

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Ebru Thwaites Diken Siyaset ve Dinin Gösterisi

GÜNÜMÜZ TÜRKİYE SİNEMASINDAN
ALTI FİLM ÜZERİNE



metis

Ebru Thwaites Diken Siyaset ve Dinin Gösterisi

Ebru Thwaites Diken Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Bölümü, Sinema ve Televizyon'da Doktor Öğretim Üyesidir. Lisans derecesini Boğaziçi Üniversitesi Ekonomi Bölümü'nden, doktora derecesini İngiltere Lancaster Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden almıştır. Lancaster Üniversitesi Sosyoloji'de öğretim asistanı, Siyaset ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde yan zamanlı öğretim üyesi olmak üzere çeşitli dersler vermiştir. 2014'te çağdaş Türkiye sinemasında siyaset ve dinin gösterisi ile ilgili projesi için TÜBİTAK Yurda Dönüş Araştırma Burs Programı'ndan araştırma bursu kazanmıştır. Güncel araştırma alanları sinema ve sosyal teori, film ve televizyonda dişil öznellikler, İskandinav sineması, yönetmen etiğı ve dijital görsel kültürler üzerine yoğunlaşmaktadır.

Kitabın üçüncü bölümünün ortak yazarı Nurdan Atalay Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde Dr öğretim üyesidir. Lisans derecesini Orta Doğı Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden, doktora derecesini de yine aynı üniversiteden almıştır. Hem Orta Doğı Teknik Üniversitesi hem de Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyoloji bölümlerinde öğretim asistanlığı yapmıştır. 2017'de İngiltere Kent Üniversitesi Sosyal Antropoloji ve Konservasyon Bölümü'nde doktora sonrası araştırmacı olarak görev yaparken Türkiye'de vatandaşlık pratiklerinin finansallaşmasıyla ilgili projesi için TÜBİTAK Yurtdışı Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı'ndan araştırma bursu kazanmıştır. Lisans ve yüksek lisans düzeylerinde sosyal metodoloji, iktisat sosyolojisi ve akademik yazım dersleri vermektedir. Araştırma alanları finansallaşma, sosyal antropoloji, sosyal metodoloji, sağlık politikası ve görsel kültür üzerine yoğunlaşmaktadır.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

Metis Sanatlar ve İnsan I Sinema
Siyaset ve Dinin Gösterisi
Günümüz Türkiye Sinemasından
Altı Film Üzerine
Ebru Thwaites Diken

İngilizce Orijinal Basımı:
The Spectacle of Politics and Religion
in Contemporary Turkish Cinema
Palgrave, 2018

Springer Nature Switzerland AG. ile yapılan lisans sözleşmesi
temelinde çevrilmiş ve yayımlanmıştır; Springer Nature
Switzerland AG. çevirinin ve yayımın niteliği açısından
sorumluluk taşımamaktadır.

© Ebru Thwaites Diken, 2018
© Metis Yayınları, 2019
Çeviri Eser © Ayşecan Ay, 2020

İlk Basım: Mayıs 2021

Yayıma Hazırlayan: Semih Sökmen

Kapak Resmi: Çağan Irmak'ın *Ulak* (2007) filminden bir sahne.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No: 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44865

ISBN-13: 978-605-316-228-5

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik
araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama ci-
hazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümle-
rine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına
geldiği için suç oluşturmaktadır. Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Ebru Thwaites Diken

Siyaset ve Dinin Gösterisi

GÜNÜMÜZ TÜRKİYE SİNEMASINDAN
ALTI FILM ÜZERİNE

ÇEVİREN:

Ayşecan Ay



metis

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

İçindekiler

Teşekkür 9

1. Giriş: Sinema, Siyaset ve Din 11

2. *Ulak* 19

Bir Ütopya Mekânı Olarak Mistik Masal 22

Mülksüzlerin Dili Olarak Gnostisizm 24

Masal Bizim Hikâyemizdir 25

Masal Gündüz Başlıyor... 26

İlk Gece: İbrahim'in Dirilişi 28

İkinci Gece: Olay Yakın 28

Üçüncü Gece: Mesihçi Olay 30

Masihçi Olay: Mucize mi, Hakikat Olayı mı? 32

Masal ya da Felsefe: Sanata Karşı Din? 33

Sanata Karşı Din: Anti-Felsefenin Sinemasal

Bir Formu Olarak *Ulak* 35

3. *Takva* 39

Paranın Simyası 42

Hesaplamanın Ruhu 45

Sufi Teozofisi mi, Kemale Erme Ekonomisi mi? 47

Teoloji Kisvesi Altında Siyaset, Hizmet Kisvesi

Altında Ekonomi 51

Ekonominin Üç Anlamı 53

4. *İtirazım Var* 55

Kimlik mi, Pratik mi: Din Görevlisi ve Dedektif 58

Hakikatin Bekçisi: Vahyedilmiş ve İnşa Edilmiş Hakikatler 61

Batıl İnanç Olarak Yanm Kalmış Aşk 62

Gülmenin Rasyonalitesi 62

Başkaldının Dinsel Kaynakları 64

Alevi Nefesi ve Sorunun Önemi	65
Sherlock ve Watson: Dedektif ve Fotoğrafçı	66
Selman: Maimonides ve Spinoza	68
Heykeltıraş Kız Evlat: Din ve Sanat	70

5. *İftarlık Gazoz* 71

Kamavalesk ve Komedi	75
Üç Din: Devlet İslamı, Heterodoks İslam ve Türkiye Cumhuriyeti İslamı	77
"Devlet İslamı"nın Müphemliği	78
"Türk İslamı" Olarak Heterodoks İslam	81
Türkiye Cumhuriyeti'nin Din Felsefesi	84
Yerel ile Evrensel: Efendi ile Devrimci	85
Sokratik bir Diyalog	87

6. *The İmam* 89

Geleneksel-Modern İkili Karşıtlığı	94
Modern Müslümanlar: Kavram Kargaşası mı?	96
Modern Bir Siyasal İdeoloji Olarak İslamcılığın Paradoksları	100
İlimli İslam ile Radikal İslam Arasındaki Paralaks İlişkisi	102
Küreselatinleşmiş Bir Fenomen Olarak İlimli İslam	104

7. *Gölgesizler* 107

Gerçekle Kurmaca Arasında	112
Eril Kaygılar: Şair ve Reis	113
Din ve Postmodernizm	115
Din: Hakikatlerden Biri mi, Yegâne Hakikat mi?	117
Sanat ve Din	119

8. Sonuç 121

Kaynaklar	127
Dizin	135

TEŞEKKÜR

Bu kitap 2014-16 yılları arasında Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu'nun (TÜBİTAK) 2232 sayılı Yurda Dönüş Araştırma Burs Programı tarafından finanse edilen araştırmamın ürünüdür. Baştaki öneri aşamasından sonuna dek bütün proje boyunca danışmanlığımı üstlenen Prof. Dr. Dilek Cindoğlu'na minnettarım. Proje danışmanlığının yanı sıra bana hem iyi bir dost hem de ilham kaynağı oldu. Ayrıca kitaba gösterdikleri ilgi ve özveri için Palgrave MacMillan'daki editörlerim Lina Aboujeb ve Karina Jakupsdottir'e de çok teşekkür ediyorum. Daha önce derginin cilt 19, sayı 4'te (2015) yayımlanan "The Messenger" başlıklı makalemin gözden geçirilmiş versiyonunun (2. Bölüm) yeniden yayımlanmasına izin verdiği için *Journal for Cultural Research*'e; cilt 8, sayı 1'de (2017) yayımlanan "Sinemanın Felsefi Düşünce ile İlişkisi: Badiou ve Deleuze" başlıklı makalemin bazı kısımlarını kullanmama izin verdiği için de *SineCine: Sinema Araştırmaları Dergisi*'ne teşekkür ederim. Kitap üzerinde özenle çalışan editörüm Semih Sökmen'e sabırlı desteği için canıgönlüden teşekkür ederim. Kitabı İngilizceden çeviren Ayşecan Ay'a da teşekkür borçluyum. Bu kitabın ilk taslağı iki yıl yaşadığım ancak hiç geride bırakamadığım Mardin'de yazıldı. Mardin'e ilk kez 2014 yılının mart ayında, TÜBİTAK Yurda Dönüş

Bilim İnsanı Destekleme Fonu tarafından desteklenen sinema projesini yürütmek üzere gittim. Mardin politik ve estetik bir mekân olarak sınırların olduğu kadar sınırsızlıkların da kentiydi. Mardin’deki karşılaşmalar bende derin izler bıraktı. Projeyi geliştirme aşamasında Mardin Artuklu Üniversitesi’nde verdiğim “Sinema, Siyaset ve Teoloji” isimli lisansüstü dersini alan yüksek lisans öğrencilerim Bilge İşiyok ve Mustafa Emin Büyükcoşkun’la yürüttüğümüz tartışmalardan çok şey öğrendim. Nurdan Atalay, Sidar Çınar ve Feyda Sayan’la gündelik hayatı paylaştık. Birlikte heyecan duyduk, hayal kurduk, umut besledik. Arkadaşlığın, yoldaşlığın en katıksız hallerine tanık olduk. Halil İbrahim, Evrim Düzenli, Ezgi Tuncer ve Tayfun Gürkaş’la çok güzel anılar biriktirdik. Kerim Şahin’le tanışmak çok güzel bir tesadüftü. Evin Şahin Mardin’deki evim oldu. Bu kitabın ilk taslağı bittiğinde Lavin doğdu, Türkçe çevirisi yapılırken ise Robin’in iyileştiği haberini aldık. Bu kitabın üçüncü bölümü “Takva”yı Nurdan Atalay ile birlikte kaleme almaktan büyük keyif aldım. Entelektüel meraklarımız bizi birlikte yazmaya yöneltti. Dostum ve meslektaşım olduğu için şanslıyım. Projeyi geliştirirken Gül Yaşartürk’le filmler üzerine yaptığımız tartışmalardan da çok yararlandım.

Kitap için sarf ettikleri güzel sözleriyle, verdiğim emeğe değdiğini hissettiren Feride Çiçekoglu ve Deniz Bayrakdar’a teşekkür ederim.

Kübra Otar Gökçay, Sevgi Dilbaz ve Müzeyyen Pandır hayatının her aşamasında yanımda oldular.

Beni her zaman destekleyen Yıldız ve George Thwaites’e teşekkür ederim. Teyzelerim Feryal Sarıkaya ve Şengül Arslan da her daim yanımda oldular.

Eşim Bülent Diken’e bu metne verdiği ufuk açıcı eleştiriler için özel olarak teşekkür ediyorum.

Kızımız Yağmur Duru Diken nihai yazma süreci sırasında üç yaşındaydı. Bu kitabı ona ithaf ediyorum. Ve hayatın her alanında özgürlük mücadelesi veren tüm kadınlara.

1 GİRİŞ

SİNEMA, SİYASET VE DİN

Görünüşe bakılırsa modernlik ne dinle ne de dinsiz yapabiliyor. Çağdaş siyasi ve kültürel tahayyülde çoktan izini bırakmış olan “dinin geri dönüşü” ise bu paradoksu olsa olsa daha da belirginleştirmekte. Dolayısıyla, her ne kadar eskiden modernite ile birlikte din eleştirisinin tamamlandığı düşünülse de (Marx 1957) din günümüzde hakikat fikri için ve bir hakikati ifade etme aracı olarak vazgeçilmez hale gelmiş gibi görünüyor (Thwaites Diken 2015: 393).

Neoliberal ve muhafazakâr bir iktidar tarafından yönetilen bir ülke olan Türkiye, “dinin geri dönüşü”nün farklı versiyonlarından yalnızca siyaseten değil, kültürel açıdan da derin bir şekilde etkilenmektedir (*a.g.y.*). Çağdaş Türkiye sineması bu bakımdan paradigmatiktir. Fakat Türkiye sinemasında dinin giderek artan görünürlüğü, toplumsal ve kültürel analizlere aynı görünürlükte yansımamaktadır.

Bu kitap birbirinden bağımsız gibi görünen üç farklı alanın, siyaset, din ve sinemanın çağdaş Türkiye sineması örnekleri bağlamında birbirlerini nasıl sorunsallaştırıp yeniden şekillendirdiklerini inceliyor. Siyaset, din ve sinema arasındaki ilişkiye, bu üç alanın ortak kökenleri temelinde odaklanıyorum. Bu üç alanı “gösteri” kavramı birbirine bağlar. Bu kavram aynı zamanda çağdaş toplum-

larda din ve siyasetin dolayımının giderek sinemasallaşması nede niyle önem kazanmıştır. Bu kitabın amacı, siyaset ve dinin sinemasal doğasının, Türkiye sineması bağlamında kendini gösterme şekline dair kavrayışa katkıda bulunmaktır. Kitap bunun yanı sıra, bir sanat formu olarak sinemanın siyasi ve dinsel ifadeler, duyumlar, duygulanımlar ve hakikatler yaratma kapasitesini de incelemektedir.

Siyaset ve din alanlarında iktidar görsel mekanizmalara dayalıdır (Thwaites Diken 2017: 128). Dinsel ritüeller ve siyasi törenler tarih boyunca gösteriler olarak tasarlanmışlardır. Günümüzde ise sinema, gösteri bakımından ayrıcalıklı bir konumda bulunuyor. Sinema, gösterinin tarihsel ve sosyoekonomik bir koşul olduğunu en açık biçimde ifade edebilen sanat formudur (*a.g.y.*). Bu anlamda sinema bir kitle sanatı olduğu ölçüde, hangi özelliğin üretildiğiyle ilgili olarak kolektif bilinçdışını şekillendirmektedir (Reine 2014).

Sinema, siyaset ve din ilk bakışta özerk alanlar gibi görünürler. Sonuçta her biri iç hiyerarşilerini düzenleyen farklı kurallarla işlemektedir. Bununla birlikte her üç alanda da öznellik, görme ilişkisi üzerinden inşa edilir. Diğer bir deyişle, üç alanın da “gösteri” kavramıyla hem yapısal hem de soykütüksel bir ilişkisi vardır. “Gösteri” kavramı, iktidarın, çağdaş kapitalizmde zorlayıcı olmayan araçlar kullanan tümleyici etkisini ifade etmekte (Debord 1995) ve eğlendirme, pasifleştirme ve dikkat dağıtma yoluyla toplumsal yaşamın her alanında toplumsal bilince egemen olmaktadır. Bu anlamda Debord’a göre modern toplumlarda dinin yerini gösteri almıştır ve gösteri kitlelerin hayali “afyon”unun işlevini görmektedir. Feuerbach (1841) din eleştirisinde insanların sevgi, dostluk ve adalet gibi insana has iyi özellikleri harici bir Öteki’ne aktardıklarını, kendilerine dair ideal bir kavrayışı “Tanrı” olarak tahayyül ettiklerini ve kendilerine yabancılaştıklarını söyler. Debord da bu aktarıma benzer bir biçimde, modern toplumlarda, insanların gösteri teknolojileri yoluyla kendilerini nesneleştirdiklerini ve kendilerine yabancılaştıklarını söyler (1995:17).

İktidar, kendisini görme teknolojileri dolayımıyla inşa eder, işlerlik gösterir ve pekişir. Görmenin dolayımınma şekli modern ik-

tidarın kurulmasında temel öneme sahiptir (Crary 2002). İktidar, görmek ve görülmekle ilgilidir. Thomas Hobbes'un (1651) kitabı *Leviathan*'ın ön kapağı, iktidarın bakış yoluyla kurulmasını açıklıkla gözler önüne seren klasik bir örnektir (bkz. Thwaites Diken 2017: 130). Resimde, bir kente yukarıdan bakan devasa bir insan figürü görülür. Biz *Leviathan*'ın bedeninin yalnızca üst kısmını görürüz ve bu kısım, yukarıya, *Leviathan*'ın yüzüne bakan küçük insan figürlerinden oluşmaktadır. Bir elinde kılıç, bir elinde asa tutan *Leviathan* egemen iktidarı, devleti temsil eder; bedenini meydana getiren insanlar ise modern devletin vatandaşlarıdır.

Resim, egemenin iktidarın kaynağının, yönetilenlerin sağladığı meşruiyet olduğunu tasvir eder. *Leviathan*'ın otoritesinin kaynağını oluşturan şey otoriteye tabi olanların bakışıdır. Hobbes, insanların ancak özgürlüklerinden vazgeçip güvenlikleri karşılığında haklarını yüksek bir otoriteye devrettikleri takdirde barış içinde yaşayabileceklerini ileri sürer. Toplumsal sözleşme de egemenin meşruiyetinin, halkın egemeni egemen olarak görmesine bağlı olduğuna işaret eder. Halk egemeni egemen olarak görmeyi bırakırsa egemenlik sürdürülemez. Fakat aynı zamanda, seyirci resme hangi açıdan barksa baksın, *Leviathan*'ın da seyirciye yönelmiş ve ona sürekli otoritesine tabi olduğunu hatırlatan inceleyici bakışıyla karşılaşmaktadır. "Egemenin bakışında gördüğümüz şey öznenin kendi bakışıdır – ki bu bakış özneyi kör bir gösterinin yabancılaşmış formunda konumlandırır" (Pye 2015: 172).

Din de görsel bir olgudur. İnanç, bakan ile bakılan arasındaki görme ilişkisiyle ilgilidir. Antropoloji çalışmaları, gösteri olarak ritüellerin Tanrı'yı bir gerçeklik olarak kurmak için onu nasıl taklit ettiklerinden, ritüeller esnasında insanların kısa bir süreliğine Tanrı kılığına girdiklerinden bahsederler (bkz. Kennedy 2009: 207). Bu tür ritüellerde seyirci anlamın yaratılmasına etkin biçimde dahildir. Seyirci özne olmadan siyasi egemen olmayacağı gibi, tüm öznelere gören bir Tanrı fikri de var olmayacaktır. Buradaki can alıcı nokta, gösteriye katılan öznenin gösteriye inanıp inanmamasının belirleyici olmamasıdır. Katılması yeterlidir. Paradoks, mucizenin ancak

biri seyrettiği müddetçe gerçekleşebilmesi, fakat aynı zamanda mucizenin kişinin bakışından bağımsız görünebilmesidir. Bu bağlamda inanç, görme ilişkisinin tesis edilmesine dayalıdır.

Bu arka plandan yola çıkarak, son dönem Türkiye filmleri bağlamında sinemanın inanca ve siyasete nasıl aracılık ettiğiyle ilgileniyorum özellikle. Türkiye sineması son yirmi yıl içinde küresel sanat sahnesinde giderek daha görünür hale geldi. Türkiye’den pek çok film uluslararası festivallerde gösterildi, azımsanamayacak sayıda film de önemli ödüllerle döndü, diğer pek çoğu ise eleştirmenlerin beğenisini kazandı.

Türkiye sinemasında aynı dönemde bir paradigma değişiminin gerçekleşmiş olduğu da genel kabul görmektedir. İlk olarak, Türkiye’deki sinemasal üretim, sanayi sonrası sanat üretim mekanizmalarıyla daha uyumlu hale gelmiş; ikincisi, çağdaş Türkiye sinemasında tematik ve estetik çeşitlenmeye katkıda bulunmuş olan son dönem filmler yeni temaları hayata geçirmişlerdir. Bu yeni temalar genellikle modernliğin yeniden yorumları, kimliklerin yeniden inşası, kadınların siyasetteki rolünün yeniden yapılandırılması ve benzeri etrafında yoğunlaşmaktadır. Bu arka planda, Türkiye’de film çalışmaları alanında çalışan pek çok akademisyen, genel olarak 1996 sonrası dönemi kapsayan “Yeni Türkiye Sineması” terimini tercih etmektedir (Akser ve Bayrakdar 2014: xviii-xx). Bu terim, farklı türlerden hem popüler filmleri hem de sanat filmlerini kapsamaktadır. Fakat bu işlerin hepsinin paylaştığı ortak bir tematik sorunsal vardır: “ev” ve “aidiyet”e yönelik artan bir ilgi (Suner 2010).

Bu bağlamda Türkiye sinemasında son yirmi yıl içinde bir dinselleşme yaşanmış olması da önemlidir. Sonuç olarak kültürel İslamileşme sinema alanında oyunun kurallarını ya da *illutio*’yu (Bourdieu 1993) değiştirmiştir. Bu dinselleşmenin en önemli tezahürü, Türk filmlerinin din meselesiyle hem sanatsal hem de siyaseten, gerek üstü kapalı gerekse açık olarak giderek artan bir şekilde ilgilenmeleridir. Böylelikle, örneğin İslamcı “Milli Sinema Akımı”nın stereotipleri yerini yeni ve daha incelikli sinematografik formlara bırakmıştır (Suner 2014: 44-48). Dahası, kendilerini sanatsal olarak

dine referansla konumlandırıan yönetmenler sinema alanında görünürlük kazanmış ve kendilerini ya da işlerini dine referansla tanımlamayan başkaları da dinin temelinde yer alan (inanç, ahlak, kurtuluş gibi) felsefi sorunsalları konu edinen filmler yapmışlardır.

Özetle, günümüz Türkiye'sinde fundamentalizm, cemaatçi dinsel hareketler ve din temelli sivil toplum kuruluşlarının faaliyetleri gibi çeşitli biçimlerde siyasi ve kültürel alanda görünürlük kazanan (Keyman 2007) “dinin geri dönüşü” olgusu sinemasal alanda birbirinden farklı ifadeler bulmaktadır. Bundan dolayı, çağdaş Türkiye sinemasında siyaset ve dinin farklı dizgeleriyle karşı karşıyayız. Bu kitabın, her biri bir filme odaklanan sonraki altı bölümü işte bu farklılaşmayı yansıtmaktadır.

İkinci Bölüm, Gnostisizmin kefaretçi, mesihçi ve devrimci yönlerine olumlayıcı yaklaşan bir masal üzerine kurulu olan *Ulak* filmini inceliyor. Bu bölümde öncelikle filmin dine bakış açısını ve sanatsal/anlatısal masal ile hakikat fikri arasında kurduğu ilişkiyi analiz ediyorum. Bu bakımdan filmin, mülksüzlerin dili olarak Gnostisizm tercihi hem genel olarak “dinin geri dönüşü” ve mistisizmin artan popülerliğiyle hem de Türkiye siyasetindeki kültürel dönüşün popülerliğiyle bağlantılı bir ideolojik pozisyona işaret etmektedir. Bu temelde, ütopya mekânları olarak mistik masalları inceliyorum. Daha sonra filmin, (İslami mesihçilikte) mucize olarak olay kavramını ele alışına dönüyor ve bunu, olayı bir hakikat olayı olarak gören devrim felsefesiyle karşılaştırıyorum. Masal ile felsefe arasındaki farkları, inanç olgusuna ve inancın öznesine yaklaşımları açısından ele alıyorum. Bu açıdan yazı, sanat ile sanat olmayan, mistik masal ile siyaset arasındaki ikircikli sınırdaki geziniyor, *Ulak*'ın kurumsal dinin olağanüstü bir eleştirisi olduğunu ileri sürüyor. Gelgelelim filmin hakikat anlayışı, hakikati öznenin kendisinin kurduğu bir olay olarak görmüyor, aksine dinsel, masalsı bir mucizeye indirgiyor.

Üçüncü Bölüm, din ile ekonomi arasındaki ilişkiyi tartışma fırsatı sunan bir film olan *Takva*'yı ele alıyor. Yönetmenin varsayımı din ve ekonomi arasında mutlak bir çelişki olduğu yönünde. Film

de bu çelişkiyi, saf inanç ile organize dini kutuplaştırarak ifade ediyor. Filmin başkahramanı Muharrem “gerçek” İslam’ın öğretisel saflığını temsil etmektedir. Sık sık İstanbul’un geleneksel bir semtinde bulunan bir dergâhtaki zikir törenlerine katılmaktadır. Fakat Tanrı’ya daha iyi hizmet etme düşüncesiyle, şeyhin dergâhta idari pozisyon teklifini kabul eder ve burada, kurumsal dinin başka bir yüzüyle, ekonomik bir paradigma olarak dinle tanışır. Bu bölüm, ekonominin farklı anlamlarına odaklanarak, kurumsal dinin inancı nasıl ekonomik niteliği olan bir faaliyet alanı ve yönetim meselesi olarak gördüğünü tartışıyor. Bunu yaparken de filmde ekonominin farklı anlamlarına değiniyor: geçim ekonomisi, birikim ekonomisi ve yatırım ekonomisi; dünyevi olan ile ilahi olan arasında ilişki kuran bir aracı olarak ekonomi ve dergâha hizmet kisvesi altında yürütülen bir faaliyet olarak ekonomi.

Dördüncü Bölüm, olay örgüsü sıradışı bir din görevlisi olan başkahraman Selman Bulut’un İstanbul, Karaköy’deki merkez camisinde işlenen bir cinayetle ilgili yürüttüğü amatör soruşturma etrafında gelişen *İtirazım Var!*’ı tartışıyor. Filmde kurumlaşmış ortodoks Sünni İslam’ı hararetle eleştiren Bulut, tasavvufa yönelik entelektüel bir ilgi geliştirir ve Kuran’ın modern sosyalist yorumlarını okur. Yirmili yaşlarındayken, tektanrıcılığa neden inanmamız gerektiğine dair rasyonel açıklamalar bulabilmek için antropoloji dalında yüksek lisans yapar. Cemaatindeki bir tefecinin öldürülmesi ona, inanca dair varoluşsal soruları üzerine düşünmesine olanak sağlayan bir zemin sunar. Bu bölüm Bulut’un hakikat arayışında teoloji ve felsefenin (inanç ve aklın) koşutluklarını ve paradokslarını gözler önüne sermek amacıyla, bir din görevlisi ve bir dedektif olarak rollerini nasıl yan yana koyduğunu ve farklılaştırdığını tartışıyor. Dedektifin tahkikatı, filmde tartışıldığı haliyle inancın anlamını düşünmemize yol açan kendi arayışımız halini alıyor.

Beşinci Bölüm, heterodoks İslam ve sosyalist düşünce arasındaki koşutlukları, her iki düşünce geleneğinin kolektivite ve toplumsal adalete yaptıkları vurgular bakımından inceleyen *İftarlık Gazoz*’a odaklanıyor. Hikâye, Türkiye’nin batısında bir kasabada,

Ula'da karnavalesk bir ortamda geçer. Başkahraman Âdem, Ramazan boyunca oruç tutacağına ant içen, fakat oruç tutacak iradeye sahip olmayan on bir yaşında bir erkek çocuğudur. Kasabanın imamı, orucunu bozan çocuklara, telafi için altmış bir gün oruç tutmaları gerektiğini söyler. Âdem yirmili yaşlarında devrimci olur ve açlık grevine başlar. Açlık grevinin altmış birinci gününde ölür. Âdem'in sosyalizme olan inancı onu, çocukken tek bir gün bile oruç tutamazken altmış bir gün boyunca açlığa dayanabilen bir genç adama dönüştürmüştür. Film, Âdem'in hikâyesi temelinde din ve siyaset alanlarında inanç meselesini sorunsallaştırıyor. İnancın salt dinin tekelinde olmadığını, felsefe ve siyaset alanlarında da bulunabildiğini güzel bir şekilde tasvir ediyor.

Altıncı Bölüm, İslam'ın modernlikle bağdaşabilirliği meselesine yoğunlaşan *The Imam* filmini tartışıyor. Başkahraman, bilgisayar mühendisliği okumuş, İmam Hatip Lisesi mezunu Emre'dir. İstanbul'daki bir yazılım şirketinin hissedarı olan Emre motosiklet tutkunudur ve yeni boşanmıştır. Film, bu başkahramanı, geleneksel bir din görevlisi olan Feyzullah karakteriyle karşılaştırarak modernliğin İslami bir bağlamda da mümkün olduğu mesajını verir. Benzer şekilde, Türkiye'nin "seküler seçkinleri"nin İslam'a yönelik önyargılarını eleştirir ve İslam'ın modernlikle rahatlıkla bir arada var olabileceğini ileri sürer. Bu bölüm, filmin altında yatan ideolojik varsayımları, örneğin toplumsal bağlamından kopuk otantik bir dinin olasılığı ya da modernlikte metafizik boyutun eksikliği gibi varsayımları sorunsallaştırıyor. Ayrıca dinin ve kapitalist teknobiliğin bir sentezinin sonucu olan, "küreselatinleşmiş" (Derrida 2002) bir fenomen olarak "ılımlı İslam"ı tartışıyor.

