger, 2011: 69.

⁸⁶ Berger, 2011: 70.

⁸⁷ Berger, 2011: 53.

dünyanın özellikle toplumsal sistem, tabakalaşma, kültür, din, ekonomi, gelenek ve kurumsal pratiklerle temas etmektedir. Birey saydığımız etkenler çerçevesinde kimliğini inşa edip toplumsallaşma sürecine dahil olmaktadır.⁸⁸ Dolayısıyla toplumsallaşma süreci bireyi toplumun bir ürününe dönüştürmekle birlikte bireyin ürettiklerinde de toplumsal yapının izlerini sürmek mümkün olmaktadır.

Toplumsallaşma dönüşümü üzerinde duran Berger'e göre modern toplumlar açısından modernleşme süreci, çoğulculuk ve sekülerleşme gibi anlam krizlerine yol açmaktadır. Toplumsallaşma, öznel deneyimler ile bireylerin anlamlar inşa etmesine katkı sağlarken modern toplumlar anlam üretme ve anlamları devam ettirme konusunda krizlerle karşılaşmaktadır. Gündelik yaşantıyı birbirine bağlı toplumsal eylem zincirlerinden oluştuğunu belirten Berger ve Luckmann, bireysel kimliklerin bu eylemler ve deneyimler aracılığıyla şekillendiğini belirtmektedir. Öznel kavramaları anlam inşasının temeline yerleştirirken anlama eylemini ilk aşamada öznel tecrübeye sonraki aşamasında da sosyal eylemlerdeki öznel anlamların nesnelliğine dayandırmaktadır. Başka bir deyişle ile tipleştirme, sınıflandırma, deneyim kalıpları ve eylem şemaları gibi toplumsal stoklar bireysel anlamın inşasında büyük rol oynamaktadır. Çalışmamızın temel çıkış noktası toplumsal stokların bireysel düzlemde gündelik gerçekliği inşa etmesindeki rolünü irdelemektir. Örnekle filmimizde toplumsal stoklarda mevcut olan ve toplumun gündemini sıklıkla inşa eden din kavramını yönetmenin kendi öznel kavrayışının yansıması olarak izlemekteyiz. Öte yandan filmlerde, yönetmenlerin kendi gerçeklikleri aracılığıyla toplumsal bir zihin oluşturma girişimlerinin izlerine de rastlamak mümkündür.

Kimlik oluşturma konusunda Kurt'un ifade ettiği gibi her dünya görüşü, arzu ettiği insan tipini yetiştirmek amacıyla belli unsurların önemine dikkat çekmektedir. Dikkat çekilmek istenen unsurlar ise bir toplum oluşturma temelini teşkil etmektedir. Dolayısıyla sosyo-kültürel yapının temel unsurları olarak kabul gören zihniyet, aile, hukuk, ahlak, iktisat, din, edebi-estetik durum vb. değerler ve kurumlar sosyal çevre ile birlikte bireysel ve toplumsal kimliklerin şekillenmesinde büyük bir etki oluşturmaktadır.⁸⁹ Berger ve Luckmann'ın bireysel kimliğin toplumsal etkilerle oluşturulduğu görüşe benzer noktalara dikkat çeken Kurt'un görüşlerinin de göz önün aldığımızda örnekle filmimizde yönetmenin kimliğini geri plana çekmeden Şî bir toplumdan çıktığını gözlemleyebildiğimiz bir şekilde ürününü ortaya koymaktadır.

⁸⁸ Subaşı, 2014: 157-158.

⁸⁹ Kurt, 2017: 89.

1.3. Sinema

Sinema 1800'lü yıllardan itibaren gelişim içinde olan ve tarih boyunca en çok ses getiren icatlarından biri olmuştur. Sinemayı bir göz aldanması olarak tanımlayan Güvemli,⁹⁰ ilk önceleri on altı sonrasında da yirmi dört resmi bir saniye içerisinde gözlerin önünden geçirmek suretiyle hareketin sağlanmasına dayandığını belirtmektedir. Başka bir ifadeyle, gözün retina tabakası görme eylemini gerçekleştirmektedir. Yirmi dört resim retinaya aksedip bu kareler silinmeden yenisinin gelmesi retinanın resimleri hareketli algılamasına sebep olmaktadır. Aslında bir göz aldanması olan bu durum sinemanın arkasındaki büyüünün bilimsel açıklamasını oluşturmaktadır.

Resimlerin hareketli olarak algılanması 17. yy.da Newton'a kadar dayansa da 19. yy. sinema tarihindeki en hareketli dönemlerin başında gelmektedir. 1825'te üretilen thaumatrope'un (iki yüzünde farklı resimler bulunan, uçlarındaki iplerin döndürülmesi ile bakanların iki resmin birleştiğini gördüğü bir oyuncak)⁹¹ ve 1833'te phenakistiscope'un (düz bir disk üzerine belirli aralıklarla çizilen şekillerin ayna karşısında döndürülmesi ile hareket eden tek bir cismin görünmesini sağlayan oyuncak)⁹² icat edilmesi, ayrıca 1833'te zoetrope'un (uzunlamasına kesilen dar alanlar üzerindeki tekli resimleri dönen bir silindir içinde hareket ediyormuş gibi gösteren oyuncak)⁹³ bulunması sinemanın ilk adımları olarak kabul edilmiştir. Sinema adına katlanarak artan çalışmalar 28 Aralık 1895'te Fransız Lumière Kardeşler tarafından Grand Café'de gösterilen ilk film ile adını tüm dünyaya duyurmuştur.

Lumière sinematografi hem kayıt yapan hem de projeksiyon makinası işlevi gören bir alet olarak Lumière Kardeşlere şöhret getirmesiyle birlikte sinema adına yeniliklere de yol açmıştır.⁹⁴ Böylesi büyüü bir icat daha keşfedildiği dönemden itibaren birçok değişimi de beraberinde getirmiştir. Sinemadaki ilerleme aynı zamanda sosyolojik bir dönüşümün de başlangıcı anlamına gelmektedir. Sinema sayesinde artık yeni bir terminoloji oluşmaya başlamış ve yeni bakış açıları gelişmiştir. Sinemadan önce tiyatro ve edebiyat gibi sanat dallarının toplumları etkilediğinden ve dönüştürdüğünden bahsetmek mümkündür. Fakat sinemanın, öteki sanat dallarından daha geniş bir taban bulmuş olduğunu ve toplumsal değişim ve dönüşümü daha etkili bir şekilde gerçekleştirdiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır.

⁹⁰ Güvemli, 1960: 5.

⁹¹ <http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/fancy-names-and-fun-toys/thaumatropes/> (erişim tarihi: 02.02.2019).

⁹² <http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/fancy-names-and-fun-toys/phenakistiscopes/> (erişim tarihi: 02.02.2019).

⁹³ <http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/fancy-names-and-fun-toys/zoetrope/> (erişim tarihi: 02.02.2019).

⁹⁴ Güvemli, 1960: 9.

Sinemayı devinimi yakalamak ve aktarmak olarak tanımlayan Özön,⁹⁵ sinemanın bir dil, anlatım, iletişim, eğitim-öğretim, araştırma ve propaganda aracı olduğunu vurgulayarak onun sanatların birleşimi özelliğini vurgulamaktadır.⁹⁶ Dayandığı temeller sebebiyle geleneksel sanatlardan ayrılan sinema, sanat, felsefe, sosyoloji, iktisat, ticaret ve endüstri gibi birçok alan ile etkileşimli bir yapı içindedir. Günümüzde sinema, dinamik yapısıyla ilerlemesini kaydederken sinema sektörüne hâkim olan Amerikan film endüstrisi bu alandaki trendlere yön vermektedir.

1.3.1. Sinemada Gerçeklik

Fransa'da 28 Aralık 1895'te insanoğlunun hayatına giren sinema, o tarihten günümüze kadar toplumsal hayatın önemli bir parçası hâline gelmiştir. Fransız Lumière Kardeşler tarafından çekilen ilk film aynı zamanda sosyolojik bir dönüşümün de başlangıcı olmuştur. Sinema, kendine özgü dili aracılığıyla eğlence, ekonomi, sanat, felsefe ve sosyoloji gibi birçok alanı etkilemiştir.

7. sanat olarak da nitelenen sinemanın hayatlarımıza girmesiyle birlikte felsefi bir tartışma olan gerçeklik konusu yeni bir boyut kazanmıştır. Tıpkı fotoğrafta olduğu gibi sinemada da fotoğrafik görüntü, nesnenin kendisine dönüşerek nesneyi zamandan ve mekândan soyutlamaktadır.⁹⁷ Yönetmenin seçtiği ve sınırladığı nesne ve olayın bizlere gerçeklik olarak yansıtılması gerçeklik konusunun sorgulanmasına neden olmaktadır. Yönetmen renkten ışığa, sestten kurguya, objektif açısından kamera hareketlerine birçok vasıta ve simge aracılığıyla bir dil oluşturmaktadır. Gök'ün ifade ettiği üzere⁹⁸ çeşitli araçlarla sinema dilini kullanan yönetmen, görüntü kaydetme sırasındaki ışıklandırma ve kamera tercihleri anlamına gelen sinematografi üzerinden zamanı yeniden inşa etmektedir. Filmde kullanılan mekân, kostüm, sahne tasarımı, dekor, makyaj ve efektler ile yönetmen gerçek mekân ve görüntü üzerinden kendi nesnel görüş ve amacını sahneye yansıtma olanağı elde etmektedir. Başka bir ifadeyle gerçek yaşam nesnelere ve mekanları yönetmenin perspektifine ve amacına paralel olarak değişebilmektedir. Dolayısıyla, sinemadaki gerçekliğin kurgusal bir çerçeve içinde yansıtılan şekillendirilmiş gerçeklik olduğunu belirtmek mümkündür.

Yönetmenin gerçeklik duygusunu, ritmini ve yapısını yakalamaya çalışmak yerine bunların bir kopyasını yarattığını⁹⁹ ifade eden Armes, yaşamın yeniden üretilmesinin değil seyirliğe dönüşmüş, görselleşmiş ve dramatikleşmiş bir yaşamın yansıtıldığını savunmaktadır.

⁹⁵ Özön, 1985:16.

⁹⁶ Özön, 1985: 12-13.

⁹⁷ Gök, 2007: 114.

⁹⁸ Gök 2007: 115.

⁹⁹ Armes, 2011: 93.

Nitekim 20. yy. sanatının temel ilgi alanı gerçek ile yanılısma sınırlarının yeniden tanımlanmasıdır. Armes, gerçeğe yönelen hareket içinde sinemanın yerini paradoksal olarak nitelemektedir.¹⁰⁰ Zira sinemada hareket halindeki gerçeklik fotoğrafik olarak yeniden üretilmektedir.

Sinema kadrajlama ile seyredilen, okunabilen ve yorumlanabilen bir duruma dönüşmektedir. Bu durumda sinema gerçeğin yerine geçmekte yani kendi gerçekliğini oluşturmaktadır. Sinemada gerçek olaylar değiştirilip yeni gerçeklikler¹⁰¹ yaratılabilir. Arnheim, yönetmenin gerçekliği çerçevelemesinin altını çizerek belirlediği sınırlar içinde gerçekliği istediği şekilde şekillendirdiğini ifade etmektedir. Yönetmenin seçtiği sahnede kimi nesnelere dışarıda bırakabildiğini, kimilerini gizleyebildiğini ya da kimilerini de ön plana çıkarabildiğini belirten Arnheim, bunlara rağmen yönetmenin gerçeklikle çelişmeyeceğini söylemektedir. Zaman ve mekân olarak farklı yerlerde bulunan nesne ve durumları birbirine göre konumlandırabilen yönetmen, sahnenin parçasının bütünü temsil edebileceğini göstermektedir. Başka bir ifadeyle Arnheim'e göre yönetmen dünyayı sadece nesnel gerçekliğiyle yansıtmak zorunda değildir. Aksine nesnel olarak gördüklerine öznel yorumlar da katarak yeni gerçeklikler yaratabilmektedir.¹⁰² Yönetmenin gerçekliği şekillendirmesini, sinema dilini kullanarak ve bir söylemi ön plana çıkararak gerçekleştirebileceğini ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Sinemanın sanat yolculuğunda önemli bir isim olan yönetmen ve kuramcı Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri* (1966) adlı eserinin Almanca Baskıya Önsöz bölümünde film sanatının temelini kurguya dayandırmaktadır. Edebiyat ile bir benzerlik kurarak kurguyu açıklayan Pudovkin, edebiyatçının seçtiği sözcüklerin ham madde olduğunu belirterek seçilen sözcüklerin cümle içinde tamamlayıcı bir ögeye dönüştüğü vakit sözcüğün etkisinin ortaya çıktığının altını çizmektedir. Benzer şekilde her bir çekim tamamlanmış film içinde aynı işlevi göstermektedir. Yönetmen, her bir sahneyi tek tek seçerek, duraksatarak, atarak ya da yeniden ele alarak sahneleri film içinde tamamlayıcı öğelere dönüştürmekte ve bu süreç sonunda filmi yaratmaktadır. Kurguyu temeldeki yaratıcı güç¹⁰³ olarak niteleyen Pudovkin'e göre teker teker çekimler kurgu sayesinde fotoğraf karelerinden canlı birer film sahnelerine dönüşmektedir.

Pudovkin, filmi yönetmenin malzemesi olarak açıklayarak onu gerçek zaman ve gerçek mekânda oluşan gerçek süreçler değil bu süreçlerin üzerine kaydedilen selüloit

¹⁰⁰ Armes, 2011: 83.

¹⁰¹ Arnheim, 2002: 90.

¹⁰² Arnheim, 2002: 114-115.

¹⁰³ Pudovkin, 1966: 18.

parçalarının toplamı olduğunu¹⁰⁴ ifade etmektedir. Yönetmen için gerçek olan artık filmlerin kayıtlı olduğu selüoit parçalarıdır çünkü kurgu esnasında gerçekliğini kendisi oluşturmuş, gerçek zaman ve mekânı modifiye etmiş ve kendi bakış açısından yeni bir gerçeklik oluşturmuştur. Öte yandan aksi bir görüş olarak Kovacs ise gerçekliği temsil edilemez ya da keşfedilemez olarak açıklamakta; daha ziyade ideolojik tutuma uygun olarak yeniden oluşturulduğunu¹⁰⁵ ifade etmektedir. Yönetmen Pudovkin'e göre omuz çekim, boy çekim ve genel çekim gibi yöntemlerle kurguyu şekillendirmek izleyiciyi sadece koltukta oturup edilgen bir şekilde filmi izleyen kişi olmaktan çıkarıp onu aktif bir izleyiciye dönüştürmektedir.¹⁰⁶ Pudovkin'in izleyiciyi aktif bir konuma getirmekle birlikte yönetmenin kurguladığı gerçekliğe izleyicinin de katılmasını ve yeni oluşturulan gerçekliği kabullenmesini sağladığını söyleyebiliriz. Kameranın yönetmenin direktiflerine göre teleskop ve mikroskop¹⁰⁷ işlevleri yüklendiğini ifade eden Bazin'e göre kameranın gözünden dramatik etki ve oluşumların yaratılmasında hiçbir sıkıntı bulunmamaktadır. Örneklem filmimizde kurgu ile gerçekliğin birleştirildiğini ifade edebiliriz. Tarihi olaylara ve verilere dayanarak çekilen film, aynı zamanda bir dünya görüşü çerçevesinden yönetmenin kişisel gerçekliklerinin somutlaşmış hâli olarak yorumlanmaktadır. Monaco'nun yarı-belgesel¹⁰⁸ olarak nitelediği kurmaca ile gerçeklik arasındaki çarpışa özdeşlik, tarih ile güncel olaylara dayanan, izleyicilerin aşına olduğu ve dolayısıyla satma ihtimali yüksek filmleri kapsamaktadır. Bu minvalde örneklem filmimizi Monaco'nun yarı-belgesel film tanımlamasına benzetmek mümkündür zira *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filmi, tarihsel olayları güncel politik meselelere zemin oluşturmak suretiyle yeniden gündeme getirmektedir.

1.3.2. Sinemanın Araçsallaştırılması

Sinema-gerçeklik ilişkisinin kurgulama ile sınırlı olduğu bir önceki bölümde açıklanmıştı. Sinema, gerçekliği yansıtma süreci içerisinde kurgu aracılığıyla yeni bir gerçeklik inşa etmektedir. Sinematografik süreci zekâ ve bilim gibi akan gerçeklik içinden durağan kesit almaya benzeten Bergson, filmi gerçeğin mekanik olarak kavramsallaştırılmış biçimi¹⁰⁹ olarak tanımlamaktadır. Sinema ve gerçeklik ilişkisi akıllara gerçeklik ile gerçek kavramlarını ve bunların farklarını getirmektedir. Gerçekçiliği özgün bir biçim ve gerçekliği filmin kaynak hammaddesi olarak açıklayan Karşı, gerçekçi filmlerde realitenin bir miktar

¹⁰⁴ Pudovkin, 1966: 87.

¹⁰⁵ Kovacs, 2016: 348.

¹⁰⁶ Pudovkin, 1966: 84-85.

¹⁰⁷ Bazin, 2011: 104.

¹⁰⁸ Monaco, 2002: 463.

¹⁰⁹ Sofuoğlu, 2004: 71.

bozulması ile yeniden üretildiğini¹¹⁰ vurgulamaktadır. Sinemanın gerçekliği yeniden üretmesi, onun yalnızca “sinematografik kültür”ün¹¹¹ bir gereği olmadığına işaret etmektedir. Yönetmenin yaratma sürecindeki özgürleşme sorununa işaret eden sinematografik kültür, sanatın yaratıcısının bağlı olduğu kültür, ideoloji, değer ve ahlak kurallarından sıyrılarak gerçekliği bağımsız bir şekilde yansıtması problemine dayanmaktadır.

Temsilleri kapitalizmi ve ataerkini ayakta tutan düşünce, algı ve davranış kalıpları olarak tanımlayan Ryan ve Kellner sinemanın içerik gibi biçimi de değiştirdiğini savunmaktadır.¹¹² Sinemanın gündelik gerçeklik temsilini aktarırken yeniden yaratması, onun sadece bir sinema olmadığıнын altını çizmektedir. Gerçeklik temsilinin yeniden yaratılması, yönetmenin eğilimlerinin gerçekliği şekillendirmesi demektir ki bu durumda yeni oluşan gerçeklik bir hedefe yönelmiş olabilir.

Toplumsal dünyanın temsil edilişi politiktir ve bunun için seçilen temsil tarzları, dünyaya karşı farklı politik duruşları ifade eder. Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatsal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca “gerçekliği” ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur. Filmler fenomenal bir dünya inşa ederek izleyiciyi dünyayı belirli biçimlerde yaşantılayacak biçimde konumlar.¹¹³

Filmler aracılığıyla inşa edilen dünyanın ideolojik, politik, ekonomik ve kültürel yönelimleri film aracılığıyla yeni bir gerçekliği inşa etmede kullanılabilir. Dolayısıyla sinema bir zihnin oluşturulması için araç olarak kullanılabilir demek yanlış olmayacaktır. Başka bir ifadeyle filmler içinde yaşanan dönem ve uygarlığın ahlakını, toplumsal yaşam kategorilerini, kutsal ve kutsal olmayan tabu ve değerleri ile birlikte rollerini seyirciye yansıtmaktadır.¹¹⁴

Manipülasyon aracılığıyla üretilen yeni gerçeklik ve gerçeklik temsili yönetmenin algısı, dünya görüşü, değer yargıları ve ideolojisi ile doğru orantılı şekillenmektedir. Yönetmen, içinden çıktığı toplumun toplumsallaşma sürecinin bir ürünü olarak filminin yeni bir gerçekliğin inşasında kullanılan araca dönüşmesine sebep olmaktadır. Diğer bir ifadeyle yetiştiği toplumun kolektif bilincini yansıtan ve dışsallaşma ile ortaya çıkan kültür, yönetmenin gerçeklik algısını şekillendirmektedir. Öte yandan kültürün tüm toplumda genel kabul görüp benimsenmesi ve fenomenlerin nesnelleşmesi, tüm toplum nezdinde gerçekliğin vücut bulmasını sağlamaktadır. Yönetmenin ortaya koyduğu bir film, edebiyatçının yazdığı

¹¹⁰ Karşlı, 2016b: 947.

¹¹¹ Güçhan, 1993: 55.

¹¹² Ryan ve Kellner, 2010: 408.

¹¹³ Ryan ve Kellner, 2010: 419.

¹¹⁴ Güçhan, 1993: 55.

bir roman ya da ressamın çizdiği bir resim toplumunun nesnel gerçekliğinden bağımsız olamayacaktır. Nitekim ortaya çıkan yeni sanat eseri, bireylerin kendi iç dünyalarını şekillendirdiği gerçekliğe dönüşmekte ve bir zihin inşası döngüsü tamamlanmaktadır. Ayrıca bu döngü, nesillere aktararak devamlılığı sağlanmaktadır. Yönetmenin fenomenolojik yaklaşımı aracılığıyla oluşturduğu yeni gerçeklik toplumsallaşma döngüsü içinde ideolojik, kültürel, ekonomik ya da dini bir aracın kendisine dönüşmektedir.

Örneklem filmimizin ideolojik bir sinema aracına dönüştüğünü ifade etmek yanlış olmayacaktır. Yönetmen, politik meseleleri teolojik bir temellendirme ile meşrulaştırmak suretiyle toplumun nesnelleşmiş fenomenlerini sinema aracılığıyla yansıtmaktadır. Teo-politik olarak nitelendirebileceğimiz *Hız. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filminde yönetmen, Ebû Tâlib'in gözünden olayları anlatmaya başlayarak sinemayı ideolojik yönden araçsallaştırmaktadır diyebiliriz. Aynı şekilde yönetmen Majidi, filmde Ehl-i Beyt'e yaptığı vurgu ile tarihsel bir gerçeklik olan Hz. Peygamber'in ev halkı olgusunu yeni bir gerçeklik ile yansıtmaktadır. Öyle ki Ehl-i Beyt fenomeninin günümüz İran İslam Cumhuriyeti'nin resmî ideolojisinin bir parçası olan imametin izdüşümü olarak filmde sıklıkla ön plana çıkarıldığı şeklinde yorumlamak mümkündür.

Majidi, filmde söylemsel olarak ayetleri kullanırken, anti-karakterleri oluşturup zıtlık üzerinden söylem geliştirirken, mucizeleri Hz. Peygamber'in nübüvvetinin ontolojisine indergerken ve ehl-i kitap karakterleri yansıtırken temel motivasyonu teo-politik bir duruşu yansıtmaktır. Zira bu başlıklarda teolojik bir konunun politik yorumları Şîî bir dünya algısı üzerinden yapılmaktadır. Dolayısıyla Şîî toplumunun gerçeklik tasavvuru sinematografik bir gerçeklik olarak kurgulanmak suretiyle dünya kamuoyuna sunulmaktadır.

Bir dil olan sinemada Monaco, yönetmenin seçiminin sınırsızlığını vurgulamaktadır. Öyle ki yönetmen, bir göstergesi aklı getirmemektedir; aksine onu belirtmektedir.¹¹⁵ Kamera ister nesnel olayların tarafsızca çekilmiş görüntülerini aktardığı yansımasını yaratsın, isterse kendisini gizlemeden seyirciye bir film izlediğini hatırlatsın, sinema perdesinde olup biten her şey belli bir görüş açısının ürünü, kurmaca bir yapıdır.¹¹⁶ Yönetmen, söylemlerini oluşturduğu ve filmi kurguladığı kadar filmde kullandığı göstergeleri de politik ve ideolojik saiklerle seçebilmektedir. Sinemanın kendi iç dinamikleri onu dolaylı ya da doğrudan bir şekilde zihinlerimizde belli imajları belirtmeye yönlendirmektedir. Dolayısıyla filmde Majidi İslam öncesine dayanan Hâşimî-Emevî çekişmesini dolaylı olarak yansıtmak yerine Ebû Tâlib-Ebû Süfyân karşıtlığında gözler önüne sermektedir. Onlarca yıl öncesinden gelen ve Hz.

¹¹⁵ Monaco, 2002: 154-155.

¹¹⁶ Karakoç ve Mert, 2013: 283.

Peygamber sonrasında İslam dünyasında büyük ihtilafların çıkış noktası olan bu Hâşimî-Emevî çekişmesini Majidi perdeye yansıtmakta ve bu karşıtlık üzerinden Şîî bir söylem oluşturmak suretiyle Ehl-i Beyt'in haklı liderliğine hem politik hem de teolojik bir zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla Majidi, sinemanın politik ve teolojik yönden araçsallaşmasına ön ayak olmakla birlikte yüzyıllık tartışmaları aktüel bir bakış açısı çerçevesinde yeni bir gerçeklikle sunmaktadır.

Sinemanın Majidi tarafından teo-politik bir söylemin aracına dönüştürülmesinin izleyici kitleleri açısından yorumlanması ise meselenin bir başka boyutunu oluşturmaktadır. Filme gösterilen tepkiyi özdeşleşmekten duyulan bir doyum hissi¹¹⁷ ile açıklayan Güçhan, filmin üretildiği toplumun bir ürünü olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla Şîî bir bakış açısı, örneklem filmimizi teo-politik bir araç olarak görmekten ziyade Hz. Peygamber'in hayatının anlatıldığı bir film olarak kabul etmesi daha mümkündür. Nitekim izleyici, izlediği peygamber ile özdeşlik kurabilip doyum hissine ulaşmakta güçlük çekmeyecektir. Yüzyıllardır Şîî toplumunun nesnel bir gerçekliğe dönüştürdüğü Hz. Ppeygamber ve Ehl-i Beyt tasavvurunun bir yansımasını izlediklerini kabul etmeleri doğaldır.

Sinemanın araçsallaştırılması konusunda kökenleri antik Yunan ve Latin tiyatro geleneğine dayanan deus ex machina tekniğine değinmek yerinde olacaktır. Bir tiyatro terimi olarak ortaya çıkan deus ex machina zamanla roman gibi edebi eserlerde kullanılmış akabinde sinemanın gelişimi sürecinde de kendine yer bulabilmiştir. Aristoteles'in sanata dair görüşlerini anlattığı *Poetika* eserinde deus ex machina terimini şöyle açıklamıştır.

Karakterlerin betimlenmesinde de öykünün örülmesinde olduğu gibi, zorunluluk ya da olasılık yasaları dikkate alınmalıdır, başka bir deyişle, belli özellikteki karakterden belli konuşmalar ve eylemler zorunlulukla ya da olasılıkla doğmalıdır. Tıpkı bir olayın bir başka olayı zorunlu olarak izlemesi gibi. Buna göre açıktır ki, öykünün çözümü de, karakterlerden kendiliğinden doğmalıdır; *Medea*'da ve *İliada*'da sefere çıkışta olduğu gibi Tanrı'nın olaylara müdahale ederek onları ayarlaması ile değil. Çünkü, Deus ex machina, daha çok dram çerçevesinin dışında kalan olaylar için kullanılabilir. İster bu olaylar, insanın bilemeyeceği bir geçmişe ilişkin olsunlar, isterse kehanete ve Tanrısal bildiriye gereksinme duyulan geleceğe ilişkin olsunlar. Çünkü, biz Tanrıların her şeyi görüp bildiklerini kabul ederiz. Ancak tragedyada olası olmayan [akla aykırı olan, doğal olmayan] hiçbir şey olmamalıdır. Böyle bir şeyden kaçılmıyorsa, o zaman bu, tragedyanın dışında kalmalıdır. Sophokles'in *Oidipus*'unda olduğu gibi.¹¹⁸

¹¹⁷ Güçhan, 1993: 57.

¹¹⁸ Aristotle, 1902: 55-57; Aristoteles, 1987: 43-44.

Yukarıda Aristoteles'in açıkladığı deus ex machina terimi, tragedya karakterlerinin kendileri için yazılmış senaryoya bağlı kalarak makul bir olay örgüsü içinde hareket etmeleri gerekliliğinin altını çizmiştir. Aristoteles'in açıklamasında dikkat çeken husus gündelik yaşantıdakine uygun bir olay örgüsünün tiyatro oyunlarında bulunması gereken bir özellik olduğudur. İzleyici, sahnelenen oyunda olağanüstülük izlemekten ziyade oyunla ve karakterle özdeşlik kurup katarsis¹¹⁹ duygusuna ulaşabilmeyi istemektedir.

Deus ex machina, zaman içinde edebi türlerde yaygın bir teknik olarak kullanılmıştır. Latince bir kavram olan deus ex machina birebir çeviride "makinadan tanrı" (a god from a machine)¹²⁰ anlamına gelmektedir. Antik Yunan oyun yazarlarının olayların çıkmaza girdiği sırada gökten bir karakteri tanrı figürü olarak sahneye indirmesi ve olayları çözüme kavuşturması sırasında bir çeşit vinç benzeri kaldıraç sistemini kullanmaları sebebiyle bu isimle anılmaktadır.¹²¹ Terim özetle, karakterlerin içinden çıkılamayacak bir şekilde sıkıştıkları anda adeta tanrısal bir müdahale yapılmışçasına olayların beklenmedik/mucizevi bir şekilde çözülmesi anlamına gelmektedir.¹²² Sinemaya uyarlanabilen deus ex machina tekniğini, Majidi'nin filminde sıklıkla kullandığını gözlemlemekteyiz. Filmde yönetmenin özellikle mucize kavramına sıklıkla vurgu yaptığına tanık olmaktadır. Sinema kurgusunun tesadüfi olamayacağını bilgisi ışığında düşünüldüğünde Hz. Peygamber'in bu kadar mucizeler ile şekillenmiş olması filmin araçsallaştırılmasına bir örnek niteliğindedir. Filmin teo-politik zeminini sağlamlaştırmak adına Şîî bir düşüncenin teolojik yansıması olarak Tanrısal müdahalenin sinemasal bir teknikle yansıtıldığını belirtebiliriz.

1.3.3. Teo-Politik Sinema

Çalışmamızın temel araştırma alanı olan teo-politik sinemanın net bir tanımına rastlamanın mümkün olmadığını ifade edebiliriz. Etimolojik bir analize tuttuğumuzda teoloji ve politika kelimelerinden kısaltılarak türediğini görmekteyiz. Fransızca théologie kelimesinden dilimize teoloji olarak geçen kelimenin karşılığı olarak Tanrı bilimi¹²³ ya da ilahiyat kullanılmaktadır. Teoloji oldukça evrensel bir kavramdır. Özler, ilahiyatı Allah'ın varlığı, birliği, sıfatları ve fiilleri, yani yaratıp var etmesi ve tüm varlık alemi ile ilişkisi¹²⁴

¹¹⁹ Acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir. Bkz. Aristotle, *Poetics*, VI; Aristoteles, *Poetika*, 6. Bölüm.

¹²⁰ <https://www.britannica.com/art/deus-ex-machina> (erişim tarihi: 31.03.2019).

¹²¹ Papadogiannis, Tsakoumaki ve Chondros, 2010: 2.

¹²² Abrams, 2005: 62; Stableford, 2006: 236, 509

¹²³ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c8a144b373231.41557117 (erişim tarihi: 26.02.2019)

¹²⁴ Özler, 2013: 7.

şeklinde açıklamaktadır. Dolayısıyla teoloji terimi her bir inanç sisteminde bulunmakta ve kendi iç dinamiklerine göre şekillenmektedir.

Politik kelimesi de yine Fransızcadan (politique) dilimize geçmiştir. İlk anlamı politika ile ilgili, siyasi, siyasal olan kelimenin ikinci anlamı ise uzlaşmayı, iyi geçinmeyi amaçlayandır.¹²⁵ Politika, devletlerin özellikle yönetim erkini kullanırken kullandığı amaç, yöntem ve içeriklerin bütünü olduğu için kapsayıcı bir anlama sahiptir. Politikanın geniş kapsamı göz önünde bulundurulduğunda teoloji ile bağdaşabileceği bir zemin olması da oldukça mümkündür.

Teo-politik kavramı literatüre yeni kazandırılan bir kavram olmakla birlikte teolojik politik kavramların kadim bir geçmişinden bahsedilebilir. Din-politika ilişkisi yüzyıllardır varlığını sürdüren bir konudur. Öyle ki kutsal metinlerden politik yorumlar çıkarmak hatta kutsal kitaplardan çıkarımlar yaparak politikalar üretmek mümkün olagelmiştir. Teolojinin politikalar belirlemede etkili oluşu, aralarında Spinoza'nın da bulunduğu birçok ismi bu alanda çalışmaya yönlendirmiştir. Spinoza, *Teolojik-Politik İnceleme* eserinde teo-politik kavramının tanımını yapmasa da teoloji ile politikanın bir arada kullanımını üstüne bir inceleme yapmaktadır. Düşüncenin dini kalıplar içinde politik durumu belirlemesi noktasında eleştirel bir bakış sunan Spinoza, Yahudi ve Hristiyan kutsal metinlerden yola çıkarak incelemesini yapmıştır. Spinoza'ya ek olarak Schmitt, 1820'lerde özellikle Fransa başta olmak üzere Batı Avrupa'da dini, felsefi, sanatsal ve edebi değişimlerin politik ve sosyal koşullarla yakından ilişkili olduğu yönünde yaygın bir dogma olduğunun altını çizmektedir.¹²⁶ Dolayısıyla teo-politik kavramı literatürde yeni popülerlik kazanmasına karşın kökenleri oldukça eskiye dayanmaktadır. Kavram, politikanın dini bir zeminde kendisini üretmesi ve dönüştürmesine dayanan bir terime dönüşmüştür. Öte yandan politik teolojiyi modernizm krizinin fark edilmesi ve onu aşmak şeklinde değerlendirmek de mümkündür.¹²⁷

Teo-politik kavramını siyaseti dini referanslar üzerinden düşünmek ve formüle etmek¹²⁸ şeklinde tanımlamak yanlış olmayacaktır. Özellikle siyaset biliminde kullanılan teo-politik terimi, politikada dinin araçsallaştırılmasını ve politikada dini meşrulaştırmaya gidildiğini göstermektedir. Politik hamleler için dinin bir motivasyon olması anlamına gelen teo-politik terimi özellikle siyasi bir terminolojiye ait olmasına rağmen bu alanla sınırlı tutmak doğru olmayacaktır. Nitekim sinemada da teo-politik motivasyon ile bir filmin olabileceğini Majidi'nin filmi ile görmekteyiz.

¹²⁵ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c8a14610d2058.55525134 (erişim tarihi: 01.03.2019).

¹²⁶ Schmitt, 2005: 43.

¹²⁷ Çınar, 2006: 213.

¹²⁸ Ekşi, 2017: 47.

Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi filminin teo-politik yönü filmin detaylı analizinde yapılmıştır. Yine de teo-politik bir filmde gözlemlenen birtakım özellikleri maddelemek mümkündür. Öncelikle teoloji ile ideoloji arasındaki çizginin son derece ince olduğu İran İslam Cumhuriyeti'nin teo-politik bir duruşundan bahsedilebilir. Özellikle dış politika noktasında dini referanslarla hareket eden İran İslam Cumhuriyeti için teo-politik kavramı çok uzak olmayacaktır. Şiîliği dış politikasında bir araç olarak kullanan İran, dış politikada teo-politik ve mezhepsel bir duruş sergilemektedir ve İran'ın yumuşak güç kaynağı olan Şîa kültürü ve yönetim modeli ülkeyi teo-politik ve ideolojik güç merkezi yapmaktadır.¹²⁹

İdeoloji toplumların hayatında bilimden sanata, felsefeden hukuka, ekonomiden sinemaya birçok alanı biçimlendirmekte ve davranışları etkileyen inanışları tanımlamaktadır. İdeolojinin film gibi kültürel ürünlerde aktarılan toplumsal değerler ve inanışları ifade ettiğini savunan Karakoç ve Mert'e göre ideoloji çoğunlukla göstergeler, anlamlar ve değerlerin hâkim iktidar tarafından yeniden üretilmesinde kullanılmaktadır. Sinema hem temsil eden hem de temsil edilen olarak gerçeği, gerçek dışını, bugünü, geçmiş, gerçek yaşantıyı, hafızayı ve rüyayı ortak bir düşünsel düzeyde yeniden bir araya getirmektedir.¹³⁰ Dolayısıyla sinema, ideolojik motivasyonlar aracılığıyla gerçekliğin yeniden bir üretimine dönüşmektedir.

İzleme eylemi ile oluşan idrak, toplumun temellendirici figürlerini (bireysel başarı anlatısı, özgürlük metaforu, verimliliğin demokrasi üzerindeki kapsamlamacı üstünlüğü, çoğulcu yansızlığa ilişkin litotik liberal ideal vb.) özgül sinemasal biçimlere dönüştüren (eril arayış anlatısı, bireyleşmiş özdeşleşmeyi sağlayan kamera konumları, aile mizansen, sahte bir psikolojik güdüleme modeli yaratmaya dönük kamera sürekliliği, karşıtlıkları yan yana getirmeye dayalı montaj aracılığıyla ikili Hıristiyan ahlakının somutlaştırılması gibi) daha genel bir retoriksel çoğaltım sürecinin yalnızca son aşamasıdır. İdeolojiyi bu doğrultuda yeniden kavramsallaştırmak biçim sorununu önemsizleştirmez, aksine, yapıcı bir politikanın zorunlu ilgi odağı olarak biçimin taşıdığı önemi daha da hayati kılar. Ancak böylesi bir kavramsallaştırmanın, anlatsal gerçekliğin -en temel sinemasal yanılısamanın- çökertilmesine yapısalcı teori tarafından atanan özgül önemi ortadan kaldırdığı doğrudur.¹³¹

İzleyicinin filmi seyretmesi ile oluşan algısının söylemsel bir dönüştürücü olduğu savunulduğunda ideolojinin anlatım gerçekliğini yeniden şekillendirdiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. İdeolojik ve mezhepsel duruşunu politika dışında sanatta da sergileyen İran İslam Cumhuriyeti için Şîa düşüncesi, sanatın da motivasyon kaynağıdır diyebiliriz. Özellikle Majidi'nin filmlerde teolojik temaların varlığı bir yönüyle de politik bir yansımadır. Sanat aracılığıyla yumuşak gücü olan Şiîliğin dünyaya açılması dinin ve politikanın sanat yönünden

¹²⁹ Ekşi, 2017: 53 ve 58.

¹³⁰ Karakoç ve Mert, 2013: 283.

¹³¹ Ryan ve Kellner, 2010: 410.

araçsallaşmasına bir örnek olacaktır. Majidi, ülkesi sınırları dışına taşmış bir yönetmendir. Filmleri İran dışında büyük bir ilgi görmekte ve katıldığı birçok festivalden ödülle dönmektedir.¹³² Dolayısıyla İran'ın sanat aracılığıyla Şiîliğini tüm dünya kamuoyuna açtığını ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Tarih ve toplumu temsil mücadelesi alanı olarak ifade eden Ryan ve Kellner, tarih ile toplumun perdede nasıl yansıtıldığının, fiilen nasıl biçimlendirileceklerinin ya da inşa edileceklerinin¹³³ belirlenmesine yardımcı olduğunu savunmaktadırlar. Dünyanın biçimlendirilmesi ise din ve politikanın da dahil olduğu geniş bir hakimiyet alanı anlamına gelmektedir. Örneklem filmimizde de yeniden biçimlendirilen bir dünyanın teo-politik unsurlarının izi görülmektedir. Filmde kullanılan ayetlerden Hâşimî-Emevî çekişmesinin kökenine kadar birçok unsur filmde teo-politik bir Şiî gerçekliği oluşturması amacıyla bir toplumun söylem kodlarını içermektedir. Majidi, kendi toplumunda yerleşmiş olan teolojik ve politik gerçekleri sinema dilinin yardımıyla yeni bir gerçeklik olarak tüm dünyaya sunmaktadır. Majidi, peygamber tasavvurundan kelâmî yorumlara, mucize anlayışından ismet sıfatına, Ehl-i Beyt'in korunmuşluğu düşüncesinden imamet teorisine kadar bir Şiî düşüncesini şekillendiren tüm fenomenleri 21. yy. konjonktüründe gündeme getirip yeni bir gerçeklik olarak sunmaktadır. Kendisinin aynı şekilde oluşturduğu Şiî gerçeklik üzerinden yeni bir zihin inşa ettiğini ifade edebiliriz.

1.3.4. İran Sineması

1979 yılı kadim İran kültürünün, politikasının, medeniyetinin, toplumsal hayatının ve din algısının modern dönemde karşılaştığı en büyük değişimi işaret etmektedir. 1979 yılına kadar anayasal monarşi ile Pehlevi Hanedanı tarafından yönetilen İran, bu tarihten sonra mollaların yönetimi devralması sebebiyle her alanda bir dönüşüme girmiş ve ülke İran İslam Cumhuriyeti adı ile uluslararası hukukta kendisine yer bulmuştur. İran'ın bu yeni döneminde devleti karakterize eden ana damar da Şiî itikadıdır. Gerek devlet yapılanması gerekse toplumsal hayatın her alanına Şiî doktrini damga vurmuştur.

İran sinemasını ve hatta İran'ı bir bütün olarak çağdaş dönemde Şiî ideolojiden ayrı düşünmek pek mümkün değildir. Devrim sonrası ülkeye hâkim olan Şiî hayat algısı, sinemayı da kaçınılmaz bir şekilde şekillendirmiştir. Devrim öncesi İran sinemasına kısaca değinmek gerekirse sinemayı uzun bir süredir sanatsal yaratım formu olarak niteleyen Kanat'a göre roman ve şiir gibi köklü bir sanat geleneği olan İran'da sinema, bunların yerini almakta

¹³² <http://www.cinemajidi.com/> (erişim tarihi: 01.03.2019).

¹³³ Ryan ve Kellner, 2010: 421.

zorlanmamış ve İran'ın tüm dünyaya tanıtılması noktasında önemli bir olanak sağlamıştır.¹³⁴ İran ile sinemanın tanışması 1900'lü yılların başına denk gelse de ilk uzun kurmacanın 1930'da çekildiğini ifade eden Kanat, sinemanın dual etkileşiminin altını çizmektedir. Sinemanın İran'da hem bir etki meydana getirdiğini hem de İran'daki kültürel yapının ve dinsel tabuların anti-sinema duygularını artırdığını ifade edilmektedir.¹³⁵ Dolayısıyla bahsetmiş olduğumuz sinema ve sosyoloji arasındaki çift yönlü etkileşimi İran sinemasında da gözlemek mümkündür.

İran'daki mevcut din otoritelerinin sinemaya felsefi ve doktrinel itirazlar yönelttiği dönemlerde temel bakış açısı fotoğrafın yasak olmasına dayanmaktadır. Sinemaya din adamları çevresinden yükseltelen itirazlara rağmen İran'daki Meşrutî Devrim (1906-1911) sürecinde ortaya çıkan anti-emperyalist bilinç modernleşmenin aygıtı olarak kabul gören sinema aracılığıyla halk nezdinde kabul görmekteydi.¹³⁶

II. Dünya Savaşı sonrasına kadar milli bir İran sinemasının bulunmadığını belirten Tapper,¹³⁷ gösterilen filmlerin uzun yıllar boyunca ithal edildiğini, yerli yapımların da Hint, Mısır ve benzeri ülkelerde çekilen filmlerin imitasyonu olduğunu vurgulamaktadır. Başka bir ifadeyle, 1930-50 yılları arası İran sineması adına verimli bir dönem olarak kabul edilmektedir. II. Dünya Savaşı yıllarında Hollywood filmlerinin İran sinemasında baskınlığının artması yerli yapımları geri plana itmiştir. Öyle ki 70'li yıllarda "Yeni Dalga" akımına kadar İran yapımı kaliteli filmlerin sayısı oldukça düşüktür. 1960'lı yıllarda "cahil filmi"¹³⁸ olarak nitelenen düşük nitelikli melodramalar şahlığın iktidarını korumak ve ulusalcı güçlerin ilerleyişini engellemek amacıyla kullanıldığını belirten Kanat, 1970'li yıllardaki "Yeni Dalga"ya zemin oluşturan birtakım yerli yapımların 1960'lı yıllarda bulunduğu altını çizmektedir. Furuğ Feruhzad, Feridun Gaffari, İbrahim Gülistan, Feridun Rahnema ve Mesud Kimyai gibi yönetmenler 60'lı yılların İran sinemasına şekil vermiş isimler olmakla birlikte sonraki dönemlerin sinema ruhunu da inşa etmişlerdir.

1979 yılındaki Devrim, 1900'lerde modernleşme sürecini başlatan ve emperyalist Batı ile yakın ilişkiler yürüten 2500 yıllık hanedanın sonu olmuştur.¹³⁹ Devrim sonrası dönemde yapılan referandumda halkın yaklaşık olarak %98 gibi büyük bir bölümü İslami rejimi desteklemesi ile takip eden yıllarda şeriat kurallarına dayanan yasaların özel yaşantı ve kamusal alan kurallarını düzenlediğini ifade eden Atakan, devrimin günlük hayatın

¹³⁴ Kanat, 2007: 18.

¹³⁵ Kanat, 2007: 29.

¹³⁶ Kanat, 2007: 30.

¹³⁷ Tapper, 2002:3.

¹³⁸ Kanat, 2007: 31.

¹³⁹ Atakan, 2006: 1.

pratiklerine dahil olduğunun altını çizmektedir. Dini pratiklerin ve düşüncelerin, toplumsal hayatın derinliklerine işlediği bir toplumda geleneğe dönüşmesi ve kültürün bir parçası olması kaçınılmazdır. Devrim sonrası dönemde İran sineması devletin kontrolü altına alınmıştır. İster ülkede üretilen filmler olsun ister ithal edilen filmler olsun tüm yapımlar denetime tabi tutulmaktaydı. Sinemanın “İslamileştirilmesi” çalışmaları adına Kültür ve Sanat Bakanlığı kurulmuş ve bu bakanlık filmlerin denetimini üstlenmiştir. Filmler devrim normlarına göre incelenmiş ve gerekli kıstasları karşılamayan filmler kesilerek, yeniden düzenlenerek, değiştirilerek ya da adapte edilerek İslami kurallara uydurulmuştur.¹⁴⁰

İslam Devrimi öncesinde film yapımcılarının Pehlevi Rejimi’ne karşı yaptıkları filmlere sansüre uğruyorken, Devrim sonrasında da dini kodların ve İslamlaşma amacının dışında kalan filmlere sansür uygulanmaktaydı. Humeyni ve takipçileri kültürel ve sanatsal etkinlikleri denetleyen bir komite kurmak suretiyle sinemayı bir propaganda aracına dönüştürmüşlerdir.¹⁴¹ Sinema ve toplum arasındaki etkileşim düşünüldüğünde hiçbir dini otorite sinemayı görmezden gelemeyeceğini fark etmiş ve toplumsal inşa ile ideolojiyi hâkim kılmak adına sinemadan faydalanmıştır. Bizzat Humeyni sinema konusunda şu şekilde açıklama yapmıştır:

Sinemayı kötülüğün merkezine koyma gerekliliği neydi? Bizler ne sinemaya ne radyoya ne de televizyona karşı değiliz; karşı olduğumuz şey ahlak bozukluğu ve medyanın gençlerimizi geride tutup onların enerjilerini yok etmek için kullanmasıdır. Bizler asla modernitenin özelliklerine karşı durmadık fakat ne zaman ki bunlar Batı’dan Doğu’ya, özellikle de İran’a, getirilmeye başlandı maalesef medeniyeti ilerletmek maksadıyla kullanılmadılar. Bilakis bizleri barbarlığa sürüklediler. Sinema halkı eğitmek amacıyla kullanılması gereken modern bir icattır ancak sizlerin de bildiği gibi aksine gençlerimizi yozlaştırmak için kullanılmıştır. Bizim sinemaya karşı çıkışımız onun hatalı kullanılmasından ötürüdür, ki bu hatalı kullanımın sebebi bizim yöneticilerimizin güvenilmez politikalarıdır.¹⁴²

Devrim sonrası İran sinemasının tecrübe ettiği değişimi vurgulayan Naficy sinemanın İslami değerleri ele alan iki farklı versiyonunu popülist ve sanat sineması¹⁴³ olarak nitelendirmektedir. Popülist sinema; olay örgüsü, karakterize etme, kadınların tasviri ve sahne düzenlemesi gibi konulara odaklanılırken sanat sineması İslamî değerlerin ve İslamî yönetim altındaki toplumsal koşulların eleştirisini yapmaktaydı. Naficy, İran sinemasının Devrim sonrasında İslamleşmesini “Tağut” sinemasından İslami sinemaya geçiş olarak

¹⁴⁰ Aktaş’tan akt. Atakan, 2006: 7.

¹⁴¹ Atakan, 2006: 11.

¹⁴² Khomeini, 1981: 258.

¹⁴³ Naficy, 2002:30.

kavramsallaştırmaktadır. İran sanat sineması, süreç içinde olgunluk kazanarak kendini büyük ölçüde ispatlamayı başarmıştır. Öyle ki İran filmleri 1980’den itibaren Cannes ve Venedik uluslararası film festivallerinde ödüller kazanmıştır. Ayrıca İran sanat filmleri, ülkemizdeki prestijli film festivallerine de katılım sağlamaktadır. Ekim 2018’de düzenlenen 55. Uluslararası Antalya Film Festivali’nde en iyi film ödülünü İranlı yönetmen Jafar Panahi’nin *Three Faces* (Üç Yüz) filmi almıştır.¹⁴⁴

1.3.4.1. Yerelden Evrensele Bir Yeni Gerçekçi: Majid Majidi

İranlı yönetmen, yazar ve yapımcı Majid Majidi, 17 Nisan 1959 tarihinde Tahran’da orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Henüz on dört yaşındayken sanata duyduğu ilgi onu amatör bir tiyatro grubunda performans sergilemeye yönlendirmiştir. Lise eğitimi sonrasında Tahran’daki Dramatik Sanatlar Enstitüsü’nde eğitimine devam eden Majidi, 1979 yılındaki Devrim sonrasında çeşitli filmlerde rol almıştır. Özellikle 1986 yılında yönetmenliğini Mohsen Makhmalbaf’ın yaptığı *Boykot (Boykott)* filminde aldığı rol dikkat çekmektedir. Yönetmen ve senaryo yazarı olarak sahneye çıkışını *Baduk* (1992) ile yapan Majidi’nin bu ilk uzun metrajlı filmi *Director’s Fortnight*’ta (Yönetmenlerin On Beş Günü) takdim edilmiştir. Takdir toplayan eseri *Baduk*’tan sonra Majidi’yi daha çok tanınır hâle getiren ve Majidi’nin sinema dilinin en karakteristik örneklerinin başında gelen *Cennetin Çocukları* (1997) 1999 yılında Yabancı Dilde En İyi Film Akademi Ödülü’ne aday gösterilmiştir. Ayrıca Majidi’nin 1999 yapımı *Cennetin Rengi* filmi Time Magazine tarafından 2000 yılının en iyi on filminden biri seçilmiştir.¹⁴⁵ Majidi’nin 2008 Pekin Yaz Olimpiyatları’ndaki *Colours Fly* kısa filmi ünlü yönetmenin kendi ülkesinin sınırlarını ne denli aştığını açıkça göstermektedir.¹⁴⁶

1.3.4.2. Majidi’nin Filmografisi

Majidi’nin 1981 yılında oyuncu olarak başladığı sinema macerası hala devam etmektedir. Majidi, sinemaya ilk adım attığı günden günümüze kadar bir filmin yapımcılığından senaristliğine, yönetmenliğinden oyunculuğuna kadar yapımın farklı ve birçok aşamasında yer almıştır. Örnekle filmimiz olan *Hız Muhammed: Allah’ın Elçisi* filminde ise yönetmenlik, senaristlik ve yapımcılık görevlerinin üçünü birden üstlenmiştir.

¹⁴⁴ <https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/55-uluslararasi-antalya-film-festivali-odulleri-aciklandi,eWSobNO9L0iA1c6dkQvPpg> (erişim tarihi: 24.11.2018).

¹⁴⁵ <http://www.cinemajidi.com/> (erişim tarihi: 27.11.2018).

¹⁴⁶ <http://www.cctv.com/english/20080331/103626.shtml> (erişim tarihi: 27.11.2018).

Tablo 1. 1. Majid Majidi'nin Filmografisi¹⁴⁷

	Yılı	Filmin Adı	Majidi'nin Görevi
1.	2017	Beyond the Clouds	Yönetmen/ Senaryo Yazarı/ Yapımcı
2.	2015	Mohammad Rasoolollah (Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi)	Yönetmen/ Senaryo Yazarı/ Yapımcı
3.	2008	Najva Ashorai	Yönetmen/ Senaryo Yazarı
4.	2008	Avaze gonjeshk-ha (Serçelerin Şarkısı)	Yönetmen/ Senaryo Yazarı/ Yapımcı
5.	2007	Persian Carpet ("A Handmade Gift Presented to a Friend")	Yönetmen
6.	2005	Beed-e majnoon (Söğüt Ağacı)	Yönetmen/ Senaryo Yazarı/ Yapımcı
7.	2003	Olympik tu urdugah	Yönetmen/ Senaryo Yazarı/ Yapımcı
8.	2003	Pa berahneh ta Herat	Yönetmen/ Senaryo Yazarı/ Yapımcı
9.	2001	Baran	Yönetmen/ Senaryo Yazarı/ Yapımcı
10.	1999	Gaz-e Mohajer	Senaryo Yazarı
11.	1999	Rang-e khoda (Cennetin Rengi)	Yönetmen/ Senaryo Yazarı
12.	1997	Bacheha-Ye aseman (Cennetin Çocukları)	Yönetmen/ Senaryo Yazarı
13.	1996	Pedar (Baba)	Yönetmen/ Senaryo Yazarı
14.	1995	Khoda miad	Yönetmen/ Senaryo Yazarı
15.	1993	Akhareen abadeh	Yönetmen/ Senaryo Yazarı/ Oyuncu
16.	1992	Baduk	Yönetmen/ Senaryo Yazarı/ Oyuncu
17.	1990	Shena dar zemestan	Oyuncu
18.	1990	Ta marz-e didar	Oyuncu
19.	1989	Yek rooz zendegi ba aseer	Yönetmen/ Senaryo Yazarı
20.	1988	Ruz-e emtehan	Yönetmen/ Senaryo Yazarı/ Oyuncu
21.	1987	Dar jostejuye ghahraman	Oyuncu
22.	1987	Kased	Oyuncu
23.	1986	Teer baran	Oyuncu
24.	1986	Boykott	Oyuncu
25.	1984	Do Cheshman Beesu	Oyuncu

¹⁴⁷ <http://www.cinemajidi.com/> (erişim tarihi: 27.11.2018); <https://www.imdb.com/name/nm0006498/> (erişim tarihi: 27.11.2018).

26.	1984	Este'aze	Oyuncu
27.	1984	Hoodaj	Yönetmen
28.	1982	Marg Deegari	Oyuncu
29.	1981	Enfejar	Yönetmen
30.	1981	Towjeeh	Oyuncu

1.3.4.3. Yeni İran Sineması ve Majidi'nin Katkıları

Sinema olgusu, içinde bulunduğu siyasi, düşünsel ve kültürel iklimi aktardığı gibi bunları şekillendirme gücüne sahip bir fenomendir. Söz konusu İran olduğunda da sinema, benzer refleksler göstererek içinden çıktığı toplumun izlerini izleyiciye yansıtmaktadır. Her milli sinemayı anlatmakta olduğu gibi İran sinemasını anlamak için de filmler toplumsal dönüşümler ve tarihsel süreçler aklın bir kenarında tutularak izlenmelidir.

İran'ın kadim kültürel mirasının zamanla toplumsal hafızayı şekillendirdiğini belirten Uğur¹⁴⁸, yerelde edindiği kültürel değerlerin İran sinemasını evrensel yolculuğunda farklı kılan bir niteliğe dönüştüğünün altını çizmektedir. II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle dünya genelinde sinemada yaşanan değişimden İran sineması da nasibini almıştır. İran'da büyük bir bölümü İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından etkilenen yönetmenler gündelik insanların problemlerini eserlerinin merkezine oturtmak suretiyle amatör oyuncularını kullanarak doğal mekanların tercih edildiği özgün, gerçekçi ve halkçı filmlere eğilim göstermişlerdir. Niteliksiz Farsi filmlerine karşın 1960'lardan sonra İran Yeni Dalga'sında yönetmenler entelektüel çalışmalara imza atarak yerel değerlerden evrensel bir noktaya uzanan yolu seçmişlerdir. Sade öykülerin şiirsel bir anlatım ile aktarılması İran Yeni Dalga Sineması'nı sanatsal değerleri yüksek bir konuma getirmiştir. Majidi'nin kendi ifadeleriyle Devrim öncesinde İran halı, fıstık ve petrolü ile tanınan bir ülkeyken Devrim sonrasında sineması aracılığıyla tanınmıştır. Dünya, sinema sayesinde İran kültürüyle tanışmıştır.¹⁴⁹

Yeni İran Sineması'nda altı çizilen bir husus olarak gerçeklik olgusu belirlemektedir. Sıradan hayatlar içinde gerçeklik adeta bir belgesel anlayışı içinde yansıtılmaktadır. Yeni Dalga Sinema'yı estetik değerlerden ayrı düşünmeyi mümkün görmeyen Kerimi, İran filmlerini içerik bakımından insani ve yapıcı, konusu bakımından ise çekici ve gerçekçi olarak nitelirmektedir. Ayrıca İran filmlerinde felsefi olarak beşeriyetin ekonomik, siyasi, manevi ve ahlaki meselelerinden birinin yansıtıldığını belirtmektedir.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Uğur, 2017: 334.

¹⁴⁹ Laleh'ten akt. Uğur, 2017: 335.

¹⁵⁰ Yaghmooralı, 2013: 24.

80'li yıllarda filmlerini üretmeye başlayan Majidi, Yeni Dalga etkisinde eserler üretmiştir. Biçimsel ve içerik olarak sadelikten yana olan Majidi'nin sinema dilinin şekillenmesinde Yeni Dalga'nın olumlu etkileri bulunmaktadır. Hollywood'un yıldız oyuncu anlayışının aksine amatör ve gerçekçi karakterler üzerinde yoğunlaşmayı tercih eden Majidi, dilindeki gücünü gerçekliği başarılı bir şekilde yansıtmıştırmadan almaktadır. Filmlerinde dini temellere sıkı bir şekilde bağlı olduğu bilinen yönetmenin anti-kahramanları bile tamamen kötü olarak yansıtılmamaktadır.¹⁵¹

Usta yönetmen Majidi'nin Oscar adayı gösterilen *Cennetin Çocukları* filmi başta olmak üzere *Cennetin Rengi* ve *Baran* gibi filmlerinde İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin izleri ve karakteristik özellikleri görülmektedir. Çocuk yüreğinin sıcaklığını ve masumiyetini merkeze aldığı filmlerinde dini söylemlerin altı imgesel anlatımlarla çizilmektedir. Sade ve gündelik olaylarda dahi dramatik çekicilik oluşturmayı başaran Majidi, insani ve İslamî kimliği üzerinden sinema dilini oluşturmaktadır. Dolayısıyla öteki İran filmlerinde olduğu gibi Majidi'nin filmlerinde psikolojik gereksinim ve özgün kültürel imajlarla şekillenmiş akide konuları canlı ve ince bir şekilde filmlere yansımıştır.¹⁵² Çalışmamızın örnekleme olan *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filminde de biyografik bir eser olmasına rağmen kendi İslam algısı üzerinden sinema diliyle Hz. Peygamber'i aktarmıştır. Her ne kadar üçleme filmin ilki olsa da örnekleme filmimizde Majidi ile özdeşleşen bir husus Hz. Muhammed'in çocukluk döneminin filme konu edilmesidir. Film başka birçok şekilde kurgulanabilecekken ya da lineer bir hayat çizgisi içinde gitmek zorunda değilken bu tercihi, Majidi'nin çocukları temele alan film anlayışının bir izi olarak yorumlamak mümkündür. İslamofobi konusunda hassas ve kararlı bir tavır sergileyen Majidi, Hz. Muhammed'in çocuk dünyasında yaşadığı ister küçük sevinçler ile olsun isterse büyük üzüntüler ile olsun kendisini yansıtan nevi şahsına münhasır imzasını bu filmine de atmıştır.

¹⁵¹ Uğur, 2017: 338.

¹⁵² Sun, 2018: 110.

İKİNCİ BÖLÜM

ZİHİN İNŞASI ARACI OLARAK SİNEMADA SÖYLEM ANALİZİ: ÖRNEKLEM ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. Teo-Politik Bir Filmin Söylemi

İran sinemasının teşekkül etme sürecinde din ve din adamlarının tutumları, sinemayı engellemekten başlayıp propaganda aracı olarak kullanılmasına dönüşmüştür. Netice itibariyle ulema sinema ile barışmıştır.¹⁵³ Devrim sonrasında sinemanın kitleleri etkilemekteki avantajları göz önüne alındığında Humeyni de dahil olmak üzere birçok din adamı, İslamî değerlerin ve öğretilerin aşılmasına adına sinemanın bir aygıt olması gerekliliğini savunurken, ahlaka mugayir filmlerin ise denetlemeler sonucu yasaklanması yönünde çalışmışlardır. Böylelikle sinema, çift yönlü etkileşim alanı içinde hem içinden çıktığı toplumdan etkilenmiş hem de toplumu ürettiği filmler aracılığıyla şekillendirmiştir. Sinemayı düşünceleri yansıtan ve harekete geçiren bir sistem¹⁵⁴ olarak tanımlayan Çelik'e göre sinema, yeri geldiğinde toplumun kendisi, yeri geldiğinde kurgu, yeri geldiğinde ise siyaseti anlatan bir gerçekliğe bürünmektedir.¹⁵⁵ Dolayısıyla sinemayı toplumdan, dinden, siyasetten kısacası gündelik gerçeklikten bağımsız düşünmek hata olacaktır.

Retoriği, dünyayı temsil ve inşa ederken hangi figürlerin kullanılacağı anlamında kullanan Ryan ve Kellner, retorik konusunu çözümlemenin merkezine konumlandırmaktadır. Gerçekçi anlatının ideolojik işleyişten ziyade dünyayı belirli bir biçimde inşa etmekte retoriğin işleyişine başvurulmaktadır.¹⁵⁶ Nitekim retorik ya da konuşma sanatı bir söylemin arka planını oluşturmaktadır. Retorik, söylemsel kodlara göre oluşmakla birlikte söylemsel kodların işlevlerini karşı tarafa aktarmayı amaçlamaktır diyebiliriz. Dolayısıyla filmde kullanılan figürler, temalar ve semboller birer ideolojik yaklaşımın söylemsel yansımalarına dönüşmektedir. Bu söylemler de belirli bir zihin algısı ve dünya görüşü oluşturmaktadır. Söz konusu örneklem filmimizde ideolojiden şekillenen söylemin Şîlik vurgusu olduğunu özellikle Haşimoğulları ve onların korunmuşluğu ile Ebû Tâlib'e yapılan vurgu üzerinden okumak mümkün olmaktadır.

Retorik, söylem ve dil ışığında örneklem filmimizde dikkat çeken ve teo-politik bir özellik olarak addedebileceğimiz bir husus da filmin orijinal dilinin Farsça olmasıdır. Filmin

¹⁵³ Aktaş, 2015: 80.