Yedinci Bölüm, Hasan Ali Toptaş'ın ödüllü romanından uyarlanmış *Gölgesizler*'i inceliyor. Film, doğrudan din ve inanç tartışması yapmamakla birlikte dinsel akıl yürütme ve duygulanımların merkezinde yer alan bazı soruları ele alıyor. Filmde gelişen olayların kaynağı, insanların ortadan kaybolmaya başladığı bir köy hakkında kitap yazmakta olan bir roman yazarının yaratıcı sürecidir. Filmdeki köylüler, yaratılmış karakterler olduklarını bilmemekte-

18 SİYASET VE DİNİN GÖSTERİSİ

dir. Onlar için tek gerçeklik kendi dünyalarında gördükleridir. Roman yazarının köydeki “öteki hayat” yaratımı, Tanrı’nın bizim dünyamızdaki hayat yaratımını yansıtır. Gelgelelim roman yazarının kendisi de filmin yönetmeni tarafından yaratılmış bir başka karakterdir. Böylece film, anlatısını sürekli ilginç biçimlerde etkileşen kurmaca ile gerçek arasındaki tezat üzerine kurar. Bu bağlamda film, imgelerin görünür dünyası ile öteki, gerçek dünya arasındaki ayrımına meydan okurken postmodern duruma nasıl yaklaştığını inceliyorum.



2 ULAK

*Ulak*¹ mesih inancına dair “fantastik ve epik” bir film.² Ana karakter Zekeriya at sırtında köy köy dolaşarak, çocuklara, gelmesi yakın bir Ulak’la ilgili masal anlatan bir seyyahtır. Çocuklardan masaldaki karakterleri hayal etmelerini, her bir karakteri köyden biriyle ilişkilendirmelerini ister ve onlara iyi karakterleri köyün iyi sakinleriyle eşleştirirken kötü karakterlere karanlık, boş yüzler vermelerini söyler. Gelgelelim çocuklar zihinlerinde Ulak’a dair herhangi bir görüntü canlandırmamalıdır çünkü Zekeriya onun yüzünü görebilen tek

1. Yönetmen: Çağan Irmak, Yapım: 2007, Gösterim tarihi: 2008, Festival Gösterimleri (ve Ödüller): 2008, 27. Uluslararası İstanbul Film Festivali (Halk Ödülleri), 15. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali, 45. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali.

2. wildtyme.blogspot.com.tr/2009/03/159-interview-with-turkishdirector.html.
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

kişidir: “Masalın da bilmecesi burada zaten.”

Zekeriya’nın masalındaki başkahraman bütün vaktini bir sandalyede oturarak geçirmeye mahkûm engelli bir çocuk olan Mehmet’tir. Mehmet vaktini en çok okuyarak ve yazarak geçirmeyi sever. Bir gece sıradışı bir şey olur: Mehmet, kendisine gizemli bir kitap indirildiği sırada bir “nur” görür. Zekeriya’nın ifadesiyle: “Kitap sanki efsunlu gibiymiş. Okuyanın özüne cesaret verip sözünü sakınmayan, doğruyu söylemekten korkmayan birine devşiriyormuş sanki. O güne kadar kalpte büyüyen korkuyu silip atmaktaymış bu kitap. Okuyanı başka, bambaşka biri yapmaktaymış meğerse.”

Mehmet vahiy indikten sonra babasından okuma yazma bilen, özüne sözüne güvenilir altı havari bulmasını ister. Sonra da bu havarilerden kitabı gizlice çoğaltmaları istenir. Fakat içlerinden biri, Yakup, sonundan korktuğu için kitabı bitirmez. Bitirmek, ilahi vahyin rehberliğinde adil bir toplumun gerçekleştirilmesi doğrultusunda hakikati ve yalnızca hakikati söylemeye adanmış birine dönüşmek anlamına gelecektir. Yakup, Mehmet’e verdiği söze ihanet eder ve köylülere kitaptan bahseder. Köylüler de bu “yeni”den korkarlar. Bir gece, diğer havarilerin evlerini yakarak onları öldürürler. Sonra Mehmet’in köy doktoru olan babasını hasta görmesi için çağırır ve bunu fırsat bilerek eve zorla girip Mehmet’i boğarlar. Fakat Mehmet’in yaşadığı aydınlanma olacakları önceden görmesini sağlamış, ona kitabın özgün kopyasını babasının heybesine yerleştirmesine yetecek kadar vakit kazandırmıştır.

Masalın sonunda Zekeriya’nın Mehmet’in babası olduğu anlaşılır. Zekeriya masalı, acısını dindirmek için uydurmuştur. Böylece Mehmet, Ulak karakterinde yaşamaya devam edecektir. Zekeriya Ulak’a “İbrahim” adını verir. Hikâyeyi tekrar tekrar anlattıkça kendi anlattığı masala inanır hale gelir. Hikâyeyi her anlatışında hayalini gerçekleştirmeye biraz daha yaklaşır: Ulak gelecek, Mehmet ve beş havarinin ölümüne dair hakikati ifşa edecek, böylece adalet yerini bulmuş olacaktır. Bu bakımdan Zekeriya, adaleti aramak üzere sonu olmayan bir yolculuğa çıkmış bir mistik olarak tasvir edilmektedir:



Ulak, Çağan Irmak, 2007.

... yürümeden edemez ve eksik olana dair mutlak bilgisiyle, her yerin ve her nesnenin o olmadığını bilir; orada kalıp bununla yetinemez. Arzu bir aşırılık yaratmaktadır. Yerler aşılar, geçilir ve ardında kaybolur. İnsanı ilerleyip başka yerlere gitmeye sevk eder. Hiçbir yerde yerleşik değildir. (Sheldrake 2010: 123)

Zekeriya'nın masalı, filmde bütün dünyanın metaforu olarak kullanılan köydeki çöküş ve yozlaşmaya son vermeyi vaat eden bir olayı duyurmaktadır. Ulak'ın gelişi kurtuluş getirecek ve sonsuza dek sürecek yeni bir çağın başlangıcı olacaktır. Masal çocukları bu olaya hazırlamaktadır. Zekeriya'nın ifadesiyle: "Bu öyle bir masal ki anlatan kadar dinleyene de iş düşmekte, anlatan kadar dinleyeni de yorulmakta."

Çocuklar masalı hayallerinde canlandırdıkça Ulak'ın geleceğine inanmaya başlarlar. Hikâye başka bir dünyanın olanaklılığını ileri sürmektedir. Çocuklar bu olaya kendilerini kaptırarak, aslında, köyde hem otoriteyi hem de kötülüğü simgeleyen şeyle yüzleşmeye başlarlar. Italo Calvino'nun da dediği gibi "halk masalları gerçektir", kendi imkânsızlıkları içinde gerçekliği kurarlar (Galassi 2013).

Bir Ütopya Mekânı Olarak Mistik Masal

Zekeriya'nın hikâyesi bir "mistik masal"dır (bkz. De Certeau 1992). Her ne kadar mistisizm genellikle öznel tinsellik deneyimlerine indirgense de De Certeau mistisizmin tarihsel olarak kurumsal dinin siyasi iktidarla suç ortaklığına itiraz etmiş sosyopolitik bir hareket olduğunun altını çizer (21). Teoloji alanı profesyonelleşip kurumsallaştıkça mistikler kelimeler alanına, masala kaymışlardır (21). Zekeriya'nın dediği gibi: "Dilim olmazsa ben n'eylerim?", "Yapacak başka şeyim yok da ondan. Dili olmazsa insan n'eyler?"

Teolojinin kurumsallaşmasıyla birlikte mistik masallar yazının fethettiği anlam alanından giderek uzaklaştırılmıştır (De Certeau 1992). Yazının alanı çoğunlukla, kendi mitlerini kendileri yaratan güçlülerin bakış açısından yazılmış ortak tarihi temsil eder. Güçlüler, mit ve yanılsamaların tekeli ellerinde tutarlar ve bunları yaygınlaştırarak hüküm sürerler (Debord 1995: 97).

Çalkantı ve yoksullaşma dönemlerinde dezavantajlı grupların sorunlarını kelimeler dile getirmiştir. Egemen ataerkil yapı (ideolojik hâkimiyetini meşrulaştırmaya yarayan) yazının alanına hâkim olduğundan masallar genellikle çocuklara, kadınlara ve okur-yazar olmayanlara hitap eder (De Certeau 1992: 13). Böylelikle mistik masallar yoksulların, ezilenlerin ve dışlananların dilini söze dökerek "ütopyanın ve hülyalı düş kurmaların mekânları" haline gelmiştir (22). Zekeriya'nın masalı çocuklara işte bu bağlamda hitap etmektedir. Ne de olsa köyün çocukları mite inanma yetisine sahiptir ve ütopyaları rasyonel bir şekilde reddetmezler. Dahası, yetişkinlerin aksine korkusuzca konuşabilirler. Ünlü Hans Christian Andersen masalı "Kralın Yeni Giysisi"nde de olduğu gibi hakikat genellikle iktidara tamamen tabi olmamış ve dolayısıyla egemen iktidardan korkusu olmayanlarca dile getirilir. Egemen iktidar insanları ancak disiplin altına almayı ve tebaa/özne haline getirmeyi başara-bildiği takdirde egemen olmaktadır (Foucault 2005). Çocuklar ise henüz disipline edilmemiş özneler olduklarından yeni etkilere açık-

tırlar, özgürce hayal kurup yeni biçimlerde görebilirler.

De Certeau, iktidarla ilişkisi bakımından mistik geleneği kurumsal dinden farklı görür. Profesyonelleşmiş teoloji, tarihsel olarak devlete veya merkezi siyasal otoriteye bağlandıkça onlara ideolojik hegemonya sağlar ve “anlamın kurumsallaşmasını temin edeceği” iddiasında bulunur (De Certeau 1992: 110). Gelgelelim çok belirli bir söylem türü olarak mistik masallar, yazarın meşruiyetinin hiyerarşik bir otorite tarafından sağlanmadığı yeni bir sosyo-simgesel dünya kurar. “Bir sosyal statünün (hiyerarşik, profesörlükle bağlantılı, vb.) ona vereceği meşruiyetten mahrum olan yazar, içinde konuşan şeyin adıyla takdim eder kendini: (mistik söylemde) Gerçek ya da (peygamberlik söyleminde) Kelam” (180). Zekeriya’nın Ulak’tan alıntılacağı gibi: “Bilmekteyim. Her şeyi bilmekteyim. Kitabı bilmekteyim. Ben onun sesiyim. Ben onun sözüyüm. Bir ben daha vardır benden içeri, adı Mehmet’tir. Suyu içtiğimden kelli özü bana, canı bana, aklı bana geçti.”

Ulak İbrahim, Mehmet’in sözleriyle konuşmakta, Mehmet’in özüyle hissetmekte ve onun canıyla yaşamaktadır. Mistik masalın meşruiyeti, dinleyicinin bakış açısından, mucizeye inanıp inanmaması meselesinden ibarettir. Mistik masallar “ayrıntıları mite dönüştürdüğünden, orantısını bozduğundan, çarpıp ilahlaştırdığından” mit ile gerçeklik arasındaki ayrımı bulanıklaştırırlar (De Certeau 1992: 180).

Her ne kadar mistikler Tanrı’yla aracılı bir ilişki ve kitlesel ritüeller yerine doğrudan bir ilişki içinde bulunma ayrıcalığına sahip olsalar da kurumsallaşmış dinle aynı Tanrı’ya şehadet etmektedirler. Bununla birlikte mistiğin Yaradan’la ilişkisi çok öznel bir deneyim olmayı sürdürür ve bu ilişki, tarih boyunca felsefenin önemli sorularının ayrılmaz bir parçası olagelmıştır. Bu bağlamda film, hikâyesini aktarmak için Gnostik felsefenin diline göndermede bulunur. Bundandır ki Zekeriya tektanrıcılığı muhafaza ederek masalına Yaradan’ın adıyla başlar: “Bütün güzel hikâyat, bütün masallar gibi buna da Yaradan’ın adıyla başlarım.” <https://rantey.org>

Mülksüzlerin Dili Olarak Gnostisizm³

Filmin en başında Zekeriya, Gnostik (irfani) inanç ile kurumsallaşmış dini açıkça kıyaslar: “Dudaklar sussa da kalbin yüz dili vardır.” Bu ifade, Tanrı’yla, kalbe vahiy inmesi yoluyla doğrudan bir iletişim kurulmasını toplu ritüel ve törenlere üstün tutmaktadır. Gnostiklere göre kişi herhangi bir kurumsal dolayımına veya eğitsel aracıya başvurmaksızın vahiy yoluyla Tanrı’ya dair bir kavrayışa ulaşabilir. Film bu nedenle Mehmet’in kitabından bir ayetle açılır.

Bu ayet, Gnostik öğretiler doğrultusunda, hepsi de Tanrı’nın Bir’liğine inanan ideal, küresel bir topluluk tasavvur etmektedir. Seyirci filmde belirli bir inanç sistemi veya dine herhangi bir referans bulamaz. Açılış ayeti belirli bir inanan topluluğuna değil, her inanana hitap etmektedir. Kutsal kitaplar arasında ayırım yapmaz. Mehmet’in Kitabı, iktidarın kendisini teolojik temelde meşrulaştırmasını (örneğin Tanrı adına konuşan bir kral ya da benzerini) olanaksız kılan bir Gnostik metin örneğidir.

Bu bağlamda egemen iktidar ile din arasındaki ilişkiye dair birkaç şey söylemek yararlı olabilir. Taubes (2009) “manevi, kıyametçi gelenekler” ile “emperyal, katekontik olanlar” arasında iktidarı meşrulaştırma biçimleri bakımından bir ayırım yapmaktadır. İlki mutlak surette devrimcidir ve “ezilenlerin dünya devrimi”ni gerçekleştirmenin peşindedir (9). Gelgelelim diğeri, iktidarın dinsel temelde meşrulaştırılmasını ister; kral, Tanrı adına hüküm sürer.

3. Gnostisizm varlığa ilişkin bilgiye keşif ve ilham yoluyla elde edilebileceğini öne süren mistik bir düşünce geleneğidir. Ortadoğu, Yakın Doğu ve Mezopotamya coğrafyasında İslam öncesi inançlarda yerleşik bir fikir olan irfanilik Hristiyan Gnostisizminin İslam coğrafyasındaki en yakın karşılığı olabilir. İslam mutasavvıfları içinde önemli bir gelenek bilginin kalpten kalbe aktarıldığını, keşif yoluyla elde edildiğini söyler. Gnostikler kötülüğün Tanrı’nın tasarrufunda olduğunu kabul etmezler. İnsan ve maddi dünya arasındaki ilişki, iyilik ve kötülük hakkındaki ontolojik yaklaşımlar, kozmogoni ve antropogoni tasavvurları çeşitli Gnostik öğretiler (Sabiilik ve Maniheizm gibi) arasında da farklılık gösterir. Bu farklılaşmalar, bu kitabın araştırma alanının konusu değildir.

Âdem ve adamları Zekeriya'yı "Gâvur ajan, putperest, eşkıya" olmakla suçlarken meşruiyetlerini, önceki paganizm gibi monoteizm öncesi inanç sistemlerini yanı sıra otoritesine itaat etmeyen inançları gayrimeşru kılan, kurumsallaşmış dinden almaktadırlar.

Zekeriya'nın masalının başında bahsettiği Tanrı, bu dünyanın idarecisi olan değil "bu dünyanın bütünlüğüne karşı çıkan" eskatolojik Tanrı, Gnosis'in Tanrısı'dır (10). Bu Tanrı (yönetildiğimiz) bu dünyada değildir. Bu Tanrı meçhul, tasavvur edilemez ve kavranamazdır. Gnosis'in Tanrısı'nın meçhul olduğunu vurgulamak amacıyla bu Tanrı'ya dair tüm diğer sıfatlar benzer şekilde değilleyicidir: "isimlendirilemez", "kavranamaz", "tanınamaz" vesaire (40). Mülksüzlerin Tanrı'ya tabi olmaları, fakat başka hiçbir varlığa tabi olmamaları bakımından birbirleriyle eşit olduklarını vurgulamak önemlidir. Aslında Gnostik Tanrı dünyevi değildir; bu bağlamda evrensel inancı dünyevi hukuktan bağımsız düşünmek, inanan için bu hukuğun sınırlarını aşmayı mümkün kılar. Dolayısıyla negatif teoloji Tanrı fikriyle ters düşmez, "Tanrı'yı insani ölçülere indirgeyen putperest kavramları" kınar (Hagglund 2008; akt. Marion 1991).

Bu yozlaşmış dünyayı yok edecek bir Tanrı'nın Öğretisi aynı zamanda bir tür devrimci aidiyetin de tetikleyicisidir (a.g.y.). Bu nedenle Gnostikler bir kurtarıcının gelişiyi cennetin dünyada yeniden kurulacağına inanırlar. Filmdeki Ulak İbrahim işte bu kıyametçi geleneği simgelemektedir.

Ferhat Âdem'e şöyle der: "Ulak gelecek. Sana kalbinin karasını göstertecek. Gözün kör eyleyecek. Bekle hele, bekle!"

Masal Bizim Hikâyemizdir

Yukarıda bahsedildiği üzere filmin açılış sahnesinde at sırtında bir adam görürüz. Zekeriya bir köye varır, Ömer'in deyişiyle köy "san-ki bütün dünyanın günahını yük etmiştir kendine". Daha sonra kahvehanede yaşlı bir adamı rahatsız etmekte olan köyün reisi Âdem'le karşılaşırız. Âdem köylülere zorbalık eder, esrar satar ve ailesine kötü davranır. Bu karakter için Adem isminin seçilmiş olması

önemlidir çünkü Âdem ismi cennetten düşüş mitiyle ilişkili olarak insanlığı temsil etmekte, onun günahkârlığını ve yozlaşmasını vurgulamaktadır. Aynı zamanda tektanrıcı bir varsayıma göndermedir: Günah işlemek bir insanlık hali olduğundan her insan cennetten düşüşünü kişisel olarak deneyimler.⁴ Bunun ışığında film bu hikâyenin bizim hikâyemiz olduğunu söyleyerek başlar. Seyircilerden kendileri üzerine düşünmelerini ve hatta belki de Meryem'in sorularını kendilerine sormalarını ister: "Neden susuyoruz? Neyden korkuyoruz?"

Masal Gündüz Başlıyor...

Filmdeki masal sahnelerinden birinde, ağzından salyalar akan bir yabancıнын yatağı başına oturmuş yaşlı bir kadın görürüz (masalı dinleyen çocuklar Meryem'in yaşlılığını hayal etmektedir). Köylüler yaşlı kadının evinin önünde toplanırlar. Tam o anda aksiyon, masaldan gerçekliğe geçer. Âdem toplanmış çocuk grubunu görür ve her zamanki zorba tavrıyla araya girer: "N'oluyor len burada?" Çocuklar Âdem'i masaldaki en kötü karakter rolünde tasavvur etmişlerdir zaten. Âdem, oğlu Ferhat'a "eve yürümesi"ni söyledikten sonra gider. Zekeriya devam eder:

"N'oluyor len burada!" diye inleyince adam, herkes korkuyla el pençe divan durmuş adamın karşısında. Kötücül bir adammış zati... İnsanlar bu adamı hiç sevmezmiş, neden bilir misiniz? Korktukları için sevmezlermiş. Fenalık bağışlanır yeri gelince. Hem kul hem Rab bağışlar fenayı. Ama insan korktuğu şeyi sevmez bir tek.

Kızını her gece fuhşa zorlayan Esmâ, hikâyeye anlatıcısına, onu köyden attıracağı tehdidini savurduğunda Zekeriya'nın masalı ikinci kere bölünür. Ömer çocuklara masalın başka bir gün devam edeceğini söyleyerek onlardan gitmelerini ister. Ömer'in kendisi de Ulak'a ne olduğunu öğrenmeye isteklidir ama Zekeriya ona hikâyeye-

4. Gnostik öğretilere göre insanlar Tanrı'dan ayrılmışlar ve Tanrı'yla yeniden birleşmek için sürekli bir arayışa girmişlerdir.

nin sonunu söylemeyi reddeder. Onun yerine Ömer'den, herkes uyuduğu zaman çocukların hepsini ahıra getirmesini ister. Masalın geri kalanını ancak o zaman anlatacaktır. Fakat Ömer korkmaktadır. Zekeriya ona şöyle der: "Korkarsan bilemezsin sonunu. Sonunu bilmediğin şeyden de ömür billah korkarsın." Benzer şekilde birkaç sahnede Zekeriya çocuklara korkmamalarını söyler. Filmde tekrarlanan "Korkmayın" sözü, zorbadan korkmayın demektir, hiçbir dünyevi otorite önünde, yani Âdem'in önünde diz çökmeyin anlamına gelir.

Yeryüzündeki yaşamın bir tür sürgün olduğuna (Taubes 2009: 27) inanan Gnostik din, dünyeviden duyulan korkuyu silip atar. Gnostik dinin aksine kurumsallaşmış dinler cemaatlerini Kıyamet Günü, yani zamanın sonu konusunda uyarırlar. O günün ne zaman geleceğine dair belirsizlik korkunun kaynağıdır. Öte yandan Gnostisizm zamanın sonuyla ilgilenmez. Gnostik dine göre, bu dünyada sürgün olan insanlar, bu dünyanın maddeselliğini temsil eden baskıcı bir Tanrı'ya tapmaktadır. Bu dünyevi Tanrı'yı insanbiçimli ölçütlerle düşünürler, yani her şeyi bilen, erkek bir Tanrı gibi mesela ve ondan korkarlar. Oysa insanın, insani ölçütlerle değerlendirilemeyen, yabancılaşmış bir Tanrı'dan korkmasına gerek yoktur. Tanrı ile ilişki sevgi üzerinden kurulur.

Kıyamet Günü'nden korkmamak Gnostikler için özgürleştiricidir. Hayatları, mesihçi zamanı, kefaret zamanını bekleyerek anlam bulur. Bu bakımdan "mesihçi olan, zamanın sonu değil, sonun zamanıdır" (Agamben 2002: 5). Sonun zamanından sonra yeni bir zaman başlar. Gnostikler Kıyamet Günü'yle değil, "zaman ile onun bitişi arasında kalan zaman"la, yani kefarete ne kadar zaman kaldığıyla ilgilenirler (5). Tektanrılı dinler, tarihi, yaradılış ile dünyanın sonu arasındaki tarihsel kronolojik zaman olarak düşünürken Gnostiklere göre tarih özünü bir eskatoloji olarak açığa çıkarmaktadır. Kurtuluş olayı kefaret gününe işaret eder. Dolayısıyla tarih yaradılış ile kefaret arasındadır (Taubes 2009: 12).

İlk Gece: İbrahim'in Dirilişi

Masalın ilk gecesinde Âdem Rabia'yı, kuduz olma olasılığına karşı köye gelen bu yabancı adamı, İbrahim'i öldürmeye teşvik eder. Âdem, İbrahim'in dudaklarına biraz su damlattığı zaman İbrahim Âdem'in boğazını sıkarak şöyle der:

Bilmekteyim. Her şeyi bilmekteyim. Kitabı bilmekteyim. Ben onun sesiyim. Ben onun sözüyüm. Bir ben daha vardır benden içeri, adı Mehmet'tir. Suyu içtiğimden kelli özü bana, canı bana, aklı bana geçti. Mehmet'e ettiğinizi herkes bilecek. Öbürlerine de ettiğinizi herkes bilecek. Kanları yerde kalmayacak.

Günahlarından bahsedilen Âdem ve adamları kaçarlar. Ertesi gece Âdem İbrahim'i öldürmeye teşebbüs eder, fakat İbrahim ortadan kaybolmuştur. Gelgelelim sesi karanlıkta yankılanmaktadır: "Ben onun öcünü almaya geldim. Hem onun hem de beşinin birden." Hiçbir günah sonsuza dek gizli kalmaz. Âdem, Mehmet'in mezarına gidip kazmaya başlar. O anda İbrahim belirip Âdem'i kuyudan su içmeye zorlar. Mehmet'in özünün ve sözlerinin nüfuz ettiği Âdem en sonunda kendini asar. Duvara şöyle yazmıştır:

"Ulak bana kalbimin karanlığını gösterdi. Kalbim kararı gözüm kör eyledi. Can almak da vermek de Yaradan'a mahsus emme n'eylersin kul kulu kötü eyledi. İnsan insana kötülük etmiştir. Yaşamak haramdır ben gibisine. Rabbim affeyleye beni cehenneminde."

İkinci Gece: Olay Yakın

Köylüler Âdem'in ölümünü kutlamak üzere toplanırlar. Onun kabahatlerine iştirak etmedikleri için vicdanları rahattır. Gelgelelim kutlamalar, beş havarinin dirilmesiyle yarıda kalır. Havarilerden biri duyurur:

Yaradan'ın adıyla başlarım. Gün bugündür ey ahali! Uyan, Kıyam başladı! Korkmayın zalimin zulmünden. Siz ki senelerdir bilip de sustu-

nuz, siz ki seneler var inandık deyip aslında inanmadınız, kalpten bilmediniz, düşünüp de sorgu sual etmediniz Rabbınızı. Siz ki senelerdir umumaneye gidip harama uçkur çözüp kendi kızınızı töre diye, namus diye çekip öldürdünüz. Kıyam başladı, uyanın! Siz ki dışarıdan helal görünen, içeriden çürüyen kalbinizi kantara koyup tartmadınız. Bilip susan da yapan kadar günahkâr. Gözlere lüzum yok, görmediniz. Dillere lüzum yok, bilip de demediniz. Duymadınız, bakmadınız, görmediniz. ‘Gelin canlar bir olalım’ diyeni dinlemediniz. İnandığınızı kendinize yontup değiştirip bellediniz. Dininizi bile kendinize göre bildiniz, dinlediniz. Sevmeyi günah, haramı helal ettiniz. Sizin olmayanı, erişilemeyeni karalayıp öldürdünüz. Söz ettiniz, laf ettiniz. O, şahdamarınızdan daha yakındı, siz onu yedi gökte bildiniz. Kıyam başladı ey ahali! Gün bugündür, uyan!

Bu beyan, Tanrı’nın sözlerini insanların dünyevi arzularına uyması için çarpıtma, Tanrı’yı göklerde arama, gerçekten inanmazken inanırmış gibi yapma ve suretler dünyasında yaşama gibi, kurumsal dine inananların tüm yoz yönlerini hedef almaktadır. Bütün köy birdenbire karanlığa gömülür. Zekeriya bu günü kıyamet gününe benzetir:

Güneş esirgemiş o köyden ışığını, bir daha hiç doğmamış. Bir daha hiç mi hiç horoz ötmemiş o köyde. Bahar hiç gelmemiş o köye. Kuru ot bile bitmemiş. Ne koyun melemiş, ne kuzu. Bir deli rüzgâr kalmış geriye, dokunduğu her eli her dudağı kurutup da geçen. Bir deli rüzgâr kalmış geriye, çorak toprağın üzerinde yaramaz bir çocuk misali esen. Sessiz, suskun, büyük mü büyük bir kabristana dönmüş köy. Bir deli rüzgâr kalmış geriye, yaşayan ölülerin mühürlü dudaklarında gezen. Ulak’ı bir daha gören olmamış. Bir deli rüzgâr kalmış geriye. O da Ulak’ın adını fısıldamış “unutmayın, unutmayın” diye.

İkinci gecedен sonra masalı dinleyenlerin, özellikle de çocukların masaldan etkilendiklerini görürüz. Ulak’ın yaklaştığına dair artık daha canlı izlenimleri olduğu için sabırsızlanırlar. Bir olayın, kurtuluşun yaklaşmakta olduğunu hissetmekte fakat zamanını bilmemektedirler. Sonsuzluğun yayılımı içinde bu olayın tam ânı ne ölçülebilir ne de öngörülebilir. Çocuklar Zekeriya’ya Ulak’ın ne zaman geleceğini sorduklarında Zekeriya hep aynı cevabı verir: “Yakında.” Benzer şekilde hem Meryem’in Havva’yı “çiçek kuruma-

dan” kurtarma sözü, hem de Ömer’in Emine’ye (parmağının ucunu ıslatarak pervazda bıraktığı) “iz daha tozlanmadan” birlikte kaçma teklifi, filmde Ulak’ın gelişinin bir göstereni olarak yakınlık motifi- nin altını çizmektedir (bkz. Taubes 2004: 32).

Köylüler cemaatlerinde bir şeyin değişmiş olduğunu da fark ederler. Âdem, Zekeriya’yı, oğlunun kendisine karşılık vermesinden sorumlu tutar. Zekeriya’yı çocuklara dokunmakla suçladığında ise Ömer deliye döner ve Âdem’e saldırır, ardından köylülere seslenir:

Görün! Görün işte! Senelerdir bu ciğersizlerden korktunuz! Görün şimdi hallarını! Bilip de susan da suçlu, sizin gibi!