¹⁵⁴ Çelik, 2016: 62.

¹⁵⁵ Çelik, 2016: 59.

¹⁵⁶ Ryan ve Kellner, 2010: 419.

dekor, kostüm, karakter tipolojileri ve atmosfer gibi dönemin ruhunu yansıtmadaki hasasiyeti göz önüne alındığında filmde otantik bir Arapça yerine Farsçanın dil olarak tercih edilmesinin bizde dilin bir amaca hizmet ettiği yönünde düşünceler oluşmasına neden olmaktadır. Dil, dolayısıyla retorik Ryan ve Kellner'ın ifade ettiği gibi temsil ve inşa vasıtası olarak söyleme zemin oluşturmaktadır. Dil, bizatihi bir kimlik göstergesi iken Hz. Peygamber'in Farsça konuşuyor olması söylemsel olarak kendisini Farsça konuşan bir millet olan İran halkının otomatik olarak bir mensubuna, başka bir ifadeyle bir temsilcisine dönüştürmektedir. Majidi, nesnel bir gerçeklik olan Hz. Peygamber'in Arap oluşunu teo-politik bir söylemde manipüle etmek suretiyle sinema perdesinde kullandığı dili değiştirerek yeniden inşa etme girişimindedir. Hz. Peygamber'in Farsça konuşuyor olması kendisini tarihsel gerçeklik bağlamından koparmakta ve teo-politik bir söylem olarak karşılaştığımız İran'ın ideolojik Şîî düşüncesinin tam ortasına konumlanmaktadır. Şîîlerin teşekkül sürecinde Hz. Peygamber üzerinden bir temellendirme yaptıklarının altını çizen Şahin, bu teşekkül sürecinin Hz. Peygamber'e kadar götürülmesinin tarihi yeniden inşa etme girişimi olarak okumaktadır.¹⁵⁷ Nitekim Majidi'nin bu tercihi tarihi yeniden inşa etme girişimi olduğu kadar peygamber algısının da yeniden inşa edilmesi olarak yorumlamak mümkündür.

Filmin dilinin Farsça olmasının teo-politik bir diğer yansıması olarak nübüvvet-imamet ilişkilendirilmesinde de gözlemleyebilmekteyiz. Şîî düşüncede imamın Peygamberin umumi vekâletini üstlendiğini ifade eden Şahin, bu bakımdan imametın nübüvvetin devamı olarak görüldüğünü tahlil etmektedir.¹⁵⁸ Diğer bir deyişle Hz. Peygamber'in vefatının akabinde Şîî düşünce ışığında İslamiyetin kurumsallaşmış yapısı olarak imamet gösterilmektedir. İmametın nübüvvetin devamı olarak addedilmesi imameti bir kaynağa bağlamaktadır. İran toplumu ile iç içe geçmiş olan Şîa hem ideolojik hem de tarihsel kökünü Hz. Peygamber'e dayandırmakla birlikte Hz. Peygamber ile organik bir bağ kurmaktadır. Filmde bu bağın temsilini de dil olan Farsça gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla ideolojik bir Şîî algısı olduğunu iddia ettiğimiz filmde teo-politik bir söylem olarak Hz. Peygamber'e refer edilmesinin aracı olarak dil kullanılmıştır diyebiliriz.

Ünlü İranlı yönetmen Majidi'nin *Hız. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filmi, yönetmenin kendi ifadesiyle bizatihi politik olaylar karşısında bir duruştur. Majidi, 2018 yılında TRT Akademi'ye verdiği bir mülakatında¹⁵⁹ filminin Batı'daki İslomofobi'ye bir mesaj niteliği taşıması yorumuna Batı'da Hz. Peygamber'in karikatürünü yapanlara verilecek cevabın bayrak yakmaktan ziyade sinema aracılığıyla yapmayı tercih ettiğini belirtmektedir.

¹⁵⁷ Şahin, 2016:35.

¹⁵⁸ Şahin, 2016: 98.

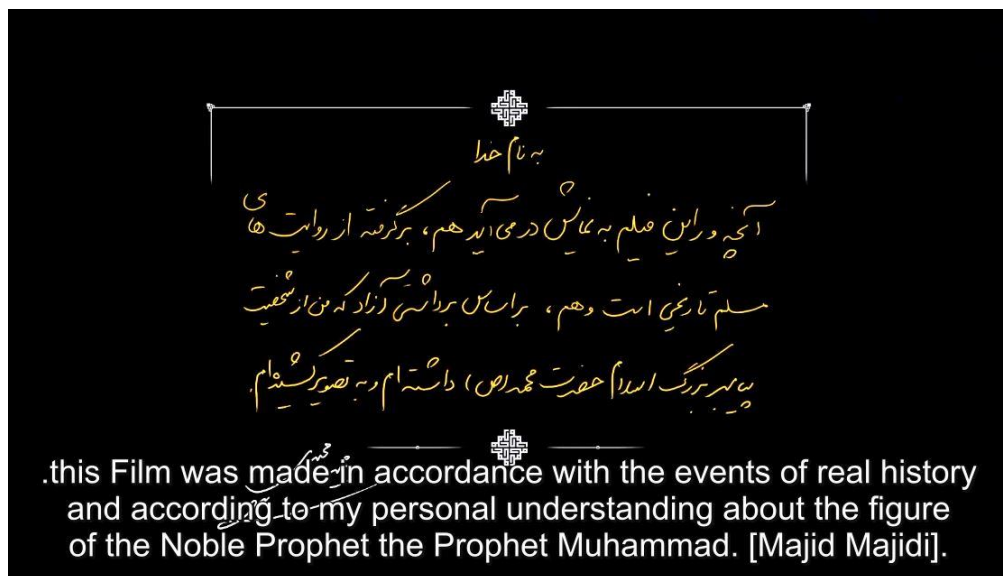
¹⁵⁹ Majidi, 2018: 382.

Majidi'nin bu söylemini, Şîi dünya görüşüyle şekillenmiş bir peygamber algısının teo-politik bir zeminde yükselen İslamofobi'ye kendi üslubu ile bir cevap verme girişimi olarak algılamak mümkündür.

Barışçıl ve sanatsal bir başkaldırı ile İslamofobi karşısında tavır takınan Majidi'nin eseri, İslam dünyası içinde 1976 yılında Mustafa Akkad'ın yaptığı *Çağrı* filminden sonra Hz. Peygamber ile ilgili en çok ses getiren ikinci bir eser olmuştur. Film hakkında İslam dünyası içinde de teo-politik ekseninde şiddetli tartışmalar dönmektedir. Sinemanın, içinden çıktığı toplumun izlerini ve zihniyet yapısını taşıması kaçınılmazdır. Bu sebeple İslam dünyasından yöneltilen ilk eleştiri Şîi bir yönetmenin filmi Şîi bir bakış açısından şekillendireceği yönünde olmuştur.

2.2. Filme Kişisel Bir Çerçeve

Fenomenolojik açıdan yaklaşıldığında Schütz'ün ifade ettiği gibi zihinlerin inşası kişilerin nesnelere algılamaları ile alakalıdır. Bireyler yetiştikleri toplumdan beslenmeleri sebebiyle toplumun çizdiği düşünce ve algı kalıpları içinde kendilerine bir anlam dünyası yaratabilmektedirler. Böyle bir durumda İranlı bir yönetmenin ortaya koyduğu eserde Şîilik izlerine rastlamak, her ne kadar tarafsız bakış açısı ile çalışmak istese de, mümkündür. Nitekim Çelik günümüz sineması için ideolojik grupsal milli İslami sinema yerine Müslüman entelektüel senarist veya yapımcıların kişisel yorumlarıyla yön değiştiren bir sinemanın varlığını vurgulamaktadır.¹⁶⁰ Örneklem filmimizde de Majidi, kullandığı imgelerle bir söylem alanı yaratmakta ve bu söylem sayesinde içinden çıktığı algı dünyasını yansıtmaktadır. Zira film henüz başlamadan Majidi'nin notu ekranda belirmektedir:



¹⁶⁰ Çelik, 2018: 10.

Fotoğraf 2.1 Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi filminin başlangıcındaki Majidi'nin notu

Allah'ın adıyla. Bu film tarihi bilgiler ve ayrıca son peygamber Hz. Muhammed (S.A.V.)'in şanlı kişiliğine bakışım doğrultusunda yapılmıştır. Majid Majidi

Majidi'nin Hz. Peygamber'i tarihi bilgilerin yanında kendi algıladığı şekilde yansıttığını film başlamadan izleyiciye not düşmesi, bizlere şahsi düşünce yapısının ipuçlarını aktardığını düşündürmektedir. İzleyici, Hz. Peygamber'i tarihi ve kutsi kişiliğine ek olarak Majidi'nin zihin ve duygu dünyasındaki hâlini izleyeceğini filmin başında öğrenmiştir. Bu noktada, düşünülen notun kendi bakış açısı kısmı, fenomenolojik bir yaklaşımla incelendiğinde Majidi'nin nesnel gerçeklikleri öznel dünyasında ne şekilde yorumlayıp kendi gerçekliğini yeniden oluşturduğu sonucuna varabiliriz. Film boyunca aklımızın bir köşesinde Majidi'nin bakış açısına göre bir İslam peygamberini izlediğimiz gerçeği bulunmaktadır.

Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi filmini Düccane Cündioğlu 2016'da kaleme aldığı köşe yazısında teo-politik bir film olarak nitelemiştir.¹⁶¹ Cündioğlu, bir peygamberin hayatını anlatması yönüyle teolojik, teolojik unsurları devletin ve toplumsal hayatın ayrılmaz parçası olarak gören bir ulusun kendi sosyo-politik önceliklerini filmin ana ekseninde barındırması yönüyle de politik olarak yorumlamaktadır. Filmin Majidi adına sanatsal değerinden çıkıp ideoloji yüklü bir propaganda alanına dönüştüğünü belirten Cündioğlu'na göre bu tutum doğal görülmektedir. Bunun sebebini filmin, Majidi'nin bireysel ve sübjektif seçimlerinin ötesinde devlet himayesinde ve onun desteğiyle çekilmiş bir ürün olmasına bağlamaktadır.

2.3. Majidi'nin 'Elçi'si

Cündioğlu'nun makalesinde elçiyi "Majidi'nin 'Elçi'si" olarak ifade etmesi Majidi'nin söylem sayesinde çizdiği bir elçi olarak yorumlamak mümkündür. Elçi olarak görevlendirilen Hz. Peygamber, evrensel kabul gören bir peygamberdir. Kendisi ne Yahudi peygamber algısında olduğu şekilde sadece kendi milletine tebliğ amaçlı yollanmıştır ne de Hristiyanlıktaki peygamber algısında olduğu gibi efsanevi bir şekilde zaman içinde tekrar gelecektir. Hz. Peygamber, İslam itikadı açısından hak din İslam'ı Kur'an-ı Kerim hükümlerine göre tebliğ etmiştir ve dünyevi zamanın sonuna kadar Allah tarafından muhafaza edilmek suretiyle hükümleri devam edecektir. Bu bağlamda Hz. Peygamber evrensel niteliklere sahip olarak çağını ve toplumunu aşmış bir şahsiyettir. "Majidi'nin 'Elçi'si" ise belirli bir mezhebi duruşu, daha açık ifadeyle Şîî bir duruşu, sergileyen bir elçidir.

¹⁶¹ <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/bir-teo-politik-film-hz-muhammed-allahin-elcisi-40269320> (erişim tarihi: 02.08.2018).

Hz. Peygamber, her şeyden önce Haşimoğullarının üyesi bir peygamberdir. Kendisinin yetiştiği toplumun kodları göz önüne alındığında Haşimoğlu, Umeyyeoğlu ya da herhangi bir aileye bağlı olmak sosyolojik, politik ve ekonomik birçok anlam içermektedir. Kabile düzeninin temeli olan asabiyet, İslam öncesi Arap toplumunda kişinin asabesi yani baba tarafından akrabaları anlamına gelip aynı kabiledaki bireylerin haklı ya da haksız olduklarına bakılmaksızın kabilesinin yanında olup onu savunma¹⁶² demektir. Hz. Peygamber'in Haşimoğullarının bir bireyi olması, Arap kültüründe büyük bir yere sahip olan asabiyet bilgisi ile anlamlı hale gelmektedir. Öyle ki asabiyet anlayışı Hz. Peygamber'in nübüvvetinin ilk yıllarında lehte kullanılan bir uygulamaya dönüşerek İslam'a çağrı yapılmasında kendisini koruyan bir kalkan olmuştur. Filmde vurgulanan Hz. Peygamber'in Haşimoğulları mensubiyeti ve kendisini koruyanların Haşimoğulları üyelerinin olması söylemsel açıdan Hz. Peygamber'i mezhepsel bir kalıba sokma girişimidir diyebiliriz. Hz. Peygamber sonrasında cereyan eden hilafet tartışmalarının kökeninde hilafetin Haşimoğullarında kalması gerekliliği ve İmam Ali'nin soyunun hilafeti devam ettirmesi gerektiği düşüncesi filmde Şîî düşüncesinin söylemsel, mezhepsel ve teo-politik bir yansımasıdır. Toplumsal düzlemde büyük anlamlar ifade eden asabiyet, Majidi'nin yorumlaması aracılığıyla teolojik ve mezhepsel bir söyleme dönüşerek sinemanın araçsallaşması sayesinde bir zihin inşası modeli haline dönmüştür.

2.4. Ebû Tâlib'in Gözü

Filmde anlatıcı rolünü üstlenen Hz. Peygamber'in amcası Ebû Tâlib'tir. İzleyici, bütün bir filmi Ebû Tâlib'in bakış açısına göre görmekte, anlamlandırmakta ve yorumlamaktadır. Ebû Tâlib'in şahsi özellikleri kendisinin anlatıcı pozisyonunda olması konusunda herhangi bir çelişki yaratmamaktadır. Öyle ki Majidi, Ebû Tâlib'in anlatıcı olmasını haklı bir zemine oturtup meşrulaştıracak argümanları da film içinde sembolik olarak vermektedir. Ayrıca bir filmde lehte ya da aleyhte bir "tanığa" başvurulmasını sinemasal bir teknik olarak okumak da mümkündür. Zira Ryan ve Kellner tanıkların betimlenen olayların tarihsel gerçekliğini vurguladıklarını, filmi perdenin dışına taşıdıklarını ve bu yolla izleyicinin kendisini filmden uzaklaştırmaya dayanan geleneksel eğilimi engellediğini ifade etmektedir.¹⁶³

¹⁶² Sarıçam, 1997: 24-25.

¹⁶³ Ryan ve Kellner, 2010: 241.



Fotoğraf 2.2 Filminin başlangıcında umutsuzluğa kapılan Ebû Tâlib



Fotoğraf 2.3 Filmin sonunda yeniden ümitlenen Ebû Tâlib

Öncelikle kendisi hem Haşimoğulları içinde hem de Kureyş kabileleri arasında akil bir kişiliktir. Filmin açılışında Ebû Tâlib, Dâru'n-Nedve'de bir toplantı düzenlendiğinin haberini alması üzerine mekâna gider. Burada Ebû Tâlib ile Ebû Süfyân arasında geçen diyalogda, Ebû Süfyân herkesten gizlediği sırrını çekinmeden, güvenerek Ebû Tâlib ile paylaşmaktadır. Böyle bir güven vermesi Ebû Tâlib'i karşı cephe adına 'güvenilir düşman' olarak nitelememizi sağlamaktadır.

Ebû Tâlib'in, Fil Vak'ası sahnesinin hemen öncesinde Abdulmuttalih ve Ebrehe arasındaki diyaloga şahit olması sembolik olarak peygamber öncesi döneme hâkim bir kimse olduğu izlenimi çizmektedir. İslam öncesi Arap toplumunun tarih, sosyoloji, ekonomi, din ve

politika bilgisine hâkim olmak, Hz. Peygamber Dönemi'ni hatta Hulefâ-i Râşidin Dönemi'nden, Cemel Vakası'na, Sıffin Savaşı ve Hakem Olayı'ndan, Hz. Peygamber'in torunlarının şehit edilmesine kadar İslam dünyasının bugünkü hâlini şekillendiren birçok hadiseye de hâkim olmak demektir. İsmi zikredilen olaylar bir bütün olarak İslam dünyasının düşünce yapısının gelişmesinde ve zihinlerin inşasında söylemsel rollere sahip olmuştur. İslam öncesinde kabilelerin toplumsal konumları, saygınlıkları, ticari itibarları ve politik nüfuzları Hz. Peygamber'in tebliğe başladığı ilk günden itibaren kuvvetli bir sarsıntıya uğramıştır. Bu sarsıntı ve nüfuz kaybetme korkusunu en iyi aktarabilecek karakterlerden birinin Ebû Tâlib olması kaçınılmazdır. Hanif bir babanın evladı olarak İslam öncesinde had safhada olan yozlaşmayı ve şirki kardeşi Ebû Leheb ile girdiği diyaloglardan da çözümlemek mümkündür. Hz. Peygamber'in kutlu doğumu şerefine dedesi Abdulmuttalib'in büyük bir mutlulukla verdiği yemek sırasında Ebû Tâlib ile Ebû Leheb arasında şu diyalog geçmektedir:

- Ebû Tâlib: Hoş geldin kardeşim!
 Ebû Leheb: Yemek ileri gelenlere verilmiyor mu?
 Ebû Tâlib: Babanı tanımadın mı daha?
 Ebû Leheb: Tanıyıp da ne yapacağım? Fukaralarla aynı kaptan mı yiyeceğim? Onların artıklarını yiyerek gururumu çiğnetmem!



Fotoğraf 2.4 Ebû Tâlib ile Ebû Leheb karşıtlığı

Majidi, bu sahneyi sadece konuşmalar üzerinden değil, karakterlerin mimiklerinden birbirlerine konumlandırılmalarına kadar ince ayrıntılarla düzenlemiştir. Yönetmen, Cahiliyye

kibrini ve sınıfsallaşmasını Ebû Leheb'in at üstünden aşağılayıcı ifadelerle ve tiksinen bir ses tonunda konuşmasıyla sembolleştirmiştir. Ebû Tâlib ise Cahiliyye zihniyetine karşı dik duran tavrıyla kardeşinin konuşmalarına yumuşak bir ses tonuyla cevap vermiştir. İki karşıt tavrın aynı babanın evlatları üzerinden gösterilmesi Majidi'nin söylemleri karşıtın varlığı üzerinden yarattığını ortaya çıkarmaktadır.

Bunların dışında Ebû Tâlib'in mütevazı kişiliği, yürekliliği, merhametliliği ve kardeşinin emanetine kendi öz evladı gibi muamele etmesi gibi olumlu nitelikleri Majidi'nin, olayları onun bakış açısından aktarmasında etkili bir sebep olabilir. Filmde Abdulmuttalib'in ölüm sahnesinde dikkat çeken bir Ebû Tâlib portresi karşımıza çıkmaktadır. Bir anlamda yönetmen, filmi Ebû Tâlib'in gözünden anlatmasının meşrulaşmış halini bizlere göstermektedir. Abdulmuttalib, vefatının hemen öncesinde Hz. Peygamber'i amcası Ebû Leheb'e vermeyi reddederek amcası Ebû Tâlib'e emanet etmiştir.

Ebû Tâlib, onu asla terk etme. Babasını hiç görmedi, annesi de öldü. Onu koruyacak kişi sensin. Onu kendi evladın gibi gör. Ona her şeyi söyle, hak ettiği sevgiyi ver. Şimdi huzur içinde ölebilirim.



Fotoğraf 2.5 Abdulmuttalib'in ölmeden önce Hz. Peygamber'i Ebû Tâlib'e emanet etmesi

Abdulmuttalib'in torununu amcasına emanet ettiği sahnede ilk olarak olayları Ebû Tâlib'in bakış açısından görmemizi makul ve meşru gösterecek argüman izleyiciye sunulmaktadır. Nesnel bir gerçeklik olan Ebû Tâlib, Majidi'nin kendisine yüklediği anlamla mezhepsel ve söylemsel olarak Şîî bakışından farklı bir gerçekğe dönüşmüştür. Film boyunca sıklıkla yinelenen ve çalışmamızın temelini teşkil eden Hz. Peygamber'in Haşimoğulları tarafından teolojik bir alt yapı ile korunuyor olması, bahsettiğimiz sahnede de zuhur

etmektedir. Ebû Tâlib, imamet teorisi açısından kilit bir rolde olması sebebiyle filme Şîî bir kimlik kazandırmaktadır demek yanlış olmayacaktır.

Ehl-i Beyt ile Ebû Tâlib ilişkisinin bariz bir gerçek olması filmin Şîîlik yönünü vurgulayan bir söylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir Şîî zihin inşasının kodlarını deşifre etmek adına Şîî toplumunun iman esasları arasında yer alan imamet, filmde yönetmenin söylemleri arasında kendini göstermektedir. Ebû Tâlib'in şahsiyetinde sembolize edilen Ehl-i Beyt, Şîî'nin meşruiyetinin temelini teşkil etmektedir.

Terim olarak Şîî, Hz. Peygamber (s.a.v.)'in vefatından sonra Hz. Ali ve Ehl-i Beytini imamet için en layık kişi olarak gören ve onu nass ve tayinle "meşru" halife kabul eden; ondan sonraki halifelerin de onun soyundan gelmesi gerektiğine inanan toplulukların müşterek adı olmuştur.¹⁶⁴

Fığlalı'nın ifade ettiği üzere Şîî'ye göre imamet meşru ve ilahi bir kararla Hz. Ali'de olmalıdır. İmamet zincirinin devamlılığı konusunda da Ehl-i Beyt kilit bir role sahiptir. Ehl-i Beyt'in ilk kaynağı da Ebû Tâlib'tir. Fığlalı gibi Onat¹⁶⁵ da Şîî'nin benzer bir tanımını yapmakla birlikte imamet'in insanlığın sonuna kadar Ali'nin soyundan devam edeceğine ve imamların masumiyetine inanıldığına vurgu yapmaktadır.

Şîîlik dendiği zaman ilk akla gelen İmamet nazariyesi olmaktadır. Başka bir deyişle, Şîîliğe özgün niteliğini kazandıran birtakım özellikler, imamet meselesi etrafında oluşan itikadî nitelikli farklılaşmaların kurumlaşması sonucunda tarih sahnesine çıkmıştır. Şîîliğe göre İmamet meselesi doğrudan inançla ilgili bir meseledir. Bu hususu, hem klasik dönem Şîî eserlerde, hem de çağdaş Şîî yazarların eserlerinden tespit etmek mümkündür.¹⁶⁶

Şîîlik düşüncesinden imamet'in ayrılamayacağını belirten Onat, imamet'in Şîî düşünce dünyasında siyasi olmakla birlikte itikadî bir kimliğinin varlığının da altını çizmektedir. Şîî ideolojinin hâkim olduğu bir ülke olarak İran'da bireylerin inanç ve düşünce dünyalarının şekillenmesinde imamet kavramının oynadığı rol ortadadır. Şîî ideoloji, fenomenolojik olarak bakıldığında bireylerin, İran toplumunun bir parçası hâline gelme süreçlerinde nesnelleşmiş olan imamet kavramını öğrenip bu kavram ile özdeşleşmektedir. Sonuç itibariyle de özdeşlik kurduğu imamet kavramı artık bireyin duygu ve düşünce dünyasını şekillendirmektedir. İçselleştirdiği imamet düşüncesinin temsilcisine dönüşen İran toplumundaki bireyler için artık Ebû Tâlib, Ali bin Ebû Tâlib ve Ehl-i Beyt sembolik ve söylemsel anlamlar taşımaktadır. Ebû

¹⁶⁴ Fığlalı, 2001: 133.

¹⁶⁵ Onat, 1997: 81.

¹⁶⁶ Onat, 1997: 82.

Tâlib söylemi, Şîf bir birey için imameti gasp edilmiş Ali'yi, şehit edilmiş Hüseyin'i ve yüzlerce yıldır çekilen acıları akla getirmektedir.

2.5. Görünmez Koruyucu Ali

Filmde, boykot dönemi sırasında Dâru'n-Nedve'de Mekkeli kabilelerin Hz. Peygamber'in aleyhinde toplanmalarını haber alan Ebû Tâlib oraya giderken yolda yemek bölüştüren oğlu Hz. Ali'yi görür. Oğlu ile arasında aşağıdaki diyalog geçmektedir:

Ebû Tâlib: Ali, oğlum! Bölüştürme bitti mi? Peygamberi yalnız bırakma. Onun yanında kal.
Hz. Ali: Tabi ki, babacığım.



Fotoğraf 2.6 Ebû Tâlib'in Hz. Peygamber'i Hz. Ali'ye emanet ettiği sahne

Bu konuşma sırasında Hz. Ali'nin fiziksel olarak sadece elleri ve vücudunun arkası görünmektedir. Ayrıca diyalog sırasında Hz. Ali karanlıkta bırakılmaktadır. Bunlara ek olarak sesi işitilmektedir. Hz. Ali'nin bu kadar gizli tutulması ve tıpkı Hz. Peygamber gibi fiziksel olarak gösterilmemesi filmde dikkat çeken bir detaydır. Söylemsel olarak yönetmenin, Hz. Ali'ye atfettiği kutsiyet sebebiyle göstermediği anlaşılan bu sahnede Hz. Peygamber'in canından endişelenen Ebû Tâlib onu Hz. Ali'ye emanet etmektedir. Bu noktada bir takım kelâmî tartışmalar akla gelmektedir.



Fotoğraf 2.7 Hz. Ali'nin elinin görüldüğü sahne



Fotoğraf 2.8 Hz. Ali'nin arkadan görüldüğü sahne



Fotoğraf 2.9 Hz. Ali'nin karanlıkta bırakıldığı sahne

İslam dininde kişilerin resmedilmesi konusu geçmişte olduğu gibi günümüzde de en çok tartışılan başlıklardan birisi olagelmıştır. Bu konuda farklı yorumlar ve bakış açıları bulunmaktadır. Meselenin özellikle *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filmi ile yeniden gündeme geldiğini belirtmek yanlış olmayacaktır. Zira filmle birlikte resmedilme konusu ekseninde tartışmalar yeniden tartışmaya açılmış, bu tartışmalar ise sadece fikhî ekseninde değil, aynı zamanda kelâmî boyutuyla da masaya yatırılmıştır. Dolayısıyla, Hz. Peygamber'in resmedilmesi güncelliğini kaybetmeyen bir tartışma alanı olması sebebiyle BBC¹⁶⁷ de bu konuda görüşler toplamıştır. BBC'nin farklı kişilerle gerçekleştirdiği röportaja göre resmin Kur'an-ı Kerim'de bire bir yasaklanmamasına rağmen hoş karşılanmadığını belirten Güler, resim yasağının hadislerle ilgili rivayetlere dayandırıldığını ifade etmektedir. Güler, Müslümanların İslam'ın ilk dönemlerindeki putperestliğe dönüş tehlikesini işaret etmektedir:

Bununla ilgili ayet yok, hadis yok. Sünnî usule göre bir şeyin haram edilebilmesi için o şey ile ilgili Kuran'da bir ayet ya da hadis olması lazım. Kur'an'da yok ama hadiste resmin yasak edildiğine dair rivayetler var. Genel olarak alimlerin izahatına göre tekrar puta tapmaya geri dönmek için Hz. Muhammed erken dönemde bunu söylemiş olabilir.

Tıpkı Güler gibi İslam anlayışının putlaştırılabilecek tüm tasvirlerden kaçındığını ifade eden Derman¹⁶⁸, Hz. Peygamber'in resmini kimsenin çizmeye ne lüzum gördüğünü ne de cesaret ettiğini belirtmektedir. Derman, kendisinin resmedilmesi yerine gerçek tasvirler üzerinden herkesin kendi zihninde bir peygamber şeklinin tecelli etmesini putları yıkan bir iman anlayışı olduğunun altını çizmektedir.

Müslümanların kişileri resmetmeye karşı olumlu bir bakışlarının olmaması Hz. Peygamber'in eşkâlinin yazı aracılığıyla aktarıldığını belirten Pakalın, Hz. Peygamber'in yüksek evsafını anlatma türünün hilye olarak adlandırıldığını açıklamaktadır¹⁶⁹. Sünnî kaynaklarda resmetmenin yasak olduğunu belirten Yüksel, Hz. Peygamber'in tasvir edildiği minyatürlerin Şîî kaynaklardan ortaya çıktığını savunmaktadır. İran coğrafyasında yüz hatlarının tam görünmemesi kaydıyla minyatürlere izin verildiğini, buradan da Osmanlı'ya geçtiğini ifade eden Yüksel, çizilenin Hz. Peygamber olup olmasından bağımsız olarak resmin fıkıh kaynaklarında yasaklandığının altını çizmektedir.¹⁷⁰

¹⁶⁷ https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/01/150116_muhammed_peygamber_tasvirleri (erişim tarihi: 16.12.2018).

¹⁶⁸

http://dergi.altinoluk.com/index2.php#sayfa=yazarlar&yazar_no=466&MakaleNo=d009s040m1&AdBasHarf=&limit=0-15 (erişim tarihi: 16.12.2018).

¹⁶⁹ Pakalın, 1993: 842.

¹⁷⁰ https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/01/150116_muhammed_peygamber_tasvirleri (erişim tarihi: 16.12.2018).

Sünnî gelenekte yüz tasvirlerinin olmadığını belirten Bağcı, Hz. Peygamber minyatürlerinde yüzünün peçeli resmedildiğini belirtmektedir. Şîî gelenekte ise 16. yy.a kadar Hz. Peygamber'in sıradan bir kişi gibi tasvir edilip yüzünün çizildiğini belirten Bağcı, Şîîliği devlet dini olarak kabul ederek kurulan Safevi Devleti'nden sonra Hz. Muhammed'in erişilmez bir kutsallık kazandığını açıklamaktadır. Mukaddes bir kişi olarak üstün nitelik kazanan Hz. Peygamber'in artık yüzü örtülerek çizilmiştir.¹⁷¹

İslam dini için resmin oldukça nazik bir konu olduğunu ifade eden Kazan, konunun hassasiyeti sebebiyle Müslümanların Hz. Peygamber'in tasvirini yapmamak konusunda çok dikkatli davrandıklarını, kendisini çizdikleri zaman da yüzünün peçeli resmedildiğini kaydetmektedir.¹⁷²

Tefsir ve hadislerde olduğu gibi fıkıh alanında da resmin yasaklanması konusunun yeterince aydınlatılmamış olduğunu belirten Keskiöglü, fıkıh kitaplarında resmin ibadet sırasında puta tapma tehlikesi ortaya çıkarıp çıkarmadığı noktasından ele alındığını ifade etmektedir. Resim ve suretle ilgili bulunan muhtelif hadislerin birbirine zıtlığına dikkat çeken Keskiöglü, bu konudaki hadislerin ortak noktasının putperestliği yasakladığını savunmaktadır. Putperestliği yıkan Hz. Peygamber, onun vasıtalarını da ortadan kaldırmıştır. Putlara tapmaktan yeni vazgeçen halk için onları tekrar putperestliğe götürecek yollar kapatılmıştır.¹⁷³

Şîî ulemalardan Müslim'in şârihi Nevevî şiddetle resmin yasak olduğunu savunurken sebebini de resim ve tasvir yapmanın Allah'ın halkedişinin taklit edilmesi olarak göstermektedir.¹⁷⁴ Açık bir şekilde Nevevî'nin karşı çıkmasındaki neden de maksadından saptırma ile alakalıdır.

Ehl-i Sünnet ekolü içinde de resim konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Ehl-i Sünnet'in Irak merkezli ehl-i re'y grubu içinde Hanefiyye bulunurken, Hicaz merkezli ehl-i hadis grubunda Şafîî, Mâlikî ve Hanbelî yer almaktadır. Ehl-i re'yin karakteristik özelliği için akıl ve kıyas sayılabilir ve bu grup Ârî ve Turânî milletlerin mantığını yansıtmaktadır. Öte yandan ehl-i hadis için Arap akli baskındır denilebilir. Bu noktada Keskiöglü, İslamiyet'teki tasvirin ehl-i re'y olarak adlandırılan Hanefiyye ulemasının fikrinin yaygın olduğu Irak'ta başladığını ifade etmektedir. Tasvirin Irak bölgesinden çıkmasının nedenini de o bölgedeki ulemanın hoşgörüsüne bağlanmaktadır.¹⁷⁵

¹⁷¹ https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/01/150116_muhammed_peygamber_tasvirleri (16.12.2018).

¹⁷² https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/01/150116_muhammed_peygamber_tasvirleri (erişim tarihi: 16.12.2018).

¹⁷³ Keskiöglü, 1962, 11-14.

¹⁷⁴ Keskiöglü, 1962: 15.

¹⁷⁵ Keskiöglü, 1962: 20.

Şîî dünya içinde Ehl-i Sünnet'e yakın bir düşünce gözlemlenmektedir. Şîîler içinde tasvir konusunun tartışılmasında İran'ın geçmişinden getirdiği düşüncelerin izlerini de görmek mümkündür. İran medeniyetinin geniş bir sanat kültürünü de göz önünde bulundurarak İslamiyet ile bu özelliğin kaybolmadığını söylemek mümkündür. Coğrafyaya yapılan vurgunun sebebi Şîî'nin bir kolu olan Zeydiye'nin hâkim olduğu Yemen'de resim ve tasvir yaygın değildir. Dolayısıyla Şîî İran'da resim ve tasvirin yaygın olması geçmişinden getirdiği kültürel birikimin bir parçasıdır denilebilir.¹⁷⁶

İslam sanat tarihçisi Gruber¹⁷⁷, 19. yy.dan itibaren Hz. Muhammed'in tasvirlerinde azalma olsa da 19. ve 20. yy.da İran'da Hz. Peygamber'in "kutsal ikonlar"ında tüm vücudunun gösterilmeye devam edildiğini belirtmektedir. Sünnî ve Arapların ise hilye olarak adlandırılan tasvirlerin soyut olarak ve fiziksel özelliklerinin anlatıldığı metinsel bir türe yerini bıraktığını açıklamaktadır.

Çağdaş dönemde bu tartışma resimden ve minyatürden sinemaya doğru eksenini kaydırmaktadır. Hz. Peygamber'in sinema perdesinde fiziksel olarak, özellikle yüzünün, gösterilmesi *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filmiyle yeniden gündeme getirmiştir. Hz. Peygamber'in sinemada ilk tasvir girişimi Vedat Örfi'nin Mısır'da çekmeye başladığı filmle ortaya çıkmıştır. Bu girişim Mustafa Kemal Hükümeti ve Alman bir yapımcı tarafından da desteklenmesine ve İstanbul ulemasının onay vermesine rağmen Ezher uleması Hz. Peygamber'in ve sahabelerin sinemada temsil edilmesinin doğru olmadığı konusunda yasaklayan karşı bir fetva yayınlamıştır.¹⁷⁸ Akabinde 1930'da Hz. Peygamber'in ve halifelerin, 1976'da ise "İbrahimî dinlerin eleştirilemeyeceği" hakkında yasaklar çıkmasıyla Hz. Peygamber'in resmedilmesi konusu sürekli gündemde kalmıştır. 1976'da çekilen *Çağrı* filmi, bu tartışmaları Hz. Ebubekir'in ve Hz. Ali'nin temsil edilmeleri ile alevlendirmiştir. Filmde Hz. Peygamber gösterilmemiş ve sesi duyulmamıştır. Kendisinin temsili teknik olarak kameranın onun bakış açısını yansıtmasıyla verilmiştir. *Çağrı* filmi, Hz. Peygamber'in tasvir edilmemesi sebebiyle Ezher Üniversitesi'nden (Mısır) ve Şîî Yüksek İslam Şurası'ndan (Libya) onay almıştır.¹⁷⁹

21. yy.da Hz. Peygamber'in resmedilmesi meselesi ise özellikle fıkıh ve modern sanatlar ikileminde politik bir çerçevede işlenmiştir. 2005'te Danimarka'da çıkarılan Jyllands-Posten, Hz. Peygamber'in tasvirinin politik olarak ele alınmasının miladı olarak gösterilmektedir. Hz. Peygamber'i dünya kamuoyunda terörist olarak lanse eden bir

¹⁷⁶ Keskiöglü, 1962: 21.

¹⁷⁷ https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/01/150116_muhammed_peygamber_tasvirleri (erişim tarihi: 16.12.18).

¹⁷⁸ Deniz, 2016: 372.

¹⁷⁹ Deniz, 2016: 373.

karikatürün bu gazetede yayımlanması başta Müslüman dünya olmak üzere kamuoyunda infiale yol açmıştır. Danimarka hükümeti ise bu olayı siyasallaştırma yönünde bir tutum sergilemiştir. Dönemin hükümet başkanı Rasmussen karikatür krizini Danimarka'nın II. Dünya Savaşı'ndan sonra karşılaştığı en kötü kriz olarak nitelendirmektedir.¹⁸⁰ Batı siyaseti ve kamuoyu bu olayı düşünce ve ifade özgürlüğü kapsamında değerlendirirken İslam dünyası ise hakaret ve ırkçılık suçu olarak görmektedir.

Fransa'da yayın hayatını sürdüren siyasi hiciv dergisi Charlie Hebdo da önce 2006 yılında Jyllands-Posten gazetesindeki karikatürü yayınlamış, daha sonra 2011'de Charia Hebdo (Şeriat Hebdo) adlı bir sayı çıkararak kapağında yine Hz. Peygamber'i resmetmiştir. 2015 yılında derginin Paris'teki merkezine silahlı saldırı düzenlenmiş ve 12 kişi hayatını kaybetmiştir. Karikatür krizleri ile Hz. Peygamber'in bir teröristmiş gibi fiziksel olarak tasviri İslam dünyasında süregelen peygamber tasviri konularına bir yenisini eklemiştir.

Karikatür krizleri ve bu olayların politize edilmeleri Majidi'nin *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filmi için güçlü bir motivasyon kaynağı olmuştur. İslam'ın ve İslam peygamberinin bu denli hakaret ve tehdit altında olduğu bir dönemde hem tüm dünya kamuoyu hem de İslam kamuoyunda nasıl bir söylem ile Hz. Peygamber'in yansıtılacağını merakla beklemiştir. Kutsal şahsiyetlerin fiziksel olarak yansıtılmayarak yeni bir kutsiyetin oluşturulduğu görüşünün yanında kutsal kabul edilen şahsiyetlerin putlaştırılmaması ve Kuranî referanslarla onların da birer beşer oldukları görüşü arasında bu tartışma devam etmektedir.

Hz. Peygamber'in ne şekilde gösterileceği tartışmaları arasında çekilen filmde dikkat çeken nokta Hz. Peygamber'in arkadan fiziksel görünüşü, eli, saçı ve gözü perdeye yansıtılırken Hz. Ali ise arkadan bir görünüşü ve elinin görüntüsü dışında tamamen karanlıkta bırakılmasıdır. Hz. Ali'nin daha sınırlı yansıtılması, gösterilmeyenin kutsallığı açısından değerlendirildiğinde, kendisine daha yüksek bir makam biçildiği anlaşılmaktadır. Şîî bakış açısında mevcut olan Ehl-i Beyt sevgisi ve vurgusunun temel kaynağının Hz. Ali olması sebebiyle yönetmenin, Hz. Ali'yi gölgede bırakması kendisinin "tasvirsiz" olarak yorumlanmasına yol açmaktadır. Tasviri yapılamayan tek varlığın da Tanrı olması, Hz. Ali'ye biçilen rol, gösterilen hürmet ve konulduğu mertebeyi anlamak adına söylemsel bir Şîî düşünce dünyasının izdüşümü olarak algılanmasına neden olmaktadır. İzleyici, Hz. Peygamber'in tasvir edilip edilmeyeceğine odaklanmışken, Hz. Ali'nin daha gizemli ve kutsiyet atfedilmiş gösterilmesi, filmin Majidi ürünü olması ve Şîî bir bakış açısını yansıtması sebebiyle Şîîlik propagandası yorumlarını da beraberinde getirmiştir.

¹⁸⁰ <https://www.newsweek.com/2015/01/23/how-denmark-learnt-its-own-charlie-hebdo-moment-299065.html> (erişim tarihi: 18.12.2018).

Hız. Ali'nin karanlıkta bırakıldığı sahnede dikkat çeken bir diğer mesele ise Ebû Tâlib'in Dâru'n-Nedve'ye giderken olası bir suikast endişesiyle Allah'ın elçisi olan Hız. Muhammed'i Hız. Ali'ye emanet etmesidir. Bu durumu söylemsel olarak üç şekilde değerlendirebiliriz. İlk olarak, İslam'ın ilk yılları olması sebebiyle dost ve düşmanın kim olduğunu ayırmakta zorluk çekilmesi sebebiyle Ebû Tâlib'in başkalarına güvenemediği için Hız. Peygamber'i Hız. Ali'ye emanet etmiş olabilir. İkinci sebep Haşimoğlu soyundan gelmelerinin bir işareti olarak kendisi Hız. Ali'ye emanet edilmiş olabilir. Böyle bir tercih teolojik bir temellendirmeye söylemsel olarak yine Ehl-i Beyt vurgusu yapmakta ve Hız. Peygamber'i ancak ailesinin koruyabileceği şeklinde yorumlanabilmektedir. Son olarak, Hız. Peygamber'in Hız. Ali'ye emanet edilmesi ile verilmek istenen söylemsel mesajın kendisini Haşimoğulları içinde de koruyabilecek tek gücün Hız. Ali olduğu şeklinde yorumlanabilmektedir. Ebû Tâlib'in bu denli stresli bir anda Dâru'n-Nedve'ye endişe içinde giderken Hız. Ali'yi görmesi, onu gördüğü anda huzur duymuşçasına yüzünde oluşan mimikler ve Hız. Peygamber'i ona emanet etmesini Şii bakış açısıyla politik bir temellendirmeye anlamlandırmak istediğimizde Hız. Ali'ye filmde bir kutsiyet atfedildiği yorumunu yapmak mümkün olacaktır.

Karanlıkta bırakılıp kutsallığı artırılan Hız. Ali'nin karşısında Hız. Peygamber'in daha fazla yansıtılmasını "kiç"leştirme (kitsch) yönünden okumak da başka bir bakış açısıdır. Almanca bir terim olan kitsch Batı Avrupa ve Amerikan kitlelerini şehirlileştiren ve evrensel okur-yazarlık kazandıran Sanayi Devrimi'nin bir ürünü olarak tanımlamaktadır.¹⁸¹ Sanayi Devrimi ve ardından Modernizm kendi estetik değerlerini ve üretim-tüketim ilişkilerini oluşturmuştur. Popüler kültür, sanatın ticari bir metaya dönüşmesi ve kapitalist kültürün sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Halkın beğenisi sanat eserlerini şekillendirmekte ve sanata yön vermektedir. Endüstrileşme ve makineleşme yüksek kültürün ürünü olan sanat eserlerinin kalitesini düşürmüş, taklitleri ön plana çıkarmış ve sıradan bir pazarlama ürününe dönüşmüştür.¹⁸² Kısacası kitsch, eserlerin bozulması ve metalaştırılmasını ifade eden bir kavramdır.

Kitschin etkili olabilmesi için tasvir edilen temanın makul ölçekte maharetli olarak ele alınması gerekmektedir. Baktığımız şeyin ne olduğunu hemen anlamamız yetersiz bir ustalıkla istenen etkiyi yaratmayacak; asıl temadan izleyiciyi uzaklaştıracaktır. Kitschi yapan kişi realist bir yaklaşım ile natürel bir hava vermeli, temanın dışına çıkan özgün dokunuşlardan kaçınmalıdır. Kitsch, tasvir ettiği

¹⁸¹ Greenberg, 1989: 9.

¹⁸² Şahin, 2016: 3.

nesnelere ya da temalarla ilgili çağrışımlarımızı temel ölçekte zenginleştirmez, yüzeyseldir ve genele hitap eder.¹⁸³

Kitsch'in ustaca anlamsızlaştırma yönüne vurgu yapan Şahin, tematik olarak çağrışımları zenginleştirmedini vurgulamaktadır. Bu bakış açısıyla Hz. Peygamber'in tasviri yorumlandığında, gerçekçi bir yaklaşım ile peygamber figürü perdeye yansıtılarak ümmetine yabancılaştırılmakta ve çağdaş dönemde bir tüketim malzemesine dönüştürülmektedir. Hâlbuki, Hz. Ali ise sınırlı tasviri ile yüksek sanat eseri kriterlerini karşılamaktadır.

2.6. Ehl-i Beyt'ten İmamete

Yukarıdaki iki başlıkta yapılan incelemelerin ışığında filmin İran menşeli olması sebebiyle imamet konusunda da birtakım söylemsel çözümlere ihtiyaç olduğu görülmektedir. Filme doğrudan ya da dolaylı olarak sirayet eden Şîî düşüncesinin temel doktrini olarak imameti ele almak mümkündür. Önceki iki başlıkta da zaman zaman değinilen imamet temelinde Ehl-i Beyt bulunmaktadır. Şîa'nın tarihinin incelendiğinde belli kavramlar çevresinde şekillendiğini belirten Şahin, imamet kavramının başta geldiğini ve imamet anlayışının Şîa'da vahiy, peygamber, hadis, tefsir, fıkıh vb. anlayışlarını da şekillendirdiğini¹⁸⁴ savunmaktadır.

Ehl-i Beyt, ev halkı anlamına gelen bir kavramdır. İslamiyet'in başlamasıyla birlikte sosyolojik bir anlam da kazanan kavram, Hz. Peygamber'in vefatıyla birlikte bu aile kavramı içinde kimlerin bulunacağı farklı bir boyut kazanarak politik bir zemine kaymaya başlamıştır. Hz. Peygamber'in önderliğinde teşkilatlanmış müminler arasında ortaya çıkan Ehl-i Beyt kavramının farklılaşması, Müslümanlar içinde farklı itikadî ekollerin doğmasına kadar uzanmıştır. Ehl-i Beyt kavramına Ehl-i Sünnet içinde kimi gruplar sadece Hz. Peygamber'in eşlerini ve çocuklarını dahil ederken kimileri ise akrabalarını ve Hz. Ali'yi ve onun çocuklarını da eklemektedir. Şîa ise bu konuda daha net bir tanımlama yapmaktadır. Onlara göre Ehl-i Beyt'te Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatıma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin bulunmaktadır. Şîa aynı şekilde Hz. Hüseyin'in soyundan gelen masum imamların önderliğine tabi olmayı da itikadî sistemlerinin temelinde yerleştirmişlerdir.¹⁸⁵ Dolayısıyla İslam dünyasında günümüzde de varlığını hissettiren itikadî kırılmanın dayandığı nokta olarak Ehl-i Beyt kavramını işaret etmek yanlış olmayacaktır. Filmde gözlemlenen "Ehl-i Beyt kültürü"¹⁸⁶ filmin teo-politik söylemini şekillendiren kaynak olduğu görülmektedir. Başka

¹⁸³ Şahin, 2016: 9.

¹⁸⁴ Şahin, 2016: 40.

¹⁸⁵ Varol, 2003:111.

¹⁸⁶ Benli, 2004: 337.

bir ifadeyle Majidi, Ehl-i Beyt kavramına politik, sosyolojik ve dini fonksiyonlar yüklemek suretiyle Şîî itikadının temelini oluşturan imamet ve masum imam kavramlarını çağdaş bir bakış açısıyla sinemada teo-politik bir söylem aracı haline getirmiştir.

Ehl-i Beyt kavramı, Kur'an-ı Kerim'de de zikredilmiş bir kavramdır. Nitekim Şîa, iddialarının bir bölümünü ayetler üstüne temellendirmektedir. Hûd ve Kasas Sûrelerinde Hz. Peygamber'den önceki peygamberlerin ev halkına referanslarda bulunulurken Azhab Sûresi 33. ayeti ile Şûrâ Sûresi 23. ayeti (Meveddet Ayeti), Hz. Peygamber'in Ehl-i Beyt'inin zikredildiği ayetler olarak tanımlanmaktadır. Özellikle Meveddet Ayetinin Şîa iddialarının geçtiği tartışmalarda sıklıkla yer aldığı görülmektedir. Bu ayeti delil gösteren Şîa kaynaklarına göre Ehl-i Beyt sevgisi ve onlara tabi olmak ayetle sabittir. Hz. Peygamber'in vefat etmeden önce halefi olarak bir kişiyi işaret etmemiş olmasını mantıklı bulmayan Şîa, Kuranî referanslar dışında Hz. Peygamber'in kendisinden sonraki halef olacak imamı belirlediğini ifade eden yeterince kaynak bulunduğunu savunmuşlardır. Şîa'nın iddialarını dayandırdığı kaynaklar özellikle Gâdir-î Hum, Sekaleyn ve Menzilet Hadisleridir.¹⁸⁷

Ehl-i Beyt ile imamet arasında organik bir bağ olduğu görüşünü savunan Şîa'ya göre imamet olarak kurumsallaşan devlet başkanlığının doğal liderleri, Hz. Ali'nin soyundan gelen üyeler olmalıdır. Şîa'da teşekkül eden imamet düşüncesi, Ehl-i Beyt imamlarını yüceltmektedir. Hz. Peygamber'in diğer ashabına üstün tuttukları Ehl-i Beyt'i; hilafete en layık, meşru ve masum kimseler olarak kabul etmiş ve imameti, yani insanlığa rehberliği kıyamete kadar "İlâhî Hak" gereği nass ve tayinle belirlenen Müslümanların lideri Ehl-i Beyt imamların soyuna tahsis etmiştir.¹⁸⁸ İmamların nass ve tayinle belirlenmesinin altını çizen Benli, imamet fikrini meydana getiren kavramlar olan vasiyet, masumiyet, gizli ilim mirasçılığı, velâyet, beda, takiyye, gaybet ve ric'at düşüncelerinin mehdilik kavramı ile birlikte Şîa ve Ehl-i Beyt arasındaki ilişkiyi derinleştirdiğini ifade etmektedir. Şîa geleneğinin dayandığı rivayetlerde Ehl-i Beyt imamlarının hata ve günahtan muaf masum kişiler olduğu, dini bilgi bakımından otorite olması sebebiyle eylemlerinin izlenilmesinin zorunluluğu ve toplumdaki tek rehber-model kişiler olduğu anlatılmaktadır. Ehl-i Beyt'e mensup imamların sözleri Allah ve Hz. Peygamber sözleri gibi algılanmalıdır. Şîî düşüncesinin temelinde yer alan Ehl-i Beyt ile ilgili iddia edilen vasiyet, masumiyet ve özel bilgiye sahip olma gibi nitelikler Ehl-i Beyt kavramını imtiyazlı bir konuma taşımaktadır.

Hz. Ali ve soyunun tek ve meşru devlet başkanı olmalarının nass ve tayin yolu ile Ehl-i Beyt'te olduğunu savunan Şîa düşüncesi, Hz. Peygamber'in vefatının hemen akabinde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla İslam tarihindeki ilk teo-politik meselelerden biri olma özelliği

¹⁸⁷ Tabatabai, 1975: 152-153.

¹⁸⁸ Benli, 2004: 338.

taşımaktadır. Hilafeti kimin elinde tutacağı sorusu ve sorunu fikrî, fikhî ve kelâmî kırılmaları beraberinde getirmiştir. Devlet başkanlığı görevini üstlenmek isteyen grupların dini meşrulaştırma yoluna giderek argümanlarına zemin oluşturdukları gözlenen bu dönemde, politik meseleler teolojik kavramlar üzerinden tartışılmıştır. Farklı fıkıh grupları imamet konusunda ortak bir görüşte birleşmelerine rağmen hilafete gelecek kişinin nass ve tayinle mi yoksa seçimle mi iş başına geleceği konusu gruplar arasındaki fikir ayrılığını başlatmıştır.¹⁸⁹ Ehl-i Sünnet ekolü, imametın bir akide konusu olmadığını savunarak halifenin seçim ve bir konsensüs ile tayin edilmesi gerekliliğinin üstünde durmuştur. Öte yandan Şîa ekolü, imameti akidenin ayrılmaz bir konusu olarak kabul etmiş, onu ümmetin takdirine bırakmayı caiz görmemiş ve nübüvvetin devamı olarak kabul etmiştir.¹⁹⁰ Şîa, Hz. Ali'nin imametinin nass ve tayin ile kendisinin hakkı olduğunu ıslarla iddia etmiştir.

Şîa ve Ehl-i Sünnet bakış açılarında farklılık gösteren bir diğer imamet meselesi de imamların ismet sıfatıdır. İsmet sıfatı peygamberlere ait bir niteliktir. Peygamberlerin büyük-küçük günahlardan yoksun oluşlarını ve masumiyetlerini işaret etmektedir. Ehl-i Sünnet ekolü için ismet sıfatı imamlarda aranan temel bir nitelik değildir. İsmet sıfatından ziyade imamlarda aranan nitelikler alim ve adil olmasıyla birlikte gerekli yeterliğe haiz olmasıdır. Öte taraftan ismet sıfatı Şîa için bir imamda bulunması gereken bir nitelik olmasıyla birlikte ayrıca bir iman meselesidir. Tıpkı peygamberler gibi imamlar da her türlü hata ve günahtan korunmuş masum kişilerdir.¹⁹¹ Buradan hareketle hilafete hâkim olan Ehl-i Beyt imamlarının tıpkı peygamberler gibi masum olmaları düşüncesi, Ehl-i Beyt'in Allah tarafından korunmuşluğu düşüncesini gündeme getirmektedir. Böyle bir korunma fikri ise Hz. Peygamber'in sırf Kureyşli bir Haşimoğlu olması sebebiyle nübüvveteye uygun olduğu iddiasına gidecek kadar bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir. Nitekim el-Kummi kitabında Hz. Peygamber'in soyu hakkında inanç üstüne yazdığı bölümde "Abdumuttalib hüccet; Ebû Tâlib de onun vasisi idi"¹⁹² şeklinde açıklayarak Hz. Peygamber'in Haşimoğlu üyeliğine vurgu yapmaktadır. Aynı eserde el-Kummi "Bizim, Aleviyye (Aleviler) hakkındaki inancımız şudur: Onlar, Allah'ın salât ve selamı ona olsun Allah'ın Resûlü'nün ailesidir. Onları sevmek vâcibdir. Çünkü onlar, risâletin karşılığı olan bedeldir"¹⁹³ yönünde bir açıklamada bulunmuştur. Şîi-İmâmiyye'nin inanç esaslarının açıklandığı kitapta el-Kummi'nin yaptığı iki açıklama göstermektedir ki Şîi düşünce için Hz. Peygamber ailesinden bağımsız bir çizgide düşünülmemektedir. Aksine Hz. Adem'den beri korunmuş bir soya

¹⁸⁹ Taftazânî, 2000: 36-39.

¹⁹⁰ Narol, 2004: 78-79.

¹⁹¹ Narol, 2004: 82-83.

¹⁹² el-Kummi, 1978: 131.

¹⁹³ el-Kummi, 1978: 132.

mensuptur ve bu aileyi sevmek de vaciptir. Dolayısıyla İslam dünyası içindeki devlet başkanlığı makamı da doğal yollarla nass ve tayin aracılığıyla bu ailenin masum ve korunmuş üyelerine geçmesi vaciptir.

Filmde, Hz. Peygamber'in güvendiği ve kendisinin emanet edildiği kişilerin özellikle Ehl-i Beyt kavramı içinde konumlandırılan kişiler tarafından gerçekleştirilmesi de Majidi'nin Şîf bakış açısının bir izdüşümüdür. O dönemde Müslüman olmuş İslamiyet adına önemli işler yapmış olan Hz. Ebubekir ve Hz. Ömer gibi şahsiyetlerin ve İslamiyet'i kabul etmiş köklü ailelerin adlarının dahi zikredilmeyip onu koruyan, kollayan ve gözetleyen kişilerin sadece amcaları Ebû Tâlib ve Hamza ile Hz. Ali olarak yansıtılması akla filmin Şîa vurgusunu getirmektedir. Filmde yönetmenin, kurgusal bir gerçeklik olarak sunduğu Hz. Peygamber'in aile bireylerince korunması, Şîf bakış açısının teolojik bir temellendirilmesine yol açmaktadır. Şîf dünyada iman esası olarak kabul gören ve İslam düşüncesinde bir fraksiyona sebep olan imamet anlayışının politik bir üslup aracılığıyla anlatılmış olması filmin, teo-politik yönelimini ortaya koymaktadır.

Kökleri Hz. Peygamber'in vefatının hemen akabine kadar dayanan imamet düşüncesinin tarih boyunca politik, sosyolojik ve teolojik kırılmalara sebep olduğu açıktır. Tarihsel süreç izlendiğinde çağdaş dönemde de Şîf imamet düşüncesinin 20. yy.da gerçekleşen İran Devrimi ile yeni bir yola girdiğini ifade etmek mümkündür. Devrimlerin bir tek etkeni yoktur. Siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel ve dini gibi birçok bileşeni bulunmaktadır. İran devriminde Marksist ve sosyal demokrat gibi sol çizgideki gruplardan, Halkın Mücahitleri gibi İslami gruplardan ve geleneksel Şîf ulemanın önderliğinde Şîf Müslümanlardan¹⁹⁴ oluşan heterojen bir yapısı olduğunun altı çizilmektedir. Rehine krizi sonrası devrimin sistematikleşip şiddetli bir şekilde İslamlaştırıldığını ifade eden Dabashi¹⁹⁵, devrim sürecinde yer alan güçlü İslamcı grubun öteki bütün gruplara üstün gelerek devrimi istediği şekilde yönlendirdiğini ve devrime İslami bir kimlik kazandırdığına işaret etmektedir. Nitekim Devrim sonrasında gerçekleştirilen referandum sonucunda Anayasa'da yer alan ve değiştirilemeyeceği kabul edilen 12. maddeye göre İran'ın resmi dini İslam, mezhebi ise Caferilik (İsnâaşeriyye) olarak kabul edilmiştir.¹⁹⁶ Anayasa'da yer bulan madde ile İran İslam Cumhuriyeti devletine bugünkü kimliğini kazandıran resmî ideolojinin Şîflik olduğu açıktır. Şîf ideoloji devlet yapılanmasından sosyal hayata kadar yaşamın her alanında etkisini göstermektedir. Günümüz İran İslam Cumhuriyeti'nde, Humeyni'nin "velayet-i fakih"

¹⁹⁴ Onat, 2013: 226.

¹⁹⁵ Dabashi, 2008: 161.

¹⁹⁶ Onikinci Madde, <http://kitab.nur-az.com/tr/lib/view/663/2> (erişim tarihi: 14.02.2019); Article 12, <https://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/ir/ir001en.pdf> (erişim tarihi: 15.03.2019).

doktrini¹⁹⁷ aracılığıyla Şîî otoritenin hakimiyeti devam ettirmektedir. Geçmişten gelen imamet düşüncesinin günümüze yansması olan velayet-i fakih doktrini, İran-Şîî kamuoyunun gerçekliğinin en temel varoluşsal zemini olarak yorumlanabilir. Yönetmen Majidi'nin geçmişe dönük fantezist tavrı günümüz konjonktüründe yeniden ve sürekli bir zihin inşa sürecine işaret etmektedir. Filmin teo-politik kodunu, Şîî imamet düşüncesinden velayet-i fakih doktrinine uzanan bir söylem içine işlediği şeklinde yorumlanabilir. Ebû Tâlib'in ve Ehl-i Beyt'in filmde vurgulanmasının İran'ın Şîî imamet anlayışı temelinde değerlendirildiğinde daha anlamlı bir hâle gelmektedir.

2.7. Eşdeğer Tecrit Portreleri: Şi'bü Ebî Talib'den İran İslam Cumhuriyeti'ne Uzanan Ambargo



Fotoğraf 2.10 Mekke'nin ve Şi'bü Ebi Talib'in görüntüsünün verildiği sahne



Fotoğraf 2.11 Müslümanların tecrite uğradığı Şi'bü Ebi Talib'in görüntüsünün verildiği sahne

¹⁹⁷ Onat, 2013: 226.

Filmin açılış sahnesinde, nübüvvetin 7. yılına denk gelen Şi'bü Ebi Talib boykotu dramatik bir şekilde gösterilmektedir. Mekkeli müşriklerin Hz. Peygamber ve iman edenleri alt edemedikçe uyguladıkları şiddetin dozunun artması sonucu üç yıl süren insanlık dışı sosyal, ekonomik, kültürel ve politik tecrit, filmin sonunda müşriklerin ittifakla aldıkları kararların “Bismike Allahümme” ibaresi kalacak şekilde kurtların yemesi sonucu geçersiz sayılarak sona ermiştir. İzleyici, Hz. Peygamber'in ve sahabelerin Müslüman olmaları sebebiyle çektikleri acılara ve zulme, tecritin yansıtıldığı dramatik sahne ile tanık olmaktadır. Hz. Peygamber'in doğumundan on iki yaşına kadar geçirdiği dönem ise boykot dönemi ve sona erişisi arasında flashback olarak yer almaktadır. Peki başlangıç ve bitiş sahneleri için neden boykot dönemi tercih edilmiştir?

Bir filmin kurgulanmasının binlerce farklı ihtimali vardır. Kayıt sanatlarını var olanlara koşut olan tamamen yeni bir söylem tarzını içerdiğini¹⁹⁸ ifade eden Monaco kurgu ve söylem arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Öte yandan Cündioğlu'nun belirttiği gibi kurgu sanatında kullanılan hiçbir öge nedensiz değildir. Bu sebeple Cündioğlu, boykot sahnesinin bilinçli bir şekilde¹⁹⁹ kullanıldığına işaret etmektedir. İran İslam Cumhuriyeti, politik mecrada belirli dönemlerde, ki bir tanesi de bu çalışmanın yürütüldüğü sürece denk gelmektedir, ambargolar ve yaptırımlara maruz kalmaktadır. İran İslam Cumhuriyeti uluslararası camiada ekonomik ve politik yalnızlaştırmaya maruz kalmak suretiyle içine kapanan ve yerli kaynakları ile ayakta ve güçlü kalmaya çalışan bir devlete dönüşmektedir. Ehl-i Beytin sembolü olan Ebû Tâlib'in mahallesine 7. yy.da sıkıştırılmış Müslüman olsun olmasın tüm Haşimoğulları ile Şiî bir İslam devletine 21. yy.da uygulanan ambargolar arasındaki paralellik, *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filmi teo-politik bir çerçeveye sokmaktadır. Majidi, ustalıkla siyasi bir söylem çizmektedir. Gee'nin ifade ettiği şekliyle, söylem dil ve dilin ötesindeki²⁰⁰ şeyler olmakla birlikte aynı zamanda toplulukları bir bütünün parçası olarak tanımlayabileceğimiz özelliklerdir. Ambargo şartları altında zor günler yaşayan İran İslam Cumhuriyeti sembolik olarak Majidi'nin düşünce dünyasında boykota uğrayan müminler ile eş bir noktadan değerlendirilmektedir. Rastlantısal olamayacak kadar paralel gösterilen iki koşulla, İran İslam Cumhuriyeti'nin dünyaya sanat ile açılmasını bir propaganda alanı olarak kullandığı yönünde yorumlayabiliriz.

1979 İran Devrimi'ni takiben ABD Tahran Büyükelçiliği'nin ele geçirilmesi²⁰¹ hadisesi ile birlikte ABD'nin İran'a yaptırımları ve boykotları başlamıştır. 1979 Kasım'ından

¹⁹⁸ Monaco, 2002: 42.