Zekeriya masalına devam etmek konusunda isteksizdir, Ömer’ in hayatını tehlikeye atmak istemez. Fakat Ömer ve Meryem onu gitmekten alıkoyarlar: “Sen bellettin onlara [çocuklara] Ulak’ı, şimdi yalan mı dersin?”

Üçüncü Gece: Mesihçi Olay

Üçüncü gece, Zekeriya çocuklara Mehmet’e inen vahyi anlatır. Çocuklar Mehmet’i, eliyle ışığa doğru uzanırken hayal ederler. Mehmet’in odasının içinde rüzgâr eser ve kâğıtlar havaya savrulur. Sonra o, Mehmet’in Kitabı’nı yazmaya başlar ve çabucak bitirir. Yüzünü ışığa dönmek ve ona doğru uzanmak, zamanın sonuna dair kıyametçi görüşte simgesel hareketlerdir. Bu sahnede kıyametçi düşüncenin temellerini görürüz: ışınmak ve çağrı (Taubes 2004: 31). Yukarıda bahsedildiği üzere Gnostikler, ilk insan Âdem’in bu dünyada sürgüne gönderildiğinde ışıktan karanlığa atıldığına, çağrıyı duyup yüzünü yeniden ışığa dönene kadar da karanlıkta kaldığına inanırlar. Tıpkı ilk insan gibi Mehmet de “ışığı gördüğü” zaman yüzünü ışığa döner ve aydınlanma yaşar. Gibson’ın da belirttiği üzere olay, “Bir’in yaklaştığı ve öznenin ona kulak verdiği” çift yönlü bir harekettir (Gibson 2012: 115-17). Işığa bakarken Mehmet’in gözleri parlar. Bu yeniden birleşme ânından sonra özne ortadan kaybolur. Mehmet, ölümünü yüzünde huzurlu bir tebessümle karşılar.

Gnostik tarih görüşündeki bu döngünün –ışıkta karanlığa ve karanlıktan ışığa (Taubes 2004: 27-29)– bir benzerine filmde de yer verilir. Vahiy, İbrahim’in ve beş havarinin dirilişi ve son olarak da kıyamet dahil olmak üzere filmin başlıca tüm olayları gece vakti gerçekleşir. Gnostik sembolizmde olduğu gibi gündüz vakti, dünyanın karanlığını, her zamanki gündelik işleri temsil eder. Gnostik sembolizmde bu dünyaya yabancı bir müdahale olan ışık bu her zamanki işleri sekteye uğratan olayı simgeler. İbrahim ve havariler dirildiği zaman onları parlak bir ışık çevrelemektedir.

Üçüncü gece Âdem Zekeriya’yı öldürmeyi planlarken, ahırdan gizlice eve dönmekte olan Ferhat’la karşılaşır. Ona vurduğu zaman Ferhat yere düşerek başını taşla çarpar, başı kanamaya başlar. Bağırış çağırışı duyan diğer köylüler ne olduğuna bakmak için çıkıp gelirler. O anda kuyudan güçlü bir ışık yayılarak köylülerin gözlerini kamaştırır. Ferhat’ın ölü bedeni etrafında toplandıkları zaman, Ulak’ın gelişinin alameti olan bir ses duyarlar. Saffet’in deyişiyle: “Masala inanan herkes o vakit bilmiş bu sesin ne olduğunu. Gümbür gümbürmüş her yan. Bir doru atın sesiymiş bu ses.”

Film “Saffet’in Rüyası”yla biter, bu da hikâyenin sonunu hayal etme sırasının seyircide olduğu anlamına gelmektedir. Üç gün boyunca köy beyaz bir tozla kaplanır ve güneş doğmaz. Cüzzam salgını baş gösterir. Ferhat’ın ölü bedenini kollarında tutan Zekeriya gözden kaybolur. Tıpkı Mehmet’in, kitabını yazdıktan sonra ortadan kaybolması gibi Zekeriya da masalını bitirdikten sonra ortadan kaybolur. Aracıların mesajlarını ilettikten sonra ortadan kaybolmaları Gnostisizmin tipik özelliklerinden biridir. Bu durum aracının, mesajın yerini almamasını sağlar. Zekeriya’nın ortadan kaybolmasının ardından film onun yerine ikinci bir aracı olarak Ömer’i koyar.

Ömer, Meryem ve diğerlerine, köyün bittiği yerde artık nurdan bir köprü olduğunu, Zekeriya ile Ferhat’ı, o köprüünün ucunda kendilerini beklerken gördüğünü söyler: “[Zekeriya’nın] yüzü ışıklar içinde, yalım yalım parlamakta. ‘Sizi beklemekteyim Ömer’ dedi. ‘Çocukları al bana getir’ dedi. ‘O köyden çıkmanız lazım’ dedi.” Köylüler Ömer’i izler ve köyden ayrılırlar. Tüm çocuklar korkma-

yacaklarına ve yaşayacak yeni bir yer bulacaklarına dair birbirlerine söz verir. Geriye dönüp baktıklarında, köy yeryüzünden silinmiştir ve geriye kalan tek şey, Ulak'ın ismini fısıldayarak esen rüzgârdır: *Unutmayın!*

Mesihçi Olay: Mucize mi, Hakikat Olayı mı?

Gnostisizm (irfanilik) genellikle kendisini hakiki din olarak sunmakta, Tanrı sevgisini vurgulamakta ve kendisini inanç ile hukuku ontolojik olarak birbirine bağlayan kurumsallaşmış dinin karşısında konumlandırırmaktadır. Bu nedenle, ortaçağda devrimci bir öğreti olarak sınıflandırılmıştır. O dönemde kefareti, dinin lisanında devrim sorununun ilk dile getirilişiydi. “Devrimci bir mistisizm” (Altizer 1997: 65) olarak Gnostisizm, kapitalist değerlere etik sebeplerle karşı çıktığı için dinsel olmayan devrim öğretileriyle ortak bir hedefe sahipmiş gibi görünebilir. Gelgelelim Gnostik bir kefareti anlayışı beraberinde gizem çağrışımları taşıırken seküler devrim öğretileri, inancı, aşkın bir Tanrı kavramı olmadan düşünür ve olayı bir mucizeden ziyade neredeyse bir açıklık olarak görürler. “Mesihçilik” teriminin (örneğin Benjamin, Derrida, Badiou ve Agamben tarafından) görece yeni temellükleri onu tam da bu bağlamda özgürleştirici evrenselciliğin hizmetinde kullanmaktadır.

Bu bağlamda olay kavramı filmin iskeletini oluşturur. Gnostik düşünce geleneğinin önermelerinden yararlanan filmin mesihçiliğe yaklaşımı teoloji eksenslidir. Oysa mesihçiliğin felsefi temellükleri mesihçi olayı bir hakikat olayı olarak görürler. Mevcut bir sosyosembolik düzen tarafından isimlendirilemeyen yeni bir söylem bu hakikat olayından sonra duyurulur. Gelgelelim dinsel anlamda mesihçi olayın mutlaka felsefi anlamda bir hakikate yol açması gerekmez. Teolojik temelli mesihçilik anlayışına göre ilahi plan gizemli ve insanın hayal gücünün ötesinde olduğundan, filmdeki mesihçi olayın önceki durumla herhangi bir şekilde ilişkilenebilmesine gerek yoktur. Mucize, mevcut durumla ilişkisiz olarak ansızın ortaya çıkar.

Taubes'in (2004: 34) dediği gibi, dinsel mesihçilikteki olay sı-

rasında “her şey kendiliğinden olur ve kimse bir eylemde bulunmaz”. Bu nedenle İbrahim’le havarilerin diriliş sahnesinde köylüler durup bakmakla yetinirler. Olay mucizevi olduğundan ve mevcut bir durumdan ortaya çıkmadığından insan eylemi (öznellik) fark yaratmaz. İlahi adaletin işleyişi gizemlidir. Bu anlamda, gizem ile hakikat arasındaki fark, olaya dair iki kavrayışa, yani dinsel kavrayış ile felsefi hakikat olayı kavrayışı arasındaki farka işaret etmektedir (Diken 2015).

Olaya dair felsefi kavrayışlarda da mesihçi olan, gelecekle ilişkilidir ve gelecek bilinemese de değişim olasılıklarına kapı açar. Fakat buradaki mesihçilik dinsel anlamda mesihçilikten farklıdır. Örneğin Benjamin’e göre mesihçi olan, mistisizme veya içrek bilgiye indirgenemez. Daha ziyade, “dindışının düzeninin kendini tümleyen bir alan olarak kapanmasına engel olan yapısal bir altüst oluş”la ilgilidir (Khatib 2013: 5). Dolayısıyla “erme” maddeci bir bağlamda ancak “dindışı erme” olarak gerçekleştirilebilir (Benjamin 1979: 227). Erme, dinsel ermeye indirgenemez. Aynı şekilde demokrasi geleneğinde de dinsel deneyime indirgenemeyen mesihçi bir “özgürleştirici vaat” vardır (Derrida 1994: 74; Diken 2012a: 34). Her ne kadar bu vaat (gelecekle olan ilişkisi) içeriden sürekli tehdit altındaysa da, gelecek, dindışı mesihçilikte açık kalmayı sürdürür. Zamanı sonlandıracak ve karar verilemez bir geleceğe açılan açıklığı kapayacak müstakbel bir kurtarıcının gelişini bekleyen dinsel mesihçiliğin (Hagglund 2012: 133) aksine, Derrida’nın mesihsiz mesihsellikine özgü olan olayın mutlak farkı, dinsel anlamda mutlğun geri dönme olasılığını dışarıda bırakmaktadır.

Masal ya da Felsefe: Sanata Karşı Din

... çünkü tüm tanrılar şairlerin imgeleridir.

(Nietzsche 1961: 150)

Film “Hayal edin” yönergesiyle başlar. Daha sonra çocuklar Zeke-riya’dan Ulak’ı tarif etmesini istediklerinde Zekeriya onları şöyle yanıtlar: “Kaç kişiyseniz o kadar cevabı olacak sorunun.” Ulak fi-

gürü, çocuklara değişimin imkan dahilinde olduğunu düşündürür. Her bir karakterin rolü için, tanıdıkları bir insanı hayal etmeleri bu nedenle istenir. Böylelikle masala hayat verirler. Zekeriya onlardan hayal güçlerini kullanmalarını isteyerek, zımnen, onlar için farklı bir dünyanın mümkün olduğunu telkin etmektedir. Fakat ancak masala iştirak ederlerse bu dünyayı kuracaklardır.

Hayal gücü hem dinsel hem felsefi açıdan, değişim ve yaratıcılık için bir önkoşuldur. Fakat din ve felsefenin, inancı ve inancın öznesini farklı şekillerde inşa ettiğini vurgulamak gerekiyor. Dinsel öğretilere göre inanç teolojik bir erdemdir. Özne, Tanrı'ya itaati üzerinden tanımlanır. Gelgelelim felsefi bir prizma içerisinde inanç dindışlaştırılır ve herhangi bir aşkınlık örneğine göndermede bulunmaksızın var olabilir. Bu bağlamda filme geri dönelim ve filmin kuramsal sorunsalını, yani din (Gnostisizm) ile akıl (felsefe) arasındaki ilişkiyi yeniden düşünelim.

Bir yandan, felsefi bir açıdan bakıldığında din (hem kurumsallaşmış din hem de mistisizm) "hayal gücü"ne dayalıdır. Spinoza bunu, kurmacaya gerçeklik gibi davranmak olarak tanımlar (Spinoza 1993: 55). Kişi anlamadığı şeyi hayal eder. Bu bakımdan, hayal gücü ile anlama arasındaki fark aynı zamanda masal ile felsefe arasındaki farktır. Spinoza bu nedenle vahiy (hayal gücü) ile felsefenin (akıl) "farklı ayaklar üzerinde durdukları"nda ısrarcıdır (Spinoza 1951: 9). Kaldı ki hayal gücü ile akıl arasında mutlaka bir çelişki bulunması da gerekmez. Dahası, masal ile felsefe arasında her zaman bir süreklilik olasılığı (ve dolayısıyla bir süreklilik duygusu) vardır. Zerdüş, düşünüşü ve siyasetini (kendisini linç etmeye çalışan) sıradan insanlara aktaramadığını fark ettiği zaman masalı uyarlamasının yollarını arar: "böylece mesellerle konuşabiliyor, şairler gibi aksayıp tekleyebiliyordum: Ve işin doğrusu, hâlâ bir şair olmak zorunda olduğum için utanıyorum!" (215). Bu anlamda, Spinoza'ya göre hayal gücü, felsefi düşüncenin habercisidir.

Öte yandan, Gnostik perspektiften bakıldığında *bu dünya ile öbür dünya arasındaki fark nihilist kaçışcılığın bir ifadesinden ibaret değildir. Aksine Taubes'e göre, yeni değerler yaratmak için mev-*

cut değerleri sorgulamakla ilgilidir. Gnostik tahayyülde iki Tanrı'nın iki farklı değer kümesine tekabül etmesinin nedeni budur: Var olan dünyanın değerlerine tekabül eden yaradılışın Tanrısı ile gelecek dünyanın değerlerine tekabül eden kefaretin Tanrısı (Taubes 2009: 29). İkinci Tanrı var olan dünyayı yok ederek gelecektir (10). Amacı, yabancılaşmış insanlığı var olan maddi dünya ile yeniden bütünleştirmek değil, yabancılaşmamızı mantıksal uç noktasına götürerek insanlığın bu dünyadan kopuşunu tamamlamaktır (Jonas 1958: 329).

Böylece masalda söz konusu olan şey, Tanrı, sonsuzluk, kefarete ve benzeri kavramlarla işleyen aşkın/teolojik bir akıl yürütmedir. Burada en kayda değer şey var olana dair kavrayışımızın daima mümkün olanla ilişkili olarak inşa edilmesidir. Bu bağlamda, masal ile felsefe arasında anlamlı bir fark olmadığı sonucu sorunlu olacaktır. *Ulak* eleştirime temel teşkil eden de burasıdır.

Sanata Karşı Din: Anti-Felsefenin Sinemasal

Bir Biçimi Olarak *Ulak*

Masalın eleştirisi, hayalsiz bir dünyanın ideal bir dünya olduğu ve masalı bertaraf etmemiz gerektiği anlamına gelmez. En başta kuruluş fikrini çocukların aklına yerleştiren masaldır. Diğer bir deyişle sorun, sanatta ve dinde hayal unsurunun ortak olması değildir. Sonuçta yaşamak ve yaratmak için hayal etmek gereklidir. Nietzsche'nin de ısrarla öne sürdüğü gibi tüm perspektifler, hayatı yorumlamak adına yanılsamalara dayalıdır (1995: 2-3). Hatta,

Kurmaca ile ideolojiyi birbirinden ayırmamız gerek. Çünkü genel olarak ideoloji bilime, hakikate veya gerçekliğe karşıdır. Fakat Lacan'dan bu yana bildiğimiz üzere hakikatin kendisi bir kurmaca yapısı içinde yer alır. Hakikat süreci aynı zamanda yeni bir kurmaca sürecidir. (Badiou 2012: 77)

Bu sorun ancak yanılsamaya hakikat gibi davranıldığı zaman ortaya çıkmaktadır. Buna karşılık sanatsal kurmaca özdeşünümseldir. Kurgusal olduğunu bilir. Fakat sanat yanılsama üzerine kurulu

olduğunu kabul ederken din, önermelerini mutlak hakikatler olarak ortaya koymaktadır. Badiou'ya göre sanat (dinsel) masalı dindışılaştırırken, din (sanatsal) kurnacayı kutsallaştırır (bkz. Diken 2015). Bu bağlamda filmin ideolojik payandası, insanlığın eleştirel bilgiye ve tarihsel deneyime borçlu olduğu evrensel değerlerin kaynağının, toplumun henüz yozlaştırmadığı otantik dini inanç olduğudur. Bu sebeple ayırım çizgisi masal ile felsefe arasında değil, kutsallaştırma ile dindışılaştırma arasındadır. Zerdüşt'ün öğrencilerine en önemli mesajının “yeryüzüne... insanca bir anlam vermek” için “yeryüzüne sadık kalın!” (Nietzsche 1961: 102) olması bundandır. Zerdüşt, insanın inançla ilişkisini artık gizemli olmayan, düşünsel ve duygusal bir ilişkiye dönüştürür.

Ulak beşeri dünyaya ilahi bir anlam verir ve kurnacayı kutsallaştırır. Filmin, evrensel toplumsal ve siyasal sorunları (yani toplumsal eşitsizlik, kadınların sömürülmesi, ataerki ve yozlaşmayı) ele almak amacıyla başvurduğu irfanilik vurgusu, irfaniliğin türeyimsel evrenselciliğine ve kutsal olanın kurumsal din tarafından iktidar için bir siyasal araç olarak (yanlış) kullanılmasını reddetmesine dayanır. Bu bağlamda, kurumsal dinin eleştirisi olarak *Ulak* çok çarpıcı bir filmidir. Tarihötesi bir ortam sunar ve karakterlerine herhangi bir siyasal, ideolojik ya da tarihsel kimlik atfetmez. Belirli hiçbir kurumsal dine, tarihsel çağa ya da coğrafi konuma gönderme yoktur. Aksine bütün aksiyon zamansız ve yersiz bir bağlamda gerçekleşir. Bununla beraber, masalın ana konusu (iyi ile kötü arasındaki savaş) da zamanın başlangıcından bu yana insanlığı meşgul etmiş kozmik bir sorunsal olarak tasvir edilmektedir.

Filmin toplumsal hoşnutsuzluğu ifade etmek için söylemsel araç olarak Gnostisizmi seçmiş olması, günümüz Türkiye'sindeki kültürel habitusa ilişkin bir ipucu vermektedir. Bu bakımdan filmin eşitliğe dair anlatısının, hakikatin herkese açık olduğunu, Tanrı'nın kelamı üzerinde kimsenin sahiplik iddiasında bulunamayacağını ve herkesin mesajın taşıyıcısı olabileceğini vurgulaması önemlidir. Dahası film, Tanrı'nın kelamını tek bir otoritenin yorumlamasının meşruiyetini reddederek yönetimsellikle arasına eleştirel bir mesa-

fe koyar ve insanlığın özgürlüğü için Tanrı ile kulları arasındaki tüm araçların ortadan kalkması gerektiğini ileri sürer.

Gelgelelim dinin içerisinden bir din eleştirisi olarak film, yarıdılış mitini sorgusuz sualsiz kabul etmektedir. Bundan dolayı Zekeriyâ masalına (“... bütün güzel hikâyat, bütün masallar gibi”) Yaratıcı’nın adıyla başlar, fakat devrimci/sanatsal “yeni”nin (yaratıcılık) her şeyin zaten yaratılmış olduğu bir dünyada nasıl ortaya çıkabileceği sorusunu yanıtsız bırakır (Nietzsche 1961: 111). Hatta bu bakımdan film, din karşısında sanatın statüsü meselesini gündeme getirir.

Aynı doğrultuda, filmin kefarete meselesine (yani siyasal öznel-meselesine) yaklaşımı da (seküler) devrim felsefesinden keskin bir şekilde ayrılmaktadır. Bunu tartışmak için Badiou’ya dönmek aydınlatıcı olabilir. İyi bilindiği üzere Badiou özneyi olaya ve evrensellikçe sadakati açısından yapılandırır (bkz. Badiou 2006). Özne, olayın öncesinde yoktur, ancak olay yoluyla ortaya çıkar. Olayın kendisi bir mucize gibi meydana gelir, fakat olayı meydana getiren mucizevi bir güç yoktur. Esasen, ontolojik olarak, mesihçi olay ile hakikat olayının çok önemli bir ortak noktası vardır: Olay herhangi bir mantıksal kanıt gereksinim duymaz; tek kanıtı, olayı ilan eden yeni bir öznenin ortaya çıkışıdır. Bu durumda Badiou’ya göre özne, hakikat olayının aynı anda hem aktörü hem de nihai ürünüdür. Hakikat olayını hem şekillendiren hem de onun tarafından şekillenen-dir. Dolayısıyla özne, ne mevcut durumun yasasına ne de yüksek bir otoriteye boyun eğir.

Bu bakımdan Badiou, Hristiyanlığın başlıca icatlarından biri olan evrenselciliği yeniden sahiplenmektedir. Aziz Pavlus’un mektuplarını Hristiyanlığın parçası olarak görmez, ancak Pavlus’un kendisini militan bir figürün ilk arketipi olarak görür. Pavlus’un “Ne Yahudi ne Grek var, ne köle ne özgür var, ne erkek ne dişi var... Çünkü Tanrı taraf tutmaz” (akt. Badiou 2003: 9) ifadesi Tanrı önünde eşitliğe dayalı evrensel bir öznellik yapılandırır. Tıpkı Gnostik öğretilerde olduğu gibi bu ifade de Pavlus’un mektuplarına, zamana meydan okuyan bir meşruyet vermektedir (35) çünkü “hiçbir haki-

kat süreci kimlik unsurunda kök salamaz” (11). Badiou’ya göre Pavlus genel evrenselcilik kategorisini (sevgi) bu temel üzerinde inşa eder.

Badiou din meselesinde Nietzsche’nin takipçisidir: “Bu meselede katı bir Nietzscheciyim. Gerçekten Tanrı’nın ölmüş olduğunu düşünüyorum” (Badiou 2013: 30). Bu nedenle, Pavlus’a bakarken ağırlıklı olarak İsa’nın dirilişi (olay) ile bunun evrenselciliği arasındaki biçimsel ilişkiye odaklanır. Gelgelelim Badiou’ya göre “Pavlus, evrensellüğün anti-felsefi bir kuramcısıdır” ve bu can alıcı öneme sahiptir (108). O bir anti-felsefecidir, çünkü onun olayı (İsa’nın dirilişi) “bir masal mertebesinde” (*a.g.y.*). Bu ise “felsefeye erişimi engeller”. Bundandır ki Badiou, evrenselciliğin kurucusu olarak Pavlus’u yeniden sahiplenirken hikâyesindeki masalın gizem yaratan içeriğinin gözardı edilmesi gerektiğini öne sürer. Badiou, Pavlus’un evrenselciliğini hakikat yerine “salt bir masal”a indirger (6). Daha ziyade Pavlus’un, olayı masalın çerçevesiyle sınırlandırmasından şikâyetçidir çünkü bu onu, özneliği felsefi olarak, bir hakikat süreci olarak anlamaktan alıkoymaktadır. Diğer bir deyişle Pavlus ile Badiou arasındaki farklılık, masal ile felsefe arasındaki farklılıktır: “Pavlus’a göre hakikat olayı, felsefi Hakikati reddederken bize göre bu olayın hayali boyutu, gerçek hakikat olma iddiasını reddetmektedir” (108).

Sonuç olarak evrensel sorunları ele almak üzere yapılan Gnostisizm vurgusu, *Ulak*’ı anti-felsefenin sinemasal bir formuna dönüştürür. Bu nedenle filmdeki olayın potansiyeli tamamen masalı dinleyen seyircinin masalda iş başında olan yanılısma-kurmacayı görmeye devam edip edememesine bağlıdır. Zekeriya ve Ferhat gözden kaybolduğu zaman Ömer, kutsallaştırılmış bir yanılısmanın yokluğunda daha iyi bir dünyaya dair tüm umutlar imkânsızmış gibi masalı anlatmaya devam eder.

Genellikle, modernlikle birlikte sanatın dinin yerine geçtiği ve onun kutsallığını ödünç aldığı söylenir (bkz. Pay 2010: 49). *Ulak* ise bugün tersine bir sürecin başlamış olduğunu gösteriyor. Sanatın ve siyasetin yeniden kutsallaştırılmasına tanık oluyoruz.



3 TAKVA

Takva'nın¹ başkahramanı Muharrem, Süleymaniye'de eski bir ahşap evde tek başına yaşamaktadır. Duvardaki fotoğraflar, özlemini çektiği anne babasının anısını yaşatır. Muharrem, babasının onu daha küçükken emanet ettiği çuvalcı Ali Bey'in dükânında çalışmaktadır. Gündelik rutini iş ve ibadet ekseninde düzenlenmiştir. Çileci bir hayat sürmekte, tüm dünyevi zevklerden kaçınmaktadır. Açılış sekansında Muharrem'in uykusundan boşalarak uyandığını ve sonrasında gusül abdesti aldığını görürüz. Sürekli bu tür rüyalar gördüğü için Allah'tan bağışlanma diler. Muharrem'in bu benzersiz dürüstlüğüne fark eden şeyh, ondan, tarikata ait taşınmazların kira tahsildarı olmasını ister ve şöyle der: "Unutma ki dünya işini yapmak için zihin açıklığı

1. Yönetmen: Özer Kızıltan, Yapım: 2006, Gösterim Tarihi: 2006, Festival Gösterimleri (ve Ödülleri): 2006-Antalya Altın Portakal Film Festivali (En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Sanat

değil, kalp açıklığı gerekir. Zihin açıklığı ile yapılan işlere şeytanı buluşturırsın.”

Daha fazla günah işlemekten korkan ve şeyhi memnun etmek isteyen Muharrem, dergâha hizmet ederek Allah’a hizmet edeceğini zannettiği için iş teklifini kabul eder. Banka ve alışveriş merkezlerine şoförüyle giden bir yetkili haline gelir. Şeyh Muharrem’e kıızıyla evlenmesini de teklif eder fakat Muharrem bunu reddeder: “Biz buraya evlenmeye değil, yüz sürmeye geldik.” Gelgelelim Muharrem modern dünyaya uyum sağlamakta zorlanır. Bu yeni gündelik rutininde ibadete zaman bulamaz, çünkü zamanını artık küresel kapitalizmin hızı ve rasyonalitesi belirlemektedir. Üstlendiği bu yeni rol ahlaki yargılarına ters düşmektedir. Bir sekansta, bir banka memuru onu sıranın en önüne gönderince diğer müşteriler kendi aralarında söylenirler: “Müslümanız derler, şurada bu kadar vatan-daş beklerken, önden kendi işini yaptırırlar.” Ayrıcalıklı muamele görmesinin adil olmadığını farkında olan Muharrem çare olarak bankanın çevrimiçi fatura ödeme sistemini kullanabileceğini düşünür. Şeyhin sağ kolu Rauf aynı fikirde değildir, çünkü bu, bankanın yatırılan parayı ertesi gün hesaba geçmesine ve gecelik faizi cebe indirmesine olanak tanıyacaktır. Fakat Muharrem’in sıradan bir müşteri gibi sıraya girmesine de izin yoktur. Allah’ın hizmetinde çalıştığı için vakti kıymetlidir.

Muharrem beş kişilik yoksul bir aileden kira tahsil etmeye çalışırken ciddi bir ikilemle karşı karşıya kalır. Rauf, Muharrem’in bu aile için zekât toplama önerisine karşı çıkar. Gerekçesi de dergâh

Yönetmeni, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Kostüm Tasarımı, En İyi Müzik, En İyi Senaryo, Laboratuvar, Makyaj, Özel Jüri Ödülü); Toronto Uluslararası Film Festivali (Kültürel Yenilik Ödülü); 2007-Asya Pasifik Sinema Ödülleri (En İyi Erkek Oyuncu Ödülü ve En İyi Film ile En İyi Senaryo dallarında adaylık); Berlin Uluslararası Film Festivali (FIPRESCI Ödülü); Cenevre Film Festivali (En İyi Erkek Oyuncu); İstanbul Uluslararası Film Festivali (En İyi Film); Nürnberg Türkiye-Almanya Film Festivali (En İyi Erkek Oyuncu); Saraybosna “Saraybosna’nın Kalbi” Film Festivali (En İyi Film); En İyi Film Ödülü; Özel Ödülü); Tallinn “Kara Geceler” Film Festivali (EurAsia Grand Prix).

mülklerinin kira tahsilatlarını toplamak için böyle yapmanın cemaate zarar verecek olmasıdır. “Eğer kira almak lazım değil ise alma. Amma o kirayı almadığımız için bir talebeyi göndermek gerek ise de onu sen seç Muharrem. Biz bu vebale karışmayız.” Muharrem’in zihnindeki “dindar” ve “günahkâr” kavramları bu günlük karşılaşmalarda sürekli sınanır. Şeyhine duyduğu inanç ile dergâhın ekonomik faaliyetleri sırasında edindiği pratik deneyimler birbiriyle çelişir ve Muharrem’in kendine zarar vermeye başlamasına yol açar.