¹⁹⁹ <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/bir-teo-politik-film-hz-muhammed-allahin-elcisi-40269320> (erişim tarihi: 02.08.2018).

²⁰⁰ Gee, 2001: 7.

²⁰¹ <https://www.state.gov/e/eb/tfs/spi/iran/index.htm> (erişim tarihi: 12.02.2019).

itibaren başlatılan yaptırım programları²⁰² 2018 yılında da düzenlemeler yapılarak yürürlükte kalmıştır. Filmin çekimlerinin başladığı dönemde 28 yıldır ambargo uygulanmakta olan İran İslam Cumhuriyeti için politik bir hamle olan ambargonun, toplumsal hafızada Şi'bü Ebi Talib ile eşleştiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. İran, bir İslam cumhuriyeti olarak teolojik bir zemine oturtmuş olduğu devlet yapılanmasını, politik bir söylem aracılığıyla açığa çıkarmaktadır. 2012 yılında filmin yapım aşamasında İran İslam Cumhuriyeti Lideri Ayetullah Hamaney bir ilki gerçekleşerek²⁰³ film platosunu ziyaret etmiş ve yapımı yakından takip etmiştir. Hamaney'in bu ziyaretinin filmin arkasında durdukları ve yönetmeni destekledikleri şeklinde söylemsel açıdan yorumlamak mümkündür. Aynı şekilde Şiî ideolojinin sinema sektöründe var olduğunu göstermek amaçlı yapılan ziyareti, İran İslam Cumhuriyeti'nin teo-politik duruşunun bir izdüşümü olarak görmek mümkündür.

Majidi'nin filmin sonunda seçtiği ayetler boykot/ambargo bağlamında değerlendirildiğinde söylemsel olarak başta tüm dünya olmak üzere Sünnî camiaya da bir mesaj niteliğinde yorumlanabilir. Maide Sûresi'nin 8. ayetini Majidi'nin sembolik söyleminin Kur'anî referans noktası olarak değerlendirmek mümkündür: “Bir topluma olan kin ve nefretiniz sizi adaletsizliğe sevk etmesin” ayetini söylemsel olarak bu ayeti filmin bağlamı içerisinde incelediğimizde Majidi, İran İslam Cumhuriyeti'ne uygulanan ambargonun adaletsizliğine ve filmine Sünnî camiadan gelecek eleştirilere karşı dini bir meşrulaştırmaya gitmiştir. Ayrıca, bu ayet bir davet anlamına gelmektedir ki Sünnî dünyaya İran'a uygulanan ambargoya karşı destek verilmesi gerektiğinin politik bir söylemi olduğunu ifade ettiği izlenimi vermektedir.

Boykot sahnesinin açılış sahnesindeki söylemsel işlevine ek olarak gerçeklik inşası bağlamında bir strateji olarak okumak da mümkündür. Filmlerde tanıkların kullanımının sinemasal bir teknik olması gibi tarihsel bir olayın kullanılması da bir çeşit sinemasal strateji olabilmektedir.

(...) Bu strateji aynı zamanda tarihin mitselliğini saf dışı eder, karakterlerin sıradan ve gerçek görünmelerini sağlayarak onları izleyiciye yaklaştırır. (...) Böylece tarihin kendisi de uzak bir gelenek olma özelliğinden kısmen sıyrılır, yeniden inşaya ya da müdahaleye izin vermeyen muhafazakâr ve değişmez bir kaderin kaçınılmaz işleyişi olmaktan uzaklaşır. Daha az mitsel ve daha “gerçek” bir görünüme kavuşturulduğunda, tarih, herhangi birinin elini uzatıp değiştirebileceği bir şey olmaya daha çok yaklaşır. Sonuç olarak filmin temsil stratejileri bireye tarih karşısında doğruluğu tartışılır bir ayrıcalık bağışlar, ama bir yandan da tarihi bir “büyük adamlar” elitinin mülkiyetine sunan ya da insani

²⁰² <https://www.atlanticcouncil.org/blogs/new-atlanticist/a-brief-history-of-sanctions-on-iran> (erişim tarihi: 12.02.2019).

²⁰³ <https://www.mehrnews.com/news/2516657/> (erişim tarihi: 12.02.2019).

müdahalenin ötesindeki yüce bir gelenek olarak resmeden muhafazakâr temsillerin temelini aşındırır. Bu stratejilerle temsil edilen tarih, biçimlendirilebilir bir fenomendir.²⁰⁴

Biçimlendirilebilir tarih fenomeni yaklaşımı, Majidi'nin filmini tarihi bir gerçeklik olan Şi'bü Ebi Talib'den dramatik bir sahne ile filmine başlamasını anlamlı kılmaktadır. Tarihi, yeniden inşa edilebilir bir noktadan değerlendirmek suretiyle günümüzde İran İslam Cumhuriyeti'ne uygulanan ambargo ile aynı çizgiye çekmekte ve Şiî ideoloji ile iki olayı yeniden inşa edip bu konuda algı oluşturmaktadır.

Filmin açılış sahnesi olarak Şi'bü Ebi Talib vakasının tercih edilmesinde sosyolojik bir diğer etken olarak seçilmiş travma²⁰⁵ kavramını işaret etmek yerinde olacaktır. Bir grubun atalarının başına gelen bir felaketen kolektif anısını tanımlamak için kullanılan kavram²⁰⁶ filmde Majidi'nin açılış sahnesi için boykot dönemini tercih etmesini bir nebze açıklamaktadır. Şiî kolektif bilinçaltında asla unutulamayan travmalar, toplumsallaşma süreçleri içinde nesillere aktarılan nesnel gerçeklere dönüşmüştür. Çeyrek yüzyılı aşkın bir süredir uygulanan ambargo, İran halkı için Şi'bü Ebi Talib ve Kerbela olayları gibi bir sıkışmışlık anlamına gelmektedir. Daha açık bir ifadeyle İran toplumunun yaşadığı ambargo, toplumsal hafızalarında Şi'bü Ebi Talib ve Kerbela'nın bir çeşidi olarak etiketlenmektedir diyebiliriz. Dolayısıyla seçilmiş travma bir toplum için grup kimliği kazanmasında önemli bir faktör haline gelmektedir. Volkan, çoğu yaşamları boyunca asla bir araya gelmeyecek olan binlerce ya da milyonlarca bireyin, aynı etnik, dini, ulusal ya da ideolojik gruba ait olmaya dayalı yoğun bir aynılık duygusuyla birbirlerine nasıl bağlandıklarını²⁰⁷ tanımlarken grup kimliğinin tehlike anında açığa çıktığını savunmaktadır. Dolayısıyla Majidi, İran toplumunun zaten hafıza kodlarında mevcut olan bir anıyı, filmin başlangıç sahnesine konumlandırmakla seçilmiş travma kavramına atıfta bulunmakla birlikte teo-politik bir söylem geliştirerek Hz. Peygamber'e dayanan travmalar tarihçelerine bir gönderme yapmaktadır.

2.8. Tez ve Antitez Karakterlerin Mezhepsel Söylemi

Majidi'nin, filminde ikili karakter zıtlıkları üzerinden teo-politik söylem oluşturduğu görülmektedir. Cündioğlu'nun ifade ettiği gibi mezhebi duyarlılıkları ön plana çıkarılabileceği zıt karakterler karşı karşıya getirilmek suretiyle mezhebi söylemlerin aktarılabileceği zeminler hazırlanmıştır. Abdulmuttalib-Ebrehe karşıtlığı, Hamza-Ebû Leheb karşıtlığı ve Ebû Tâlib-Ebû Süfyân karşıtlığı olarak kategorilendiren Cündioğlu, bu karşıtlıkları Hz. Peygamber

²⁰⁴ Ryan ve Kellner, 2010: 421-422.

²⁰⁵ Bkz. Vamık D. Volkan *Kan Bağı: Etnik Gururdan Etnik Teröre*. Ayrıca yazarın bir başka eseri olan *Körü Körüne İnanç*'ta ise aynı kavram *seçilmiş örselenme* olarak yer bulmaktadır.

²⁰⁶ Volkan, 1999: 63.

²⁰⁷ Volkan, 2005: 14.

sonrası dönemde dahi devam eden ideolojik/mezhepsel bir algının tezahürü olarak okumaktadır.²⁰⁸

Abdulmuttalib ile Ebrehe arasındaki karşıtlık, Fil Vakası'na atıfta bulunulan bir karşıtlıktır. Döneminin en yıkıcı silahı olan fillere sahip Habeş ordusunun güçlü bir bozguncu ve istilacı olması ile tevekkülle direnen Abdulmuttalib'in yansımaları olarak karşımıza gelmektedir. Hamza ile Ebû Leheb arasındaki karşıtlık, bir nevi aile içindeki kardeşler arasındaki iç düşmanlığın temsili olarak sunulmaktadır. Hamza, yeğeni Hz. Peygamber ve abisi Ebû Tâlib tarafında saf tutmuş ve onlarla birlikte mücadele etmektedir. Öte yandan Haşimoğullarına mensup olan Ebû Leheb ise ailesine sırtını dönüp Ümeyyeoğullarından olan eşi Ümmü Cemil'in kardeşi Ebû Süfyân ile iş birliği kurup başta yeğeni Hz. Peygamber olmak üzere müminlere eziyet etmektedir.

Filmde gösterilen ilk karşıtlık olan Abdulmuttalib ve Ebrehe karşıtlığında Kabe'nin kutsiyetini bilen ve hamisi konumundaki Abdulmuttalib, Kabe'nin sırrını çözemeyen ve onu küçümseyerek kendini yücelten Ebrehe ile karşıt konumlarda çizilmişlerdir. Hırs ile Kabe'ye sahip olmaya çalışan bir Ebrehe'nin karşısında Majidi, Abdulmuttalib'in duruşu ile Kabe'nin sahip olunamayacak bir kutsal olduğunun altını çizmektedir.



Fotoğraf 2.12 Ebrehe'nin ihtişamlı bir şekilde yansıtıldığı sahne

²⁰⁸ <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/bir-teo-politik-film-hz-muhammed-allahin-elcisi-40269320> (erişim tarihi: 02.08.2018).



Fotoğraf 2.13 Abdulmuttalib'in Ebrehe ile karşı karşıya geldiği sahne

İkinci karşıtlık olarak belirtebileceğimiz Hamza ile Ebû Leheb karşıtlığı, Hz. Peygamber'e en yakın akrabaları arasından oluşturulmuş bir karşıtlıktır. Klasik İslam tarihi içinde anlatılagelen ve Kuranî bir referans ile pekiştirilen Ebû Leheb gerçekliği, Hz. Peygamber'e en yakını sayılabilecek akrabalarından birisinin kendisine ne denli gaddar olduğunu göstermektedir. Hamza'nın Hz. Peygamber'i korumak için verdiği çaba karşısında Ebû Leheb'in statükoyu destekleyip sahip olduklarını kaybetme korkusunu, iki kardeş arasında dahi İslam'a karşı geliştirilen tutumların bir izdüşümü olarak okumak mümkündür. Film boyunca Hamza sürekli istihbarat toplayan ve yeri geldiğinde hayatını tehlikeye atan bir amca olarak yansıtılmışken Ebû Leheb ise keyfince hayatı yaşayan, Hz. Peygamber'den deyim yerindeyse nefret eden ve İslam'ın getirdiklerini külliye reddeden bir tavır sergilemek suretiyle birbirlerine zıt birer karşıtlık içinde yansıtılmaktadır.



Fotoğraf 2.14 Kureyş Kabileleri'nin Dâru'n-Nedve'de Hz. Peygamber'e karşı toplandığı istihbaratını getiren endişeli Hamza sahnesi



Fotoğraf 2.15 Gösterişli bir hayat sürerken insanlara insanlık dışı muamele eden Ebû Leheb sahnesi

Karşıt karakterler arasında en dikkat çeken eşleşme Ebû Tâlib ile Ebû Süfyân karşıtlığıdır. Ebû Tâlib ile Ebû Süfyân arasındaki zıtlık İslam tarihi boyunca meydana gelen karşıtlıkların sembolik olarak iki şahsa indirilmiş hâli olarak görmek mümkündür. İki şahsın karşıtlığı aslında Haşimoğulları ve Ümeyyeoğulları arasında süregelen çekişmenin tezahürüdür. Nitekim filmde Haşimoğullarından Ebû Leheb'in eşi Ümeyyeoğullarından Ümmü Cemil ile bir diyalogu, aileler arasındaki husumete işaret etmektedir. Ümmü Cemil Haşimoğulları ile Ümeyyeoğulları'nın barışmaları için arada kendisinin kurban seçildiği yönünde sitem ederken Ebû Leheb de iki aile arasında barış olmayacağını ifade ederek geleceğe bir projeksiyon yapmaktadır. Majidi'nin çizdiği Ebû Tâlib ve Ebû Süfyân karşıtlığı ve Ebû Leheb'in husumetin devam edeceği öngörüsü mezhepsel bir söylem niteliğindedir.



Fotoğraf 2.16 Savaş hazırlığı yapılan bir ortamda Hâşimî-Emevî karşıtlığının Ebû Tâlib ve Ebû Süfyân karakterleri üzerinden mezhepsel bir söylemi olarak yansıtıldığı sahne

Kolektif bilinçaltımızda tarihsel olarak getirdiğimiz Hz. Ali-Muaviye, Hz. Hüseyin-Yezid, Emevî-Abbâsî ve Safevî-Osmanlı karşıtlıklar zincirinin ilk halkasını, Ebû Tâlib-Ebû Süfyân karşıtlığı olarak belirtmek mümkündür. Yönetmenin söylemsel olarak zıt konumlandığı karşıtlıkların alt metinlerini çözümlediğimizde ortaya çıkan temel bakış açısı, Şîî ve Sünnî bakış açılarıdır. Şîîlerin, bu karşıtlık içinde kutsallık ve yönetim algılarını bir kabileye veya bir haneye indirgediğini söylemek mümkündür. Hâlbuki, Cündioğlu'na göre Sünnî bir bakış açısında temel motivasyon dindir. Ehl-i Sünnet açısından, Hz. Peygamber sonrasındaki çatışmalar Haşimoğlu düşmanlığı olarak görülmez. Aksine bizzat dinin ve Hz. Peygamber'in düşmanı olarak görülür. Bu sebeple Ehl-i Sünnet bakışından değerlendirildiğinde Ebû Tâlib'in olayların merkezine bu kadar çok yerleştirilmiş olması anlamlı gelmemektedir.

Yönetmen Majidi'nin, sinema dili aracılığıyla vurguladığı Ebû Tâlib-Ebû Süfyân karşıtlığı bir gerçeklik üzerinden zihin inşa etmektedir. İslam dünyasında yüzyıllardır süregelen kültürel kodlar, dini grupların gerçekliğine dönüşmüş ve algılarını şekillendirmiştir. Şîî dini grupların meşruiyetlerini dayandırdıkları ayet ve hadisler mevcutken karşı argüman olarak da farklı ayet ve hadisler delil gösterilmektedir. Kökleri Ebû Tâlib-Ebû Süfyân karşıtlığına dayanan iktidar çekişmesi zamanla geri dönülmez olaylar serisinden sonra kelâmî bir boyut kazanmıştır. İlk dönemlerinde Şîîlik sadece siyasi bir tercihken Kербela Vak'ası'ndan sonra mezhepleşme süreci başlamıştır.²⁰⁹ İmamet, kaderiyye, cebriyye ve Allah'ın hakemliği dışında bireyin hakemliğinin reddi gibi her bir adımda kelâmî tartışmalara bir yenisi eklenmiş, politika temelli olaylar tarihsel süreç içinde İslam düşünce yapısını dolayısıyla da dini grupların gerçeklik algılarını şekillendirmiştir. Yönetmen, filmde kullandığı söylemleri ile tarihsel süreç içinde oluşturulmuş zihniyetlere sembolik anlamlar ile dokunmaktadır. Başka bir ifadeyle, yönetmenin kendi öznel ve tarihsel edinimleri, filmde karşıt karakter söylemi üzerinden oluşturulan teo-politik bir zeminde perdeye yansımaktadır.

Majidi'nin karakterleri zıt çizerek bir çeşit öteki yarattığını ifade etmek de mümkündür. Bir karakteri, onun gücünü ve varlığının elzemliğini göstermek için onu karşıtı üstünden güçlendirmek ve meşrulaştırmak oldukça yaygın bir yöntemdir. Majidi de filmde özellikle Ebû Tâlib-Ebû Süfyân karşıtlığını çizerken öteki kavramı üstünden bir söylem alanı oluşturmakta ve ideolojik bir güçlendirme gerçekleştirmektedir. Ebû Süfyân'ın varlık olarak, söylemsel olarak ve farklılık olarak ötekileştirildiğini²¹⁰ ifade etmek mümkündür. Öncelikle Ebû Süfyân'ın temsil ettiği öteki, tarihsel bir varoluş olarak görülmekle birlikte ben-öteki karşıtlığını muhafaza etmektedir. Dolayısıyla ontolojik bir öteki olarak karşımızdadır. İkinci

²⁰⁹ Öz, 2010: 114.

²¹⁰ Karslı, 2016a: 103- 111.

olarak birtakım söylem ve kurumların kurduğu bilgi nesnesi olan Ebû Süfyân söylemsel bir öteki konumundadır. Son olarak oluşturulan ötekilik, kimlik inşasında karşılaşılan kimlik-farklılık ötekiliğidir. Kimlik oluşturulmasında karşı kimliğe ihtiyaç duyulmaktadır. Bu karşı kimliği anlamlı ötekilik olarak adlandırmak mümkündür. Tıpkı özne oluşumunun ötekini varsayması gibi Majidi, karakterlerini oluştururken zıtlıklar ve ötekini kullanmıştır. Abdulmuttalib, Hamza ve Ebû Tâlib karşısına anlamlı bir öteki çizmek suretiyle vurgulamak istediği karakterleri ön plana çıkarmaktadır.

2.9. Kurtarıcı İmajı ve 21. yy. Savaşları

Kurtarıcı fenomeni, İslam literatüründe sıklıkla “mehdi” terimiyle adlandırılmaktadır. Mehdi, ıstılah anlamıyla kendisine rehberlik edilen demektir. Fığlalı, İslam kültüründe kıyametten önce gelmesi beklenen kişi olarak tanımladığı mehdi kelimesinin önceleri günlük manada doğru yolu takip eden ve yol gösteren Hulefâ-i Râşidin için kullanıldığını belirtir.²¹¹

Hemen hemen tüm dinlerde mehdi inancının varlığını vurgulayan Fığlalı²¹², kurtarıcı ümidinin kaynağını toplumların karşılaştığı zulümler, adaletsizlikler, siyasi ve toplumsal karışıklıklar olarak ifade etmektedir. Toplumların kolektif bilinçaltında, maruz kaldıkları insanlık dışı muameleleri sona erdirecek bir ümit olan kurtarıcı, her çağda ve her coğrafyada beklenen bir figür olagelmiştir.

İslamiyet öncesi Fars kültüründeki kurtarıcı düşüncesi mehdiliğin Şiflik’te kendine yer bulmasını kolaylaştırmıştır. Fars kültüründeki kurtarıcının Zerdüştlükten öncesine dayandığını belirten Topaloğlu’na göre, Mezopotamya coğrafyasında çeşitli kurtarıcı inançları mevcut olmuştur.²¹³ Hz. Hüseyin’in 680 yılında Kerbela’da Emevîler tarafından şehit edilmesi Ali taraftarlarında büyük bir travma yaratmış ve bir “kurtarıcı” beklentisi başlamıştır.²¹⁴ Mehdilik, Şîa’nın temel esaslarından imamet ile bağlantılıdır. Şîa’ya göre imamet zincirinde on iki imam bulunmaktadır:

- Ali b. Ebû Tâlib
- Hasan b. Ali
- Hüseyin b. Ali
- Ali Zeynelabidin b. Hüseyin
- Muhammed Bakır b. Ali
- Ca’fer as-Sadık b. Muhammed
- Musa el-Kâzım b. Ca’fer

²¹¹ Fığlalı, 1982: 197.

²¹² Fığlalı, 1982: 203.

²¹³ Topaloğlu, 2012:111.

²¹⁴ Fığlalı, 1982: 198.

- Ali er Rıza b. Musa
- Muhammed et- Takiyy b. Ali
- Ali el- Hadi en-Nakıyy b. Muhammed
- Hasan Askeri b. Ali
- Muhammed el-Mehdi b. Hasan ²¹⁵

Şîa'nın en yaygın kolu İmâmiyye mezhebine göre nass ile tayin edilen imamların sonuncusu Muhammed el-Mehdi b. Hasan, babasının vefatının akabinde Samarra'da bulunan evlerinin altında kaybolmuştur. Kaybolması ile birlikte gaybet dönemi başlamış olan Mehdi, kıyametten evvel zulmü sona erdirmek için tekrar ortaya çıkacaktır.²¹⁶

Şîa içinde kurtarıcı düşüncesinin bu denli yaygın olmasındaki bir diğer etken de İslam dünyasında ortaya çıkan karmaşalara en çok kendilerinin maruz kalmalarıdır. Hz. Ali'nin ve oğullarının şehit edilmesi ile başlayan süreç sadece Hz. Peygamber'e ve Ehl-i Beyti'ne aşırı bağlı olanları değil, siyasi hakimiyeti elinden kaçırın Haşimoğulları'nı da ümitsizliğe düşürmüştür. Fığlalı'nın ifade ettiği gibi, Ümeyyeoğulları'nın adaletsiz ve zulüm dolu yönetimleri geniş halk kitlelerini memnuniyetsizliğe sevk etmiş ve kitleler ümitsizlik içinde bir kurtarıcı ve kurtuluş yolu beklentisine girmiştir.²¹⁷

Kurtarıcı inancı, Şîa dışında başta monoteist dinler olan Yahudilik ve Hristiyanlık olmak üzere birçok dinde mevcuttur. Yahudilikte, MÖ 586 yılında Babil Kralı Nabukadnazar (Buhtunnasır)'ın Kudüs'teki Süleyman Tapınağı'nı yıkması ve Yahudileri sürgüne göndermesi sonrasında Ezra'nın yazdığı Tevrat ile birlikte Yahudilerin bilinç dünyalarında yer etmiştir. İbranice "mâşiah" kelimesi peygamber ya da kohenler tarafından kutsanmış anlamına gelirken sonraları kurtarıcı mesîh anlamında kullanılmıştır. Dâvûd saltanatının sonsuza dek süreceği vaadinden dolayı onun soyundan gelecek bir kurtarıcı düşüncesi Yahudilik'te kuvvetli bir inançtır. Seçilmiş kavim oldukları düşüncesine rağmen tarih içinde yaşadıkları sürgünler, başka devletlerin egemenliği altında yaşamaları ve ayrıca İran kaynaklı kurtarıcı fikri, Yahudilerde Tanrı'nın düzenini yeniden tesis etmek ve itibarlarını yeniden vermek amacıyla mesîh-kral beklentisini artırmıştır. Özellikle mabedin ikinci yıkılışıyla mesîhî kurtuluş fikri kuvvetlenmiştir. Rabbânî literatürüne göre, Dâvûd soyundan gelecek bu Yahudi mesîh, tarihin sonunda düşmanları yenecek ve İsrail halkını esaretten kurtarıp kutsal topraklara ve Tanrı'ya döndürecek. Kudüs'te mabedi yeniden inşa edecek, İsrâil'i Tevrat kurallarına göre yönetecek ve yeryüzünde Tanrı'nın krallığını kuracaktır.²¹⁸

²¹⁵ Tabatabai, 1975: 169-186.

²¹⁶ Kaymal, 2017:179.

²¹⁷ Fığlalı, 1982: 204.

²¹⁸ Harman, 2013: 205-206.

Yahudiler büyük bir kurtarıcı beklentisi içindeyken İsa b. Meryem dünyaya gelmiştir. İsrâiloğulları, onun kendilerine gönderilen bir peygamber olduğuna ikna olmamıştır çünkü Yahudilerin zihinlerinde ve gönüllerinde yaşattıkları kurtarıcı imajı, kavmi esaretten kurtarıp mabedi yeniden kuracak bir figürdür. Halbuki Hz. İsa, yumuşak davranan, sevgi dilini kullanan ve adalet söylemleri baskın olan bir karaktere sahiptir.²¹⁹ İsa'nın destekçileri açısından ise durum farklıdır. Havârilere, ilk üç İncil'de (sinoptik İnciller) "insan oğlu" olarak nitelenen Hz. İsa'yı Mesih olarak kabul etmiş Tanrı ile özel ilişkisi olduğuna inanmışlardır.²²⁰ Hristiyan bakış açısında İsa'nın Mesih olduğu Tevrat'ta açıkça belirtilmesine rağmen, Yahudiler metinleri tahrif ederek İsa Mesih'i tanımamışlardır. Şikâyetler üzerine Romalılar tarafından çarmıha gerilmek suretiyle öldürülen İsa Mesih, daha sonra kıyamet etmiş, havârilere ile yemek yemiş ve göğe yükselerek Tanrı'nın sağına oturmuştur. İsa Mesih, kıyamete yakın yeryüzüne geri dönecek ve huzur ile adaleti hâkim kılp, kendisini inkâr edenleri cezalandırarak sonsuza dek saltanatını sürdürecektir.²²¹

Majidi'nin, filminde kurtarıcı düşüncesini sıklıkla vurguladığı görülmektedir. Samuel ve Rahip Bahira şahıslarıyla sembolize ettiği Yahudi ve Hristiyan kurtarıcı beklentisi denklemine Hz. Peygamber ise beklenen kurtarıcı konumundadır. Söylemsel anlamda klişeleşen tahrif olmuş Tevrat ve İncil yaklaşımı sergilemeden bu sahneleri çizmesi olumlu olarak nitelenebilir. İslam inancı, Tevrat'ta ve İncil'de insan faktörüyle bozulmalar meydana geldiğini bilmesine rağmen yine de her iki metni de kutsal kitaplar olarak kabul etmektedir. Ehl-i kitap grupları içinde haris dini yaşayan insanların ve kutsal metinlerinde bozulmamış bölümlerin olduğunu düşünen Hz. Peygamber de Tevrat'ı ve İncil'i toptan inkâr etmeyi doğru bulmamıştır. Nitekim İslam'ın iman esasları arasında bulunan Peygamberlere iman ve Kitaplara iman, Müslüman bir yönetmenin hem kendi zihnini hem de filmi inşa ederken görmezden gelebileceği bir konu değildir. Farklı dini grupların kutsallarına direkt bir şekilde hükümsüz mesajı vermeyen Majidi, hem Yahudi karakteri hem de Hristiyan karakteri doğum mucizelerini kutsal kitaplarına bakıp yorumladığını perdeye yansıtmıştır. Yahudilik ve Hristiyanlıktaki "kurtarıcı imajı", ehl-i kitap gruplarının Hz. Peygamber'i içtenlikle kabul edeceklerinin işareti olmuştur. Hem Samuel hem de Rahip Bahira Hz. Peygamber'in tüm peygamberlik alametlerini kutsal metinlerinden okuyup bire bir örtüşüklerine şahit olmaktadır.

²¹⁹ Fığlalı, 1982: 181.

²²⁰ Waardenburg, 2011: 548.

²²¹ Fığlalı, 1982: 182.

Fil Vak'ası'nın akabindeki sahnede Hz. Peygamber'in doğduğu gece kozmik mucize olarak gökte beliren ışığı gören Samuel hem sevinç hem de dehşet içinde kutsal kitabını eline alıp ezbere okumaya başlar:

Bu Allah'ın kulu Musa'nın vefatından önce İsrailoğullarını bereketlendirdiği ışıktır. Dedi ki Yehova Sina'dan geldi ve o ateşin üzerinden doğdu, Faran dağında parladı. Mukaddes kimselerle geldi. Onlar için ateşli bir din ortaya çıktı. Gerçek şu ki: O kendi kavmini sever ve mukaddesler senin elindedir ve ayaklarının dibine oturmuştur. Peygamberimiz Musa bizim için Yakub'un cemaatinin mirası olan bir din buyurmuştur.



Fotoğraf 2.17 Samuel'in kozmik bir mucizeye tanık olarak kurtarıcının doğduğunu anladığı ve Tevrat'tan bir pasaj okuduğu sahne

Samuel'in konuşmasından hemen sonra Rahip Bahira'nın sahnesi gelmektedir. Rahip de elinde kutsal kitabıyla aynı kozmik mucize karşısında duyduğu hayranlık ile ezbere bir pasaj okumaktadır: "Sizlere bundan sonra yedi kudreti oturmuş ve bulutlarla gelen bir insan evladı göreceğinizi müjdeliyorum.". Kur'an-ı Kerim'de Ehl-i Kitap olarak yer bulan bu gruplar zaten bir peygamber/kurtarıcı beklentisi içindeydiler. Kendi kutsal metinleri, gelecek olan kurtarıcının hem bazı fiziksel hem de karakteristik ve mucizevi yönlerini işaret etmekteydi. Her iki karakter de kozmik düzlemde meydana gelen bu mucizeyi kurtarıcının doğumu olarak yorumlamışlardır. Bu olay üzerine kurtarıcının kim olduğunun peşine düşülmüştür.



Fotoğraf 2.18 Rahip Bahira'nın kozmik bir mucizeye tanık olarak kurtarıcının doğduğunu anladığı ve İncil'den bir pasaj okuduğu sahne

Yahudi Samuel, kurtarıcının Mekkeli bir Yahudi aileden çıkacağını düşünüyordu. Bebeği ararken ad verme törenlerine denk geldiklerinde yanındaki karakterin küçümser bir edayla sorduğu bu kavimden mi peygamber çıkacak sorusuna “Bu kavimden değil, bu kavim için” cevabını vererek peygamberin İsrailoğulları'ndan çıkacağından ne kadar emin olduğu anlaşılmaktadır. Fakat Samuel, o gece Mekkeli Yahudilerden kimsenin doğum yapmadığını öğrenmesi üzerine fikrinde değişiklikler başlamıştır. Din adamlarıyla yaptığı bir konuşmada kurtarıcının onlardan olmaması ihtimali hakkında konuşmuş ve bu şüphe içinde yer etmiştir. Samuel, artık kurtarıcının onlardan olmadığına inanmaya başlamıştır. Uzun süre Hz. Peygamber'i bulmaya çalışan Samuel, sonunda kendisinin mucizesine tanık olmuştur. Mucizeyi görmesi sonucunda hiçbir şüphesi kalmayan Samuel, filmin sonunda da iman edenlerden birisi olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır.



Fotoğraf 2.19 Samuel'in Hz. Peygamber'in mucizesine tanık olduğu sahne

Tıpkı Samuel gibi Rahip Bahira da Hz. Peygamber'in doğum mucizesine şahit olmuş, yıllardır beklenen peygamberin dünyaya geldiğini anlamıştır. Hz. Peygamber ile karşılaşmasında, onun her hareketinden etkilenip bu davranışları dini metinlerinde geçen alametlerle ötrüştüren Bahira, onun gerçekten müjdelenen peygamber olduğuna emin olmuştur. Samuel'in aksine Rahip Bahira, peygamberi belirli bir kavim ile sınırlandırmadığı için Hz. Peygamber'in peygamberliğini daha hızlı kabullenebilmiştir.



Fotoğraf 2.20 Rahip Bahira'nın kurtarıcının alametini fark ettiği sahne

Majidi'nin kurtarıcı imajını vurgulaması filmin teo-politik duruşu açısından önem arz etmektedir. 21. yy.da dünya genelinde monoteist inanca sahip Yahudiler, Hristiyanlar, İslam'ın Şîa mezhebi ve Ehl-i Sünnet'in birtakım cemaatleri benzer zamanda bir kurtarıcının geleceği inancı içindedirler. Ortadoğu Gazetesi'nde yer alan bir makalesinde Şîa'daki Mehdi inancın 12 İsrâil kabilesi-12 havâri -12 imam formuyla doğrudan Yahudilik ve Hristiyanlıktaki kurtarıcı modeline uygun olarak İslam'a girdiğini ifade eden Kurtoğlu, Şîilere göre 874 yılında gizlendiği düşünülen 12. İmam Mehdi'dir. Kurtoğlu, mehdi inancının Judeo-İslam şeklinde veya İslam'a dahil edilen İsrailiyat hurafeleri şeklinde tanımlayarak²²² kurtarıcı imajının, teo-politik görüş yönünü ön plana çıkarmaktadır.

Dünya nüfusunun büyük bir bölümünün aynı dönemler içinde bir kurtarıcı beklentisi içinde olması ve kurtarıcının gelmesiyle yeryüzünde çıkacak "kıyamet savaşları", filmin teo-politik olarak yorumlanmasını sağlamaktadır. Her bir dini grup, kendi inanç temelleri doğrultusunda haklılığını meşrulaştırmakta ve gelen kurtarıcının kendilerini muteber kılacağı yönde bir algıya sahip olmaktadır. Yahudiler için Süleyman Mabedi'ni yeniden inşa edecek olan kurtarıcı Filistin halkını yurtsuz bırakacaktır. Öte yandan, Hristiyanların İsa Mesih'i aynı

²²² <http://www.ortadogu.gazetesi.net/makale.php?id=4446> (erişim tarihi: 02.12.2018).

şekilde yeryüzünde kendisine inanmayanları cezalandıracaktır. Netice itibariyle her bir dini grup inanç yapıları yönünde bir gerçeklik oluşturmakta ve bu doğrultuda politikalar üretmektedir. Dünya, beklenen kurtarıcı ile birlikte büyük bir savaşı da beklemektedir. Bu savaşın sonucu her dini grubun bakış açısına göre kendi gruplarının kurtulacağı kanlı bir savaş olarak tasvir edilmektedir. Filmde Majidi de mehdi beklentisinde olan bir Şîî olarak her daim aktüel kalan teo-politik bir mehdi/kurtarıcı temasına yer vererek vurgulamıştır.

2.10. Hz. Peygamber'in Mucizeleri

Teo-politik öğelerin ön planda olduğunu vurguladığımız örneklem filmimizde filmin ilk sahnesinden son sahnesine kadar dikkatimizi çeken önemli konulardan birisi de mucizelerdir. Teolojik temellendirmeler ve politik motivasyonlarla şekillendiğini ifade ettiğimiz ve söyleminin Şîî bir bakış açısını yansıttığını iddia ettiğimiz örneklemimizde mucizelerin vurgulanması aslında filmi teo-politik bir yönüyle birlikte tüketim kültürünün bir ürünü olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Nübüvvet, İslam dininin temel inanç esaslarından biridir. İslam'ın amentüsü içinde ayetler ile vurgulanan peygamberlere iman "usûl-i selâse"den de biridir. Allah'ın buyruklarını kitap/sahife yolladığı elçileri aracılığıyla insanlığa iletmektedir. Allah, nübüvvet makamının Hz. Peygamber ile sonlandığını Kur'an-ı Kerim'de vurgulamıştır.

Allah'ın evreni ve evrenin önemli bir parçası olan insanı yarattıktan sonra kendi halinde ve kimsesiz bırakması düşünülemezdir. Nitekim Kur'an-ı Kerim'de "İnsan, kendisinin başı boş bırakılacağını mı sanır?"²²³ ifadesiyle Allah, kullarına yol gösterileceğini belirtmektedir. Kur'an-ı Kerim'de peygamberlerin gönderilme gayeleri de şu şekilde açıklanmaktadır:

İnsanlar tek bir ümmet idi. Sonra Allah, müjdeciler ve uyarıcılar olarak peygamberleri gönderdi; onlar aracılığı ile anlaşmazlığa düştükleri konularda insanlar arasında hüküm vermek için gerçeği içeren kitabı indirdi. Ancak kendilerine apaçık gerçekler geldikten sonra aralarındaki kıskançlık yüzünden, o kitap hakkında anlaşmazlığa düşenler de onun kendilerine verildiği kimseler oldu. Sonra Allah onların, üzerinde ayrılığa düştükleri gerçeği, kendi izniyle müminlerin bulmasını sağladı. Allah dilediğini doğru yola iletir.²²⁴

Müjdeleyen ve uyarıcı peygamberler gönderdik ki, insanların peygamberlerden sonra Allah'a karşı tutunacak bir delilleri olmasın! Allah izzet ve hikmet sahibidir.²²⁵

²²³ Kıyamet, 75/36.

²²⁴ Bakara, 2/ 213.

²²⁵ Nisa, 4/ 165.

Allah'ın elçilerinin görevlerinin belirtildiği ayetlerden anlaşılacağı üzere peygamberlerin tebliğ görevindeki iki temel unsur müjdelemek (bişâre) ve uyarmak (inzâr) olarak belirtilmiştir.

Mucize kelimesi, “acz” mastarından türemiş, kudretin zıddı anlamına gelmektedir.²²⁶ Başka kişilerin yapmaktan aciz olduğu olağanüstülük anlamı veren mucize sözcüğü terimsel olarak Allah'ın elçilik iddiasında bulunanların elçiliklerini, peygamberliklerini doğrulamak ve desteklemek için yarattığı ve diğer insanların benzerini getirmekten aciz oldukları olağanüstü olaylardır.²²⁷ Mucizeleri alışkanlıklarımıza aykırı olaylar olarak niteleyen Esen, kelâmcıların mucizeleri hâriku'l'âde, başka bir ifadeyle alışkanlıklarımızı bozan olay olarak adlandırdıklarını ifade etmektedir.

Kur'an'da, ateşin Hz. İbrahim'i yakmadığından bahsedilmektedir (Enbiyâ 21/ 69) ki, esasen bu olay, gerçekte bizim alışık olmadığımız bir şeydir. Ateşin doğasına hem yakma hem de soğutma özelliği yerleştiren Allah, hiç beklenmedik bir anda soğutma özelliğini aktif hale getirerek olağanüstülük yaratabilir. Normal şartlarda gerçekleşmesi imkânsız böyle bir olay insanları aciz bırakır ve mucize adını alır. Dolayısıyla Allah'ın izin ve müsaadesi olmaksızın, geçici de olsa, ateşin kendi yakıcı doğasına aykırı davranış içinde olması, doğasına ait yakıcılık özelliğini kaybetmesi düşünülemez. Mucize, bizim bilmediğimiz bir özelliğin aktif kılınmasıdır. Yoksa Allah, doğa kanunlarını alt-üst ediyor değildir.²²⁸

Mucizenin gerçek failinin Allah olduğunu vurgulayan Esen, mucizelerin peygamberler eliyle gerçekleştiğinin altını çizmektedir. Mucizelerin peygamberlik iddiasını desteklemek için meydana gelmesi sebebiyle peygamberlere meydan okumanın hemen akabinde ortaya çıktıkları gözlemlenmiştir. Buna ek olarak, mucizeler rutine binmeyen ve sadece bir kere meydana gelen olaylardır. Tekrarı olan bir fiil olması onun olağanüstülüğünü olağanlığa çevireceği için bir olayın mucize olabilmesi için biricik olması ve tekrarlamaması gerekmektedir. Kur'an-ı Kerim'de yer alan birkaç mucize şu şekilde sıralayabiliriz:

- Nemrud'un ateşinin Hz. İbrahim'i yakmaması²²⁹,
- Hz. Musa'nın yere attığı asasının yılanı dönüşmesi²³⁰, sihirbazların ip ve sopalarını yutması²³¹, denize asasıyla vurduğunda denizi yarılması ve tekrar kapanması²³²,

²²⁶ İbn Manzûr, 1414: 369.

²²⁷ Cüveynî'den akt. Esen, 2014: 202.

²²⁸ Esen, 2014: 202.

²²⁹ Enbiyâ, 21/ 67-69.

²³⁰ A'raf, 7/ 106/107.

²³¹ Tâ-hâ, 20/ 65-70.

²³² Şuarâ, 26/ 61-66.

- Hz. İsa'nın babasız dünyaya gelmesi, Allah'ın izniyle körü ve cüzzamlıyı iyileştirmesi, insanların evlerinde yedikleri ve biriktirdiklerini haber vermesi²³³,
- Hz. Muhammed'e verilen en büyük mucize ise, kendi peygamberliğinin de kanıtı olan Kur'an'dır.²³⁴

Allah, Kur'an-ı Kerim'de önceki peygamberlere vermiş olduğu hissî (maddi) mucizelere değinirken, son peygamber Hz. Peygamber ile ilgili hiçbir hissî mucizeden bahsetmemektedir. Önceki peygamberlerin mucizelerinin etkileri kendi zamanları ve kendi coğrafyaları ile sınırlı iken kendisine evrensel niteliklere sahip aklî bir mucize olan Kur'an-ı Kerim mucizesi verilmiştir. Mekkeli müşrikler Hz. Peygamber'den sürekli olarak mucize istemelerine rağmen bu istekleri hiçbir zaman yerine gelmemiştir. Kur'an-ı Kerim, kendisinin peygamberliğinin mucize ile desteklenmediğini belirtirken insanları vahye yönlendirme yolunu seçmiştir. Nitekim ayette “Dediler ki: Ona Rabbinden mucizeler indirilmeli değil miydi? De ki: Mucizeler (ayetler) Allah'ın elindedir; ben ancak apaçık bir uyarıcıyım”²³⁵ şeklinde ifade edilmek suretiyle Hz. Peygamber döneminde hissî mucizelerin gerçekleşmediği net bir şekilde belirtilmiştir.

Kur'an-ı Kerim'de altı çizilmesine rağmen geleneksel peygamberlik algısında mucizeler son derece önemli ve hayati bir yer teşkil etmektedir. Özellikle tâbiûn neslinden sonra İslam literatürüne vahyin mesajı yerine Hz. Peygamber'in mucizeleri, peygamberliğini tasdik ve yüceltme amacıyla eklenmesi mucize konusunu problematik bir hâle dönüştürdüğü söylenebilir. Kur'an-ı Kerim'in şiddetle karşı çıkmasına rağmen geleneksel peygamber algısını rivayetler şekillendirmektedir. Dolayısıyla peygamber algımızın referansı Kur'an'dan rivayet kültürüne dönüşmüştür. Hz. Peygamber'in risaleti, mucize ile iç içe bir peygamberlik portresine dönüşmüş ve mucize, kelâm disiplininde “el-müeyyed bi'l-mucize” (mucize ile desteklenmiş) tanımıyla önemli tartışma konularından birisi olmuştur.²³⁶ Allah Rasûlü'ne ayın ikiye yarılması²³⁷, ağacın yürüyerek gelmesi²³⁸, taşın konuşması²³⁹, ağaç kütüğünün inlemesi²⁴⁰, devenin sahibini şikâyeti²⁴¹, kızartılmış koyun etinin zehirli olduğunu

²³³ Âl-İmrân, 3/ 48-49.

²³⁴ Bakara Sûresi, 2/ 23.

²³⁵ Ankebut Sûresi, 29/ 50.

²³⁶ Bulut, 2015: 2-4.

²³⁷ Buhârî, 1992: Tefsir, 54, Menâkıb, 27; Müslim, 1992: Münâfikûn, 43-48.

²³⁸ Müslim, 1992: Zühd, 74; İbn Mâce, 1992: Fiten, 23; Ahmed b. Hanbel, 1992: I, 223.

²³⁹ Müslim, 1992: Fazâil, 2.

²⁴⁰ Buhârî, 1992: Menâkıb, 25.

²⁴¹ Ebû Dâvud, 1992: Cihâd, 44.

söylemesi²⁴², parmakların arasından suyun fişkırması²⁴³ gibi çeşitli mucizeler isnad edilmektedir.

Ehl-i Sünnet kelâmının önde gelen bilginlerinden Ebû Mansur el-Maturidî'nin (333/944), eseri *Kitabü't-Tevhid*'de Hz. Peygamber'in risaletinin ispatı için gösterilen hadis rivayetlerindeki mucizeleri kabul ettiği görülmektedir. Hz. Peygamber'in nübüvvetinin ispatı mucizeler olarak şunları saymaktadır:

Ay'ın yarılması, ağacın peygamberin ardından inmesi, taşın kendisine teslim olması açık seçik mucizelerdir ki, onların hepsini bilmiş ve görmüşlerdir. Sonra az olan bir sudan insanlardan birçok kimsenin içip kanmaları, sonra beddua etmesiyle düşmanlarının kıtlık ve darlık içine girme belasına maruz kalmaları, sonra peygamberin hürmetine kurtulmalarını istediklerinde kurtulmaları... Devenin şikâyeti, pişmiş koyunun tekrar dirilip şehadet getirmesi... Hz. Ali'nin büyük bir fitneci grup tarafından şehit edileceğini bildirmesi ki, böyle olmuştur. Ve Ammar'ın azgın ve haddi geçen bir cemaat tarafından şehit edileceğini bildirmesi... Daha başka sayılmayacak kadar çok olan hususlar vardır ki, ümmetinin âlim ve güzide olanları bunları saymaya kalksalar kalemleri kifayet etmezdi... Bunlarla beraber gönderilen semavi kitaplarda onun peygamber olarak gönderileceği yazılmış idi.²⁴⁴

Maturidî'nin kabul ettiği hissî mucizelerin yanı sıra Kur'an'ın hissî değil aksine aklî bir mucize olduğunu belirterek Hz. Peygamber ile hissî mucizeler döneminin kapandığını²⁴⁵ altını çizmektedir. Maturidî'nin yorumundan yola çıkarak aklî mucizelerin ise Kur'an-ı Kerim vasıtasıyla varlığını devam ettireceğini söylemek mümkündür.

Şîî kelâmında da mucize önemli bir yer teşkil etmektedir. Şeyh Tûsî, itiadın rûknünü tevhid, adl, nübüvvet, imamet ve mead olarak beş tane olduğunu belirtmekte, bunları bilenlerin mümin, bilmeyenlerin de kafir olduklarını savunmaktadır.²⁴⁶ Başka bir deyişle, nübüvvet, Şîî itikad için de vazgeçilmez bir iman esası olarak kabul edilmektedir. Nübüvvet, Şîa'da adl anlayışının bir devamı olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanların bir arada yaşama zorunluluğunu belirten İlhan, bir arada yaşayan insanların öncelikle kendi menfaatlerini düşüncülerinin kaçınılmazlığını vurgulamaktadır. Böyle bir durum da toplumsal olarak fesada ve yok olmaya kadar gidecek bir soruna sebebiyet verebileceğinden insanlar arasında adaletin hüküm sürmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Netice itibariyle şeriat kurallarının

²⁴² Vâkıdî, 1984: II, 678; İbn Hişâm, ts: III-IV, 338; İbn Sa'd, 1990: II, 156; Buhârî, 1992: Tıb, 55; Müslim, 1992: Selâm, 18; Ebû Dâvud, 1992: Diyât, 6.

²⁴³ Mâlik b. Enes, 1992: Tahâret, 32; Dârimî, 1992: Mukaddime, 5; Buhârî, 1992: Vudu, 32, 66; Müslim, 1992: Fezâil, 6, 45; Ahmed b. Hanbel, 1992: III, 132, 147, 170, 215, 289; Nesâî, 1992: Tahâret, 60.

²⁴⁴ Severcan, 2003: 161.

²⁴⁵ Bulut, 2015: 18.

²⁴⁶ Tusi'den akt. İlhan, 1993: 428.

tebliği için doğruluğu delil ve mucizelerle ispatlanan böylece emir ve yasakları getiren bir kişi Allah tarafından görevlendirilmektedir.²⁴⁷

Şî kelâmında olduğu gibi Şî hadis kaynaklarında da Hz. Peygamber'in mucizelerine yer verilmiştir. Kütüb-ü Erbaa içinde yer alan Muhammed b. Yakub b. İshak tarafından yazılan *el-Kâfi* özellikle 1. bölümü Usûl'ün Hücce kısmında Hz. Peygamber ve imamlarla ilgili aklın sınırlarını zorlayan nitelikler bulunmaktadır. Ayrıca Usûl bölümünün birinci, dördüncü, yedinci kısımlarıyla birlikte Ravza bölümünün otuz altıncı kısmında mucizelere rastlanmaktadır. Dolayısıyla Şîa'nın başvurduğu kitaplar arasında ilk sıralarda gelen *el-Kâfi*'de mucizelere bir atıf yapılmakla birlikte gerçeküstü olarak niteleyebileceğimiz mitolojik unsurlar içeren rivayetler yer almaktadır. Örneğin Hz. Ali'nin yaratılışı mitolojik bir anlatıya dönüştürerek Hz. Peygamber'in nuru ile birlikte ele alınmakta ve Şî ideolojinin teolojik temellendirilmesi yapılmaktadır.

Öte taraftan Şîâ geleneğinde ve kaynaklarında bulunan mitolojik/gerçeküstü/mucizevi rivayetlere karşı Şî alim Haşim Ma'ruf el-Haseni, rivayetler arasındaki uydurma hadisleri tespit etmiş ve bunları tenkit etmiştir. Haseni'nin tenkidi üzerine yazan Ünügür, kussasların en fazla hadis uydurdukları alanlardan birinin mucizeler olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda Şî müellefler için senedin sıhhatini rivayetin ma'suma²⁴⁸ dayanması yeterlidir. Hz. Peygamber'in doğumu öncesindeki mucizelere de değinen Ünügür, bu rivayetlerin oldukça çok olduğunu ifade etmektedir.

El-Haseni'nin, bazı olağanüstü anlatılarda ise gerçekleşme sebebi bakımından rivayetin makuliyetini sorguladığı görülmektedir. Meşariku'l- Envar'da yer alan Hz. Muhammed'in ana rahmine düşüşünden doğumuna kadarki sürede gerçekleşen olağanüstü olaylara dair rivayetlere yaklaşımı bu bağlamda zikredilebilir. Bu rivayetlere göre Hz. Peygamber'in ana rahmine düşüşünün üçüncü ayında dağlar, denizler, ağaçlar ve insanlar Allah'a secde etmiş, takip eden süreçte de bu tarz olağanüstü hadiseler artarak devam etmiştir. Müellife göre Hz. Peygamber'in doğumuna müteallik bu olayların gerçekleşmesinin, (konu hakkında malumat sahibi olmayan) insanlar için bir açıklaması/anlamı söz konusu olmayacaktır. Müellifin rivayetler bağlamındaki bu tarz değerlendirmeleri; onun imamlara atfedilen olağanüstü hadiseler ve mucizelere dair rivayetlerle ilgili görüşlerinin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Bu değerlendirmelerden birine göre şayet Allah peygamberler ya da evliyalardan biriyle bir mucize gerçekleştirecekse, bu mucizenin sonuçları itibarıyla onu gerekli kılan bir hedefe hizmet etmesi gerekir. Diğer bir deyişle, kevnî bir mucizenin meydana gelmesi, Allah'ın bunu peygamberin risaletinin tamama ermesi için elzem görmesine bağlıdır. Mucizeler bağlamındaki rivayetlerin çoğunun böyle bir amaca hizmet etmediğini düşünen el-Haseni, bu rivayetleri reddetmektedir.²⁴⁹

²⁴⁷ İlhan, 1993: 413.

²⁴⁸ Hz. Muhammed, Hz. Fatıma ve on iki İmam anlamına gelen bir terimdir.

²⁴⁹ Ünügür, 2017: 114.

Ünügür'den aktarılan El-Haseni'nin birtakım rivayetleri reddetmesinde Hz. Peygamber doğmadan önce bu denli çok ve kuvvetli mucizelerin meydana gelmiş olması karşısında Mekkelilerin İslam'ı kabul etmelerinin daha kolay olacağı argümanıdır. Halbuki İslam'ın ilk yıllarında insanların İslamiyet'i kabul etmesindeki ana motivasyon hissî mucizelerden ziyade vahyin aklî bir mucize olması gösterilebilir. Filmde ise aksi yönde bir argüman bulunduğunu ifade edebiliriz.

Sunulan rivayetler ve tenkitleri bir arada değerlendirildiğinde sosyolojik olarak ulaşılan nokta Şîf toplumunda ister leyhte olsun ister aleyhte bir mucize kavramının hâkim olduğu gerçekliğidir. Tarihsel olarak aktarılan mucizevî unsurların bulunduğu toplumsal hafıza ve buna bağlı olarak şekillenen bir de külliyat olduğunu görmekteyiz. Dolayısıyla Şîf akli şekillendiren mitolojik/mucizevi bir algının toplum hafızasında canlı bir şekilde muhafaza edildiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. Filmde dikkat çeken mucize kavramı ise teolojik bir müdahale ile desteklenen bir peygamber ve bu peygamberin içinde bulunduğu söylemin politik bir bağlam içinde var olmasıdır.

H. Muhammed: Allah'ın Elçisi filminde Majidi'nin oldukça sık bir şekilde mucize vurgusu yaptığını ifade etmek yanlış olmayacaktır. Hz. Peygamber'in doğumundan öncesinde başlayan mucizeler, film boyunca gerek şiirsel gerek dramatik gerekse epik bir anlatım ile sinemasal teknikler çerçevesinde izleyiciye aktarılmaktadır. Filmdeki dikkat çeken mucizeleri aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:

- Doğumundan önceki fil ordusu ve ebabil kuşları,
- Doğduğu geceki kozmik mucize,
- Kabe'deki putların yıkılıp kırılması,
- Kabe'nin girişindeki su gözesinin taşması,
- Ad töreninde Kabe'nin tokmağının kendiliğinden çalması,
- Halime'nin devesinin süt anneye ihtiyacı olan Hz. Peygamber'in evinin bahçesine gitmesi,
- Halime'nin süt gelmeyen göğsünden süt gelmeye başlaması,
- Hz. Peygamber'in gitmesiyle birlikte Halime'nin evinin bulunduğu bölge olan Sa'diye'ye yağmur ile bereket gelmesi,
- Süt annesiyle Mekke'ye dönen Hz. Peygamber'in Kabe'yi görmesi ve o esnada Kâbe duvarlarının "Muhammed" diye adını fısıldayarak onu çağırması,
- Hz. Peygamber'in Halime'ye şifa vermesi,
- Doğada mütemadiyen Hz. Peygamber'in adının yankılanması,
- Kuruyan bir noktadan tekrar su çıkarması,

- Hasta olan Hz. Peygamber'in Kabe'de uyuması ve yine yankılanan bir şekilde çağrıldığını duyması,
- Kızını gömmek üzere olan babanın taş kalbini yumuşatması,
- Hz. Peygamber'in bulunduğu kervanın tepesindeki koruyucu bulut,
- Açlık sebebiyle tanrılarına insan kurban etmekte olan kabileye denizden balıkların gelmesi,
- Kureyş fermanının sadece "Bismike Rabbike" ibaresi klacak şekilde karıncalar tarafından yenmesi.

Filmde mucizelere yapılan vurgunun söylemsel boyutta filme kattıklarını göz ardı etmemek gerekmektedir. Peygamberlik iddialarının bulunduğu her dönemde mucizeler tartışmasız ilk doğrulama yöntemi olmuştur. Dolayısıyla Majidi'nin filminde bu kadar çok mucizelere yer vermesinin söylemsel arka planında mezhep bağlamında bir meşrulaştırma aramak doğaldır. Hissî mucizelerin altının sıklıkla çizilmesini bir çeşit Şîî peygamber tasavvurunun yansıması olarak okumak mümkündür. Özellikle doğada ve kozmik düzlemde gerçekleşen mucizeleri dünyanın Hz. Peygamber'in gelişine hazırlandığı yönünde bir çıkarım yapmamızın önünü açmaktadır. Majidi, sinema dili ile gerçeküstü bir bağlam oluşturarak doğanın dahi bir peygamberin geliş heyecanını taşıdığını, doğal fenomenlerin sistematik işleyişlerinin alt üst olduğunu ve doğadaki canlı cansız tüm varlıkların kendisinden bir parça alabilmek ya da görebilmek çabasında olduğunu perdeye yansıtmaktadır. Majidi ilahi müdahaleler şeklinde gelişen mucizeleri sinemasal bir teknik olan deus ex machina yardımıyla perdeye yansıtmıştır. Başka bir ifadeyle teo-politik söylemine zemin hazırlayan mucize kavramını, filmin büyüsünü ve peygamberin kutsallığına engel olmayacak tanrısal bir müdahale yöntemi olan deus ex machina tekniği aracılığıyla gerçekleştirmiştir.

Yahudi Samuel, Hz. Peygamber'in mucizesi olarak gösterilen balıkların karaya vurması sahnesinde şahit olmuş ve bu mucizenin etkisi altında kalmıştır. Nitekim filmin sonunda da kendisi bir Müslüman olarak gösterilmektedir. Benzer şekilde balık mucizesi sahnesinin hemen ardından flashback sahneleri sonlanmakta ve geçmişe dalan Ebû Tâlib güncel gününe dönmektedir. Geçmişe dalarken ne kadar ye'se kapıldığı izlenimi verilse de güncel tarihe döndüğünde hatırladığı mucizeler içini ferah tutması gerektiğini ona hatırlatmıştır. İlginçtir ki Allah'ın vahyine muhatap olan Hz. Peygamber aralarındayken ve kendisine bahşedilen en büyük mucize Hakk'ın kelâmı olan Kur'an-ı Kerim'ken insanların yine de hissî bir mucizeye dayanmaları ön plana çıkarılmıştır.

Kur'an-ı Kerim'de Hz. Peygamber ve mucize ilişkisi bariz olmasına rağmen hadis kaynaklarında hissî mucizelerin bu denli çok olması bir anlamda Müslümanların öteki

peygamberlerin mucizeleri karşısında Hz. Peygamber'i de mucize vasıtasıyla yüceltme çabası olarak yorumlanabilmektedir. Majidi'nin filminde de Peygamber'in beşerî kişiliğinin önüne geçen mucizevi yönü dikkat çekmektedir. Hatta Hz. Peygamber'in adeta Hz. İsa ile mucize yönünden bir kıyaslama içinde gösterildiği imajı çizilmektedir. Majidi, Hz. İsa'yı anlatan yaklaşık 250 filmin karşısında Hz. Peygamber'i anlatan sadece *Çağrı* filminin bulunduğunu²⁵⁰ belirtirken Batı'ya dinimizi ve Hz. Peygamber'i tanıtamadığımızı belirtmektedir. Öte yandan Hz. İsa'nın konu edildiği filmlerin merkezde mucizenin bulunması kaçınılmazdır çünkü Hristiyan itikadının temelini oluşturan teslis anlayışı bizzat Hz. İsa'yı mucizenin kendisi olarak konumlandırmaktadır. İsa figürünün bizzat Tanrı olması mucizeyi filmlerin bir parçası yapmayı meşrulaştırmaktadır. Ancak söz konusu olan Hz. Peygamber'in, Kur'an'da onlarca ayetle sabit bir şekilde bir beşer olduğu vurgulanmış, kendisine Kur'anî kaynağı bulunan hissî bir mucize verilmemiştir. Aksine kendisi, zamanın sonuna kadar Allah tarafından korunacak ve şeriatı yok olmayacak olan Kur'an mucizesi ile taçlandırılmıştır. Buna rağmen sinema sahnesine yansıtılırken Hz. Peygamber'in illaki hissî mucizeler üzerinden yansıtılması geleneksel peygamber düşüncemizi şekillendiren rivayet kültürünün bir yansıması olduğunu göstermektedir. Geleneksel bakışın dışında ayrıca Hristiyan peygamber algısının, Şî İslam'daki bir izdüşümü olarak okumak da mümkün olmaktadır.

Majidi, yaygın olarak kabul gören sinemadaki Hz. İsa figürüne karşı bir anti tez olarak Hz. Peygamber'i karşısına çıkarmaktadır. Sinema sahnesinde yeni olan protagonistin elçiliğini delillendirmek için de bol bol mucizeye başvurulmaktadır. Öyle ki filmin adını görmeden sadece afişini gören bir kişi, filmin Hz. İsa-Hz. Meryem mi yoksa Hz. Muhammed-Amine mi olduğunu anlamakta ilk önce zorlanabilmektedir. Bunun sebebi ise afişin, ikonik bir görüntü olan Meryem ve kucağındaki İsa figürünü akla getirmesidir.

²⁵⁰ Majidi, 2013. <https://www.ntv.com.tr/turkiye/hz-muhammed-sadece-cagriyla-anlatilmaz,ppTmic%20QfBk20uQGmymZIEA> (erişim tarihi: 23.12.18).



Fotoğraf 2.21 *Madonna and Child*, Giovanni Bellini (1500). Metropolitan Sanat Müzesi, New York City.²⁵¹



Fotoğraf 2.22 *The Grand Duke's Madonna*, Raphael (1505). Pitti Palace, Florence.²⁵²

²⁵¹ <https://www.britannica.com/topic/Madonna-religious-art/images-videos/media/355920/107467> (erişim tarihi: 24.12.18).

²⁵² <https://www.britannica.com/topic/Madonna-religious-art/images-videos/media/355920/12771> (erişim tarihi: 24.12.18).



Fotoğraf 2.23 *Madonna of the Long Neck*, Parmigianino (1535) Uffizi, Florence.²⁵³



Fotoğraf 2.24 *Madonna and Child with Saints John the Baptist and Paul* (?), Don Silvestro dei Gherarducci'ye atfedilir, (1375) Los Angeles Sanat Müzesi.²⁵⁴

²⁵³ <https://www.britannica.com/topic/Madonna-religious-art/images-videos/media/355920/36202> (erişim tarihi: 24.12.18).

²⁵⁴ <https://www.britannica.com/topic/Madonna-religious-art/images-videos/media/355920/141410> (erişim tarihi: 24.12.18).



Fotoğraf 2.25 Apsis Mozaïği²⁵⁵



Fotoğraf 2.26 Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi filmi resmi afişlerinden biri²⁵⁶

²⁵⁵ Apsis'in çeyrek kubbesinin orta kısmında, Tanrı Anası Hz. Meryem, (Theotokos), üzeri değerli taşlarla süslü ve minderli bir taht üzerinde oturmakta olup kucağında Çocuk Hz. İsa'yı tutmaktadır. Bu mozaik Ayasofya'da İkonaklazma (Tasvir Kırıcılık) döneminden sonra yapılmış, ilk figüratif tasvirli örneği teşkil etmesi açısından önemlidir. Mozaik tasvir 9. yüzyıla tarihlenmektedir. <http://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/mozapsis-mozai%C4%9Fi> (erişim tarihi: 24.12.18).

²⁵⁶ <https://www.imdb.com/title/tt3921314/mediaviewer/rm1234064128> (erişim tarihi: 24.12.18).

Yukarıda bulunan ilk beş görsel, Hz. İsa ve Hz. Meryem'in Hristiyan dünyada bulunan ve akla ilk gelen tasvirleridir. Tarih boyunca resmedilen bu görüntü günümüzde hala popüler kültür unsuru olarak kiç (kitsch) şeklinde revize edilmektedir. Majidi'nin Hristiyan dünyasıyla özdeşleşen bu görüntüyü seçmesini bilinçli bir tercih olarak yorumlamak mümkündür. Majidi, söylemsel olarak Hz. Peygamber'i, Hz. İsa karşısında yeni ve mucizevi bir kahraman olarak çıkarmaktadır. Bu, İslam peygamberinin dünyaya tanıtılması gibi bir motivasyondan kaynaklanmasına rağmen Hz. Peygamber'in bir tüketim metasına dönüşmesi ve kiç olarak nitelenmesi tehlikesini içermektedir. Kapitalizmin idame ettirilmesini ortak bir toplumsal gerçeklik inşa eden kültürel temsillerin yaygınlığına bağlayan²⁵⁷ Ryan ve Kellner'ın bakış açısından yola çıkarsak tüketim kültürü içinde gerçekliğin modifiye edilmesinin yanında bir de Hz. Peygamber'in mucizevî bir kişilik olarak yansıtılması İslam peygamberinin sıradanlaşmasına, başka bir ifadeyle kiç olması tehlikesiyle karşı karşıya gelmektedir.