Bir gün çuval satın almak üzere dergâha bir esnaf gelir. Esnaf böylece sevap işleyeceğine inanmaktadır. Muharrem hesaplamada hata yapar ve adamdan fazla para alır. Bu kaza eseri dolandırıcılık, kafasının içinde suçluluk çanlarının çalmasına neden olur: “Üst üste ne kadar çok yalan söyledim, ne kadar çok insanı aldattım. Üstelik olan bitenden de herkes memnun.” Patronununsa hiç bu tür endişeleri yoktur: “Bu vakıf işleri sadece kalbini değil, kafayı da açtı ha? ... Müslümanlıkta fırsatları değerlendireceksin. Üstelik fitremizi, zekâtımızı da kuruşu kuruşuna ödöyoruz. Ne kazandımsa helalidir.”

Muharrem, ikilemleri konusunda yol göstermesi için şeyhten medet umar, ama onun kırk gün sürecek bir halvete girmiş olduğunu öğrenir.² Suyun kendisini günahlarından arındıracağı umuduyla fırtınalı bir havada, şiddetli yağmur altında koşmaya başlar. Sığınmak için bir pazara girdiğinde rüyalarında gördüğü kadını bir kuyumcudan çıkarken görür ve yağmurlu sokaklardan geçerek onu takip eder. Kadının, şeyhin kızı olduğunu fark ettiğinde nutku tutulur. Final sahnesinde Muharrem’i yatağında kıpırdamadan uzanmış, gözlerini tavana dikmiş halde görürüz.

Şeyhin kızı kınalı³ elleriyle Muharrem’in yatağının başucunda

2. Halvet, manevi disiplini geliştirmek amacıyla kişinin kendini tecrit etmesine verilen addır.

3. Geleneksel bir evlilik ritüeli olan kınayla gelinin parmakları, kız çocuğundan kadınlığa geçişini simgelemek üzere boyanır. Kına uygulaması, kadınların yalnızca kocalarıyla cinsel ilişkiye girmeleri gerektiğine dair dinsel kuralı destekler.

oturmaktadır. Bu da seyirciyi, kısa süre önce evlenip evlenmediklerine dair merakta bırakır. Allah'a varmak üzere çıktığı yolda aklını çelmiş olan para ve seksten ilkinin Muharrem'i mağlup etmiş olduğunu zaten biliriz. Dolayısıyla filmin, evlilik imasıyla işaret ettiği seksin, Muharrem'in topyekûn çöküşünü hızlandırmış olduğunu göstererek anlatısını sonuçlandırması şaşırtıcı olmayacaktır.

Paranın Simyası

Film, Muharrem'in hayatının iki veçhesini mekânsal olarak ayırarak, İstanbul'un geleneksel yüzü ile modern yüzü arasında keskin bir ayrım yapmaktadır. Muharrem'in evi, iş yeri (han) ve dergâh tarihi İstanbul'a özgü unsurlarken, şeyh için yaptığı iş düzenli olarak modern bankalara ve alışveriş merkezlerine gitmesini gerektirmektedir. Filmdeki bu mekânsal farklılaşma Muharrem'in hayatındaki iki zamansal aşamaya karşılık gelir: Dergâhtan öncesi ve dergâhtan sonrası. Aynı zamanda, Muharrem'in tarihsel İstanbul'dan modern İstanbul'a, yani Türkiye'nin para ekonomisinin merkezine fiziksel yolculuğu da kişisel dönüşümünü imlemektedir.

Bu karşıtlıklar filmin anafikrini ifade etmek için kullanılır. Yönetmenin dediği gibi "küresel kapitalist dünyada yedinci yüzyıl dinsel hayatı yaşamak mümkün değil"⁴ Muharrem'in dergâha girmeden önceki hayatı coğrafi olarak, Osmanlı sarayı civarında yer alan mahallesiyile sınırlıdır. Mimar Sinan'ın başyapıtı Süleymaniye Camisi, genellikle saltanatı Osmanlı İmparatorluğu'nun altın çağı olarak övülen Kanuni Sultan Süleyman'ın cami kompleksinde merkezi bir konuma sahiptir. Çuvalcının dükkânının yer aldığı ve tasarımı yine Mimar Sinan'a ait olan Büyük Yeni Han da aynı mahallededir (Tosun 2011: 109). Bu anlamda, yönetmenin titiz yer se-

Bu bağlamda kınalı eller genellikle, bir kadının yakın zamanda evlenmiş olduğunu göstergesidir.

4. Önder Kızıltan'da şöyle yazıyor: <http://filmexpressplus.com/wp-content/uploads/downloads/2012/05/TAKVA-Notes.pdf>.

çimi, Muharrem'in aidiyet duygusunu ve geçmiş zaferlere duyduğu nostaljik bağlılığı tasvir eder. Son otuz yılda demografisi değişmiş olan Süleymaniye semti bugün kent yoksullarına ve göçmenlere ev sahipliği yapmaktadır. Muharrem'in evi anne babasından mirastır fakat tarihi eve tadilat yaptırmaya gücü yetmez. Mutfak eşyaları, eskimiş banyo ve demir musluğun üzerindeki pas, hepsi bu yoksulluğun göstergeleridir.

Muharrem kendini bildi bileli, dinsel dayanışma temelinde örülmüş bir fanus içinde yaşamıştır. Modern dünyayla teması ise bu huzurlu varoluşa azap vermektedir. Genel olarak modern şehirrasyonalite mantığı ve psikolojik kopukluk bir ontolojik güvensizlik duygusuna sebep olur (Simmel 2002). Yürüyen merdivindeki kalabalığın ortasında boşluğa bakışını gösteren kamera açısı, Muharrem'in yeni çevresinde yaşadığı yabancılaşmaya işaret eder. Benzer şekilde, iç çamaşırı giymiş cansız kadın mankenlerin arasından geçerken yüzünde gördüğümüz ifadesizlik de Muharrem'in yabancılaşmasını ve duygusal tecridini ele verir.

Muharrem'in yeni işi, dinsel kimliği ile rasyonel benliğini birbirinden ayrı tutmasını gerektirir. Farklı bağlamlarda farklı toplumsal rollere bürünme gerekliliği hayatını bölmelere ayırmasını zorunlu kılar (Simmel 2002). Rauf, bu fragmanlaşmayı destekler. Bir sahnede Muharrem bir kiracıyı içki içerken görür. Kiracının parasının haram olduğunu düşünerek, kira sözleşmesi konusunda ne yapacaklarına dair Rauf'tan tavsiye ister. Rauf şöyle cevap verir: "Allah onu affetsin. Allah onu ıslah etsin. Adam kirasını gününde ödüyor. İçki içiyorsa o, onun günahı. Allah onu ıslah etsin."

Muharrem içki içen birinin parasını dinsel matrisine oturtamaz, çünkü rasyonel, profesyonel kimliği ile dini inançlarını birbirinden ayıramaz. Paranın kayıtsız nesnelliği, Muharrem'in görece geleneksel bağlar üzerine kurulu kişisel ilişkileriyle çelişir (Simmel 2011: 228). Soyut bir mübadele aracı olarak paranın, niteliksel olarak belirlenmiş bir kişilikle nesnel bir ilişkisi bulunmaz (272). Öte yandan Rauf'un farklı bir bakış açısı vardır: Bir günahkârın parası da dindar birinin parası kadar mübahtır. Rauf'un günahların dinsel

söylemdeki birikim yaratan, yıkıcı ve dolaylı toplumsal neticeleri nedeniyle her günaha kolektif bir sorun olarak yaklaşması beklense de o, içki içenin günahını özel bir mesele olarak görür. Rauf'un, Muharrem'in sıkıntısıyla ilgili harekete geçmek yerine meseleyi Allah'a havale etmesi de ilgi çekicidir. Rauf, kiracının günahının kira sözleşmesiyle bir ilgisi olmadığını söyleyerek, paranın, mübadele ilişkisinden her türlü kişisel bileşeni çıkarabilme kolaylığına göndermede bulunur (Simmel 2011: 298). Para erdem ile ahlaksızlık arasındaki ayrımı bulanıklaştırır, çünkü "ezici bir katıksız kötülük duygusunu sürdürmek imkânsız hale gelir" (Macfarlane, akt. Parry ve Bloch 1989: 17).

Para ekonomisi, insan hayatının bölmelere ayrılmasına, sırf tüm toplumsal bağlardan muaf bir mübadeleye izin verdiği için olanak tanır. Para tüm toplumsal ilişkileri kişisellikten arındırır ve mübadeleyi katılaşmış bir biçimde temsil eder (Simmel 2004: 175). Para ekonomisinde, kutsal saydığımız şeylere bile bir değişim değeri bahşedilir (Berman 2010: 89). "Azizlerin kemiklerinin bile diremediği bu simyaya... *extra commercium hominum* [insanların ticaretinin dışında kalan kutsallaştırılmış şeyler] hiç direnemez" (Zelizer 1997: 8). Şeyhin, dinin ekonomik paradigma yanına müdahil olmamasına karşın ("Mülk Allah'ındır ve bize yalnızca emanet edilmiştir") film, kurumsallaşmış dinin "paranın simyası" dışında kalamayacağını çok güzel tasvir eder (Marx 2011: 148).

Simmel Tanrı fikri ile paranın, yüksek soyutlama düzeyleri bakımından benzeş olduklarını ileri sürer (2011: 236). Hatta para, tüm değerlerin değerini belirleyen tüm araçların aracı olduğundan seküler modernlikte Tanrı'nın yerini almaya eğilimli görünür. Tıpkı her çeşitlilik ve her olumsuzluğun birliğini dinsel söylemdeki Tanrı fikrinde bulması gibi, modern seküler hayatta da para pek çok rasgele edim ve niyet için birleştirici amaç görevi görür. Tanrı fikri ve para, bir yandan insan hayatı ve varoluşunun her bileşenine nüfuz ederken, bir yandan da hepsinin üzerinde olmak gibi benzerliklere sahiptirler (490).

Hesaplamanın Ruhu

Para hesaplamayı Muharrem'in hayatına farklı biçimlerde dahil eder. Açılış sahnesi, Muharrem'in dergâhtan önceki basit ve yoksul hayatının sade bir resmini çizer. Evde yalnızca tek kap yemek yer, yemeğine de yalnızca bir dilim ekmek ile bir bardak su eşlik eder. Dergâhta yaşamaya başladıktan sonra ise beslenmesi ziyadesiyle çeşitlenir. O ve diğer dervişler dört tür yemek yerler, ekmek sepetleri de ağzına kadar doludur. Muharrem ayrıca farklı giyinmekte ve şehir içinde Mercedes'le dolaşmaktadır.

Dergâhtan önce çuvalcının dükkânındaki görevleri gayet basittir: Yerleri silmek, çuvalları tartmak ve patronu için çay kahve söylemek. Çuval satarken yalnızca basit matematik becerilerine ihtiyaç duyar. Hatta kimi zaman hesap yapmak için kibrit çöplerini kullanır. Oysa yeni işinde her zamankinden çok daha karmaşık hesaplar yapması beklenir. Para ekonomisinin gelişimiyle birlikte matematik hesapları günlük rutinimizin parçası haline gelmiştir (Simmel 2011: 482). Değerlendirmek, hesaplamak ve tartmak hayatlarımızın olmazsa olmaz veçheleridir artık; nitel değerler ise giderek nicel değerlere indirgenmiştir (*a.g.y.*). Modern toplumlarda insanlar, dünyayı, başkalarıyla ilişkilenmenin rasyonel bir yolunu bulma ihtiyacını vurgulayan nicel ölçütlerle anlayıp yorumlarlar.

Muharrem'in yeni eşyaları (hesap makinesi, cep telefonu, saat, dolmakalem, bilgisayar ve tespih) bu bakımdan önemlidir. Hepsi de hayatını farklı şekillerde *sayısallaştırır* ve böylelikle, iletişimin ve zamanın çalışabilirliğine ve verimliliğine yoğunlaşan kapitalizme uyum sağlamasına yardım ederler (bu kavramın ayrıntılı bir açıklaması için bkz. Hope 2016). Cep telefonu hızlı etkileşimlere olanak tanıyarak ve ânında yanıt almayı garantileyerek Muharrem'e zaman kazandıran işlevler görür. Hesap makinesi, öncesinde yeteneklerini aşan karmaşık hesapları çözmesine olanak tanır. Dolmakalem, ticari işlemlerin ve **mülkiyetin kaydını tutmasını sağlar**: “Bu kalem de senin, en pahalısından.” İyi bilindiği üzere mülkiyet kayıtları tarih-

sel olarak, devletin mülkiyet haklarını ve mülkiyet ilişkilerinin sürdürülebilirliğini koruması için elzem olagelmıştır. Muharrem'e, dualarını sayması için bir de tespih verilir. Rauf "Bu tespih oltu taşından" diye vurgular. Saymak, kapitalizmin ruhunun, Muharrem'in Allah'la iletişim kurma aracı olan dualarına da nüfuz ettiği anlamına gelir. Takvanın derecesi bile ölçülebilir hale gelmiştir.

Kapitalizm, bütün zamanı üretken ve verimli zamana çevirir (bkz. Agger 2007: 232). Muharrem'in yeni saati, onu zaman yönetimi fikriyle tanıştırır. Rauf şöyle der: "Al bakalım, bu saat senin. Vaktini anlayan için. Korkma şaşmaz, gâvur malı." Muharrem dergâha girdikten sonra zamanının kontrolü Ali'den şeyhe geçmiştir. Ali dergâhın üyesi değildir ama şeyhin dinsel otoritesine saygı duyar. Bu nedenle şeyh ondan Muharrem'e her öğleden sonra izin vermesini istediğinde tereddüt etmez. Şeyh, Ali'ye güvence verir: "Bu kardeşimize her gün öğlen namazından sonra izin vereceksin. İstersen maaşını kes, istersen kesme, Allah yoluna hayra geçsin; sen bilirsin ama öğlen namazından sonra ona izin ver. Allah için işleri vardır, ben kefilim."

Para ekonomisine geçmenin etkisi ekonomi alanıyla sınırlı kalmaz. Cuma namazında Muharrem Rauf'un ve şeyhin hemen yanında saf tutarken patronunun arka sırada saf tutması durumu açıkça gözler önüne serer. Yalnızca camide değil çuval dükkânında da hiyerarşi değişmiştir. Muharrem'in yeni işi, patronuyla arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmiştir. Muharrem, şeyh için çalışmaya başladıktan sonra Ali onu kahve alması için göndermeye ya da onu ismiyle çağırmaya tereddüt etmeye başlar: "Şimdi tövbe tövbe günaha mı giriyoruz, yani sana kahve söyle falan, anlamadım ki." Muharrem önceleri çekindiği şeyleri yapmaya, Ali'nin yokluğunda onun sandalyesini ve hesap makinesini kullanmaya başlar.

Dergâhtaki yeni pozisyonu satışları da artırır. Dergâhla iyi ilişkiler kurmak isteyen esnaf çuvallarını Muharrem'den satın almaya başlar: "Çuval işin latifesi, asıl mesele sizinle tanışıp hasbıhal etmektir." Muharrem ne fiyat verirse versin esnaf ödemeye hazırdır çünkü onunla dinsel meseleleri konuşma kisvesi altında gelecek ka-



Takva, Ömer Kızıltan, 2006.

zançlı iş fırsatlarını güvence altına almak için şeyhin nüfuzunu kullanmanın peşindedirler. Muharrem'in onlarla karşılaşmaları, bir ekonomik paradigma olarak tasavvur edilen dinin, bu dünyaya yatırım ile öteki dünyaya yatırımı birleştirdiğini ortaya koyar.

Sufi Teozofisi mi, Kemale Erme Ekonomisi mi?

Takva tefekkür eden Tasavvufî bir cemaatten ziyade modern bir dinsel topluluğu tasvir eder. Şeyh Muharrem'i eleştirirken çileciliğe ilişkin kuşkucu tavrını açıkça ortaya koyar: "Baktım ki bu mübareği dergâhımıza göndermiş, çok şükür dedim. Bu zamanda bize gönderdiği hediyeye bak. Dedim ki ona 'güzel bir kızım var vereyim sana' dedim. 'Yok' dedi mübarek, 'biz de elimizi eteğimizi bu işlerden çekip almışız'." Zira Kuran'ın kelimesi kelimesine yorumu, dünyevi zevklerden kasten kaçınmayı telkin etmez, o zevkleri belirli kurallara bağlar (cinsel ilişkinin önkoşulu olarak evlilik, serveti meşrulaştırmak için zekât gibi).

Şeyhin çileciliği kınaması, dergâhın sosyoekonomik işlevlerine dair söylemin başlıca özelliklerinden biridir. Rauf, Muharrem'le konuşurken ona şöyle der: "Bilir misin dergâhımızın çarkı nasıl dö-

ner, çorbamız nasıl kaynar? Bilir misin onca çocuğumuz nasıl Kuran kursunda okur, yatılısı sağlanır, üstü başı verilir yıllardır? ... Belki de yüzyıllardır, hayır hasenat sahipleri mallarını mülkleri dergâha bağışlamışlardır ... Bizim, dergâhımızın birçok masrafları olduğu gibi birçok iradı da vardır, şükürler olsun. Lakin bu dahi düzen gerektirir.” Şeyhin ifadesiyle Muharrem “ermekle ermemek arasında kalmıştır”, çünkü bazen kelimesi kelimesine kitabına uygun olmayan pratiklerin, Allah adına gerçekleştirildikleri takdirde meşru sayılabileceğini anlamamaktadır. Bu maksatla, aşağıdaki konuşmanın gösterdiği üzere şeyh, Muharrem’in ermesini, Allah’ın hizmetinde dünyevi meselelerin ustaca idare edilmesine bağlar:

Şu gördüğünüz zat, ermekle ermemek arasında kaldı ... Seyr-i illallah, tarikat yolculuğunda ilk seyirdir ... Allah’a doğru manevi bir yürüyüştür ... İkincisine seyr-i fillah, Allah’ın isim ve sıfatlarında seyir denir. Yükselme bitip geri dönüş başlayınca ... Eşyayı unutmuş idi inerken tekrar eşyayı tanır, hakikatini bilir ve mahlûkatın seviyesine iner ... İşte bu yükselmeden iniş her zaman kolay olmaz.

Şeyhin erme konusundaki bakış açısı hakkında eleştirel düşünebilmek için Sufi teozofisinin insan-ı kâmile (kusursuz insan) dair temel kavrayışına bakalım.⁵ Sufi teozofisi, tekçiliğin, tüm antitezleri evrensel özün ilgili veçhelerine indirgediği anlayışına dayanmaktadır (Nicholson 1980: 80). İnsan, mutlağın tüm sıfatlarının birleştiği bir mikrokosmos olarak düşünülür ve mutlak ancak insan-ı kâmilde kendisinin ve çeşitli sıfatlarının bilincine varabilir (84). Bunun en iyi ifade edildiği yer, Tanrı’nın bu dünyayı yaratma nedeniyle ilgili hadistir: “Ben saklı bir hazineydim, bilinmek istedim; mahlûkatı yarattım ki beni tanısinlar.”⁶ Sufi teozofisinde Tanrı’ya yolculuk, Tanrı’nın sevgisi ve bilgisine ulaşmayı amaçlar. Tanrı’ya yükseliş ve Tanrı’dan düşüş, Tanrı yolundaki bir şeyhin rehberliğinde bu manevi yolculuğa hazırlanmış ruhun birliği içinde gerçekleşir.

5. Sufi teozofisi Yeni Platonculuk ve Gnostisizm unsurları da içermektedir.

6. İbni Arabî’nin hadisi: “Özgünlüğünü teyis eder. Bkz. www.ibnarabisociety.org/articles/addas1.html.

Sufi teozoflar pratiklerindeki çeşitliliğe karşın, insan-ı kâmile dair ortak bir tanımda birleşirler. Geniş anlamda insan-ı kâmil Tanrı'yla birleştiğinde saf bilince ulaşır ve bu noktada maddi bedeninden özgürleşir. Bu bağlamda Şeyh'in "Allah'ın isimlerinde seyir"e yaptığı gönderme, Tanrı'nın isimlerinin taşıdığı gizemi kavramak anlamına gelir. Tanrı'nın, isimlerinden biriyle kendini gösterdiği sufi, "bireyliğinin bilincini" yitirir (Nicholson 1980, 85, 126). Bu, insanın ilahi bir görünüm kazandığı bir süreç gibi düşünülebilir. Aynı şekilde "Allah'ın sıfatları içinde seyir" sözü de hayat, bilgi ve irade gibi ilahi özü niteleyen sıfatları tasavvur etmek anlamına gelir (85). Örneğin, eğer Tanrı bir inanana kendini "hayat" sıfatıyla gösterirse o inanan tüm "kelimelerin, amellerin, bedenlerin ve ruhların [ondan] kaynaklandığını" hisseder. Eğer "bilgi" sıfatıyla kendini göstermişse kişi geçmişin, bugünün ve geleceğin bilgisine sahip olacaktır. Bu, Tanrı'nın manevi tözünün insan bedenine girdiği bir süreçtir. Ayrıca Tanrı'nın kendisini Kendisi'nden başka kimseye göstermediğine inanıldığından Tanrı'yla bir olmayı da (bir haline gelme süreci) içerir. Bu birlik halinde köle geçersiz kaldığından efendi de geçersiz kalır (128). Erme'nin öznesi ile nesnesi bir olur.

Filmde şeyh törene katılmaz, onun yerine katılımcıları yukarıdan izler. Film boyunca şeyhi, Allah'la nasıl bir olunabileceği ya da benliği yok etme haline nasıl erişilebileceği gibi dinin içrek meseleleri hakkında konuşurken hiç görmeyiz. Rauf'la sohbetleri dergâhın gündelik idaresiyle ilgilidir, cemaate ise genellikle günahattan kaçınmanın öneminden bahseder. Aslına bakılacak olursa şeyhin yalnızca tek bir durumda, o da Muharrem yatağa düştüğü zaman "Allah'ın isim ve sıfatlarında seyir"den bahsederken içrek konulara değindiğini duyarız. Evliliği, ekonomik refahı ve benzerlerini teşvik etmesinden de anlaşılacağı üzere odak noktası genelde dergâhın *bu* dünyadaki refahıdır.

Bu açıdan, ilginç bir şekilde, zikir sahneleri filmde ekonomiyle ilgili olmayan yegâne sahnelerdir. Zikir çekenlerin ruh hali tören sırasında bir aşkınlık durumuna erişir. Başlangıçta önce başlarını, sonra bedenlerini sallamaya başlarlar, İslam ilahilerinin ritmik gü-

cüyle eşzamanlı olarak hep birlikte soldan sağa salınırlar. Tempo yavaş yavaş artar. Bu artış, ritüelin sebep olduğu, Allah'a yaklaşma duygusunu göstermektedir. Filmdeki cemaat üyeleri yüksek sesle ilahinin sözlerini söylerler. Yönetmen belirli herhangi bir tarikata doğrudan göndermede bulunmaz.⁷ Bununla birlikte, ticari faaliyetleri ve siyasal güç odaklarıyla bağlantıları bakımından dergâh, Türkiye'nin ekonomik açıdan yerini sağlamlaştırmış, köklü tarikatlarının klasik bir temsilidir.

Tarihteki öncelleri gibi bu dergâh da İstanbul'un merkezinde yer alır ve esnafla yakın ilişkiler kurmuştur. Dergâhların, ortaçağdan bu yana Anadolu'da kent hayatının örgütlenmesinde merkezi bir rol üstlendiği bilinmektedir (Wolper 2003). Bazıları dinsel bilginin üretiminde alternatif bir alan görevi görmüş ve siyasi isyanların merkezi olmuşlardır. Fakat esnaf ve egemen seçkinler çoğunlukla istikrarı desteklemeyi tercih etmiştir. Dolayısıyla Türkiye'deki tarikatların geleneksel olarak pazar yerlerinde yerleşmiş, faaliyetlerini esnafa ve biraz da olsa halka açmış olmaları tesadüf sayılmaz (34-38).

Silverstein on sekizinci yüzyıla gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu'ndaki pek çok dergâhın modern yönetim sistemleri benimsemiş olduğunu belirtir (2007: 58-61). Filmin ilk sahnelerinden birinde dervişlerin ritüeller için kullanılan yarı açık bir odada bağdaş kurmuş oturduklarını görürüz. Şeyh, sahne gibi yüksek bir platformun üzerinde bir sedirde oturmuş, yukarıdan kalabalığı izlemektedir. Bu yükseltilmiş fiziksel pozisyonunu yalnızca Ankara'dan gelen misafirleri karşısında dinsel otoritesini değil, cemaat üzerindeki olası siyasal nüfuzunu da vurgulamak için kullandığını rahatlıkla düşünebiliriz.

Tarihsel olarak dergâhların sosyoekonomik işlevlerinin, ekonomik faaliyetlere katılmalarını ve Türkiye'deki muhafazakâr siyasal çevrelerle bağlantılar kurmalarını gerektirdiği bilinen bir gerçektir. Filmin başlarında Rauf'un Muharrem'i, şeyhin Ankara'dan gelen

misafirler için düzenlediği özel zikir seansına katılmaya davet etmesi bunu göstermektedir. Muharrem geldiği zaman dergâhın önüne park etmiş resmi limuzinler görür; orada bulunmaları, kurumun müesses nizamla çok iyi ilişkilere sahip olduğunu düşündürür. Bu sahne ayrıca Türkiye'nin 1990'lardaki kültürel iklimini de ortaya koyar. İslamcı siyasal kimliğin inşası⁸ ve neoliberal bir ortamda dinin siyasal söyleme nüfuzu bu döneme damgasını vurmuştur.

Teoloji Kisvesi Altında Siyaset, Hizmet Kisvesi Altında Ekonomi

Şeyhin odasının duvarlarında İslami hat sanatı örnekleri, asıl hâkim olan Allah'a hameden Kuran alıntıları görürüz. Dergâhta ikili bir otorite vardır: “bütün mülkün ait olduğu” hâkim ile bu mülkün emanet edilmiş olduğu temsilcisi (şeyh). Dergâh için yapılan her iş Allah için yapılmış sayılır. Şeyh, Muharrem'den bahsederken “Allah için işleri vardır,” der.

Şeyh, dergâhın mali işlerinin sorumluluğunu başkalarına devreder, çünkü “Ulemanın, ilim irfan sahiplerinin dünya işleri ile uğraşmaları pek hayırlı değildir.” Böylece din ile ekonomiyi birbirinden ayırır ve ikincisini Rauf'la Muharrem'e bırakır. Halk karşısında ekonomik bir kişilik sergilemekten kaçınırken bilhassa dikkatlidir. Teoloji ile ekonomi arasındaki bu ayrım, aşkın dünya ile içkin dünya arasına kesin bir çizgi çeker ve bu da şeyhin kutsiyetini korumasına olanak tanır. Gelgelelim şeyh dolaylı olarak ekonomik faaliyetlerle pekâlâ uğraşmaktadır. Dergâh Allah sevgisini teşvik etmekten ibaret olsaydı ve ekonomik bir boyuta sahip olmasaydı şeyh sadece bir Sufi/mistik olurdu. Fakat o bundan çok daha fazlasıdır, bu nedenle halk karşısında din ile ekonomi arasındaki katı ayırım görüntüsünü sürdürmesi gerekir.

Hristiyanlık tarihinde teoloji ve ekonomi, bir yandan Tanrı'nın birliğinde bir kırılmadan kaçınırken, diğer yandan üç parçalı güç

8. 1925 tarihli bir kanun şeyh, derviş, mürit gibi dinsel unvanları kaldırmış ve Türkiye'deki dergâhları (tekke ve zaviyeleri) kapatmıştır.

yapısını sürdürmek amacıyla bir araya getirilmiştir: Hâkim olarak Tanrı, hükümetin başı olarak İsa ve idareciler olarak melekler (bkz. Agamben 2011: 53). Bu bakımdan İslam ile Hıristiyanlık arasında temel bir farklılık vardır. Hıristiyan teolojisinde Tanrı tektir, fakat praksis açısından üçlü bir görüntüye sahiptir (37). Üçlü Birlik mantığına göre Tanrı'nın üç ilahi kişiliği vardır (Baba, Oğul ve Kutsal Ruh). Hâkim Tanrı'nın birliği ile Üçlü Birlik dogmasının uzlaşmasını sağlayan şey ise amaçlı, ilahi bir faaliyet olarak *oikonomia* temasıdır (37).