Hz. Peygamber'in "kiç"leşmesini Macit'in kiç tanımlamasıyla yorumlamak konuya daha da açıklık getirecektir. Gerçeğin bir benzetmesinin, yalancı bir gerçeğin işin aynısıymış gibi sunulduğu ve izleyicinin buna inandığı, sanatın ticari kaygılarla üretilmiş hali olarak kiçi tanımlayan Macit, bunun simgesel nitelikli, aynı ve kalıplaşmış duyguların tekrarından başka bir şey olmadığını altını çizmektedir.²⁵⁸ Genel kitlenin tüketim beğenilerine ve gereksinimlerine göre üretimin yapılması kiç olgusunun yaygınlaşmasına sebep olmaktadır. Dolayısıyla, filmi izleyen bir Müslümanın yakınlık kurmakta zorlanacağı bir İslam peygamberi, figürü karşısına çıkmaktadır. Hz. İsa'ya benzetilmeye çalışılan bir İslam peygamberi tüketimin bir metası olmakta, bayağılaşmakta ve özünü kaybetmektedir.

²⁵⁷ Ryan ve Kellner, 2010: 408.

²⁵⁸ Macit, 2015: 312-313.



Fotoğraf 2.27 L'arrivée de Jésus-Christ pour son règne de mille ans (Bin yıllık hükmü için gelen İsa Mesih)²⁵⁹



Fotoğraf 2.28 Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi filminden bir mucize sahnesi

7. ve 8. görsellerde yer verilen İsa Mesih ile Hz. Muhammed tasvirleri de birbirlerini anımsatmaktadır. İsa Mesih'in görsel olarak tasvirinde dikkat çeken birtakım hususlar bulunmaktadır. Bu hususları mucizevi bir hissiyat oluşturmaları, ilahi bir atmosfer çizmeleri ve sembolik anlamlar taşımaları olarak saymak mümkündür. Öyle ki bu hususlar söylemsel bazı anlamlar taşımaktadır. Hristiyan dünyasının İsa Mesih'e atfettiği kodları, onun tasvirlerinde gözlemlemek mümkündür. Teslisten mucizelerle dolu yaşamına, insanlık için çektiği acılardan tekrar dirilişine kadar Hristiyan teolojisinin iman ettiği meselelerin bir

²⁵⁹ <https://tr.pinterest.com/pin/763852786769896880/> (erişim tarihi: 22.01.2019).

yansıması olan tasvirler günümüz dünyasında da yerinin tablolardan sinemaya bırakmıştır. Birçok yapım doğrudan ya da dolaylı olarak İsa Mesih figürünü işlemekle birlikte tablolara gömülen mesajları sinema perdesine taşımaktadır. İsa Mesih artık sadece dini bir figür değil aynı zamanda tüketim kültürünün de en önemli öğelerinden biri haline gelmiştir.

Majidi'nin filmde, Hz. Peygamber ile İsa Mesih'i karşı karşıya konumlandığı bir sahnesi de bulunmaktadır. Günümüz dünyasında var olan güçlü bir İsa Mesih figürü karşısında Hz. Peygamber'i konumlandığı sahnesinden sembolik ve söylemsel yorumlar çıkarmak mümkündür.



Fotoğraf 2.29 Hz. Peygamber'in, İsa Mesih ve Hz. Meryem heykelini izlediği sahne

İlginç bir tesadüf olarak karşımıza çıkan durum ise her ikisinin de bebeklikten başlayarak sergilemiş oldukları mucizelerin paralellik göstermesidir. Anne figürünün ön plana çıkarıldığı iki peygamber de yukarıda bahsedildiği üzere bir karşı kahraman olarak karşı karşıya konumlandırılmışlardır. İsa Mesih'in kutsiyetinin yanında popüler bir tüketim metası olması karşısında Hz. Peygamber de bir filmin merkezine yerleştirilmiş ve bir algıya göre yeniden şekillendirilmektedir. Nitekim Çelik sinema endüstrisi-tüketim geriliminde sinemanın estetik ve sanatsal boyutunun ihma edilebildiğini vurgulamaktadır. Çelik'e göre tüketici kimliğine hitap eden sinemanın birçok zaman estetik, ahlakî ve sanatsal yönleri ihmal edilmekle birlikte insanî merak, arzu ve iştiağın durmak bilmemesi tüm arayışların seyirlik bir metaya dönüşme potansiyeli döşmektedir.²⁶⁰ Dolayısıyla yönetmenin gerçeklik olarak kurguladığı koşullarda çizilen peygamber, yüzyıllardır sahip olduğumuz peygamber tasavvuruna da tüketim sinema kültürünün metana dönüşmüş İsa Mesih'e de karşı oluşturulmuş bir yeni kahramandır. Sinema dilinin imkanlarını zorlayarak karşımıza gelen Hz.

²⁶⁰ Çelik, 2018: 10.

Peygamber imgesi kendi kutsallığının yanı sıra imametten Ehl-i Beyt'e kadar birçok söylemsel kodu içeren yeni bir peygamber algısı olarak karşımızdadır.

Majidi, bu denli güçlü bir İsa Mesih figürü karşısında tüketim dünyasında tutunabilecek güçlü bir karakteri çizerken ona benzetme yolunu seçtiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İzleyici semboller ve söylemler üzerinden Hz. Peygamber'i bulmakta zorlanmaktadır. Hatta izleyiciler tanımadıkları ve kendilerine uzak olan bir Hz. Peygamber tasviri izlerken filmde gördükleri semboller ve söylemler onlara daha yakın ve tanıdık buldukları İsa Mesih'i ziyadesiyle çağrıştırmaktadır. Örneğin, 8. görselin bulunduğu sahnede aç kalan bir topluluğa Hz. Peygamber aracılığıyla gelen balıklar bulunmaktadır. Balık dikkat çekici bir semboldür. Balık sembolizmi antik dönemden itibaren farklı anlamlara gelse de günümüzde çağrıştırdığı ilk anlam İsa Mesih'tir.

Hristiyanlığa göre Yunanca Ichthus (balık) kelimesine dayanmaktadır. Yunanca "Iesous Christos Teou Uios Soter" cümlesinin baş harflerinden oluşan bu kelimenin Türkçe karşılığı "İsa Mesih, Tanrı'nın seçilmiş Oğlu"dur. İsa Mesih'in tıpkı bir balık gibi derinliklerden gelip insanlığı kurtuluşa erdirmeye çalışan bir balık olarak tasvir edilmektedir. Ayrıca bir mucize olarak kalabalık bir grubu birkaç balığı çoğaltarak doyurmuştur. Bu gibi sebeplerle balık, İsa Mesih'e izafe edilmektedir.²⁶¹

Balık figürüne Hristiyanlık sembolizmi dışında birçok kültürde olduğu gibi balık kadim İran kültüründe de rastlanmaktadır. Herati olarak bilinen iki balık, İran kültüründe çömlek ve halı dokumasında kullanılmış metaforik bir figürdür. Bikorporal olarak tasvir edilen balıkların İran sanatında yeri bulunduğunu açıklayan Sarami ve Mokhtarian'nin çalışması göstermektedir ki Majidi, filminde kendi gelişiminin arka planının etkilerini de yansıtmaktadır. Majidi'nin kişisel İslam yorumuna dayanan bu filmi, sinemanın gerçeklik yaratma konusundaki gücünü kullanarak zihninde kurguladığı İslam'ın ilk dönemi ve Hz. Peygamber tasavvurunu izleyiciyle buluşturmaktadır. Yönetmen olarak Majidi, söylemini fenomenolojik bir çerçeve ile sunarak eserinde bir zihin inşası sürecinde yeni modeller kurmakta ve yeni bir İslam ve Hz. Peygamber algısı oluşturmaktadır.

2.11. Ayetlerin Mesajlarına Karşılık Ayetlerin Söylemsel Mesajları

Filmin kapanış sahnesinde Şi'bü Ebû Tâlib boykotunun sonlanması ile müminler mutluluk içinde Hz. Peygamber'in evinin önünde toplanmıştır. Yetişkin olarak sadece bir nur şeklinde yansıtılan Hz. Peygamber, toplanan halka hitaben üç ayeti kerime okumuştur. Bu ayetler sırasıyla şunlardır: "De ki: "Ey Ehl-i kitap! Sizinle bizim aramızda müşterek olan bir

²⁶¹ Atasağun, 2000: 188.

söze gelin: Yalnız Allah'a tapalım, O'na hiçbir şeyi ortak koşmayalım ve Allah'ı bırakıp da içimizden bazıları diğer bazılarını rab edinmesin." Eğer yine yüz çevirirlerse, "Şahit olun ki biz Müslümanlarız" deyin"²⁶², "Dinde zorlama yoktur. Doğru eğriden açıkça ayrılmıştır. Artık kim sahte tanrıları reddeder de Allah'a inanırsa kopmayan sağlam bir kulpa yapışmıştır. Allah her şeyi işitir ve bilir."²⁶³ ve "Ey iman edenler! Allah için hakkı ayakta tutun, adaletle şahitlik eden kimseler olun. Herhangi bir topluluğa duyduğunuz kin, sizi adaletsiz davranmaya itmesin. Adaletli olun; bu, takvâyaya daha uygundur. Allah'tan korkun. Şüphesiz Allah yaptıklarınızdan haberdardır."²⁶⁴

Majidi'nin seçtiği üç ayet kademeli olarak ehl-i kitaba, müşriklere ve İslam içindeki farklı dini gruplara sembolik birer sesleniştir. Yönetmen, ayetleri filme dahil ettiği noktada bir anakronizmden bahsetmek mümkündür. Zira Âl-i İmrân Sûresi, Bakara Sûresi ve Maide Sûresi birer Medenî Sûrelerdir. Halbuki boykot dönemi Hicret'ten önce yaşanmış bir olaydır. Bi'setin 7. yılına denk gelen boykot olayı Mekke'de yaşanmış bir vakadır. Bu sebeple Majidi, postmodernist bir yaklaşım ile farklı zamanlara ait olayları art arda yaşanmış gibi yansıtarak politik bir tartışmanın öznesi haline getirdiği filminin söyleminde kullanmıştır. Majidi, sinemasal tekniklerle farklı zamanlara ait gerçeklikleri yeni bir gerçeklik üretmek amacıyla kendi bağlamlarından koparmakta ve zaman ile mekân birliğini bozmaktadır. Başka bir ifadeyle Majidi, teo-politik bir söylemin alt yapısını oluşturmak için kurguyu devreye sokup gerçeklik algımızı manipüle etmektedir. İzleyici için bahsi geçen ayetler artık Mekkî birer ayete dönüşmekle birlikte izleyiciyi sinemasal bir gerçekliğin hakim olduğu, Majidi'nin peygamber algısıyla şekillenen ve Şîî bir ideolojinin hüküm sürdüğü yeni bir gerçeklik içine almaktadır.

Majidi, filmde Yahudi ve Hristiyan karakterler üzerinden ehl-i kitaba vurgusu yapmaktadır. Filmin sonunda Müslümanlara seslenmesine rağmen Âl-i İmrân Sûresi 64. ayeti üzerinden aslında gayrimüslim kamuoyuna seslendiği görülmektedir. Müslümanlar ile ehl-i kitap arasında uzlaşılabilecek ortak bir zemin olarak tevhid inancını gösteren ayet ile yönetmen, politik motivasyonlar ile çektiğini ifade ettiği filmde dinlerin aynı özden geldiğine işaret etmektedir.

Teo-politik söylemlerle şekillenmiş filminde Majidi'nin ehl-i kitaba seslenmek için ayet seçmiş olması, onun politik dilini teolojik bir meşruiyete dayandırma çabası olarak yorumlanabilir. İran İslam Cumhuriyeti için ideoloji ve teoloji arasındaki çizginin çok belirgin olmadığını ifade etmek yanlış olmayacaktır. Din, sinemayı politik söylemlerinde yumuşak bir

²⁶² Âl-i İmrân, 3/ 64.

²⁶³ Bakara, 2/ 256.

²⁶⁴ Mâide, 5/ 8.

güç olarak kullanan İran'ın uluslararası ilişkilerinde belirleyici bir faktördür. Majidi, seçtiği ayet ile teolojik ve politik bir çerçeveden baktığı dünyaya mesaj vermektedir. İran'ın temel ilkelerini belirleyen Şîa'nın iç ve dış politikalarını belirlemesi, politik söylemlerinin oluşturulmasında etkili olmaktadır.

Âl-i İmrân Sûresi genel itibariyle ehl-i kitapla ilgili olumlu-olumsuz birçok niteliği vurgulamasına rağmen filmde yer alan ayetin önemi, ilahi dinlerde bulunan tevhid inancını vurgulamasıdır. Ayet, bir olan Allah'a iman ve şirkten uzak durmanın hem Müslümanların hem de ehl-i kitabın ortak özelliği olduğunu vurgulamaktadır. Bu ortak payda, insanların ve toplumların üzerinde anlaşma yapabilecekleri bir zemin hazırlamaktadır. Dünya üzerinde savaşların politik sebeplerinin aslında teolojik bir arka plana sahip olması üzerine Majidi'nin bu ayeti seçmesi, özellikle Müslüman ülkelerde gerçekleşen emperyalist savaşlara bir sesleniş olarak görmek mümkündür. Emperyalizme tepkiye ek olarak, karikatür krizi ile karalanan Müslüman imajı karşısında Majidi, Müslümanların dini algılarının, Hristiyan ve Yahudi anlayışından çok da farklı olmadığını altını çizmektedir. Yalnız Allah'a tapmak ve O'na hiçbir şeyi ortak koşmamak söylemi, Müslümanları ötekileştirme eğiliminde olan gayrimüslim dünya ile Müslümanların ortak varabilecek bir nokta olması, tarafların birbirlerini karalamayı bir kenara bırakmak için etkili bir başlangıç olarak sunulmaktadır.

Âl-i İmrân Sûresi'nin nüzul sebebi olarak gösterilen Necran Hristiyanları ile Hz. Peygamber arasında geçen Allah inancı ile ilgili tartışmalar gösterilmektedir. Necran heyeti tahmini hicri 9. yılda Medine'de Hz. Peygamber huzuruna çıkmış ve birkaç gün Medine'de konaklamışlardır. Bu süre zarfında Hz. Peygamber ile Allah inancı ve Hz. İsa'nın durumu gibi konular hakkında tartışılmış ve bu tartışmalar sırasında heyet üyeleri arasında dahi bir fikir birliğinin bulunmadığı görülmüştür. Netice itibariyle Necranlı Hristiyan heyet Hz. Peygamber ile bir çekişmeye girmek istemediklerini ve herkesin dininin kendisine olduğunu belirterek kendi dinlerinde hayatlarına devam etme kararlarını iletmişlerdir. Âl-i İmrân Sûresi'nin 64. ayeti ile yönetmen direkt olarak Hristiyan ve Yahudilere seslendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Taberi tefsirinde ehl-i kitabın Yahudiler ve Hristiyanlar olduğunu yazmış ve insanların birbirlerini rab edinmeleri hakkında Allah'a isyan konusunda birbirlerine itaat etmeleri yönünde görüşünü bildirmiştir.²⁶⁵ Başka bir ifadeyle Allah'tan başkasına kulluk etmemenin, ona hiçbir şeyi eş koşmamanın, ne putların ne haçın ne tâğût'un ne ateşin ne de başka bir şeyin ona ortak koşulmamanın, ibadeti sadece tek ve ortağı olmayan Allah'a tahsis edilmenin gerekliliği vurgulanmaktadır. Ayette dikkat çeken bir husus da ehl-i kitap ile Müslümanlar

²⁶⁵ Taberi, 1420/2000: 483.

arasında üstünlük sağlamaya çalışmaktan ziyade aynı hizada bulunmanın altı çizilmiştir. Kimse kimseye üstünlük sağlamamalı, bunun yerine tüm insanlar yalnızca Allah'a kulluk etmeli prensibi ayette öne çıkan bir konudur.

Tabâtabâî tefsirinde ayette geçen “sevâin- sevâ” kelimesinin mastar haline dikkat çekerek ayeti “eşit” kavramı üzerinden değerlendirmektedir. Eşitlikten maksat ise Kur'an'ın, Tevrat'ın ve İncil'in ortak çağrısının tevhid anlayışına olmasıdır. Allah'tan başkasına kulluk etmemek ifadesi Tabâtabâî'ye göre üstünde anlaşma sağlanacak noktadır. Herkesin eşit kabul ettiği gerçektir. Bu eşitlik tevhide yönelik olumsuz tutumlardan, kendi nefislerine göre uyarlamalardan, Tanrı'nın hulûl etmesinden, oğul edinmesinden, haham ya da kardinallere kulluk edilmesinden vazgeçilmesini gerektiren bir eşit ortak paydadır. Özetle Tabâtabâî, Âl-i İmrân Sûresi 64. ayet nüzul sebebi ve hitap ettiği durumu göz önünde bulundurarak Hz. Peygamber'in bireysel ve toplumsal çağrısına dikkat çekmektedir. Tevhidin, insanın fitratından getirdiği bir durum olması sebebiyle davranışlarında Allah'a teslim olmayı, adalet ve dengeyi ön planda tutmasının bir çağrısı olarak yorumlamaktadır. Allah'tan başka ilah olmaması bizatihi insanı tüm sınırlamalardan kurtarıp özgür kılmaktadır.²⁶⁶

Majidi'nin ayeti kullanım bağlamı da baskı ve zulüm altındaki Müslümanların yalnız Allah'a kulluk etmeleri ve ona iman etmiş olmaları, kendilerini kurtuluşa ve özgürlüğe götürmüştür. Ayetin söylemsel anlamdaki genel mesajına bakıldığında ehl-i kitap ile Müslümanlar arasındaki iletişim engellerinin kaldırılması gerekliliği vurgulanmış ve ortak bir paydada buluşabilecekleri teşvik edilmiştir.

Filmde ikinci olarak okunan ayet Bakara Sûresi 256. ayettir. Dinde zorlamanın olmadığını ve insanların ancak özgür iradeleri ile din seçimlerini yapabileceklerinin altını çizen bu ayet, Majidi'nin barbar imajına maruz bırakılan Müslümanların hoşgörülerini ön plana çıkarmaktadır. Dinin bir iman meselesi olduğu açıklanan ayetten yola çıkarak İslam dini, dil ile tasdik etmekten ziyade dini amelin özü olan ihlasın altını çizmektedir. Modern dünyada, yüzlerce yıl sonunda oluşturulan din ve vicdan özgürlüğünü daha 7. yy.de savunan İslam'a Hristiyan, Yahudi ve ateist dünyadan yapılan eleştirilere karşı gösterilebilecek en açık delillerden biri bu ayettir. İslam'a ve Müslüman dünyaya acımasız bir şekilde eleştiri getiren Batı dünyasına karşı politik bir duruş olan filmde Majidi, İslamofobi ile yönetilen Müslüman algısına karşı tepkisini göstermektedir.

Bakara Sûresi 256. ayetinde, Kur'an ile birlikte hak ve batılın net bir biçimde ayrıldığını belirtilmekle birlikte tağutları reddetmenin ve Allah'a sınıksız sarılanların en sağlam iman kulpuna tutundukları ifade edilmektedir. Allah'ın her şeyi işiten ve bilen olması,

²⁶⁶ http://www.caferilik.com/kutuphane/book/el-mizan-tefsiri-c-3#Tab3-12640_367_140 (erişim tarihi: 08.01.2019).

diliyle imanını ikrar edenleri de gönlü ile iman edenleri de hakkıyla bildiği anlaşılmaktadır. Zorla iman edilemeyeceği üzere sadece dili ile ifade edenlerin gerçekten iman edip etmediklerini de yalnızca Allah bilmektedir. Bu sebeple dinde herhangi bir zorlamaya Kur'an aracılığıyla Allah karşı çıkmaktadır.

Aynı ayeti benzer şekilde yorumlayan İbn Kesir, dinde zorlamanın yeri olmadığını belirtmektedir. Dinin yeterli ve açık delilleri insanların önüne sunduğunu ve geri kalanını insanların özgür iradelerine bıraktığının altını çizmektedir. Delillerden yüz çevirip başka ilahlar edinenler ile Allah'ı inkâr edenlerin ise zorla İslam'ı kabul etmelerinin hiçbir anlam ifade etmeyeceğini açıklamaktadır.²⁶⁷

İman ile fitrat arasındaki ilişki üzerinden bahsi geçen ayeti açıklayan Seyyid Kutub, imanın vicdanları aydınlatan, ruhu parlatan, nesnenin mahiyetini kavratan ve algı yanılgılarını ortadan kaldıran bir yapıya sahip oluşunu ön plana çıkarmaktadır.²⁶⁸ İman, aydınlığı aracılığıyla kişinin özündeki evrensel kanunlar sisteminin akışını kavrayıp ahengine uyum sağlamaktadır. Nitekim, insanların böyle bir deneyimi zorlama ile yaşayamayacağını belirterek dinde zorlamanın olamayacağını savunmuştur.

Zorla dayatılan ibadetlerin geçersizliğine vurgu yapan Tabâtabâî'ye göre din, teorik ve pratik silsilelerin bir bütünüdür. İtikat teorik ve pratik bilgilerin toplamı ile oluşmakla birlikte iman ve itikat kalple alakalı olgulardır. Fiziksel olarak yapılan ibadetler zorlamanın neticesinde gerçekleştirilmiş olsa da kalben tasdik edilmedikçe iman ve itikat sayılmamaktadır. İslam dini, yüce Kur'an ile iyi ve kötünün sınırlarını çizmiştir. İnsanlara yapılması ve yapılmaması gereken yükümlülüklerini açıkça belirtip gereklerinin yapılmasına salık vermektedir. İnsan, önüne sunulan yollardan iradesi ile seçtiklerinde yürümesine olanak tanınmıştır. Durum böyleyken, Kur'an, insanların din olgusuyla ilgili zorunluluğa tabi tutulmasını reddetmekte ve kimsenin bir başkasını dine dahil olma konusunda zorlamasını engellemektedir.²⁶⁹

Majidi'nin Bakara Sûresi 256. ayette vurgulanan hususu, modern dönemde İslam'a yöneltilen yermelere karşı bir cevap olarak kullanmış olması iki şekilde yorumlanabilir. Birinci olarak dinde zorlama olmadığını İslam dünyasına yeniden hatırlatmak denebilir. Günümüz dünyasında küresel İslam sorunlarına Müslümanların da bilinçli ya da bilinçsiz olarak katkı sağladığı görülmektedir. Kimi Müslüman toplumların dünya genelinde oluşturulmak istenen barbar, cihatçı ya da ferasetsiz Müslüman algısına hizmet ettiği

²⁶⁷ İbn Kesir, 1420/1999: 682.

²⁶⁸ Seyyid Kutub, 1412 (h): 292.

²⁶⁹ http://www.caferilik.com/kutuphane/book/el-mizan-tefsiri-c-2#Tab3-31311_507_139, (erişim tarihi: 14.01.2019).

görülmektedir. Şeriat kuralları ile yönetilen kimi İslam ülkelerinde, insanların özgür iradesine bırakılmayan ve yukarıdan inme baskıcı rejimler bu ayetin muhatapları olabilmektedir. İkinci olarak da İslam dünyası dışındaki toplumlara bir mesaj olarak nitelendirilabilir. Kur'an'ın net ve kat'i kurallarına rağmen naif bir dille tüm kurallar silsilesine hiçbir bireyin zorla dahil edilemeyeceğini vurgulayan bu ayet ile Majidi, zihinlerde çizilmeye çalışılan ve pejoratif kelimelerle nitelenen Müslümanları, onların yol göstericisi olan Kur'an ile yalanlamaktadır. Bir müminin amacı Kur'an-ı Kerim'de belirlenen çerçeveler ile ahlakını ve zihnini şekillendirmektir. Nitekim Kur'an hak ile batılı ayırmak isteyen herkes için tek doğru rehberdir. Bununla birlikte Kur'an kendi mesajına en uygun düşen olgunluk ile dinde zorlama olmayacağını da altını çizerek bireylerin seçim özgürlüklerine de saygı duymayı teşvik etmektedir.

Majidi'nin son sahnede yer vermiş olduğu bir diğer ayet de Mâide Sûresi'nin 8. ayetidir. Müslümanlara hitap edilen bahsi geçen ayette adalet konusu vurgulanmaktadır. İman edenlere seslenilmesi sebebiyle Majidi'nin bu ayeti Müslüman dünyasına ithaf ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İslam dünyası içindeki mezhepleşmenin farkında olan yönetmen, emek sarf ettiği ve gayrimüslim dünyaya karşı politik bir misyon üstlendiği için Müslümanlardan adil davranmalarını beklediği görülmektedir. Hz. Peygamber'in hayatının anlatıldığı kapsamlı bir sinema filminin olmaması Majidi için önemli bir motivasyon olmakla birlikte bir yandan da sanatsal bir kaygıdır. Bununla beraber Hz. Peygamber'in terörist olarak yansıtılmasına tepki olarak onun muhteşem kişiliğini tüm dünyaya tanıtmaya misyonu ise dini ve politik bir amaçtır. İslam dünyası içinde kendisi kadar cesur bir adım atılmamış olması sebebiyle Majidi, Mâide Sûresi 8. ayetle Müslüman toplumlardan kendisine karşı beklediği anlayış ve beklediği adil muameleyi ayet zeminine oturtarak yine teolojik ve politik bir söylem gerçekleştirmektedir.

Mâide Sûresi 8. ayetinde dostta da düşmana da adaletli olmanın emredildiği açıktır ve nettir. Sırf dost ya da sırf düşman olduğu için Allah'ın sınırlarını aşarak adaletten sapmamanın gerekliliğini vurgulanmaktadır. Razi'nin tefsirinde Allah'ın emrinin net olduğu vurgulanmaktadır. Razi, müminler için hakkı ayakta tutmayı öncelikle Allah'ın bir emri ve o emre saygı duymak şeklinde nitelemektedir. İkinci olarak ise insanlara karşı şefkatli olmayı işaret ettiğini ifade etmektedir.²⁷⁰ Bu ayetin temelindeki sağlam ilahi eğitim metoduna dikkat çeken Seyyid Kutub, iman edenlerin Allah'ın çizdiği sınırlar içinde adil davranmalarını onları Allah'a yükselten, nefislerine hâkim olan ve hoşgörüyeye yönelten davranış olduğunu ifade etmektedir. Nefse ağır gelen bu davranış ancak Allah'ın rızası ile gerçekleştirilebilir. Tüm

²⁷⁰ Fahreddin er-Razi, 1420 (h.): 320.

kine rağmen bilinçli bir şekilde adil olmayı seçmek kişiyi duygularının hâkimi haline getirmektedir. Başka bir ifadeyle kişiyi duygularına kapılıp pasif olmaktan iradesine yön veren aktif bir konuma ulaştırmaktadır. Nitekim bu davranış Allah'ın tüm yaptıklarımızdan haberdar olması ile bizzat O'nun tarafından değerlendirilecektir.²⁷¹ Son olarak Tabâtabâî'nin bu ayete bakışında da merkezi noktasında adil olmak bulunmaktadır. Şahitliği sevdiğimiz ya da kin beslediğimiz her grup için adil bir şekilde yapmamızın emrolunduğunun altını çizen Tabâtabâî, adil olmanın takva sahibi olmak için bir koşul olduğunu belirtmektedir. Kişisel duygulara kapılıp takvadan uzaklaşmanın yanlışlığı vurgulanmaktadır.²⁷²

Her üç ayette de ortak olduğunu savunabildiğimiz konu yönetmen Majidi'nin üç ayeti de anakronizme rağmen bilinçli bir tercihle seçmiş olmasıdır. Hem Batı dünyasına hem de İslam dünyasına karşı politik mesajlarını teolojik dayanakları ile ilettiğini söyleyebiliriz. Ayetlerin hem indikleri dönemleri itibariyle hem de bağlamlarından çıkarılıp 21. yy.a uyarlaması söylemsel meşruiyetini Kur'an'a dayandırdığı yorumuna yol açmaktadır. Öte yandan teo-politik nitelikleri taşıyan filmde Kur'an'ın zamansal ve mekânsal olarak evrenselliğini kullanmış ve bu sayede filminin politik ve teolojik bağlantısını gerçekleştirmiştir. Buna ek olarak Majidi, ehl-i kitaba seslendiği ayetler ile yükselen İslamofobiye karşı bir söylem geliştirmektedir. Yönetmenin, tüm dinlerin temelini dayandığı tevhidin ön plana çıktığı ayetleri seçmesi raslantısal olmaktan ziyade İslamofobiye karşı önyargıyı kırmak için yapılmış teo-politik bir hamle olarak okumak mümkündür.

Ayetlerin söylemsel mesajları incelendiğinde yönetmenin dünya kamuoyuna vermek istediği mesaj kadar göze çarpan bir başka mesele de sinemanın yönetmen tarafından araçsallaştırılmasıdır. Tıpkı Ehl-i Beyt'in öne çıkarılması, Ebû Tâlib'in tanıklığı üzerinde filmin şekillenmesi ve Hâşimî-Emevî çekişmesinin zıt karakterler aracılığıyla vücut bulması gibi ayetlerin söylemsel anlamlarının mesajlarını da Şîî bir ideolojinin sinema dili vasıtasıyla bir propagandaya dönüştürme girişimi olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Ayetleri anakronik bir şekilde yansıtıp doğal bağlamları dışına taşıyarak Majidi sinemayı Şîa lehinde bir söylemin parçasına dönüştürmektedir. Dolayısıyla gerçekliği kurgulayarak yeni bir gerçeklik oluşturmaktadır. Bu oluşturduğu yeni gerçeklik ise Şîî ideoloji tarafından şekillendirilmiş bir toplumun nesnel gerçekliğidir. Netice itibariyle Majidi, bir zihin inşası aracı olarak sinemayı ve tekniklerini kullanmış ve bu şekilde kendi 'elçi' kavramını izleyiciye yeni inşa ettiği bir gerçeklik olarak sunmuştur.

²⁷¹ Seyyid Kutup, 1412 (h.): 834.

²⁷² http://www.cafertilik.com/kutuphane/book/el-mizan-tefsiri-c-5#Tab3-12718_366_142, (erişim tarihi: 14.01.2019).

SONUÇ

Din sosyolojisi, kavramlarını nispeten yeni üretmekte olan bir çalışma alanıdır. Yeni gelişmesine rağmen oldukça kapsayıcı bir alana sahiptir. Sosyolojik açıdan dünyayı ve toplumları daha detaylı ve derinlemesine araştırma imkânı sağlamaktadır. Sinema da din sosyolojisinin rahatlıkla çalışma yapabileceği başlıklardan biri haline gelmiştir. Zira sinema, tarih sahnesine çıktığı andan başlamak üzere evrim sürecinde de gerçeklik olgusu ile yakın bir ilişki içinde bulunmuştur. Toplumsal gerçekliği yansıtma ya da manipüle etme gibi bir yeteneği olan sinemanın din sosyolojisi çalışmaları içinde kendine yer bulması doğal bir durumdur.