Bu İslam'daki Tevhit (Allah'ın özünün birliği) ilkesiyle ters düşer. Bu doğrultuda, İslam'da Üçlü Birlik yapısının olmaması *oikonomia*'yı prensipte işlevsiz kılar, çünkü Allah'ın aynı anda hem hâkim hem amir olduğu kabul edilir. Ne var ki şeyhin Allah ile inanlar arasındaki aracı pozisyonu, kuşkusuz dergâhın pratiğine *oikonomia* mantığını sokmaktadır. Filmde dergâh, siyaseti teoloji kisvesine, *oikonomia*'yı ise hizmet kisvesine büründürür. Daha önce bahsedildiği üzere şeyh teoloji ile ekonomi arasında herhangi bir ayrım görmez ("Tüm bu mülkler Allah'ındır ve dergâha emanet edilmiştir." Rauf'un, dergâhın toplumsal olarak güçlenmesi için ekonomik refahının önemini vurgulaması bundandır. Dahası Rauf başka yerlerde başka dergâhlar açacak öğrencilere eğitim vermeyi sebep göstererek, dinsel öğreti karşısında ekonomiye öncelik verilmesini meşrulaştırır (dindar bir aileden kira almamakla ilgili görüşünde olduğu gibi). Ayrıca ticari işlemlerde şeyhi temsil etmenin önemini de vurgular. Muharrem'e dediği gibi: "Sen artık Tarikat-ı aliye'nin dışardaki gözü kulağısın. Sendeki her şey Tarikat-ı aliye'nin şanı şerefi, itibarıdır. Sen her zaman en temiz, en güzel giyinen; sen her zaman her şeyin en iyisini kullanan zatısın buranın ... Emanetlerin seni şaşırtmayacağı, senin onları zevki sefan için değil, muteber işler için kullanacağın hepimize malumdur." Kısacası dergâh, toplumsal ve siyasal nüfuzunu sürdürmek için teoloji ile ekonomiyi bir araya getirmiştir.

Hıristiyan teolojisi her zaman, siyasal olmakla kalmayıp aynı zamanda ekonomik bir paradigma olagelmıştır (Agamben 2011: 3).

Ekonomi bu bağlamda, beşeri dünya ile ilahi hayatın idaresini birleştirir. Aksine Gnostik akımlar, ikisi arasındaki ayrımı korur ve iki Tanrı kavramını (*bu dünyanın Tanrısı ile öbür dünyanın Tanrısı*) sunarlar (bkz. 2. ve 4. bölümler). Dolayısıyla Gnostik Tanrı *bu dünyanın ekonomik idaresiyle uğraşmaz*. Hristiyan ekonomi paradigması *bu dünya ile öbür dünya, varlık ile praksis arasındaki ayrılığı uzlaştırır* (110-13, 140-43). Böylelikle siyasal teoloji ekonomik teoloji tarafından desteklenir.

Benzer şekilde, şeyhin teoloji kavrayışının kısmen, kendisini hem bilgi hem praksis olarak ifade eden bir ekonomi paradigmasına dayandığı ileri sürülebilir. Bundandır ki Rauf “Ulemanın, ilim irfan sahiplerinin dünya işleri ile uğraşmaları pek hayırlı değildir” der. Bu sözler ampirik dünyanın idaresine ikincil önem atfederken ekonomik, dünyevi işlerin dergâh için öneminin de altını çizer. Bunun, “iyi” ve “adil” kavramlarının Muharrem ve Rauf tarafından farklı kavranma biçimleri bakımından belli içerimleri vardır. Muharrem yalnızca kutsal metindeki öğretilere riayet eder. Dolayısıyla eylemleri inançlarıyla şimdiye dek tutarlı olagelmıştır. Gelgelelim ekonomik faaliyetlere dahil olması, iyyinin ne olduğuna dair fikirle tutarsız neticeler doğurur. Rauf’un kirasını ödeyemeyen yoksul bir kiracıya yönelik tavrını bu bağlamda açıklayabiliriz: “Eğer kira almak lazım değil ise alma. Amma o kirayı almadığımız için bir talebeyi göndermek gerek ise de onu sen seç Muharrem. Biz bu vebale karışmayız.”

Ekonominin Üç Anlamı

Bu bölümde ekonominin, teolojinin nasıl merkezinde yer aldığından ve dergâhtaki iktidar ve yönetsellik ifadelerinde nasıl tezahür ettiğinden bahsettik. Filmde ekonomi genel olarak üç anlam kazanır. Bunların ilki, yönetmenin, dinsel tarikatların kapitalist ekonominin dışında kalamayacağı savıyla ilişkili olan gündelik geçim, birikim ve yatırımdır. Bu bakımdan yönetmen, dergâhın, bağış akışını sürdürmek ve gücünü artırmak için yatırımlarını yeniden de-

54 SİYASET VE DİNİN GÖSTERİSİ

ğerlendirmek amacıyla dini nasıl toplumsal olarak birleştirici bir güç olarak kullandığını çok güzel tasvir etmektedir. Bununla birlikte yönetmenin, İslamcılarının da seküler girişimciler kadar kapitalist oldukları iddiasının yanlı bir eleştiri olduğunu hatırlamak önemlidir (bkz. Diken 2012b). Zira Rauf'un bakış açısı, yegâne saiki kâr olan bir liberal kapitalistinkiyle aynı değildir. Dergâhın güçlü siyasal saikleri vardır. Yukarıda bahsedildiği üzere tarikat için, militan bir mürit yetiştirmek kirasını ödeyemeyen bir fakire yardım ederek sevap işlemekten önce gelir. Ekonominin ikinci anlamı, günahların ve sevapların ekonomik hesabıyla ilgilidir. Daha önce bahsedildiği gibi dergâh, yatırım mantığını ahiret hazırlığına taşır. Ekonominin üçüncü anlamı, dergâha ve Allah'a hizmet etmekle ilgilidir. Allah'a doğru yolculuğunda Muharrem'in en sonunda ekonomiyi yüceltmesinin nedeni de budur, yani ekonominin, kurumsal dinin merkezinde yer almasıdır.

Dergâha katılmadan önce Muharrem, inancın gûnahtan kaçınarak saf bir kalbe erişmek olduğunu düşünen basit bir mürittir. Parayı sadece geçinmek için kullanır. Gelgelelim sonrasında ekonomi, kelimenin üç anlamıyla birden, Muharrem ile yaratıcısı arasına girer.



4 İTİRAZIM VAR

Filmin¹ açılış sahnesinde, cep telefonu vasıtasıyla uzaktan satranç oynayan, Alevi halk müziği dinleyen, geleneklere aykırı Müslüman din görevlisi başkahraman Selman Bulut'la tanışırız. Çalar saati, sabah namazını kaldırmak üzere uyanması için çalar, fakat o camiye son dakikada güç bela yetişir. İlk ayetin ardından filmin fon müziği “İtirazım Var” camide namaz kılan Müslümanların kuşbakışı bir görüntüsüne eşlik eder. Bu arada cemaat iki el silah sesi duyar, onu polis sirenlerinin sesi izler. Yerde yatan adam, mahalledeki hırdavat dükkânının sahibi Salih Kalyoncu'dur. Selman ilk polis sorgusu sırasında, camiye ara sıra uğrayan Salih'in aslında bir tefeci olduğunu öğrenince hayrete düşer.

1. Yönetmen: Onur Ünlü, Yapım: 2014, Gösterim tarihi: 2014, Festival Gösterimleri (ve Ödülleri): 2014 – 33. Uluslararası İstanbul Film Festivali (En İyi Yönetmen).

Davadaki en bariz şüpheli, cinayet günü olağandışı biçimde ortalarda görünmeyen, caminin Ermeni müezzini Efraim'dir. Efraim, kendisine annelik eden Ani Hanım'a ilaç almak için Salih'ten borç para aldığını Selman'a itiraf eder. Selman, Efraim'e vermek üzere biraz para çekmek için bankaya gittiği zaman, iki gün önce kurban tarafından hesabına yatırılmış çok yüksek bir meblağla karşılaşır. Selman, avludaki şadırvanın altına saklanmış bir tabanca bulduktan sonra birinin cinayeti onun üzerine yıkmaya çalıştığını fark eder ve böylece kendi soruşturmasını kendi yürütmeye karar verir.

Selman'ın, İncirlik Hava Üssü'nden emekli bir binbaşı olan eski dostu, tabancanın sahibinin izini sürer ve İstanbul, Beykoz'da balık lokantası işleten emekli bir üst teğmene ait olduğunu öğrenir. Selman, Rus uyruklu bir kadını balık lokantasından bir kiliseye kadar, daha sonra kadının kilisede bulunduğu bir adamı, küçük esnaf Ferdi Timur'u da kiliseden meyhaneye kadar takip eder. Selman, dostane bir içki sofrasında, Ferdi'nin Salih'ten borç aldığını ve borcunu ödeyemediğini öğrenir. Ferdi ayrıca abisinin de İncirlik'ten emekli bir asker olduğundan bahseder. Bu bilgi daha sonra Selman'ın, yapbozun parçalarını birleştirmeye başlamasında hayati rol oynayacaktır.

Selman daha fazla kanıt bulabilmek için gizlice hırdavat dükkânına girer. Orada bir istavroz ile bir oyuncak at bulur, dükkânın kapısının üzerinde ise bir Süpermen logosu görür. Daha sonra kiliseye gidip dua eden bir Hristiyan gibi davranarak gizlice Efraim'i gözetler, aldığı istavrozu rahiplere verdiğini görür. Sonra cinayet günü cami civarında olan sokak çocuklarını takip eder. Çocuklar onu bir boksörün işlettiği bir spor salonuna doğru çekerler. Kendisine Süpermen diyen boksör, Selman'a, Salih'in erkek çocuklarını ve özellikle de Efraim'i cinsel olarak nasıl istismar ettiğinden bahseder. Böylelikle, Selman'ın buraya kadar topladığı tüm bilgiler Efraim'in cinayetle ilişkisi olduğuna işaret eder.

Selman, Efraim'in ölüm döşegindeki analığı Ani Hanım'ı ziyaret edince yapbozun bir sonraki parçası da bulunmuş olur. Kadının bakıcısı, Efraim'in birine âşık olduğundan ve son zamanlarda bol miktarda kum satın aldığından bahseder. O anda Selman, Efraim'in,

kendi kızı Zeynep'in heykelini yapmak için borç para aldığını anlar. Heykel, Viyana Uygulamalı Sanatlar Okulu'ndan mezun Oscar Kokoschka'nın yakın arkadaşı Gustav Klimt'in bir resminin üç boyutlu bir yorumudur. Zeynep'in erkek arkadaşı, soruşturmasında Selman'a yardım eden Gökhan da aynı okuldan mezundur. Selman bunu önce tuhaf fakat önemsiz bir tesadüf olarak göz ardı etse de, daha sonra bunun son derece önemli olduğu ortaya çıkar. Selman, Süpermen'in spor salonunda Kokoschka'nın yazı karakteriyle yazılmış afişler gördükten sonra Gökhan'a odaklanır.

Bu karmaşık cinayet bilmecesinin düğümünü çözen, Selman'ın üç farklı yerde, kızının evinde, Efraim'in odasında ve Süpermen'in spor salonunda gördüğü bir fotoğraf olacaktır. Biraz araştırınca, fotoğrafta yan yana oturan çocukların, fotoğraf çekildiği sırada hepsi de yetimhanede kalmakta olan Efraim, Gökhan ve boksör olduğu ortaya çıkar. Fotoğrafta görülen sokak numarası da Süpermen'in kasasının şifresidir. Selman kasayı açınca içinde Salih'in kendi tabancası olan cinayet silahını bulur.

Bu sırada bir dizi talihsiz olay Selman'ın soruşturmasını engellemektedir. İki adam, hesabındaki para konusunu kurcalamamasını söyleyerek Selman'ı döverler. Selman, söz konusu paranın miktarı nedeniyle, banka müdiresi Nebahat ile kurbanın avukatı Bayram arasında bir ilişki olabileceğinden şüphelenir ve cinayetle bir ilişkileri olup olmadığını düşünmeye başlar. Sonradan, Nebahat ile Bayram'ın planının Salih'in malını mülkünü ele geçirmek olduğu ortaya çıkar. Mirasçısı bulunmadığı için, ölümü halinde hepsi normalde devlete aktarılacaktır. Hataları, izlerini kaybettirmek amacıyla parayı Selman'ın hareketsiz hesabına aktarmak olur. Selman'ın cinayeti soruşturması ve yatırılan parayı fark etmesi planlarını bozar.

Selman pek çok kaynaktan edindiği bilgi kırıntılarını bir araya getirerek Salih'in ölümüyle sonuçlanan olayları en sonunda zihninde canlandırmayı başarır. Cinayet günü, Salih'i öldürmek amacıyla camiye iki kişi birden gelmiştir. Gelenlerden biri, tefeciye abisinin silahıyla öldürmeyi planlamış olan Ferdi'dir, fakat Zeynep'in erkek arkadaşı ondan erken davranmıştır.

Gökhan, Selman kendisiyle yüzleşince her şeyi itiraf eder. Salih, bizzat Gökhan'ı ve arkadaşları Efraim ile Süpermen'i, henüz yetimhanede kalan çocuklarken cinsel olarak istismar etmiştir. Onlara hediyeler ve bir oyuncak at alarak güvenlerini kazanmıştır. Ortak kaderleri çocukları birbirine o kadar sıkı kenetlemiştir ki Süpermen'in kasasının şifresini Efraim de bilmektedir. Gelgelelim tabancayı kasadan çalan, (Efraim'in de bildiği) gizli bir kapıdan gizlice camiye giren ve Salih'i vuran Gökhan'dır. Zeynep için, Klimt'in bir tablosunun heykelini yapma fikrini Efraim'e veren ve onu, kiliseden istavrozu çalıp Salih'e vermeye ikna eden de Gökhan'dır. Fakat Gökhan, Efraim'in içine kapanık biri olmasından yararlanarak, Efraim'in Zeynep için yapmakta olduğu heykeli tamamlamasına fırsat vermeden Zeynep'e aşkını ilan eder.

Selman bunların hiçbirini polise bildirmez çünkü polisin, para transferi konusunda susması için rüşvet almış olduğunu ve cinayeti Efraim'le kendisinin üzerine yıkmaya çalıştığını fark eder. Onun yerine, Gökhan'ı vicdan azabıyla baş başa bırakmaya karar verir.

Bu soruşturma Selman'a insan doğası hakkında yeni şeyler öğrenmesi için pek çok fırsat sunsa da varoluşsal sorularına cevap olmaz, Selman da bu cevapları zaten hiçbir zaman bulamayacağını en sonunda kabul eder. Bunu kabullenerek din adamlığı görevinden emekli olur ve tüm kitaplarını bir sahafa satar. Son sahnede Selman'ı evinde oturmuş boşluğa bakarken görürüz. Uzak mesafe satranç rakibi son hamlesini yapar, şah mat. Kitaplarını vermesi ve satrançta yenilmesi, sonsuzluk alanını salt akıl yoluyla idrak etmenin imkânsız olduğu gerçeğini kabullenmesini simgeler.

Kimlik mi, Pratik mi:

Din Görevlisi ve Dedektif

Bir polis memuru Selman'a durmadan "Sen *kimsin*?" diye sorar. Bu soru onun geleneksel din görevlisi şablonuna uymadığı gerçeğini vurgular ve bir insanı neyin tanımladığına dair bir tartışma açar: Kimliği mi, yoksa davranışları mı? Polisler Selman'ın din görevlisi



İtirazım Var, Onur Ünlü, 2014.

gibi davranmasını beklerler. Polislerin, modern toplumda tekniğe indirgenmiş ve rasyonel bir pratiğe dönüşmüş işlerinin bir yönü de yabancının kimliğini saptamaktır. “Yabancı”nın üretimi, modernite projesinde her zaman asli bir unsur olagelmıştır. Kriminolojinin bu projeye katkısı günah keçileri yaratmak, “toplumun nizami benliği karşısında gayrinizami suçlu ‘Öteki’yi” yaratmak olmuştur (Hollway ve Jefferson 2002: 573). Muhtemelen “modern toplumlardaki en önemli yabancılar (‘Öteki’ olarak kadınları bir yana bırakırsak) ‘suçlu’ ve ‘etnik’ olanlar”dır (573). Bir din görevlisi olarak alışılmamış davranışı ve dinsel müesses nizamdaki marjinal konumu işte bu bağlamda şüpheleri Selman’ın üzerine çeker.

Gelgelelim aynı zamanda kişi yalnızca modern toplumlarda etnik veya dinsel kökeninden bağımsız bir kimlik kurabilir. Bu bakımdan Selman pratikte ne yapıyorsa odur, bir din görevlisinden ziyade bir dedektiftir. Bourdieu’ye göre pratikler bireylerin faaliyetlerini “nesneleşmiş toplumsal yapıların ve sistemlerin belirleyici kıskacından” özgürleştirir (Schatzki 2001: 11). Bilgi nesnesi, pratikte oluşturulan habitus içerisinde inşa edilir (Bourdieu 1994: 277). Bourdieu’nün pratik kuramının en önemli unsuru olan habitus kavramı, fiziksel ve alışlagelmiş mükerrer edimlere atıfta bulunur, zira

dünya “varlığını, aciliyetlerini, yapılacak ve söylenecek şeylerini” (277) yalnızca bu edimler içerisinde dayatır. Bu bakımdan habitus, bireyin, kimliği tarafından konmuş sınırları aşmasına izin veren, hem yapılandırılmış hem de yapılandıran dispozisyonlardan oluşur. Selman pratikleri yoluyla, bu yeni dedektif rolünün dispozisyonlarını içselleştirir. Selman’ı belirleyen pratikte yaptıklarıdır.

Gelgelelim bu iki rol kimi zaman birbiriyle çatışıp çelişir. Din görevlisinin dünyası sorgulanmayan hakikatlerin dünyasıdır, dedektifin dünyası ise bilinmeyenlerin. Selman’a göre herkes ondan daha çok şey bilmektedir: “Benim dışımda herkes her şeyi biliyor/ Ben hiçbir şey bilmiyorum.” Bu sözler Sokrates’in “Bildiğim tek şey hiçbir şey bilmediğimdir,” sözlerini anımsatır. Selman’ın itirafı modern anlamda bilgiye giden ilk adımdır, diğer bir deyişle, sıfırdan başlayıp deneyim yoluyla dünyaya dair bir kavrayışa ulaşmak.

Selman, dedektif rolü gerektirdiği için günahlar işler: Olası bir şüpheliden bilgi alabilmek için içki içip sarhoş olur, Efraim’i gözetlemek için Hristiyanmış gibi davranır, hesabına parayı yatıranın ismini vermeyi reddeden banka müdiresine şantaj yapar. “Oradan görüyorsundur, imamım ben. Bir dua ederim, çarpılırsın kızım ... Uğraştırma beni ... Bu parayı benim hesabıma kim yatırmış?” Gökhan babasının kumarbaz olduğunu söyleyince Selman şöyle cevap verir: “Aman canım n’olacak! Dostoyevski de kumarbazdı, Necip Fazıl da.”² Dahası günah işlemeyi tarihsel ve sosyolojik anlamda rasyonelleştirir: “Kimse günah işlemeyi medeniyet ilerlemez. Günahla irtibatı kesilen insan kemale eremez.”

Netice itibarıyla Selman, suçu çözmek için habitusunun sınırlarını aşar. Filmin geri kalanında, karakterin kimliği ile pratikleri arasındaki farklılaşma inanç (teoloji) ve akıl (felsefe) ikiliğini kutuplaştırma işlevi görür.

2. Henri Bergson’un öğrencilerinden biri olan Necip Fazıl, İstanbullu seçkin bir Osmanlı ailesine mensup bir şair, Türk İslamcılığının ünlü bir ideoloğu ve bir Nakşibendi Tarikatı müridiydi. Bkz. Özdalga 2010: 75.

Hakikatin Bekçisi: Vahyedilmiş ve İnşa Edilmiş Hakikatler

Din görevlileri ve dedektifler farklı varsayımlarla çalışır. Dedektifler soruşturmalarına sıfırdan başlar, bilimsel akıl yürütmeye ve deneyime dayalı sezgilerine güvenirler. Bunun aksine din görevlileri verili hakikatleri naklederler. Amaçları, kutsal metnin sorgulanamaz ilkelerini muhafaza etmektir. Din görevlisinin hakikati vahyedilirken dedektifin hakikati inşa edilir.

Selman, teoloji ile felsefenin birbirinden farklı oldukları halde yine de hakikate ulaşmanın eşit derecede yetkin yolları olup olmadıkları sorusunun cevabını arar. Düşünsel yolculuğuna, tektanrıcılığa dair kuşkuyla başladığını ve kuşkularının onu, inancını akılla tamamlamak için antropoloji okumaya sevk ettiğini biliriz. Gelgelelim bu süreç onu cevapsız sorularla baş başa bırakmıştır, dolayısıyla inanç ile akıl arasındaki farkın hâlâ üstesinden gelmeye, inancı akıl yoluyla gerekçelendirmeye çalışmaktadır. Dedektiflik işi de bu çabanın bir parçasıdır. Selman bu bakımdan, inanç ile aklın biriyle tamamen uyumlu olduğunu düşünen on ikinci yüzyıl teologlarına benzemektedir (bkz. Huff 2003: 141).

Selman, kurumsallaşmış dine mesafeli bir din anlayışını benimsemek amacıyla, Tasavvufa ve Kuran'ın (özellikle de Ali Şeriatî'nin) adaleti ve eşitliği vurgulayan modern sosyalist yorumlarına başvurur. Böylelikle, özgün kaynakların ihtilafı yorumlarını, din görevlileri sınıfının çerçevesini çizdiği uslamlamaya tercih eder ve kurumsal dinin temsilcilerinin kutsal kitapları yorumlama konusundaki tekeli reddeder. Bu nedenle Selman'ın bir din görevlisi olarak ahlaki konumlanması, amatör dedektif rolüyle çelişmez görünür. Görünen o ki Selman her ikisi birden olabilmektedir. Bu bakımdan, aynı zamanda anlatının bir parçası olarak da kullanılan film müziği filme daha derin bir anlam düzeyi katmaktadır. Zaten film, adını da, sözleri Selman'ın inançla akıl arasındaki ilişkiye dair perspektifini söze döken fon müziği "İtirazım Var"dan almıştır.

Batıl İnanç Olarak Yarım Kalmış Aşk

“Yarım kalan aşk” mecazen, batıl inanca indirgenmiş dini temsil eder. Batıl inanç dinin, kişinin komşusunu sevmesini ve kalbini arındırmasını buyuran evrensel öğretileriyle bağdaşmaz (Spinoza 2010: 44). Daha ziyade Tanrı’nın ödülleri ve cezalarının yanı sıra dinin dışsal, ayinsel göstergeleriyle ilgilidir. Batıl inanca sahip kitleler papazların kutsal kitapları kendilerine öğretmelerini talep eder ve bazen papazın sözleriyle kitapların sözlerini birbirine karıştırırlar (44). Ayrıca din görevlileri sınıfının inançlarına bir çerçeve çizeceği törenler de talep ederler, bu onları kendi eylemlerinin sorumluluğunu almaktan muaf kılar (44). Bu anlamda batıl inanç, yoz siyasal güçlerin sadece kendi takdirleriyle kitleleri belirli doğrultularda sürüklemeleri için kullanışlı bir araçtır. Selman hakiki dine, yani batıl inançtan arınmış dine inanan biri olarak batıl inanca itiraz eder.

Gülmenin Rasyonalitesi³

Mizahın caiz olup olmadığına ilişkin teolojik tartışmalar tektanrıci dinlerin tarihi boyunca var olmuştur. Dolayısıyla mizah anlayışına sahip bir din görevlisi pek çok kişiye bir paradoks gibi görünebilir. Filmde mizah iki amaca hizmet eder. Birincisi, seyirciyi mucizelerin olanaklılığına dair düşünmeye davet eder. İkincisi, saf inanç ile kurumsallaşmış din arasındaki ayrımı daha da kutuplaştırır.

Selman’ın mucize fikrine mizah kattığını iki durumda görürüz. İlk olarak, Ani Hanım’ı diriltmeye çalışırken İsa’yı taklit eder. Ölüm döşegindeki Ani Hanım’ın solgun yüzünü gören Selman onun öldüğünü sanmıştır. Etrafta kimse olmadığından emin olunca da istavroz çıkararak “Diril, diril, diril!” diye buyurur. Ani Hanım birdenbire kendine gelir. Komedi işte bu noktada didaktik komediye dönüşür ve mucizelerin olanaklılığını ileri sürer. İkincisi, polis Selman’a “Karını dövdüğümü nasıl anladın?” diye sorduğunda “His-

sikablelvuku,” diye cevap verir, hemen ardından da “Attım tuttu,” der. Her ne kadar mucize mizahi bir şekilde ele alınsa da seyirci mucizelerin olanaklılığı üzerine düşünmeye davet edilir. Selman, yetkililerin camiye bir haftalığına kapatma kararıyla dalga geçerken de kurumsallaşmış dini eleştirmek için mizahı kullanır: “Cemaat cayır cayır yanacak cehennemde Diyanet İşleri yüzünden.” Burada mizah, Selman’ın, ayinsel organize inanç yerine dolaylımsız saf inanç tercihini ifade eder ve bu kurumsal din, insanların aklına, her bireyle Tanrı arasında akılcı bir mübadele ilkesini aşılır (yani, ahir dünyadaki *b* karşılığında bu dünyada *a*).

Filmde mizahın kullanıldığı bağlamlar, kurumsallaşmış dinin gülememesinin altını çizer. Şarkının sözlerindeki “emanet gülme” de bu gülememeyi vurgular. Gülme, hayata, dinsel kurumların temelinde yer alan yasaklara meydan okuyan şenlikli anlar katar.⁴ Bu nedenle pek çok teolojik tartışmanın gülmeyi “düşük bir insanlığın” belirtisi olarak görmesi şaşırtıcı değildir (Warning 2001: 101). “Bu günahkâr dünyaya her nerede gülünüyorsa dünyanın kurtarılma ihtiyacı orada göz ardı ediliyordur” (102). Bu bağlamda gülme ile, insanları kurtuluşa sevk etme iddiasını tekeline almış olan kurumsallaşmış din arasında kategorik bir karşıtlık var gibi görünmektedir.

Gülme, kurumların işleyiş mantığına iki açıdan uymaz. Birincisi, öz-disiplini azaltır. İkincisi, içerideki-dışarıdaki ikiliğini kabul etmez. Aksine, gülme eylemi başkalarının da iştirak edip sınırları aşması için bir davettir (Duuglas-Ittu 2008). Dolayısıyla Spinozacı bir bakış açısı, gülmenin, başkalarının da bize katılıp sevincimizi paylaşmaları için bir davet olmasına binaen, içeridekilerle dışarıdakiler arasında ayrım yaratmaksızın “rasyonel bir ‘biz’ olasılığını” açtığını ileri sürer (Ittu 2008).

4. Durkheim’dan bu yana sosyoloji, dini, kutsal üzerine söylemlerin gündelik hayatlarımızın parçası olması ölçüsünde bir toplumsal kurum olarak tanımlamıştır. Dinsel ritüeller belirli bir cemaat duygusunu pekiştirir; dinsel cemaatler ise üyelerini ritüeller yoluyla fiziksel, toplumsal ve ideolojik olarak bir araya getirerek içeridekiler ve dışarıdakiler arasında bir ayrım sağlar ve o ayrımı sürdürürler (bkz. Davidman 2015: 204).

Başkaldırının Dinsel Kaynakları

Selman Cuma hutbesinde, kutsal metinleri zulme direnmenin bir kaynağı gibi kullanarak klasik öğretiye yönelik eleştirisini dile getirir. İslam'da paradigmatik bir iktidar figürü olan Muaviye ile sosyalist eğilimiyle İslam tarihinde aynı derecede paradigmatik bir figür olan Ebû Zer Gıfârî arasındaki tarihi tartışmaya göndermede bulunarak, dinin, egemen sınıflar tarafından güç ve servet kazanmak için kullanılmasını açıkça eleştirir:

İhtiyaçtan fazla mal haramdır, hırsızlıktır. Altın ve gümüş, yoksullar üzerinde hegemonya kurmak için kullanılıyor, infak edilmiyor. Mülkte şirk koşuluyor. Kırkta bir diye bir şey tutturulmuş gidiyor. Komşusu açken tok yatmamak için zengin mahallelerine taşınanlar var. Peki sokaktaki açtan, yoksuldan haberiniz var mı? Bu dinin klasik fıkıh anlayışı, yer-yüzünün sokaklarında aç gezen bir milyar insan için ne diyor? O fıkıh Ömer'i vuranların, Ebû Zer'i çöle gömenlerin, Ali'yi hançerleyenlerin, Hüseyin'i susuz bırakanların, Medine'yi yağmalayarak 900 sahabe kadına tecavüz edenlerin ve Kâbe'yi mancınıkla ateşe verenlerin fıkıhıdır. O fıkıhtan bir şey çıkmaz! O zenginlerin, kodamanların; cariye ve köle sahibi olma peşine düşmüşlerin fıkıhıdır. Sultanların, haremağalarının, zindandan İmam-ı Azam'ın kırbaçtan morarmış cesedini çıkaranların, kırkta bir-cilerin fıkıhıdır. Zaman, ayağa kalkmak zamanıdır. Ebû Zer Gıfârî'nin dediği gibi: "Geceyi aç geçirip de kılıcına davranmayanın aklından şüphe ederim."

Bu hutbede Selman, İslami özgürlük teolojisi kuramcılarından ve İran'daki Allahperest Sosyalistler hareketine katılmış olan Ali Şeriatî'ye atıf yapar. Şeriatî "sol görüşlü" İslamcılar için dünya çapında bir ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Bunların Türkiye'deki en tanınmış örneği ise muhtemelen yorumcu İhsan Eliaçık'tır. Bu bakımdan, Selman'ın hutbesinde Eliaçık'ın *Mülk Yazıları*'ndan bazı kısımlar bulunması tesadüf değildir.

Şeriatî'ye göre dinlerin özgün öğretilerini anlamak ancak "Musa'nın dininde Aaron'u, İsa'nın dininde Aziz Pavlus'u ve İslam dininde ise Ali, Hüseyin ve Ebû Zer'i" incelemekle mümkündür (Shariati 1979: 67). Bu figürlerin hepsi de bürokratik din görevlile-

ri sınıfının aksine tüm dinlerin ortak paydasını, evrensel inancı temsil ederler. Bundandır ki Şeriatî kurumsallaşmış dinin temsilcilerini eleştirir, Tanrı'nın bilgisine felsefe yoluyla ulaşılması ve erken İslam tarihinin bu gözle yeniden okunması gerekliliğini savunur (Kohn ve Mc Bride 2011: 46). Bu görüş, din görevlileri sınıfının meşruiyeti açısından tartışmalı içerimlere sahiptir, zira Kuran'ı, farklı siyasal bağlamlarda farklı yorumlanabilecek toplumsal bir metin haline getirmektedir.

Aynı şekilde Selman da Tanrı'nın felsefe yoluyla kazanılan bilgisini olumlar. Bu nedenle Selman'ın sıradışı karakteri Diyanet İşleri Başkanlığı'ndan gelen memurların ilgisini çeker. Entelektüel özgeçmişine dair bir fikir edinmemiz de onların Selman'la sohbeti sayesinde olur: Bağlama çalmayı öğrenmiş, ağırlıklı olarak bir Alevi kenti olan Sivas'ta din görevlisiyken bir yandan da üniversitede siyaset bilimi okumuştur. Mezun olduktan sonra, insanların tektarıncılığa neden inanması gerektiğine dair bir açıklama aradığı için antropolojide yüksek lisans yapar. Aradığı açıklamalara ulaşıp ulaşmadığını soran memura "Eh işte, Hegel kadar," diye cevap verir. Selman aynı sohbet sırasında, kurumsallaşmış dini ve o dinin görevlilerini hararetle eleştiren ortaçağ tasavvuf ozanı Yunus Emre'nin bir şiirinden dizeler okur.

Alevi Nefesi ve Sorunun Önemi

Resmi Sünni ortodoksisi ile Sufi heterodoksisi arasındaki tarihi gerilime filmde birkaç kere değinilir. İlki Osmanlı İmparatorluğu'ndaki hukuk sistemini düzenlerken, ikincisi ise halk kültürü içinde gelişmiştir. Selman'ın Sufi heterodoksisine duyduğu yakınlık esasen Alevi türkülerine duyduğu sevgi yoluyla ifade edilir. Günümüz Türkiye'sinde Aleviler, İslam'a heterodoks yaklaşımlarıyla tanınan en büyük toplumsal gruptur. Gnostisizm, Yeni Platonculuk, Hıristiyanlık ve İslam'ı bağdaştıran bir tür Şii İslam inancına sahiptirler. Bu bağdaştırmacılık, farklı inanç ve gruplara yönelik *a priori* bir hoşgörüyü beraberinde getirir.

Genel olarak heterodoks⁵ teoloji, Tanrı'yla bir olmayı inancın temeli kılmasıyla ortodoksiden ayrılır (Sufi teozofisiyle ilgili bir tartışma için bkz. 3. Bölüm). Türk İslamı'nda ortodoks ile heterodoks arasındaki ayrım, halk İslamı ile devlet İslamı arasındaki ayrıma karşılık gelmektedir (Uğur 2004: 333). Selman da Alevi türküleri çalarak, devlet İslamı'na muhalefetini işte bu bağlamda dile getirir. İlk sahnelerden birinde, sokak çocuklarının da bir Alevi türkü söylediğini işitiriz: "Biz de Mevla'nın kuluyuz / Yetmiş iki dil bizdedir ... Âdem vardır cismi semiz / Abdest alır, olmaz temiz." Bu deyiş⁶ genellikle *muhabbet* adı verilen cem ritüellerinde söylenir (bkz. Koerbin 2011: 117). "Yetmiş iki dil" çeşitliliği simgeler. Ve kurumsal din, *fiziksel* olarak temizlenmenin önemini vurgularken türkü, ritüele indirgenmiş abdestin temizlik için yetersizliğini vurgular: *Manevi* temizlenmeye de ihtiyaç vardır. Dolayısıyla şarkı Selman'ın ayinsel edimler yerine saf inanç tercihini temsil eder.

Filmdeki bir başka önemli deyiş ise, şiirleri Anadolu Alevi-Bektaşî çevrelerinde yaygın olarak söylenen Şah İsmail Hatayi'ye atfedilir. Türküde "Bir derdim var bin dermana değişmem," denir. İlahi aşkın ödül ya da korku beklentisi olamaz. Bu, akıl yoluyla ispat istemeyen bir aşk türüdür. İnananlarını, var olduğuna ikna etmek için mucize de istemez. Bu dize, felsefe diliyle şöyle söylenebilir: Sorun, cevaptan daha önemlidir, çünkü cevap, her çözümden sonsuz derecede daha zengin olan aşkın bir sorunun edimsel çözümüdür sadece. Dolayısıyla Selman'a göre onun metafiziksel sorunu, somut bir cevaptan çok daha değerlidir.

Sherlock ve Watson: Dedektif ve Fotoğrafçı

Dedektif romanı okurları kendilerini hem kovalanan suçluyla, hem de onu kovalayan dedektifle özdeşleştirmeleri bakımından Benja-

5. Yetkili makamlar, heterodoks gelenekleri siyasal nedenlerden ötürü İslam tarihi boyunca her zaman bastırmıştır. Bkz. Kamal 1993, vi.

6. Bir tasavvuf şairi ve Hacı Bayram Veli'nin talebesi olan Eşrefoğlu Abdullah Rumi için Hasan Dede tarafından yazılmıştır.

min'in *flâneur*'ü ile benzeşik deneyimler paylaşırlar (Herzog 2009: 32). Bir dedektif filmi izlemek de benzeşik bir deneyimdir. Filmi izlerken Selman'ın hayatının içine gireriz; onun bilişsel süreçlerine katılır, katili onunla birlikte kovalarız. Bu birliktelikte onun inanç olgusuna dair içsel çelişkilerini de paylaşırsınız. *Flâneur*, kitleleri bir gösteri gibi gözlemleyen amatör bir dedektife benzer (bkz. Benjamin 1999: 10). Habitatı kentli kitlelerin çevresidir ki, anonim kalabilin. Bu bakımdan *İtirazım Var!*'da silahın ateşlendiği yerin Karaköy'ün merkez camisi olması önemlidir. "Valla bizim cami çarşı camisi. Yani öyle küçük bir cemaatımız var ama genelde kimin girip çıktığı belli olmaz camiye." Kentteki bu anonimlik, Salih'in yasadışı faaliyetlerini bir paravan ardına saklamasına olanak tanıdığı gibi Selman'ın da kilisede ve meyhanede anonimliğini korumasına olanak tanır. Aynı şekilde Selman meyhanede bir yabancıyla karşılıklı oturup kişisel konular hakkında sohbet etme fırsatını ancak bir kentte bulabilirdi.

Dedektifin bakışının kaynağı *flâneur*'ün bakışıdır, gelgelelim ancak fotoğrafçılığın gösteriyi ayrıntılarıyla kaydetmeyi mümkün kılmasından sonra "dedektif hikâyesi vücut bulmuştur" (Benjamin 2003: 1938). Fotoğraf, orta sınıf *flâneur* gözünün bir uzantısıydı (Sontag 1997: 56). Gerçekten de fotoğrafçının bakışı ile dedektifin bakışı nitelikçe benzemekle birlikte birbirini tamamlayıcıdır. Her ikisi de başkalarının hayatlarını profesyonelce inceler. Filmde fotoğrafçı suç mahallinin fotoğrafını çekerek dedektifin, içinde ipucu ve bağlantı arayabileceği bir resim temin etmiş olur.

İtirazım Var!'da fotoğraf iki açıdan önemlidir. İlk olarak, üç çocuğun birlikte çekilmiş fotoğrafı Selman'ı katile götürür. İkincisi, Gökhan fotoğrafçıdır. Hatta soruşturmada Watson'ın (Sherlock Holmes'ün yardımcısı) Türk versiyonu rolünü benimser. Böylece Gökhan ona fotoğraf makinesiyle yardım ederken Selman sezgileriyle hareket eden eski usul bir dedektife benzer.

Genellikle hem dedektif hem de fotoğrafçı suçun uzağında kalır. Gelgelelim bu vakada Selman, cinayete bulaştığı için amatör dedektif olmuştur. Filmde birkaç defa vurgulanan şans unsuru,

amatörlüğünün altını çizmektedir: “Yirmi yıldır bu ikinci oluyor, üçüncüde n’olacak?” Örneğin Selman’a Ferdi’nin Salih’in dükkânına gizlice girdiği zaman havlayan köpek, Selman dua etmeye başladığında susup oturur. Tabii Gökhan katil olduğu için o da vakaya dahildir. Susan Sontag’ın da (1997: 56) belirttiği üzere fotoğrafçı, kentin karanlık köşelerinin ve gözardı edilen nüfusunun görüntüleriyle ilgilenir ve “Dedektif de bir suçluyu aynı şekilde yakalar.”

Selman: Maimonides ve Spinoza

Selman’ın dedektif olarak ilk işi, emekli bir binbaşyı ziyaret etmek olur. Binbaşının masasının üzerinde bir kare bulmaca, bir kalem ve bir tabanca görürüz. Bunlar sırasıyla modernliğin mantığını ve onun başlıca iki temeli olan yazılı söz ile askeri gücü simgeler. Bu simgeler soruşturmanın başında Selman’ın yalnızca formel akla güvendiğini ima ederler. Bu noktada, Selman’ın din görevlisi hayatı ile dedektif hayatı birbirinden ayrı kalmayı sürdürmektedir. Teoloji ve felsefe birbirinden tamamen ayrı alanlardır. Fakat Selman daha sonra bu ikisinin tek bir hakikatin inşasına yönelik olarak bir araya gelip gelemeyeceğini irdeler. Batıl inancın içinde mizah bulmak, Alevi nefesleri söylemek, İslam’ın heterodoks yorumlarını övmek ve Kuran’ın sosyalist yorumlarını okumak, hepsi de teoloji ile felsefe arasındaki koşutlukları vurgulamaya yarar.

Selman, davayı çözdükten sonra kitaplarını bir sahafa satar. Bu hareketi, tek başına yazılı sözün, insanı hakikate götürmede yetersiz kaldığına dair inancını simgeler. “Onları ehil olmayan insanlara satma olur mu?” – bu ifade, hakikate ulaşmaya yönelik herhangi bir girişimde bilginin önemini vurgular. Bu noktada Selman’ın pozisyonunu ve hakikatle kurduğu ilişkiyi açıklığa kavuşturmak amacıyla (İbn Meymûn adıyla da bilinen) Maimonides ile Spinoza’yı kıyaslamak yararlı olabilir. Her iki filozof da Tanrı’yı salt tasavvur etmektense O’nu *anlama* ihtiyacını vurgularlar. Ayrıca Tanrı’da aynı anda hem irade hem idrak olduğu konusunda da hemfikirdirler. Maimonides şöyle der: “Kişi ancak Tanrı’ya dair bilgisiyle sever

O'nu. Sevgi, bilgiye göre olacaktır” (akt. Twersky 1972: 5). Bu bağlamda sorulması gereken can alıcı soru iki yönlüdür: Nasıl biliriz ve ancak açıklayamadığımızda mı inanırız?

Selman'ın cevabı, inancı iki sebepten ötürü akla tercih eden Maimonides'in cevabına benzer. Ortodoksi karşısında akıl yürütme hakkını, felsefe karşısında ise felsefenin sınırlılığını vurgular (Strauss 1982: 148). Maimonides, varlığı anlamak için tek başına insan aklının yeterli olmadığını düşünür. Spinoza ise tam da bu noktayı eleştirir. Maimonides dünyanın yaratılışıyla ilgilenirken Spinoza öbür dünyanın sonsuzluğuyla ilgilenir (151). Şeylerin sonsuz doğasını anlamak, kişinin yaratılışa inanıp inanmamasıyla ilgili bir mesele değildir. Dahası, eğer Tanrı gizli bir Tanrı ise ve tanrısallığa ilişkin bilgimiz ancak parçalı ise, Spinoza'ya göre teolojiye diğer disiplinlere yaklaşıldığı gibi yaklaşılamaz. Buradan hareketle Spinoza Tanrı'yı bilmenin üç yoluna özgü üç bilgi türü tanımlar. En basit form hayal gücüdür (Spinoza 1955: 113). İkinci tür akıldır – yani nedenselliği kavrama ve tekil şeylerin bilgisine sahip olma yetisi (113-14). Bu aşamada idrak, şeylerin doğasını müşterek fikirlere, yani kavramlara atıfla kavrayabilir. Gelgelelim bu ikinci tür bilgi, insanın kusursuzluğa ve özgürlüğe erişmesi için tek başına yetersizdir. Üçüncü tür bilgiye, yani sezgiye erişim kazanabilmek için Tanrı'ya yönelik düşünsel sevgiyle birleştirilmesi gerekir. Burada kişi yalnızca duyular veya kavramlar yoluyla anlamakla kalmaz, şeylerin özünü sonsuzluk ve ebedi zorunluluk bağlamında tasavvur ederek de anlar (117-18).

Dedektiflik yapmak, Selman'a ikinci tür bilgiyi sağlar. Gelgelelim filmde, Maimonides'e benzer şekilde inancı akıl yürütmeye (ve akıl yürütmesiz) tercih ettiğini ifade ettiği üç an vardır: İlk olarak, kitaplarını sahafa sattığında; ikincisi, satrançta “Oh yine kaybettim,” dediği son repliğinde ve üçüncüsü, inananın, Tanrı'yla birleşmenin zirvesinde ulaştığı vecit durumunu yücelttiği iç konuşmasında:

... aklını kaybedince korkularından da kurtulursun. Bu da seni özgüleştirir. Çünkü sadece korkaklar kendi akıllarına güvenirler. Ve bütün kor-

kaklar hakikatin esiridir. Oysa hakikat, akılla ya da başka bir şeyle kavranılmaz. Hakikatin ancak parçası olunur.

Heykeltıraş Kız Evlat: Din ve Sanat

Şimdi filmin kuramsal sorunsalına yeniden dönelim: Teoloji ve felsefe aynı tür hakikati mi inşa eder? Selman'ın izlediği entelektüel yol döngüsel bir rota izler. Başlangıç noktası, din görevlisi kimliğinin ona dayattığı sorgusuz sualsiz inançtır. Kurumsallaşmış dinin bir temsilcisi, fakat saf inancın destekçisidir. Daha sonra teoloji ile felsefe arasındaki ilişkiyi kurmaya çalışır. Olası cevaplardan tatmin olmayarak tercihini saf inançtan yana kullanır. Gelgelelim teoloji ve felsefenin uyuşmadığı veya çeliştiği noktalar vardır; zira hakikati kavrayış şekilleri farklıdır, biri vahyedilirken diğeri inşa edilmektedir. Bu noktada teolojiye geri döner.

Film, inanç ile akıl arasındaki ilişkiden ayrı olarak bizi başka bir ilişki hakkında, inanç ile sanat arasındaki ilişki üzerine düşünmeye davet eder. Zeynep'in rolü bu bakımdan önemlidir. Selman'ın eşinin bir otomobil kazasında öldüğünü ve Selman'ın kızını tek başına yetiştirdiğini öğreniriz. Zeynep Güzel Sanatlar okumakta ve erkek arkadaşı Gökhan'la aynı evi paylaşmaktadır. Bir din görevlisinin kızı için sıradışı olan bu ev düzeni Selman'ın liberal tavrının sonucundan ibaret değildir. Zeynep'in heykeltıraş olması, modern toplumda sanatın dinin yerini almasının metaforudur.

Smith günümüzün “güzel sanat kahramanlarının, tüm Hıristiyan şehitlerinin yerini aldığını” iddia eder (1998: 15). Diğer bir deyişle sanat dinin yerini almıştır (bkz. 2. Bölüm). Tektanrılı dinlerdeki yaradılış öğretisi insanların topraktan yaratıldığını ileri sürer. Toprak dünyevi olanı, bedensel olanı temsil eder. Dinsel öğretilerin hepsine göre insan, manevi kusursuzluğa bedeni terbiye ederek ulaşır. Bu bakımdan Selman'ın vârisinin heykeltıraş olması tesadüf değildir. Zeynep topraktan insan figürleri yapmakta ve bir kadın sanatçı olarak, Âdem yerine Havva yaratmak suretiyle tektanrılı dinlerin anlatısını tersine çevirmektedir.



5 İFTARLIK GAZOZ

*İftarlık Gazoz*¹ Türkiye'nin batısında, rahat bir atmosferi olan taşra kenti Ula'da geçen karnavalesk² bir komedi gibi başlar. Film, çocukken orucunu dayanamayarak bozan, büyüyüp siyasi eylemci olduğunda ise altmış bir günlük açlık grevinin ardından hayatını kaybeden Âdem'in hikâyesini anlatır. Film hikâye boyunca inancı yerel bir bağlamda evrensel bir sorunsal olarak ele alır. İslam'ın logosu ile praksişi arasındaki uçurumun altını çizmek için Sünni ortodoks "devlet İslamı" ile heterodoks İslam'ı yan yana koyar. Bu bağlamda, kolektivite ve toplumsal adalet vurguları bakımından heterodoks İslam ile sosyalist düşünce

1. Yönetmen: Yüksel Aksu, Yapım: 2016, Gösterim Tarihi: 2016, Festival Gösterimleri: 2016 Adana Film Festivali, Türkiye; Antalya Film Festivali, Türkiye; 2017 16. Boston Türk Film Festivali, Amerika Birleşik Devletleri.

arasındaki ortaklıkları da vurgular, seyirciyi inanç üzerine düşünmeye ve inancın dine özgü olup olmadığını, yani kişinin inanmak için mutlaka dindar olması gerekip gerekmediğini sormaya davet eder.

Film, on üçüncü yüzyıl mutasavvıfı Mevlana'nın bir sözüyle açılır: "Açlığa sabır, Allah'ın has kullarına bir lütfudur." Bu sözü, başka bir söz takip eder: "Türk'ün Türk'ten başka dostu yoktur." Bu iki referans birlikte, seyirciyé, Türk-İslam sentezinin yeniden değer kazanmasının ve solculara yönelik yoğun şiddetin damgasını vurduğu, Türkiye'deki 1980 askeri darbesinin siyasal iklimine dair bir içgörü sunar.³ Fakat hikâye darbeden neredeyse on yıl önce, 1970'lerde geçer.

Âdem'in anne ve babası bir tütün çiftliğinde tarım işçisi olarak çalışırlar. Okulun son günü bütün çocuklar Cibar Kemal'in el arabasına akın ederek gazoz almak için birbiriyle yarışırken Âdem geride durup izlemekle yetinir. İlkokuldan üstün başarıyla mezun olduğu için tütün işçileri onu kasabanın gururu sayıp el üstünde tutarlar.. Âdem'in babası Osman, toprak ağasının oğlu "Hasan abisi gibi üniversite okuyacak İzmir'de Ankara'da," der. Karne günü olduğu için Şevket Ağa köylülerin erken paydos edip deniz kenarına gitmelerine izin verir.

Yerel gazoz üreticisi Cibar Kemal yaz boyunca çalışacak bir çıkar aramaktadır. Âdem'in çalışkan, dürüst ve inatçı karakteri Kemal'in ilgisini çeker, fakat Osman parayla, çarşı pazarla uğraşmaya koyulursa oğlunun kötü alışkanlıklar edinebileceğinden korkar. Cibar Kemal "Eğitimi ve sıhhati bana emanet. Usta, baba yarısıdır," diyerek onu rahatlatmaya çalışır.

2. Zafer Yörük 2016'da filmin toplumsal ortamını "kamavalesk" olarak tanımlamış ve siyasal İslam'ın, halk İslamı'nın kamavalesk ruhuna iyi gözle bakmadığını ileri sürmüştür. Bu da, İslami çevrelerin filme yönelik eleştirilerini açıklamaktadır. Bkz. www.bbc.com/turkce/haberler/2016/02/160225_iftarlikgazoz.

3. Türkiye'deki 1980 askeri darbesi solun yükselen gücüne karşı birleşik bir milliyetçi cephe yaratmayı amaçlıyordu. Siyasal olarak homojen bir toplum inşa etmek amacıyla devletin seküler Kemalist ideolojisinin yerini bir "devlet-İslam bağlantısı" aldı. Bkz. Ayoob 2008: 106.



İftarlık Gazoz, Yüksel Aksu, 2016.

Çocuklar yaz boyunca imamın verdiği Kuran kurslarına devam ederler. İmam, Ramazan'dan bahsederken orucu kişinin insanlığını sınavan bir ölçüt olarak tanımlar: “İnsan olan oruç tutabilir, hayvan olan oruç tutabilir mi?⁴ Niye [tutamaz]? Çünkü şuuru yok, çünkü idrak yok... Bile isteye, şuurun yerindeyken bir şey yedin, bir şey içtin, oruç bozulur... Bunun cezası ne? Bunun cezası altmış bir gün kefarettir. Altmış bir gün oruç tutacaksın!” Orucunu bozmaya her yeltenişinde Âdem’in kulaklarında “altmış bir” sayısı çınlar.

Bütün gün sahilde çalıştıktan sonra Âdem açlık ve susuzluktan bitkin düşmüştür. Sıcaktan nefes nefese kalmış bir halde soluklanıp serinlemek için bir çeşme kenarında mola verir. La Fontaine okurken uykuya daldığı zaman rüyasında karıncayla ağustosböceğinin kendisiyle konuştuğunu görür. Karınca, Âdem’in sabırsızlığını kınayarak, biraz daha dayanmış olsa ölümsüzlüğe erişeceğini söyler. Öte yandan ağustosböceği ona rahatlamasını salık verir: “Tamamdır Âdem'im be, yeter be. Sen bakma bizim karıncaya, karınca bir bilmiş çalışma, çalışma, çalışma. Sen insansın, adamsın. Hayat azıcık da gezme, eğlenme, yaşıntıdır yaşıntı. Sen gari ispat ettin nef-

4. İmam çocuklara, ergenliğe henüz erişmemiş olanların bu dinsel yükümlükten muaf olduklarını anlatır. Yine de hepsini oruç tutmaya teşvik eder.

sini. Koskoca Cenabı Allah görmüyor mu bunu? Hadi kalk iç suyunu, iç gazozunu.” Ağustosböceğinin sözlerine ikna olan Âdem kendisini bir karnaval içinde bulur. Ağustosböceğinin keman solosuna çok sesli müzik aletleri eşlik eder. Âdem rüyasında karşılıksız sevdiği okul arkadaşı Berna’yı da görür. Berna izci giysileri giymiş melodika çalmaktadır.

Kamera geri çekildiği zaman Âdem’i bir çölün ortasında, dallarında şişeler sallanan bir “gazoz ağacı”nın altında otururken görürüz. Sahilde gazoz sattığı bikinili üç genç kadın Âdem’in etrafında dans etmektedir. Kadınlar yaklaştıkça Âdem geriye çekilerek bir uçurumun kenarına gelir. Kadınlar birden yok olur ve Âdem kafasını kaldırıp gökyüzüne bakar. Suçlu hissettiği için yaradanından bağışlanma dilemesi gerektiğini düşünür. Hafakanlar basan Âdem tepeden aşağı düşer. Bu Âdem’in cennetten düşüşüne bir anıştırmadır. Aşağı düşerken uyanıp afallar, ezan sesini duyar. O gün orucunu başarıyla tamamlamayı beş on saniye farkla ıskalamıştır. İmanın sözleri kulağında çınlar: “Altmış bir gün, altmış bir gün.”

Âdem tam çiftliğe yönelirken arabayla yanaşan dört ülkücü ona Hasan’ı sorar. Âdem onları çiftliğe yönlendirir ve çiftliğe giden ülkücüler Hasan’ı herkesin gözü önünde vurur. Dizleri ve kalçasından ağır yaralanan Hasan tekerlekli sandalyeye mahkûm kalır.

Son sahnede yirmili yaşlarındaki Âdem’i görürüz. Hasan’ın izinden gitmiş ve devrimci olmuştur. Âdem ve diğer siyasi tutsaklar, hapishanelerde uygulanan işkenceyi protesto etmek ve kitap okuyup mektup yoluyla haberleşme haklarına kavuşmak amacıyla altmış gündür açlık grevindedir. Altmış birinci gün Âdem komaya girer ve biz, tutsakların taleplerinin kabul edildiğini bildiren bir haber duyarız. Daha sonra Âdem’in sedyeyile dışarı taşındığını görürüz. Âdem zafer işareti yapıp gazoz ister. Diğer tutsaklar slogan atmaktadır: “Âdemler ölümsüzdür.” Sonrasında kasaba halkı Âdem’in ta-butunu omuzlarında taşır. On yıl önce duvara yazılmış “Bağımsız Türkiye” yazısının üzeri kireçle sıvanmış, fakat yazı yine de belli belirsiz okunmaktadır. Berna, Âdem’in mezarına gazoz kapakları bırakır. Âdem bu kapakları ona çocukken hediye olarak vermiştir.

En sonunda Cibar Kemal ve diğerleri mezarı gazozla sularlar. Kamera gökyüzüne çevrilir.

Karnavalesk ve Komedi

Filmin ilk sahneleri, mıcır yolda toz kaldırarak ilerleyen bir traktörle deniz kenarına giden tarım işçilerini gösterir. Traktör yaylanarak giderken yolcularını da sağa sola sallar. Tütün işçileri asma yapraklarına sarılı su testileri, pazardan alınmış sefer tasları ve çantalar taşırlar. Çocuklar annelerinin kucağında oturmakta; bir işçi elinde şambriyel, diğeri kocaman bir karpuz tutmaktadır. En sonunda herkesin içip türküler söyleyeceği sahile varılır. Osman bağlama çalar, kalabalık da ona müstehcen bir türkü söyleyerek eşlik eder. Şamatacı çocuklar şambriyelin etrafına toplanmış etraflarına su sıçratırlar. Cibar Kemal tam bu kakofoni üzerine bağırır: “Ak gazoz, kara gazoz! Portakallı, limonlu, mandalinli!”

Sahilin toplumsal mekânında özgürlük ve bolluk duygusu veren bir atmosfer hâkimdir. Bu bir gün boyunca işçiler hayatlarını şenlik gibi yaşar, göreneklere de aykırı davranırlar. Erkekler ve kadınlar birlikte içip birlikte denize girerler. Kadınlar sadece iç gömlekle riyle otururlar. Taşra kasabası Ula “karnavalesk” (Bakhtin 2005) tasvir edilir; tensel bir halk kültürüne sahip, insani, çeşitlilik barındıran ve sahibi.