Toplum karşılıklı ilişkileri, tabakalaşmayı ve kültürü kapsayan geniş bir organizasyondur. Toplumsal hayat, içinde bulunan bireyleri birçok yönden etkilemekte ve zihinlerini inşa etmektedir. Birey içinde yaşadığı toplumun normlarının, anlayışının ve yorumlayışının bir ürünüdür aslında. Dolayısıyla bireyin zihnini ve düşünce dünyasını şekillendiren toplum aynı şekilde bireyin ürünlerini de şekillendirmektedir. Zihinsel bir süreç olan tasarım, tasarımcısının zihninde olgunlaştığı esnada fenomenolojik ve toplumsal etkiler ışığında bir şekle bürünmektedir. Başka bir deyişle tezimizde sürekli olarak vurguladığımız kökleşmiş İran toplumsal yapısının filmin şekillenmesinde başat aktör olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Toplum gibi dinin de temelinde bir teşkilatlanma bulunmaktadır. Teşkilat sayesinde din kurumsallaşmasını gerçekleştirmekte ve objektifleşmektedir. Nesnel bir gerçekliğe bürünen dinin zamanla toplumsal kurumların nizamında yer bulmaktadır. Somutlaştırmak gerekirse kadim İran toplumu ile Şîf düşüncenin zamanla et ve tırnak gibi ayrılmaz bir bütüne dönüşmek suretiyle toplum ve din ortak paydada birleşen bir müesseseye dönüşmüştür. Şîf düşünce elbette ki İran kültüründe tutunacak referans noktaları bulmuştur. Bu sebeple de yakınlaşmasının oldukça kolay olduğu gözlemlenmektedir. Dolayısıyla Şîa, İran'da ideoloji ile teolojinin yakınlaştığı, teorik ve pratiğinin tatbik edilebildiği bir ülkenin ve toplumun temel motivasyonu olmuştur.

Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi filminin, din sosyolojisi bağlamında incelendiği tez çalışmamızda sosyo-kültürel süreçler aracılığı ile dinî bir kimlik oluşturma girişimi olduğunu ifade edebiliriz. Nitekim söylemler üzerinden oluşturulan kimlikler din sosyolojisinin temel araştırma alanlarından birisidir. Her dünya görüşünün, ideolojinin ya da politik duruşun ideal bir insan tipi oluşturmayı amaçladığını ifade edebiliriz. Bu insan tipini oluşturma esnasında bilhassa önem verilen birtakım özellikler dikkat çekmektedir. Sosyo-kültürel yapının temel

öğeleri olarak tanımlayabileceğimiz zihniyet, hukuk, ekonomi, din, edebiyat, aile vb. değerler hem bireysel hem de toplumsal kimliklerin şekillenmesinde birer unsur olmaktadır. Dolayısıyla zihniyet inşa süreçlerinin adımlarını takip ettiğimiz tezde, teo-politik bir söylemin altı çizilmiş, bu vesile ile tarihsel bir zihniyetin çağdaş dünyada güncellenmiş yorumlarının izdüşümü görülmüştür.

Bir zihniyet inşası, başka bir deyişle bir kimlik inşası, söylem ve retorik sayesinde hayata geçirilebilecek bir süreçtir. Nitekim söylem ile bağlam arasındaki ilişki, kimlik hakkında bilgiler ihtiva etmektedir. Dolayısıyla tezde toplanan verilere söylem analizi uygulanması esnasında bu analizi bir bağlam ile ilişkilendirme yoluna gidilmiştir. Filmin teo-politik söyleminin bağlamı olarak Şî bir İran İslam Cumhuriyeti'ni işaret etmek mümkündür. Yönetmen Majidi, İran İslam Cumhuriyeti vatandaşı bir yönetmendir. Kişisel ve mesleki kimliğini Şî bir toplumsal bağlamda şekillendirmiştir. Dolayısıyla İslam dünyasının yüzyıllardır yaşadığı politik çekişmeleri teolojik bir bakış ile şekillendirdiğini ifade etmek mümkündür.

Majidi'nin filminde altını çizdiği Ebû Tâlib, Ehl-i Beyt, Hz. Ali'nin koruyuculuk rolü, Emevî-Hâşimî çekilmesinin yansıtıldığı zıt karakterler, mucizevî bir İslam peygamberi ve anakronik ayet kullanımları tek tek ve bir arada değerlendirildiğinde bizi günümüzden tarihin yeniden yorumlandığını ve dolayısıyla şekillendirildiğini, daha özel bir anlamda ise bir peygamber tasavvurunun yeniden inşa edildiği sonucuna ulaştırmaktadır. Majidi, tüm bileşenleri sinema dilinin imkanları ile filminde dramatik ve aşkın bir şekilde yansıtmaktadır. Dolayısıyla Hz. Peygamber, insanların zihninde yeniden şekillenmeye başlamaktadır.

Yönetmenin dünya kamuoyunun bir kesiminde terörist olarak yansıtılıp İslamofobiyi körükleyen Hz. Peygamber tasavvurlarına karşı sanatsal bir başkaldırısı olarak nitelediği filmi, aynı zamanda Hz. Peygamber'in popüler kültür metasına dönüşmesi tehlikesini de beraberinde getirmektedir. Önümüzde sinema sektörü ve tüketim kültürü tarafından "kiç"leştirilmiş bir Hz. İsa figürü de bulunurken Hz. Peygamber'in kutsal şahsiyetinin bir metaya dönüşme tehlikesi hiçbir Müslümanın tahammül göstermeyeceği bir konudur. Nitekim daha filmin çekim aşamasında başlayan en büyük eleştiri Hz. Peygamber'in manevi şahsiyetini "kiç"leştirmeye sebep olabilecek fiziksel görüntüsü olmuştur. İslam dünyasında resim ile başlayan Hz. Peygamber'in tasvirleri tartışmasının 21. yy.a yansması olarak okuyabileceğimiz peygamberin sinema perdesindeki tasviri zaman zaman filmin sinemasal değerinin önüne geçtiği kaydedilmiştir.

Filmin sinemasal değeri noktasında değerlendirdiğimizde sinemada kurgunun rastlantısal olamayacağı tez boyunca vurgulanmıştır. Kurgu, filmin politik, ekonomik, sosyal

ya da kültürel birçok yönüne hizmet etmektedir. Nitekim kurgu, sinema dilinde bir gerçekliğin inşası konumundadır. Başka bir ifadeyle sinema bir yönüyle araçsallaşmakta ve yönetmenin tayin ettiği bir amaca yönelik nitelikler taşımaktadır. Dolayısıyla *Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi* filminde seçilen temaların, oluşturulan gerçeklik bağlamının, referans gösterilen tarihi meselelerin ve ayetlerin nüzul sıralamasına riayet edilmemesinin tamamını filmin teo-politik bir araç olmasına dayandırmak yanlış olmayacaktır. Majidi, fenomenolojik Hz. Peygamber algısını bir gerçeklik olarak sunmaktadır. Majidi'nin bireysel tecrübeleri ile oluşturduğu peygamber algısını gündelik yaşam dünyası kavramı üzerinden okumak mümkündür. Bireylerin, kendilerinden önce nesnelleşmiş ve düzenlenmiş toplumsal normları öznel-arası deneyimlerle bireysel zihinlerini yeniden inşa etmeleri söylem ile etkileşimli bir ilişki içindedir diyebiliriz. Dolayısıyla izlediğimiz film, salt Hz. Peygamber'in hayatını anlatmaktan ziyade yönetmenin kişisel algısı, toplumsal hafızası ve içinden çıktığı kültürün oldukça büyük bir etkisi altında kalarak onun kendi peygamber tasavvuruna göre şekillenmiştir.

Sonuç olarak İslam dünyası içinde kaliteli, son teknolojik gelişmelerin kullanıldığı ve alanında markalaşmış kişilerin çalıştığı, yüksek bütçeli bir projenin gerçekleştirilmesi takdir edilesi bir başarıdır. Eleştirilen noktaların olması da aslında doğal bir sonuçtur. Netice itibariyle yönetmen, İslamofobiye karşı sanatsal bir direniş gerçekleştirmekle birlikte ülkesi sınırlarının dışına sanat aracılığıyla bir kültürü de açmakta ve ihraç etmektedir.

KAYNAKÇA

- Abrams, M. H. (2005). *A Glossary of Literary Terms*. Thomson Wadsworth, Australia, Canada, Mexico, Singapore, Spain, United Kingdom, United States.
- Ahmed b. Hanbel. (1992). *Müsned*. Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Aktaş, C. (2015). *Şark'ın Şiiri İran Sineması*. İz Yayıncılık, İstanbul.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (Çev. İ. Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Aristotle. (1902). *The Poetics of Aristotle*. (Çev. S. H. Butcher), Macmillan and Co., London.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme*. (Çev. Z. Ö. Barkot), Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (Çev. R. Ünal), Öteki Yayınevi, Ankara.
- Atakan, D. (2006). *Representation of Women in Post-Revolutionary Iranian Cinema*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Atasagun, G. (2000). "Hristiyanlığın Tanımı, Yorumu ve Kurumsallaşmasında Sembollerin Yeri". *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*,10: 181-199.
- Aydoğdu, H. (2018). "Fenomenoloji ve Bilimler". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22 (2): 1313-1344.
- Balcı, A. (2016). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler*. Pegem Akademi, Ankara.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir*. (Çev. İ. Şener), Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Benli, Y. (2004). "Şif Düşüncede Ehl-i Beyt Tasavvurları", *İslâmî Araştırmalar Dergisi*, 17 (4): 337-353.
- Berger, P. L. (2011). *Kutsal Şemsiye Dinin Sosyolojik Teorisinin Ana Unsurları*. (Çev. ve A. Coşkun), (Ön sözden alıntı), Rağbet Yayınları, İstanbul.
- Berger, P. ve Luckmann, T. (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası/ Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*. (Çev. V. S. Öğütle), Paradigma Yayınevi, İstanbul.
- Berger, P. ve Luckmann, T. (2016). *Modernite, Çoğulculuk ve Anlam Krizi Modern İnsanın Yönelimi*. (Çev. M. D. Dereli), Heretik Yayınları, Ankara.

- Bergson, H. (1991). *Matter and Memory*. (Çev. N. M. Paul and W. S. Palmer), Zone Books, New York.
- Buhârî. (1992). *Sahîhu 'L-Buhârî*. Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Bulut, Z. (2015). "Peygamberleri Tasdik Aracı Olarak Mucizeler". *derglabant*, 3 (5): 1-31.
- Burrell, G. ve Morgan, G. (1999). "Yorumlayıcı Sosyoloji", *Toplumbilimi Yazıları*. A. Çiftçi (drl.). Anadolu Yayınları, İzmir.
- Çınar, A. (2006). "Politik Teoloji". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15 (2): 211-230.
- Çelik, C. (2018). "Şehrin Aynası Sinema". *Düşünen Şehir*, 7: 8-19.
- Çelik, M. A. (2016). *Politik Sinema*. Gece Kitaplığı, Ankara.
- Dabashi, H. (2008). *İran: Ketlenmiş Halk*. (Çev. E. Ayhan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Dârimî. (1992). *Sünenü 'd-Dârimî*. Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Deniz, A. Ç. (2016). "Hz. Muhammed'in Tasvirinin/ Temsilinin Toplumsal Bağlamları: Ortaçağ Nakkaşları ve Modern Dönem Sinemacıları". *Tarih Okulu Dergisi*, 9 (25): 351-379.
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. (Çev. S. Ertekin), Metis Yayınları, İstanbul.
- Dorrien, G. (2001). "Berger: Teology and Sociology". L. Woodhead, P. Heelas ve D. Martin (Ed.). *Peter Berger and The Study of Religion*. Routledge, London ve New York, 26-39.
- Ebû Dâvud. (1992). *Sünenü Ebî Dâvud*. Çağrı Yayınları, İstanbul.
- el-Kummî, Ş. S. (1978). *Risâletü 'l-İ'tikadâti 'l-İmâmiyye*. (Çev. E. R. Fığlalı), Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Esen, M. (2014). "Peygamberlere İman". Ş. A. Düzgün (Ed.), *İslâm İnanç Esasları*. Grafiker Yayınları, Ankara, 191-217.
- Ekşi, M. (2017). "İran'ın Transnasyonal ve Teopolitik-Şîlik-Temelli Kamu Diplomasisi". *Bölgesel Araştırmalar Dergisi*, 1 (2): 46-66.
- Fahreddîn er-Râzî. (1420h). *Mefâtîhu 'l-gayb*, 3. Baskı Daru İhya-i it-turasi'l-arabî, Beyrut.
- Fığlalı, R. E. (2001). *Çağımızda İtikadî İslam Mezhepleri*. Şa-To Yayınları, İstanbul.

- Fığlalı, R. E. (1982). "Mesih ve Mehdi İnanıcı Üzerine, Mezhepler Tarihi Açısından Bir Bakış". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 25 (1): 179-214.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. (Çev. C. Gordon, L. Marshall, J. Mepham ve K. Soper), Pantheon Books, New York.
- Foucault, M. (1999). *Bilginin Arkeolojisi*, (Çev. V. Urhan), (Ön sözden alıntı), Birey Yayıncılık, İstanbul.
- Foucault, M. (2004). *The Archeology of Knowledge*. (Çev. A. M. S. Smith), Routledge Classics, London and New York.
- Freyer, H. (1964). *Din Sosyolojisi*. (Çev. T. Kalpsüz), Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Gee, J. P. (2001). *An Introduction to Discourse Analysis Theory and Method*. Routledge, London and New York.
- Gök, C. (2007). "Sinema ve Gerçeklik". *Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2): 112-123.
- Greenberg, C. (1989). *Art and Culture*. Beacon Press, Boston.
- Güçhan, G. (1993). "Sinema-Toplum İlişkileri". *Kurgu Dergisi*, 12: 51-71.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi*. Varlık Yayınevi, İstanbul.
- Harman, Ö. F. (2013). "IV. İnanç Esasları". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İsam Yayınları, İstanbul, 43, 201-207.
- Helsloot, N. ve Hak, T. (2008). "Pecheux's Contribution to Discourse Analysis". *Historical Social Research*, 33 (1): 162-184.
- "How Denmark Learnt From Its Own Charlie Hebdo Moment", *Newsweek*, 13.01.2015. (erişim tarihi: 18.12.2018).
- İbn Hişâm. (ts.). *es-Sîratü'n-Nebeviyye*. Dâru İbn Kesîr, Kahire.
- İbn Kesîr. (1420/1999). *Tefsîru'l-Kur'âni'l-azîm*, Sâmi b. Muhammed Sellâme.
- İbn Mâce. (1992). *Sünenü İbn Mâce*. Çağrı Yayınları, İstanbul.
- İbn Manzûr. (1414). *Lisanül Arap*, 3. Baskı, Daru Sadır, Beyrut.
- İbn Sa'd. (1990). *et-Tabakâtü'l-Kübrâ*. Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrut.
- İlhan, A. (1993). "Şîa'da Usulü'd-Din". *Milletlerarası Tarihte ve Günümüzde Şîilik Sempozyumu*. 13-15 Şubat 1993, İstanbul, 409-433.

- Jorgensen, M. ve Phillips, L. (2002). *Discourse Analysis as Theory and Method*. SAGE Publication, London.
- Kanat, F. (2007). *İran Sinemasında Kadın*. Dipnot Yayınları, Ankara.
- Karakoç, E. ve Mert, A. (2013). “Sinemada Siyasal İktidar, İdeoloji ve Medya Üçgeni: Wag The Dog Filminin İncelenmesi”. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 34: 279-297.
- Karlı, B. (2016a). *Farklılık ve Birlikte Yaşama Göksun İlçesi Örneğinde Din ve Sosyal Bütünleşme*. İlahiyât Yayını, Ankara.
- Karlı, B. (2016b). “Türk Sineması ve Din: P. Bourdieu’nun Alan ve Habitus Kavramları Bağlamında Sinemanın Araştırılması”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (46): 945-955.
- Kaymal, C. (2017). “Şîa’da İmamet Meselesi ve Egemenlik”. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2 (1): 172-195.
- Keskiöglü, O. (1962). “İslamda Tasvir ve Minyatürler”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9 (1): 11-23.
- Khomeini, I. (1981). *Islam and Revolution*. (Çev. H. Algar), Mizan Press, Berkeley.
- Kovacs, A. B. (2016). *Modernizmi Seyretmek*. (Çev. E. Yılmaz), De Ki Yayınları, Ankara.
- Kurt, A. (2017). *Din Sosyolojisi*. Sentez Yayıncılık, Bursa.
- Macit, M. (2015). “Sinemanın İslamlaştırılması mı, İslam’ın “Kıç”laşması mı? Popüler Kültür Fenomeni Hallyu; Kore Dalgası Örneğinde Bir Değerlendirme”. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan ve H. Yiğit (Ed.), *Sinema ve Din*. Dem Yayınları, İstanbul, 309-326.
- Majidi, M. (2018). “Kendi Festivalimizi Üretmemiz Gerekliyor”. (Çev. F. Samadli), *TRTakademi*, 3 (5): 374-382.
- Mâlik b. Enes. (1992). Muvatta. Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Mardin, Ş. (1992). *Din ve İdeoloji Bütün Eserleri 2*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Marx, K. (1904). *A Contribution to the Critique of Political Economy*. (Çev. N. I. Stone), C. H. Kerr, Chicago.

- Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. (Çev. T. Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Mengüoğlu, T. (1945). “Fenomenoloji Felsefesi”. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*, 1 (1): 47-74.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?*. (Çev. E. Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Morin, E. (2005). *The Cinema, or The Imaginary Man*. University of Minnesota Press, London.
- Müslim. (1992). *Sahîhu Müslim*. Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Naficy, H. (2002). “Islamizing Film Culture in Iran: A Post-Khatami Update”. R. Tapper (Ed.), *The New Iranian Cinema*. I. B. Tauris Publishers, London-New York, 26-65.
- Narol, S. (2004). *Şiî Bir Müfessir Olarak Tabersî'nin İtikâdî Konulara İlişkin Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Nesâî. (1992). *Sünenü Nesâî*. Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Onat, H. (2013). “İran İslam Devrimi ve Şiîlik”. *e-makalat Mezhep Araştırmaları*, 4 (2): 223-256.
- Onat, H. (1997). “Şiîliğin Doğuşu Meselesi”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 36 (1): 79-117.
- Öktem, Ü. (2005). “Fenomenoloji ve Edmund Husserl’de Apaçıklık (Evidenz) Problemi”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 45 (1): 27-55.
- Öz, M. (2010). “Tarih Boyunca Şiâ İtikadı”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İsam Yayınları, İstanbul, 39, 114-115.
- Özdemir, M. (2010). “Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yönetimbilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma”. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (1): 323-343.
- Özler, M. (2013). “Tarif, İsim ve Kapsam”. C. Karadaş (Ed.), *Kelâma Giriş*. T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, Eskişehir, 2-25.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*. Hil Yayın, İstanbul.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*. MEB Yayınları, İstanbul.

- Papadogiannis, A. S., Tsakoumaki, M. C. ve Chandros T. G. (2010). ““Deus-Ex-Machina” Mechanism Reconstruction in the Theater of Phlius, Corinthia”. *Journal of Mechanical Design*, 132 (1): 1-9.
- Plato. (1991). *The Republic*. (Çev. A. Bloom), Basic Books, New York.
- Pudovkin, V. I. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. (Çev. N. Özön), Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Punch, K. F., (2011). *Sosyal Araştırmalara Giriş: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*. (Çev. D. Bayrak, H. B. Arslan ve Z. Akyüz), Siyasal Kitapevi, Ankara.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. (Çev. E. Özsayar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sarıçam, İ. (1997). *Emevî-Hâşimî İlişkileri İslam Öncesinden Abbâsîlere Kadar*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Saussure, F. (1959). *Course In General Linguistics*. (Çev. W. Baskin), Philosophical Library, New York.
- Say, Ö. (2013). “Yapısalcılıktan Post-Yapısalcılığa Çoğulculuğun İnşası”. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 8 (2): 331-346.
- Schmitt, C. (2005). *Political Theology, Four Chapters on the Concept of Sovereignty*. (Çev. G. Schwab), University of Chicago Press, Chicago.
- Schütz, A. (2018). *Fenomenoloji ve Toplumsal İlişkiler*. (Çev. A. Akan ve S. Kesikoğlu), (Ön sözden alıntı), Heretik Yayınları, Ankara.
- Schütz, A. (1967). *The Phenomenology of the Social World*. (Çev. G. Walsh ve F. Lehnert), Northwestern University Press.
- Severcan, Ş. (2003). “Peygamberlik Anlayışları ve Hz. Muhammed (S.) (II. Bölüm)”. *Bilimname*, 3 (3): 161-182.
- Seyyid Kutub. (1412 h). *Fizilalul Kuran*. Dâru’ş- Şurûk, Beyrut, 16. Baskı.
- Sofuoğlu, H. (2004). “Bergson ve Sinema”. *Selçuk İletişim*, 3 (3): 66-76.
- Stableford, B. (2006). *Science Fact and Science Fiction An Encyclopedia*. Routledge, New York.
- Subaşı, N. (2014). *Din Sosyolojisine Giriş*. Dem Yayınları, İstanbul.
- Sun, W. (2018). “Shallow Analysis about Majid Majidi’s Film Artistic Style- Taking Children of Heaven as Example”. *Art and Design Rewiev*, 6: 108-114.

- Şahin, H. (2016). “Sanatta Kitsch Olgusu Üzerine”. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9 (17): 1-27.
- Şahin, H. (2016). *Şiilerin Gözüyle Sunniler*. Mana Yayınları, İstanbul.
- Tabatabai, A. S. M. H., (1975). *Shi'ite Islam*. (Çev. S. H. Nasr), State University of New York Press, New York.
- Taberî. (1420/2000). *Câmiu'l-beyân fî te'vîli'l-Kurân*, 1. bs., thk. Ahmed. Muhammed Şâkir, Müessesetü'r-risâle.
- Tapper, R. (2002). “Introduction”. R. Tapper (Ed.), *The New Iranian Cinema*. I. B. Tauris Publishers, London-New York, 1-25.
- Taftazânî. (2000). *Ana Konularıyla Kelam*. (Çev. Ş. Gölcük), Kitap Dünyası, İstanbul.
- Tirado, F. ve Galvez, A. (2008). “Positioning Theory and Discourse Analysis: Some Tools for Social Analysis”. *Historical Social Research*, 33 (1): 224-251.
- Topaloğlu, F. (2012). Şîa’da Mehdi İnancının Oluşumunda Fars Kültürünün Etkisi”. *e-makalat Mezhep Araştırmaları*, 5 (2): 109-148.
- Uğur, U. (2017). “İran Yeni Dalga Sineması ve Majid Majidi’nin “Cennetin Çocukları” Filmi”. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7 (2): 333-342.
- Ülken, H. Z. (1969). *Sosyoloji Sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Ünügür, P. (2017). “Şi’î Âlim Haşim Ma’ruf el-Haseni’nin Uydurma Hadis Tespitinde Metin Tenkidi Kullanımı”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 58 (2): 89-120.
- Vâkıdî. (1984). *Kitâbü'l-Meğâzî. Âlemü'l-Kütüb*, Beyrut.
- Van Dijk, T. (2008). *Discourse and Context A sociocognitive approach*. Cambridge University Press, New York.
- Van Dijk, T. (2009). *Society and Discourse How Social Contexts Influence Text and Talk*. Cambridge University Press, New York.
- Varol, M. B. (2003). “Ehl-i Beyt Sevgisi Nedir?”. *İstem*, 1 (2): 109-128.
- Volkan, V. D. (1999). *Kan Bağı: Etnik Gururdan Etnik Teröre*. Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Volkan, V. D. (2005). *Körü Körüne İnanç*. (Çev. Ö. Karaçam), Minerva Yayınları, İstanbul.
- Waardenburg, J. (2011). “Teslîs”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İsam Yayınları, İstanbul, 40, 548-549.

Wickham, G. ve Kendal, G. (2008). "Critical Discourse Analysis, Description, Explanation, Causes: Foucault's Inspirations Versus Weber's Perspiration". *Historical Social Research*, 33 (1): 142-161.

Yaghmoorala, M. V. (2013). *Majid Majidi Filmlerinde Sosyal ve Kültürel Anlatı Yapısı*. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

İnternet Kaynakları

"Apis Mozaigi", <http://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/mozapsis-mozai%C4%9Fi>, (erişim tarihi: 24.12.18).

Article 12, <https://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/ir/ir001en.pdf>, (Erişim tarihi: 15.03.2019).

Arslan, R., "Muhammed Peygamber tarih boyunca nasıl tasvir edildi?". https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/01/150116_muhammed_peygamber_tasvirle ri (erişim tarihi: 16.12.2018).

"Ayetlerin Açıklaması", http://www.caferilik.com/kutuphane/book/el-mizan-tefsiri-c-3#Tab3-12640_367_140, (erişim tarihi: 08.01.2019).

Bellini, G. (1500). *Madonna and Child*. Metropolitan Sanat Müzesi. New York City, ABD. <https://www.britannica.com/topic/Madonna-religious-art/images-videos/media/355920/107467> (erişim tarihi: 24.12.18).

"Biography", <http://www.cinemajidi.com/>, (erişim tarihi: 01.03.2019).

Braw, E., "How Denmark Learnt From Its Own Charlie Hebdo Moment". <https://www.newsweek.com/2015/01/23/how-denmark-learnt-its-own-charlie-hebdo-moment-299065.html> (erişim tarihi: 18.12.2018).

Cündioğlu, D., "Bir Teo-Politik Film: Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi". <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/bir-teo-politik-film-hz-muhammed-allahin-elcisi-40269320> (erişim tarihi: 02.08.2018).

Derman, M. U. (1986). "İslam Sanatında Hilye". http://dergi.altinoluk.com/index2.php#sayfa=yazarlar&yazar_no=466&MakaleNo=d009s040m1&AdBasHarf=&limit=0-15, (erişim tarihi: 16.12.2018).

"Deux ex machina", <https://www.britannica.com/art/deus-ex-machina>, (erişim tarihi: 31.03.2019).

"Filmography", <http://www.cinemajidi.com/>, (erişim tarihi: 27.11.2018).

- Gherarducci, D. S. (1375). *Madonna and Child with Saints John the Baptist and Paul (?)*. Los Angeles Sanat Müzesi. Los Angeles, ABD. <https://www.britannica.com/topic/Madonna-religious-art/images-videos/media/355920/141410> (erişim tarihi: 24.12.18).
- “Hz. Muhammed: Allah’ın Elçisi”, <https://www.imdb.com/title/tt3921314/mediaviewer/rm1234064128>, (erişim tarihi: 24.12.18).
- “Hz. Muhammed sadece Çağrı’yla anlatılmaz”, <https://www.ntv.com.tr/turkiye/hz-muhammed-sadece-cagriylanlatilmaz,ppTmic%20QfBk20uQGmymZIEA>, (erişim tarihi: 23.12.18).
- Smith, B., “In politics, perception is reality”. <https://www.timescolonist.com/opinion/letters/in-politics-perception-is-reality-1.21579097> (erişim tarihi: 23.10.2018).
- Iran Sanctions, <https://www.state.gov/e/eb/tfs/spi/iran/index.htm>, (erişim tarihi: 12.02.2019).
- “L’arrivée de Jésus-Christ pour son règne de mille ans”. <https://tr.pinterest.com/pin/763852786769896880/>, (erişim tarihi: 22.01.2019).
- “Majid Majidi”. <https://www.imdb.com/name/nm0006498/>, (erişim tarihi: 27.11.2018).
- On ikinci Madde, <http://kitab.nur-az.com/tr/lib/view/663/2>, (erişim tarihi: 14.02.2019).
- “Peter Berger, Sociologist Who Argued For Ongoing Relevance of Religion, Dies at 88”, *The Washington Post*, 02.07.2017. https://www.washingtonpost.com/local/obituaries/peter-berger-sociologist-who-argued-for-ongoing-relevance-of-religion-dies-at-88/2017/07/02/1e5636d0-5f32-11e7-84a1-a26b75ad39fe_story.html?utm_term=.b1e2468550a1 (erişim tarihi: 07.11.2018).
- Berger, J., “Peter Berger, Theologian Who Fought ‘God Is Dead’ Movement, Dies at 88”. <https://www.nytimes.com/2017/06/29/us/obituary-peter-berger-dead-theologian-sociologist.html> (erişim tarihi: 07.11.2018).
- Parmigianino. (1535). *Madonna of the Long Neck*. Uffizi. Floransa, İtalya. <https://www.britannica.com/topic/Madonna-religious-art/images-videos/media/355920/36202> (erişim tarihi: 24.12.18).
- Phillips, J., “Langue and Parole”. <https://courses.nus.edu.sg/course/elljwp/langue&parole.pdf> (erişim tarihi: 19.02.2019).

- “Phenakistiscope”. <http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/fancy-names-and-fun-toys/phenakistiscopes/>, (erişim tarihi: 02.02.2019).
- “Politik”. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c8a14610d2058.55525134, (erişim tarihi: 01.03.2019).
- Raphael. (1505). *The Grand Duke’s Madonna*. Pitti Palace. Floransa, İtalya. <https://www.britannica.com/topic/Madonna-religious-art/images-videos/media/355920/12771> (erişim tarihi: 24.12.18).
- Sen, A. K., “A Brief History of Sanctions on Iran”. <https://www.atlanticcouncil.org/blogs/new-atlanticist/a-brief-history-of-sanctions-on-iran> (erişim tarihi: 12.02.2019).
- Smith, D. W., “Phenomenology”. <https://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/>, (erişim tarihi: 10.12.2018).
- Spiegelberg, H. ve Biemel, W., “Phenomenology”. <https://www.britannica.com/topic/phenomenology> (erişim tarihi: 10.12.2018).
- “Teoloji”. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c8a144b373231.41557117 (erişim tarihi: 26.02.2019).
- “Thaumatrope”. <http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/fancy-names-and-fun-toys/thaumatrope/>, (erişim tarihi: 02.02.2019).
- “The movie Mohammed the Prophet Allah from the beginning to the present the world's eye to Iran”, <https://www.mehrnews.com/news/2516657/>, (erişim tarihi: 12.02.2019).
- “Ulus Devletin Tasfiyesi İçin Türkiye’de Etnik Siyaset Mesih ve Mehdi Fenomeni”, *Ortadoğu Gazetesi*. <http://www.ortadogugazetesi.com/makale.php?id=4446> (erişim tarihi: 02.12.2018).
- “Vision Beijing”: Colors Fly (By Majid Majidi)”. <http://www.cctv.com/english/20080331/103626.shtml>, (erişim tarihi: 27.11.2018).
- “Zoetrope”. <http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/fancy-names-and-fun-toys/zoetrope/>, (erişim tarihi: 02.02.2019).

- “55. Uluslararası Antalya Film Festivali ödülleri açıklandı”.
<https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/55-uluslararasi-antalya-film-festivali-odulleri-aciklandi,eWSobNO9L0iA1c6dkQvPpg>, (erişim tarihi: 24.11.2018).

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	Ayşegül TÜRKERİ YETER
Doğum Yeri- Tarihi	Seyhan – 14.05.1989
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Balıkesir (Y.D.A.) Lisesi
Lisans Diploması	Anadolu Üniversitesi İktisat Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü İngiliz Dili ve Edebiyatı ABD Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Pedagojik Formasyon
Tez Konusu	
Yabancı Dil / Diller	İngilizce ve Fransızca
BİLİMSEL FAALİYETLER	
2018	MEB Ortaokul/ İmam-Hatip Ortaokul 8. Sınıf Ders Kitabı (yazar)
2018	MEB Ortaokul/ İmam-Hatip Ortaokul 6. Sınıf Ders Materyali (yazar)
2013	Third Undergraduate Conference on Anglo-American Literature: Madness in Literature and Arts (Bilkent Üniversitesi) - “The Madness of The Literary Minds” (speaker)
2012	Second Undergraduate Conference on Anglo-American Literature: Gender and Sexuality (Bilkent Üniversitesi) – “The Representation of Gender Roles in <i>Harry Potter</i> ” (speaker)
İŞ DENEYİMİ	
Çalıştığı Kurumlar	MEB / İngilizce Öğretmeni
E-Posta	turkeriaysegul9@gmail.com