Genel anlamda karnaval “tarihsel olarak tanımlanabilir bir pratik”ten ziyade, “dünyanın tensel bir deneyimi”dir (Brandist 2002: 138). Bu da terimi tarihdışı kılar, yani farklı çağlarda farklı biçimler alan tüm şenlikleri kapsayan türeyimsel bir kategori haline getirir (a.g.y.). Tüm karnavallar hiyerarşileri tersine çevirmek, yasakları kaldırmak ve kutsalların dindışılaştırılmasını teşvik etmek gibi ortak noktalara sahiptir (139). Gündelik hayata damgasını vuran toplumsal kısıtlamalar ve onlarla ilişkilendirilen “dehşet, hürmet, dindarlık ve adabımuaşeret biçimleri” geçici olarak askıya alınır (Bakhtin 1984a: 123). Bu anlamda terim “baskın olan hakikatten ya da müesses nizamdan geçici bir kurtuluşu” tanımlar (10). Hal böyle

olunca karnaval insanlar arasında “özgür ve aşına temaslara” olanak tanır. İnsanların davranışını toplumsal konumlarından ayrı tutarak, dünyayla ilişkilenmenin yeni bir yolunu kurar. Bu bakımdan karnaval “kutsal ile dindışıyı, azametli ile alçaktakini, yüce ile önemsizi, bilge ile aptalı” birleştirir (123).

Filmde karakterler arasındaki karşılaşmalar agresif ve düşmanca olmaktan ziyade oyunbaz ve altüst edicidir. Her çatışma bir gülme havasında meydana gelir; bu da çatışmaların pek fazla gerginlik olmaksızın su yüzüne çıkmalarına olanak tanır. Karnavalın temel bileşenlerinden biri olan gülme, filmde de temel bir rol oynar. Filmde düzenli olarak başvuru mizah, Sünni İslam’ın resmi temsilcisi olan imamın dogmatik söylemini hedef almaktadır.

“Konuşma türü” (*speech genre*) Bahtin tarafından kullanılan bir kavramdır. Kavram, içeriden bir kimsenin yerellik algısından yararlanır. Yönetmen, Ula’da kullanılan mizah tarzlarına⁵ aşınadır ve film bu bakımdan zengindir. Filmde, bela okuma ve küfürlerle nitelenen halk mizahı biçimi *Billingsgate* kullanılır (bkz. Bakhtin 1984a: 5). Karakterler “Allah belanı versin”, “arsız piç”, “anasını sattığım”, “buruşuk karı” ve “siktir git” gibi küfürleri günlük sohbetlerinde sık sık kullanırlar. Bu açıdan önemli olan, bu bela okumaların kökeninin dualar, çıkış noktalarınınsa din olmasıdır. Fakat karnaval bağlamında düz anlamlarıyla kullanılmazlar. Bela okumalar hayır duası yerine geçer, hayır duaları ise bela okumalar (bkz. Brandist 2002: 139). Filmde karnavaleskin bir diğer göstereni de Osuruklu Zeki’dir. “Çık dışarı götü batasica... Atom bombası mı bu ya.” Zeki, kamusal alanların adabımuaşeretine uymayan bedensel aşırılığı temsil eder.

Karnavalda beden yeryüzüne bağlıdır. Genellikle ağız, cinsel organlar ve göğüsler gibi belin altındaki ve/veya zevkle bağlantılı uzuvlar vurgulanır (2002: 50). Beden bu uzuvlar aracılığıyla sınırlarını aşar. İlk sahnelerde sahilde yiyip içen insanların görüntülerini

5. Bkz. www.alem.com.tr/Sohbetler/yuksel-aksu-ftarik-gazoz-br-ademolma-hkayes-663635.

görürüz. Kamera, iri göbekleriyle kanepelerde uyuyup horlayanlara odaklanır. Film ayrıca yakın planlarda ter gibi vücut sıvılarını vurgular. Yemek, içmek ve terlemek – bu edimlerin tümü karnavalesk ortamda sürekli bir oluş halinde bulunan “bedenin sınırları üzerinde” icra edilir (bkz. Bakhtin 1984a: 317). Bir başka sekansta buz satıcısı, Cibar Kemal’in külotundan içeri bir küp buz atınca herkes güler.

Her ne kadar film bu arka planda taşra hayatını bir karnaval gibi tasvir ederek romantize eder görünse de öyle değildir. Filmin din ile ilişkisini göz önüne alacak olursak karnavaleskin sinemasal temsili başka bir anlam kazanır. Diğer bir deyişle filmin karnavalesk arka planı, bizi filmin en önemli özelliği konusunda, yani üç farklı din anlayışı arasındaki karşılaşmanın sunumu konusunda aldatmamalıdır. Öyle ki filmde komik olarak algıladığımız şey genellikle bu farklı din anlayışlarının yan yana getirilmesiyle sağlanmıştır.

Üç Din: Devlet İslamı, Heterodoks İslam ve Türkiye Cumhuriyetli İslamı

Film, bu üç dini temsil eden karakterlerin ilişkilerini , tartışmalı bir şekilde komedi dilinde temsil eder. Öncelikle resmi (Ortodoks) İslam’ın ne olduğunu dile getirir. Filmde imam tarafından temsil edilen bu İslam, tarikatlara katı bir şekilde itaat etmeyi ve dinin kamusal yaşamdaki örgütsel rolünü vurgular. Ortodoks Sünni İslam’ın tasvir edildiği belki de en önemli sahne ise imamın çocuklara yazın verdiği derslerdir. İmam çocuklara Kuran öğretir, dinsel vazifelerin yerine getirilemediği durumlarda uygulanan ritüel ve yaptırımları vurgular. Ona göre insan olmanın ölçütü, İslam’ın beş şartını yerine getirme azmiyle ilgilidir: “Âdem olmanın, yani insan olma şuuru- nun en önemli esaslarından biri nefsini yenmek, yani nefsine mukayyet olmaktır. Bu nefs mücadelesi yolunda en önemli ibadet oruç tutmaktır.”

İkinci olarak, film Ortodoks İslamın resmi temsilcisi olan imam figürünün din anlayışını köydeki halkın benimsediği din anlayışy-

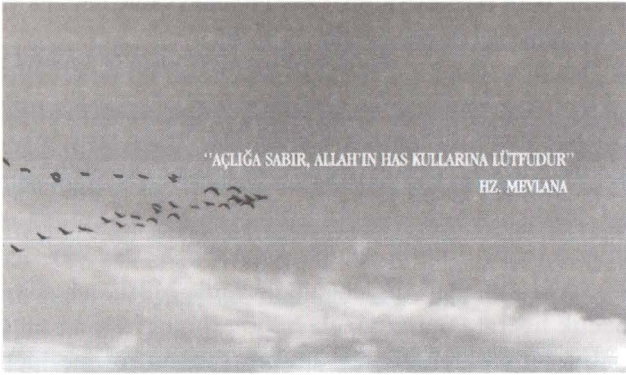
la karşılaştırır. İslam'ın Anadolu'da uzun zamandır yerleşik varlığı, Gnostik, Hristiyan ve İslam öncesi pagan unsurları Kuran'ın kitabî öğretileriyle bağdaştırmıştır. Filmdeki iki sahne, heterodoks İslam'a açıkça gönderme yapar: Âdem'in ölümünden sonra bir turna sürüsünün uçuşunu gösteren son sahne ile Cibar Kemal'in Âdem'e insan olmanın ne anlama geldiğini açıklamak için ona Alevi-Bektaşî şiiri okuması.

Bu meselenin karmaşıklığından dolayı “devlet İslamı” ile “heterodoks İslam” arasındaki farkları ve bu terimlere içkin müphemliği daha ayrıntılı açıklamakta fayda var.

“Devlet İslamı”nın Müphemliği

Osmanlı İmparatorluğu'nda sultan, siyasal otoritenin yanı sıra dinsel otoriteyi de temsil ediyordu. Halifeydi ve Peygamber Muhammed'in halefi kabul ediliyordu. Bu bakımdan İslam, Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet yapısının yanı sıra kültürel yaşama da damgasını vurmuştur. Genel olarak “devlet İslamı” terimi (Osmanlı İmparatorluğu'nda ve daha sonra Türkiye Cumhuriyeti'nde) siyaset ile İslam'ın, devlet gelişiminin farklı aşamalarındaki eklemlenme şekillerine işaret eder.

“Devlet İslamı” müphem bir terimdir. Bu nedenle, Osmanlı İmparatorluğu'nun on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllardaki bölgesel genişlemesinde heterodoks grupların rolünün tarihçiler tarafından etraflıca ele alınmış olması önemlidir (örneğin İnalcık ve Quataert 1994; Köprülü 1992). Bazı vakayinameler, Osmanlı devletinin kurucuları ile derviş grupları arasında en başından beri ailevi, siyasal ve dinsel bağlar bulunduğunu ileri sürerler (Yıldırım 2001: 122). Dervişler kitlelere İslam hakkında vaazlar vermekle kalmayıp devlete savaşçı temin etmek suretiyle de Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş döneminde kesinlikle önemli rol oynamışlardır. Osmanlı devleti bu hizmetleri karşılığında dervişlere ekonomik ve dinsel faaliyetlerle uğraşacakları dergâhlar inşa etmeleri için araziler bağışlamıştır (Yıldırım 2001: 124-27; Faroqhi 2007: 216). On üçüncü



İftarlık Gazoz, Yüksel Aksu, 2016.

ve on dördüncü yüzyıllarda bu dergâhlar etrafında yerleşim yerleri gelişmiştir. Bu da, geleneksel olarak dergâhların, Anadolu kentlerinde neden coğrafi açıdan ticari faaliyetlerle çevrelenmiş olduklarını açıklar (Wolper 2003; ayrıntılı bir tartışma için bkz. 3. Bölüm).

Bektaşî dergâhları, egemen seçkinlerle yakın ilişkileri ve yeniçeri ocağı içinde gördükleri rağbet nedeniyle önemliydi (bkz. Turhan 2014: 52).⁶ Hendrich şariat dışı bir tarikat olan Bektaşîliğin on dokuzuncu yüzyıla kadar varlığını sürdürmesinin, Osmanlı İslamı'nın ortodoks niteliğini tartışmalı hale getirdiğini ileri sürer (2011). Gelgelelim Yeniçeri Ocağının 1826'da Sultan II. Mahmut tarafından kapatılmasının ardından Bektaşî Tarikatı da yasaklanmıştır (a.g.y.). Aslına bakılacak olursa o yıl Bektaşî dergâhlarının kapatılması, Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet ve din arasındaki ilişkide bir dönüm noktasına ve Osmanlı seçkinlerinin dinsel ve kültürel önceliklerinde bir değişime işaret eder (Abu-Manneh 1999: 113). Sonrasında Nakşibendi Tarikatı'nın üyeleri Hindistan'

6. Bektaşîlik ile Osmanlı devleti arasındaki bağlantılara ilişkin farklı görüşler vardır. Köprülü (1992: 107) Osmanlı İmparatorluğu'ndaki tüm heterodoks tarikatlar Babaîliğin uzantıları olduğundan Bektaşî Tarikatı'nın Osmanlı devletinin kuruluşundaki etkisinin abartıldığını savunmaktadır. Dahası, on dördüncü yüzyılda Bektaşî Tarikatı Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ne en popüler ne de en nüfuzlu tarikattır.

dan göçmüş olan Halidiye kolu, Osmanlı'daki saray çevresi ve seçkinler arasında rağbet görmüştür (113-18).

Nakşibendi ve Bektaşî tarikatları arasındaki iki farkı belirtmek, filmin Alevi-Bektaşî inançlarına yaptığı atıfların tarihsel bağlamını anlamaya yardımcı olması bakımından önemlidir. Birincisi, Nakşibendiler Şeriata katı bağlılıkları, Şiilere⁷ ve Müslüman olmayanlara⁸ düşmanca tutumlarıyla tanınırken (Abu-Manneh, *a.g.y.*) Bektaşîlerin inancın ritüel yönlerine öncelik vermediği söylenir. Şiilikten ve Tasavvuftan etkilenen Bektaşîlik, Müslüman olmayanlara yönelik liberal tavırlarıyla da bilinir. İkinci fark ise ruhani liderlik silsileleriyle ilgilidir. Nakşibendi Tarikatı ruhani liderliğini Halife Ebu Bekir yoluyla Peygamber Muhammed'e dayandırmaktadır (Topbaş 2016: 138). Bektaşî Tarikatı ise ruhani liderlik silsilesini, Peygamber Muhammed'in meşru halefi saydığı İmam Ali'ye dayandırır. Tarihsel olarak, Peygamber Muhammed'in torunu İmam Ali'nin soyundan gelenlere siyasal otorite verilmemiş ve Kerbela'da Yezidiler tarafından katledilmişlerdi. Sünni ortodoks İslam'ın siyasal otorite verilmiş temsilcileri halifelik iddiasında da bulunmaktaydı.⁹

Osmanlı devletinin Sünni ortodoks eğilimleri, Yunanlılarla yapılan savaş sonucunda pekişti (Abu-Manneh 1999: 123). Bu bağlamda Bektaşîlik 1820'lerin giderek muhafazakârlaşan Osmanlı milliyetçiliğiyle uzlaşamadı (125). Nakşibendiler 1925'te dergâhların kapatılmasıyla etkilerini kaybetmişlerse de yirminci yüzyılın ikinci yarısında yeniden geliştiler. 1970'ler ve 1980'lerin Türk siyasal İslamı'nın entelektüel kökleri Nakşibendi Tarikatı'nın Halidiye koluna dayanıyordu.

7. Doğuya giderken onları şiddetle bastırmış olan Safavi İmparatorluğu'na tepki olarak.

8. Hindistan'ın İngilizler tarafından sömürgeleştirilmesine tepki olarak.

9. Emevi, Abbasi ve Memlük devletlerinden sonra halifelik Osmanlılara geçti. Son halife, 1922 ve 1924 yılları arasında hüküm sürmüş Osmanlı sultanı II. Abdülmecid'di.

“Türk İslamı” Olarak Heterodoks İslam

İslam teologları arasında “heterodoksi” terimi, öğreti ve pratik açılarından çok tartışılan bir terimdir. Bu tartışmanın ayrıntıları kitabın kapsamını aşmakla birlikte, film bağlamında heterodoks İslam, Anadolu’nun halk kültürünü geniş ölçüde etkilemiş Alevi-Bektaşî inançlarını temsil eder. Halk kültürlerinde şaman dinleri ile kitaplı dinlerin sıklıkla kaynaştığı, Anadolu’daki kadim inanışların, Hristiyanlığın heretik kolları ve Horasan’daki Batîni inançların İslami inançla bağdaştırıldığı iyi bilinir. Anadolu’daki Alevi-Bektaşîlik inanç ve ritüelleri İslam öncesi yerel kültürlerden de önemli ölçüde etkilenmiştir (bkz. Ocak 2010: 111). Alevi ritüellerinde hâlâ Uzak Doğu dinlerinden motifler olduğu gibi şaman motifleri de bulunmaktadır (183-241).

Anadolu’daki Tasavvuf şairleri (örneğin Ahmet Yesevi, Yunus Emre ve Kaygusuz Abdal) kendi edebi türlerini Alevi-Bektaşîlik kültürel bağlamında geliştirmişlerdir. Bilim insanları, Bektaşîliğin “Türklere özgü” bir tarikat olduğu konusunda hemfikirdir (Abu-Manneh 1999: 114). Türk İslamı bu bağlamda etnik bir anlam taşımaz (Yavuz 2004: 217), yalnızca dinsel bilginin, Müslüman olmanın kendilerine ait yollarını geliştiren insanların gündelik hayatlarında nasıl üretildiğine ve aktarıldığına atıfta bulunur (218). Diğer bir deyişle heterodoks İslam, İslam’ın, kitaplarla Tasavvufun bilgeliliğini harmanlanmış ve halk diline çevrilmiş bir versiyonudur. Aslına bakılırsa Yavuz Türk kültürünün kanonik İslam tarafından tamamen yutulmasını önleyen Tasavvuf olduğunu söyler (219). Tarihsel olarak, ortodoks din ile heterodoks din arasındaki ilişki düşmanca olagelmıştır. Örneğin Sünni ortodoksluk heterodoks grupları genellikle dine küfürle suçlamıştır.

Bu noktada, filmde yer alan iki heterodoks İslam referansına geri dönelim. Daha önce de belirttiğim gibi kamera son sahnede uçan bir turna sürüsüne odaklanır. Turna, Alevi-Bektaşîlikte önemli bir simgedir ve Bektaşîliğin kutsal saydığı insanları, İmam Ali’yi ve ta-



İftarlık Gazoz, Yüksel Aksu, 2016.

rikatın kurucusu Hacı Bektaş Veli'yi simgeler (Temizkan 2014: 162). İmam Ali, Türk heterodoksisinin başlıca düşünsel kaynağı ve "Tasavvufi Türk halk edebiyatının" kurucusu Ahmet Yesevi'den itibaren Türk halk şiirinde konu edinilegelmiştir (Çetin 2005: 219). İmam Ali öldürüldüğü sırada sesini turnalara verdiğine inanıldığından İmam Ali'nin simgesi olarak turna kullanılmaktadır. Bu inanç, Âşık İlhamî'nin yaklaşan iki "telli turna" hakkındaki ünlü eseri de dahil olmak üzere Türk ve İran halk şiirlerinde ifadesini bulur (bkz. 223).

Aynı sahnede (turnaların) göç(ü) teması da Alevi-Bektaşilikte ölümü temsil eder. Buna göre bu dünyada insanın Tanrı'dan ayrılışı salt görünürde bir ayrılıştır. Bu anlamda ölüm, doğumu, Tanrı'yla yeniden bir olmayı temsil eder. Bu nedenle Alevi-Bektaşî kültüründe ölüm "Hakk'a yürüme" veya "göç etme" olarak tanımlanır.

Filmde heterodoks İslam'a yapılan diğer gönderme, Cibbar Kemal'in Âdem'e insan olmanın ne demek olduğunu açıklamak için okuduğu şiirdir. On üçüncü yüzyıl Türk halk ozanı Kaygusuz Abdal tarafından yazılan şiir şöyledir: "Âdem Âdem dedikleri el ayakla baş değil, Âdem manaya derler suret ile kaş değil." Bu şiir, Sufi teozofisinin insan-ı kâmil kavrayışına, yani saf bilinç durumuna erişmiş insan kavrayışına atıfta bulunur (daha ayrıntılı bir tartışma

için bkz. 3. Bölüm). Alevi-Bektaşî inancına göre İmam Ali ve Hacı Bektaş Veli insan-ı kâmil kabul edilirler.

Genel olarak, filmdeki karakterler kutsal kitapların otoritesine inanırlar. Gelgelelim onlara göre İslam, bir devlet yasasını ya da hukuk yasasını değil, bir ahlak yasasını temsil eder. Filmde pek çok durumda, İslami ibadet pratiklerinin günlük rutinlere uymak üzere esnetildiklerini görürüz. Bunun tipik bir örneği, Dünya Kupası finaliyle çakışacağı için teravih namazının ertelenmesini isteyen kasabalılarla imam arasında gerçekleşen pazarlık diyalogudur.

“Ocağına düştük hocam! Hocam, akşam Dünya Kupası’nın final maçı var... Akşam teravih ile maç saati çakışıyor. Hocam, maçı tam teravihe denk getirmiş deyyuslar. Deyyus bunlar ya! Hocam teravihi ertelese?”

“Ben sizin bu maçınız yüzünden günaha giremeycem.”

“Tamam da bizim dinimiz kolaylık dini değil mi?.. Hocam, valla içkiyi bırakacağım.”

“Yalana bak, yalana!”

“Hocam ben hiçbir Cuma’yı kaçırmayacam bak.”

“Hocam, Ramazan’da zaten içmiyordum, üç aylarda da içmeyeceğim. İcabında komple bırakıyorum hocam, n’olur.”

Cibar Kemal, imamı içkiyi bırakabileceğine ikna edebilmek için bir şişeyi yere boca eder. Fakat şişe suyla doludur. Cibar Kemal daha sonra arkadaşlarına şöyle der: “Bunu harcar mıyım sanıyorsunuz? Su bu, su!”

İmam teravih namazını ertelemeyi reddedince ertesi gün cemaat ikinci namazına gelmez. Onun yerine, imamın, namazı farz ve sünnet rekâtlarına bölmeye ve sünnetleri maçıdan sonra kıldırma söz verdiği diğer camiye gitmişlerdir. Bunun üzerine cemaatin imamı sorar: “Taksidi mi bağlamışlar namazı? Tamam! Tamam! Davranın o zaman!” İmam, cemaatini geri kazanmak için yalnızca farz rekâtları kıldırır ve Kuran’daki en kısa ayetleri okur. Böylece namaz çabuk biter ve cemaat maçı kaçırmaz.

Köylüler, otorite konumundan konuşan imamın monolojik sesi-ne meydan okumak için mizahı kullanırlar. Mizah ayrıca, resmi ortodoks dinsel söylem tarafından konan sınırları delip geçmelerine

de yardımcı olur. Filmde mizah “eşit var oluş haklarına ve her biri kendi dünyasına sahip” seslerin çoğulluğundan oluşan çok sesli bir çevre yaratır (bkz. Bakhtin 1984: 51).

Türkiye Cumhuriyeti'nin Din Felsefesi

İftarlık Gazoz'da dini inanca dair birinci ve ikinci anlayışları ele aldığımıza göre filmin inanç meselesine ilişkin genel bakış açısı bakımından belirleyici olan üçüncü anlayışa geçebiliriz. Bu İslam, Türkiye Cumhuriyeti fikri ve onun köşe taşı olan laiklikle doğrudan ilişkilidir. Cumhuriyetin, dini devletten ayırma girişimi 1924'te halifeliğin kaldırılmasıyla başlamış ve devlet iktidarı, Cumhuriyetin ilanından bu yana her zaman, dinin siyasal kullanımını Diyanet İşleri Başkanlığı'nın yasal çerçevesinde denetim altında tutmak için kullanılmıştır. 1924'te Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından kurulan bu kurum batıl inanca, cehalete ve dinin din görevlilerince siyasal istismarına karşı mücadele etmek üzere tasarlanmıştı. En önemli görevlerinden biriye halkı kendi dini konusunda aydınlatmaktı. Kurulduğundan bu yana Türkiye'deki tüm imamlar dinsel eğitimde standartlaşmayı sağlamak amacıyla bu başkanlık tarafından atanmıştır. Gelgelelim bu kurum, Sünni İslam'ın yalnızca Hanefilik mezhebine hizmet verdiği ve diğer hiçbir mezhebe hizmet vermediği için eleştirilmektedir.

Kendini Aydınlanmanın bir ürünü olarak sunan Türkiye Cumhuriyetinin kurucu kadroları, siyaseti (ve devleti) açıkça dinin önüne koymuştur. Hobbes, Spinoza ve benzeri klasik siyaset kuramcıları gibi Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal'e göre de dinle siyaset arasındaki ilişkiyi belirlemesi gereken egemen devlettir. Sonuçta cumhuriyetçilik ilkesi de dinin kişisel bir mesele olduğu konusunda ısrarcıdır. Cumhuriyetçilerin bakış açısına göre bunun din üzerinde olumsuz bir etkisi yoktur. Aksine “gerçek din”i siyasal ve ekonomik çıkar gruplarının istenmeyen nüfuzundan korur. Diğer bir deyişle din ve siyasetin birbirinden ayrılması gerçek dini yok etmek şöyle dursun, bekasını garanti altına alır ve bunu da,

dini, saptırılarak batıl inanç haline getirilmesinin her zaman başlıca nedeni olmuş siyasal müdahaleden koruyarak yapar. Çokeşliliği yasaklamak, resmi nikâhı zorunlu kılmak, kadınlara da oy hakkı tanımak ve İslami Şeriat yerine Batılı, Avrupa tarzı bir medeni kanun benimsemek gibi diğer reformların yanı sıra bu, siyasal hayatın örgütlenmesinde dine alan tanınmaması anlamına geliyordu. Cumhuriyetçi kadrolar bunu devletin vatandaşları karşısında tarafsızlığının bir ön koşulu olarak görüyordu.

Dine dair bu üçüncü anlayış filmde Cibbar Kemal figürüyle, özellikle de onun Halkevi'ndeki solcu devrimcilerle karşılaşma ânında temsil edilir.¹⁰ "Cenabı Allah bu dünyayı yaratmış, Atatürk vatanı kurtarmış. Bitti gitti. Tövbeler olsun!" Bu ifade yaradılış fikrini kabul eder, fakat yaradılış meselesinin, siyasal hayatın örgütlenmesiyle ilgisi bulunmadığını ileri sürer. Siyaset dünyevi bir meseledir. Ülke kurtarmak siyasal bir edimdir ve kurtarıcı mesih değil siyasetçidir. Böylelikle ana çelişki dine dair birinci ve ikinci anlayışlar arasındaymış gibi görünmekle birlikte film, diğer ikisine mesafe alan üçüncü bir anlayış öne sürer.

Yerel ile Evrensel: Efendi ile Devrimci

Âdem'in entelektüel ve siyasal gelişiminde etkili olan üç figür vardır. Bunların ilki imamdır. İmam ne zaman başlıca tektanrılı dinlerin hepsinde ilk insan olarak anılan Âdem'den bahsetse imamın şahsen kendisine hitap ettiği hissine kapılan Âdem panikler.

İkinci etkili figür, çiftlikle kasaba arasında otobüsü kullanan Hasan'dır. Hasan boş zamanlarında Halkevi'nde başka gençlerle sosyalleşir. Köylülere, babasının onların emeği üzerinden kâr ettiğini ve devrimciler iktidar olursa büyük toprak sahipliğinin ortadan kaldırılacağını, babasının toprağının da onlar arasında pay edileceğini söyler. Genç kızlar Hasan'ın kullandığı bu entelektüel dilden etkilenir, bazıları onunla tartışmaya girer.

10. Mustafa Kemal kitleleri eğitime projesinin bir parçası olarak Halkevleri adıyla bilinen toplum merkezleri kurmuştur.

Hasan Âdem'e, insan olmanın ön koşulunun sınıf bilinci olduğunu söyler: "Emek bilinci olmayan insanın hayvandan farkı olmaz. Bak, öküzler mesela. 'Yeter artık, kaç saat çalışıyoruz, cumartesi-pazar tatili istiyoruz, daha fazla saman istiyoruz' diyorlar mı? Peki hiç 'Örgütlenelim, sendika kuralım, kooperatif kuralım, artık şıgortasız çalışmak istemiyoruz' diyorlar mı? Bak şu eşeklere bak, yük getir, yük götür. Yüzyıllardır sömürülüyorlar, aşağılanıyorlar. Hiçbiri 'yeter artık' deyip isyan ediyor mu? İşte bak, emek bilincin olmaz, toplumcu düşünmezsen onlardan farkın olmaz." Hasan, Âdem'in La Fontaine tarafından ideolojik olarak endoktrine edilmesini engellemek için ona Ezop okumasını önerir. La Fontaine'in karınca ve ağustosböceği masalı çok çalışma ve birikimi teşvik ederek kapitalizmin değerlerini ve Protestan iş ahlakını benimser. Hasan şöyle der: "İlla ki masal okumak istiyorsan halkın masalcılarını oku, tamam mı? Ezop'u oku, en azından bizim memleketli. La Fontaine'e benzemez. La Fontaine hırsız. Yok bilmem neymiş, karınca çok çalışkanmış, ağustosböceği de çok tembelmiş. Ya bir kere adamın sanata bir saygısı yok!"

Üçüncü etkili figür Cibar Kemal'dir. Cibar Kemal Cumhuriyet Halk Partisi'ni destekler, komünizmi ve sosyalizmi aşırılıkçı ideolojiler olarak görür. Dükkânında, 1970'lerde Türkiye'nin merkez sol partisinin lideri Bülent Ecevit'in işçi sınıfıyla özdeşimini göstermek üzere başında madenci baretiyle bir portresi, futbol takımı Beşiktaş'ın bir poster ve esnafın işyerlerinin duvarlarına asması âdetten olan karınca duası bulunur. Bu duanın bereketi ve bolluğu artırdığına inanılır. Cibar Kemal Âdem'in de istek ve davranışlarında ölçülü olmasını ister: "Hayatta ne en önden gideceksin, ne en arkada kalacaksın. Askerde de öyle. En önden gidersen her işi sana yaptırırlar, en arkada da kalırsan yersin götüne tekmeyi."

Âdem toplumsal norm ve değerleri Cibar Kemal'den öğrenir. Gelgelelim bu etkili üç figür arasında en çok devrimci Hasan'dan etkilenir. Hasan sosyalist öğretiler ile gerçek İslam'ın döneminin hiyerarşik toplumsal yapıları için oldukça yıkıcı bulduğu öğretileri arasında bir tutarsızlık görmez: "Peygamberimiz de devrimciymiş

zamanına göre ... Hatta ne diyor bir sözünde, 'Komşusu açken kendisi tok yatan bizden değildir,' diyor." Âdem bunu duyunca çok şaşırır ve daha fazlasını öğrenmek için heveslenir. Hasan sosyalizmin evrenselciliği ve heterodoks İslam'ın tikelciliğinin harmanlanarak vücut bulmuş halidir. Son sahnenin, bir devrimcinin ölümünü ve onu izleyen bir turna sürüsünü göstermesinin nedeni de budur.

Sokratik Bir Diyalog

Film, Sokratik diyalogun belirli bir aracı olan *syncrisis*'i kullanarak seyirciyle diyaloga girer (Bakhtin 1984: 110). İnancın ne olduğu meselesine dair birkaç bakış açısını birden yan yana koyar. Bu bakış açıları, tartışıp birbirini kışkırtarak seyirciyi farklı inanç anlayışları üzerine düşünmeye davet eden farklı karakterler tarafından temsil edilirler.

İmama ve Cibar Kemal'e göre inanç dinin alanına aittir. Çocukken Âdem de böyle düşünür. Fakat film, insanlığın sınındığı ölçüt olarak oruç tutmanın yerine açlık grevini koyarak inanç ve sadakatın mutlaka ve yalnızca din kaynaklı olmadığını ileri sürer. Böylelikle, her ne kadar son sahnede sosyalizm ve heterodoks İslam kaynaşmış gibi görünse de film iki farklı din anlayışı arasında, ortodoks ve heterodoks din anlayışları arasında bir tercih yapmayı dayatmanın ötesine geçmeye çalışır. Bu dayatma esasen, siyasal ve kültürel meselelerin dindışı herhangi bir ifadesini olanaksız kılar.

Pek çok çağdaş toplumsal kuram, kutsal veya dinsel olduğu düşünülenin dindışı kökenini göstererek, bu dayatılan seçime benzer şekilde karşı çıkar. Örneğin Bauman'a (1993) göre dindar olduğumuz için ahlaklı varlıklar değildir. Aksine, tam da ahlaklı olma yetimiz olduğu için dindar olabiliriz. Bu bakış açısına göre ahlak insan olmaya dayalı, kendiliğinden ve dürtüseldir. Benzer şekilde Foucault da hakikat arayışının, yani kişinin inanma ve inancı adına konuşma yetisinin tektanrılı dinler öncesi Grek kültüründe yaygın bir pratik olduğunu, daha sonra Hıristiyanlık tarafından benimsendiğini ve Hıristiyanlığın da hakikati söylemek konusunda tekel ol-

88 SİYASET VE DİNİN GÖSTERİSİ

ma iddiasında bulunduğunu söyler (1980). Bu bağlamda karnavalesk komedi siyasal bir trajediye dönüşürken filmdeki ana mesele din olmaksızın inanıp inanamayacağımızdır. Film, dindar olmadan da inanmanın ve sadakatin mümkün olduğunu gösterir.



6 THE İMAM

Soğuk Savaş'ın bitişinin yarattığı ideolojik boşluğu, dinin küresel ölçekte yeniden canlanışının doldurmasıyla birlikte İslam “Batı ittifakının yeni küresel düşmanı” olarak komünizmin yerini aldı (bkz. Tibi 2002: 5). Bunu takiben, uzun süredir Batı siyasal düşüncesini tanımlamış olan demokrasi-despotizm ikiliği, radikal ve ılımlı olmak üzere İslam'ın kendi içinde farklılaşmasına tahvil edildi. Bu çerçevede radikal İslamcılık, modernliğin ve liberalizmin sosyo-ekonomik etkilerine gösterilen gerici tepkinin adı olmuştur. İslamcılığın özellikle de kıyametçi versiyonu, liberal demokratik mutabakatın küresel güvenlik kaygılarını körükler.

*The İmam*¹ İslam'la modernliğin uyumlu olduğunu göstermeyi hedefleyen bir anlatıya sahiptir. Film İslam'ın radikal ya da muhafazakâr ol-

ması gerekmediğini, modern ve ılımlı da olabildiğini göstermek amacıyla biri modern, diğeri geleneksel iki din görevlisi arasında keskin bir tezat oluşturur. Bu nedenle başkahraman Emre İslam'la modernliği uzlaştıarak Türkiye'deki seküler halkın bu konudaki önyargılarını kırmayı hedefler. Öyle ki filme göre bu kesimin İslam'a dair önyargıları kırılacaksa "kendileri" gibi birini görmeleri gerekir. Bu bakımdan ılımlı İslam'la radikal İslam arasındaki çelişkilerin, İslamcılığın ideolojik hegemonyasını zayıflatmadığını, aksine güçlendirdiğini rahatlıkla varsayabiliriz.

Gelgelelim film saf inancın, yani kapitalist düzende değişmeden kalabilen otantik bir dinin olanaklılığını varsayar. Oysa başkahraman ironik bir biçimde, İslam'ı neredeyse Protestan bir tarzda yaşar. Kamusal yaşamında, seyircinin bildiği anlamda İslam'ın izlerine rastlanmaz. Bu bağlamda bu bölümde "ılımlı İslam"ı, din ile teknobilimin sentezinin bir ürünü, "küreselatinleşmiş" (Derrida 2010) bir fenomen olarak ele alıyorum. Dahası, ılımlı İslam'ın Türkiye ve başka yerlerde siyasal İslamcılığın bir ürünü olduğunu ve siyasal İslam'a daha geniş bir toplumsal taban sağladığını öne süreceğim.

Emre modern din görevlisini temsil eder. İmam Hatip Lisesi'nden mezun olduktan sonra üniversitede bilgisayar mühendisliği okumuştur. Yüksek lisansını İngiltere'de tamamlayıp İstanbul'a dönmüş ve iş ortağı Mert'le birlikte bir yazılım şirketi kurmuştur. Emre'nin fiziksel görünüşü ve hayat tarzı dindar biri olduğuna dair hiçbir ipucu vermez. Onu ilk olarak, Mustafa Cihat'tan² rock müzik dinleyip Anadolu bozkırlarında motosiklet sürerken görürüz. Daha sonra, eski okul arkadaşlarından Mehmet şirkete gelir ve "Emrullah"la görüşmek istediğini söyler. Böylelikle Emrullah'ın ismini Emre olarak değiştirdiği ortaya çıkar. Emre, Mehmet'i karşısında görünce

1. Yönetmen: İsmail Güneş, Yapım: 2005, Gösterim Tarihi: 2005, Festival Gösterimleri: Yok.

2. Mustafa Cihat, hayatı filmin başkahramanının hayatını andıran bir Türk şarkıcısıdır. Emre gibi o da İmam Hatip Lisesi mezunu olmakla birlikte çok farklı bir kariyer seçmiş ve bir rock grubu kurmuştur.



The İmam, İsmail Güneş, 2005.

okulda onunla “ölü yıkayıcı” diye dalga geçen kızları anımsar.

Emre, Mehmet’le irtibatı kopmuş olduğu için özür dileyerek “Biz hürriyetimizi kaybettik, piyasanın kölesi olduk,” der. Mehmet’in ziyaretinin sebebi, kendisi mide kanseri tedavisi görürken, Emre’den, Malatya’nın Darende ilçesi Yenice köyü camisindeki yerini almasını istemektir. Bu işi geçici olarak Hacı Feyzullah devralmıştır, fakat Mehmet, köye Göçerli’den gelip yerleşmiş olanların, vekilinin katı ve ayrımcı tutumundan dolayı camiye gitmeyi bırakacaklarından endişe eder. Feyzullah’ın, göçenlere sık sık “afyoncu” ve “şarapçı” dediğini öğreniriz. Caminin ihtiyacı olan, İslam’ı bir barış ve hoşgörü dini olarak sunabilecek uzlaştırmacı bir din görevlisidir. Filmin anlatısında modern din görevlisi İslam’ın gerçek temsilcisidir. “*The İmam*” adı da bunu gösterir.

Emre, Mehmet kadar sık oruç tutan birinin bile mide kanseri olmasına şaşırır. Mehmet onu “Demek ki oruç tutmamışsınız, aç kalmıyorsunuz” diye yanıtlar. Bu bir itiraftır: Mehmet, İslam’ın gereklerini yerine getirirken kalbinde bir şey hissetmemek durumundan bahseder. Fakat bunu düz anlamıyla almamamız gerekir. Bu daha ziyade Mehmet’in dindarlığını ve ritüele öncelik veren din yerine kalbi dini tercih ettiğini vurgular. Kamusal yaşamında dinsel bir ize rast-

lanmayan Emre işte bu bağlamda İslam'ın gerçek temsilcisi olarak gösterilir.

Buna karşılık Mert, Emre'nin dindar kimliğini on yıl boyunca saklayabilmiş olmasına şaşırmıştır: “Ama helal olsun, süper oynuyorsun yani... İçki içmemeler, dansa kalkmamak için bahane uydurmalar filan. Süperdin yani. Ah kafa, nereden bileyim beyimizin imam olduğu için...”

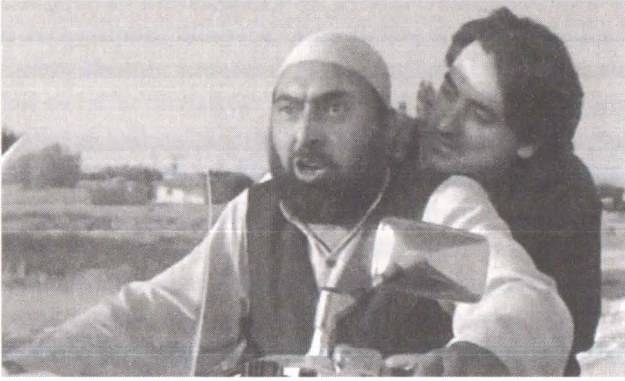
Emre Mehmet'i evine götürür. Eve vardıklarında Emre'nin eşini eşyalarını toplarken bulurlar. Emre ve eşi boşanmak üzeredir. Kadın evde kalmayı reddeder ve Emre'nin ona geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini dayatmış olmasından şikâyet eder: “Sen [evliliği] krallık olarak gördün, tek bir kralı ve tek bir vatandaşı olan bir krallık.” Emre'nin sarışın, tesettürsüz, meslek sahibi bir kadınla evlenmiş olması Türk İslamcılığının 2000'lerdeki çoğulcu ve demokratik tabiatını simgeler.

Emre Mehmet'in iş teklifini kabul eder ve Mert'ten, yokluğunda Mehmet'e göz kulak olmasını ister. “O caminin bana ihtiyacı yok. Benim onlara ihtiyacım var.” Köylüler daha önce hiç uzun saçlı, motosiklet kullanan bir din görevlisi görmedikleri için Emre'yi görünce şaşkına dönerler: “Göçerler bile nereden buldun bu artisti diyecekler.” Fakat Emre yeni işini layıkıyla yerine getirir. Çocuklara hem Kuran okumasını hem de bilgisayar kullanmasını öğretir. Bazen de onları motosikletiyle gezdirir.

Çok geçmeden muhtarın kızı Zehra'yla tanışırız. Zehra traktör kullanır, geleneksel tarzda giyinir ve başörtüsünü gevşekçe bağlar. Devlet kurumlarında onlarca yıl süren başörtüsü yasağı nedeniyle Ziraat Fakültesi'ne kaydını yaptırmadığını öğreniriz.³ O yine de zamanının çoğunu ziraat kitapları okuyarak geçirir.

Bir gün fırtına sırasında Zehra'nın traktörünün lastiği çamura saplanır. Emre onu motosikletiyle köye götürür ve böylece köy de-

3. 1980 darbesinden sonraki yeni anayasa, memurların devlet kurumlarında başörtüsü takmasını yasakladı. Bu yasak öğretmenler, devlet hastanelerinde çalışan doktorlar, avukat ve hâkimler gibi çeşitli meslek gruplarına da uygulanmış olup 2013'te Adalet ve Kalkınma Partisi tarafından kaldırılmıştır.



The Imam, İsmail Güneş, 2005.

dikoduyla çalkalanmaya başlar: “Maaşallah, maaşallah. İmam dediğin böyle olur işte. Kız babalarına Allah yardım etsin.” Göçerler imamın davranışını insani bulurken bazı köylüler, kabul gören ahlak kurallarına aykırı davrandığı için onu sert bir şekilde eleştirir. Tam kahvehanede Emre’den köyü terk etmesini istemeyi tartışmaktayken Emre’nin okuduğu ezan duyulunca herkes camiye gider.

Bu arada Feyzullah’ın zihinsel engelli oğlu Tarık içten içe Emre’nin motosikletine binmeyi arzular. Bir gün motosikleti alır ve bir saman yığınının içine sürerek yığının içinde gözden kaybolur. Sonra Feyzullah da motosiklete atlayıp oğlunu aramaya başlar. Hiçbir yerde izine rastlamadan günlerce arar ve artık tam çaresizliğe kapılmak üzereyken köylüler Tarık’ı dilek ağacının altında bulurlar.⁴

Ağaca bez bağlayıp dilek dileme geleneği göçerlerin gelişiyle birlikte yaygınlaşmıştır. Feyzullah, İslam’ın her nesnenin dinsel değere sahip olabileceği inancını batılılıkla itham ettiği gerekçesiyle bu şamanist geleneği kınar. Aslına bakılacak olursa bu, Mehmet ile Feyzullah’ın anlaştıkları tek konudur. Gelgelelim ilginç bir şekilde,

4. Bazı kadim mit ve dinlerde (örneğin Türk mitleri, Hinduizm ve Yahudilik) ağaçlara simgesel anlamlar yüklenir. Dilek ağacı kavramının izi de şaman kültürü geleneklerine dek sürülebilmektedir.

filmin sonunda Feyzullah kendi batıl inançlarına esir düşer. Motosikletten inmeyeceğine yemin eder. Yeminini tutamayacak olursa eşini boşamaya ant içer. Bu nedenle kimse onu motosikletten inme-ye ikna edemez.

Göçer bir kadının Zehra'ya söylediği şey, göçerlerin heterodoks Alevi-Bektaşî inançlarına sahip olduğunu göstermektedir: “Bu kadar insan diliyorsa vardır bir Eren’in⁵ hikmeti.” Dolayısıyla Tarık, tüm inançlara eşit saygıyı simgelemesi amacıyla dilek ağacının altında bulunur (İşiyok 2015).

Filmin sonunda Mert Mehmet’in na’sını cenaze için köye getirir. Emre arkadaşının na’sını yıkarken “Ölü yıkayıcı, ölü yıkayıcı!” diye bağırarak kızları anımsar. Cenazeden sonra motosikletini köyde bırakarak Mert’le birlikte İstanbul’a döner.

Geleneksel-Modern İkili Karşıtlığı

Film geleneksel ve modern ikili karşıtlığını birkaç açıdan inceler. En önemlisi, başkahramanın ismini Emrullah’ken Emre yapmış olmasıdır. Etimolojik olarak “Emrullah” ismi “Tanrı’nın emri” anlamına gelir. Aksine, basitçe “dost” anlamına gelen modern ismi “Emre” ona seküler çevrelerde toplumsal kabul görebilmesi için gerekli “simgesel sermaye”yi (Bourdieu 1993) sağlar. Yönetmen, Müslüman “habitus”una (a.g.y.) ait bir simgeyi ortadan kaldırmış olmasa Emre’nin seküler çevrelerde toplumsal olarak kabul edilmeyeceğini ima etmiş olur.

Emre’nin köye yolculuğu “köklerine dönüş”ü anlamına gelmektedir. Film, köydeki geleneksel yaşamın erdemlerini vurgular. Şehir, şirketteki ofis gibi modern mekânlar karanlık ve kasvetli görünürken köy, cami, kahvehane gibi gelenekseli temsil eden mekânlar rahat ve aydınlık görünür. Böylece aydınlatma, seyircinin geleneksele ve moderne dair görsel (ve psikolojik) algılarını değiştirmek için maharetle kullanılmıştır.

Film karakterlerini de modern ya da geleneksel olarak kategorize eder. Bu ikili karşıtlık, seküler ve dindar arasındaki bir başka ikili karşıtlığa aktarılır ki bu da kutuplaşmış kültürel kodlar, davranış şekilleri ve hayat tarzlarıyla ilgilidir. Mehmet gibi dindar karakterler neredeyse azizvari sunulurken seküler karakter Mert duyarsız, alaycı ve ruhsuz tasvir edilir. Örneğin Emre'nin dinsel eğitimiyle alay eder, ayrıca sekse yaklaşımı da rahattır: "Yaa nerede olacağım Emre? Piliç ayıklamaya hazırlanıyorum." Dahası İslami ritüellerle ilgili pejoratif sözler sarf eder: "Gece de oruç tutacak değilim ya!"

Anlatı serilirken yönetmen bir başka iki karşıtlık daha sunar. Bu defa modern din görevlisi (Emre) ile geleneksel din görevlisi (Feyzullah) arasında. Emre ve Feyzullah İslam'ın iki farklı yüzünü temsil ederler: Hoşgörülü ve açık fikirli ile katı ve baskıcı. Bu karşıtlık iki amaca hizmet eder. Birincisi, "gerçek İslam"ın Allah'tan korkuyu değil, Allah sevgisini vurguladığını gösterir. Feyzullah'ın aksine Emre köyün çocuklarına sabırla yaklaşır. İnsanların hatalarına karşı hoşgörülüdür. Feyzullah ise hoşnutsuz ve tenkitçidir. Onu her zaman asık suratlı görürüz. Kuran ayetlerini ezberleyemeyen oğlu Tarık'ı sopayla döver. Kızını ön dört yaşında evlenmeye zorlamıştır ve zaman zaman da karısını dövmektedir. Sık sık İslam'ın cezai yaptırımlarını vurgular. Karşıtlığın ikinci amacı, gerçek İslam'ın akla ve Allah'ı bilmeye dayandığını seyirciye hatırlatmaktır. Emre yüksek eğitilidir ve güzel konuşur. İslam'ın başlıca öğretilerini basit ve anlaşılır bir üslupla açıklar. Onun aksine Feyzullah bütün ömrünü köyde geçirmiştir. Kuran'ın öğretileri üzerine derin düşünecek kadar aydınlanmamıştır. Dolayısıyla Mehmet'in sözü çarpıcıdır: "Cehalet dışında her şeyin ilacı var."

Bu modern-geleneksel ikili karşıtlığının, Emre'nin motosikletine karşılık Feyzullah'ın bisikleti gibi maddi göstergeleri de vardır. Motosiklet modernliği simgeler. Modern toplumlarda hareket, modern teknolojiler tarafından mümkün kılınır ve kendinden-hareketlilik (*automobility*), yeni bir toplumsallık yaratma kapasitesine sahiptir (Urry 2007). Bu bakımdan motosiklet kullanma Türkiye'de ancak kentli orta sınıfların maddi gücünün yetebileceği bir etkin-

liktir ve Emre de hayatının son on yılında o maddi güce erişmiştir. Köye yolculuğunda, motosikleti, modernlik ile gelenek arasında köprü kurarak önemli bir görevi yerine getirir. O geldikten sonra köy ve kent kültürel olarak birbirinden ayrı iki dünya değildir artık. Feyzullah'ın oğlu da dahil olmak üzere çocukların hepsi motosiklete binmek isterler. Emre, motosikletini Hasan'a hediye ederek, onu, kendisinin modern Müslüman örneğini sembolik olarak devam ettirecek vârisi olarak atamış olur.

Hiç kuşkusuz hız, modernliğin ve ilerlemenin tanımlayıcı özelliğidir. Motosiklet, kaçış ve özgürleşme imalarına sahip bir hız kültürünü temsil eder (bkz. Parkins 2009: 39). Hasan Emre'ye "neden çok hız yaptığını" sorduğunda Emre bu nedenle "Kaçmak için," diye cevap verir. Emre'nin akışın simgesi olan motosikleti onun içsel ikilemlerinden kaçmasına da olanak tanır. İstanbul'a dönüşte motosikleti kullanmak yerine köyde bırakmasının nedeni de budur. İkilemlerini en sonunda çözmüş olduğundan artık kaçmak için motosikletine ihtiyacı yoktur.

Modern Müslümanlar: Kavram Kargaşası mı?

Film, geleneksel ile modern, birbirini dışlayan kategoriler olarak sunar, fakat Emre ve Zehra bu kategorileri sentezler. Zehra geleneksel giyinmekle birlikte toplumsal rolünün annelikle sınırlı olduğu düşünülen geleneksel Müslüman kadın imajına uymaz, kamusal yaşama katılmak ister. Emre, kamusal yaşamdan hiçbir zaman Zehra gibi dışlanmamıştır çünkü Müslüman erkekler tesettür gibi toplumsal cinsiyetle ilişkili dinsel kimlik simgeleri giymekle yükümlü değildir. Emre'nin Müslüman habitusunun tek işareti İmam Hatip Lisesi eğitimidir.

Bu okulların statüsü, Türkiye devletinin seküler niteliği açısından çoktandır tartışmalı olagelmıştır. Bazı çevrelerde dinen endokrine edilmiş mezunlarının devlet bürokrasisinde çalışmasına izin verildiği takdirde Türkiye Cumhuriyeti'nin seküler temelleri için tehdit teşkil edebileceklerine dair bir endişe vardır. Gerekli ek ders-

leri tamamlamadıkları takdirde üniversitede ancak ilahiyat okuyabileceklerini şart koşan yasa bu endişeyle başa çıkma amacıyla yürürlüğe konmuştur. Bu yasaya göre, İmam Hatip mezunları ancak devlet tarafından memur olarak istihdam edilen din görevlileri olabileceklerdir. Bu okullar ülke çapında dinsel eğitimin tüm din görevlisi adayları için standartlaşmasını da sağlamıştır.

Bu okullar 1990'lara kadar muhafazakâr, sağcı siyasal partiler tarafından desteklendi. Gelgelelim aşırı sağcı Refah Partisi'nin iktidarına son veren 1997 askeri darbesi (e-darbe), bu kurumların orta-okul kısımlarının kapanması ve resmi statülerinin meslek okulları olarak belirlenmesiyle sonuçlanmıştır. Mesut Yılmaz liderliğindeki yeni hükümet, bu okuldan mezun olanların farklı üniversite bölümlerinde okumalarını engelleyen daha fazla yasa yürürlüğe koymuştur. Öte yandan 2002'de Adalet ve Kalkınma Partisi'nin iktidara gelmesiyle birlikte İmam Hatip okullarının sayısı katlanarak artar ve mezunlarına, üniversiteye giriş sınavlarına eşit katılım hakkı tanınır.

2005'te çekilen ve başkahramanı otuzlu yaşlarında olan film, seküler müesses nizamın, bu okulların mezunlarına yönelik ayrımcı tavrını eleştirir. Bir grup kızın Emre'ye "ölü yıkayıcı" dediği açılış sahnesi bu ayrımcılığa dikkat çeker. Emre üniversiteye giderken kısıtlamalar çoktan kaldırılmış olsa da iktidarın resmi ideolojisinin inşa ettiği "seküler seçkinler" ile modern Müslümanlar arasındaki sosyo-kültürel ayrımlar hâlâ yerli yerindeydi.

Burjuvazi, ordu ve medya mensuplarını da kapsayan kentli seçkinler ile yeni taşralı aktörler arasındaki ayrılık yalnızca kültürel değildir, sınıf gibi başka boyutları da vardır. İmam Hatip okulları dezavantajlı durumdaki bazı çocuklara ücretsiz, yüksek nitelikli eğitim sunuyordu (Sarfati 2012: 165). Bu okulları çevreleyen toplumsal ağlar, yani sivil toplum örgütleri de bu okulların mezunlarının toplumsal ve siyasal hareketliliğini giderek şekillendirdi (166).

Film işte bu arka planda, aynı anda iki seyirciye birden hitap eder. İlk olarak sekülerleri, "gerçek İslam"ı Feyzullah'ın temsil ettiği geleneksel veya daha ziyade gerici İslam'dan ayırt etmeye, gerçek İslam'ın gerici olmadığını kabul etmeye çağırır. İkincisi, Fey-

zullah gibi geleneksel Müslümanlara modernlikten korkmamalarını söyler ve hatta modernliğin, dinsel deneyimlerini zenginleştirebileceğini ileri sürer. Diğer bir deyişle film, dinsel muhafazakârların modernliğe düşmanlıkları üzerine, sekülerlerin de İslam'a düşmanlıkları üzerine düşünmesi gerektiğini savunur.

Seküler karakterlerin filmdeki temsilinin ideolojik açıdan yüklü olduğunu akılda tutmak önemlidir. Türkiye'de sekülerizmi destekleyen insanların çoğu ne dinsiz ne de ateisttir. Aksine Cumhuriyetin sekülerizm ilkesi, devletin vatandaşlarına karşı tarafsızlığını zayıflatma riskinden ötürü dini devlet işlerinden ayrılması gereken kişisel bir mesele olarak görür. Bu sebeple, Türkiye'deki her dindar insanın sekülerizm ilkesine karşı çıktığı veya referansı din olan bir yargı sistemi istediği söylenemez. Öyle ki Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etüdler Vakfı'nın (TESEV) yaptığı bir araştırmaya göre Türkiye nüfusunun yalnızca yaklaşık yüzde 9'u bir Şeriat devleti istemektedir (Mahçupyan 2014: 17). İslamcılar Şeriatı bir siyasal sistemden ziyade ideal bir toplumun simgesi olarak görmektedir.

Filme geri dönersek, Emre'yi siyasal ve kültürel açıdan konumlandırabilmek için "Müslüman" ile "İslamcı" terimleri arasında bir ayrım yapmamız gerekir. İlki dinsel bir kimliğe atıfta bulunurken ikincisi siyasi bir gündeme ve bilince işaret eder (Göle 1997b: 46). İslamcılık mutlaka siyasal bir örgüte üye olmayı gerektirmez; daha genel anlamda, İslami inançlar etrafında örgütlenmiş, siyasal güdümlü bir topluluğa yönelik aidiyet duygusuna işaret eder (46).

2000'lerde siyasal İslam taraftarları geleneksel figürler değil, yüksek eğitilmiş ve kentlileşmiş insanlardı (53). Türk İslamcılığının gelişmesinde önemli roller oynayan ve 1980'lerden itibaren ülke meclisinde koltuk sahibi olanların çoğu mühendisti. İki başbakan, Süleyman Demirel ve Necmettin Erbakan da dahil olmak üzere birçok kabinenin üyeleri de mühendisler. Bu mühendislerin çoğunun taşradan geldiğini ve İslami toplumsal ağlar içinde mobilize olduklarını kaydetmek önemlidir.

Modern İslamcılık, İslam'ın, Müslümanların Batı emperyalizmi karşısındaki siyasal edilgenliğinden sorumlu tuttuğu geleneksel yo-

rumlarına karşı eleştirel olageldi (54). Özellikle 1980'lerden sonra Türk İslamcılığı Kemalist modernleşmeye alternatif olarak İslam'ın kendi "kültürel modernizm"ini ifade etmeye çalıştı (106). Bu amaçla "gelenekle modernliği, dinle sekülerizmi, cemiyetle dini" çeşitli şekillerde melezleştirdi (54). Emre işte bu bağlamda "Batı"nın maddiyatı ile "Doğu"nun maneviyatının bir sentezi olarak sunulmaktadır. Bu sentez hâlâ İslamcılığın temel çelişkisini oluşturmaktadır. Mahçupyan'ın son raporlarından birine göre Adalet ve Kalkınma Partisi'nin 2000'lerin başında iktidara gelmesinden bu yana ortaya çıkan "yeni orta sınıf" değişime ve küresel dünyayla bütünleşmeye yönelik bir arzu ile geleneksel değerleri korumaya yönelik bir kaygı arasında sıkışıp kalmış durumdadır (2014: 7).

1980'lerde modern Müslümanların ortaya çıkışı, "İslam'ın, sistemin çeperinden merkezine hareketi"ne işaret eder (Göle 1997b: 54). Başörtülü kadın öğrenciler üniversite kampüslerinde, modern Müslüman erkek ve kadınlarsa meslek çevrelerinde daha görünür hale gelmişlerdir. Göle bu yeni entelijansiyayı, seküler modernleşmeye karşı-seçkin olarak adlandırır. Kültürel sermayeleri Kemalist modernistlerinkine benzemekle birlikte rehberleri İslami ahlak kurallarıdır. Kitleleri aydınlatma misyonlarıyla, erken dönem Türk Cumhuriyeti'nin öğretmen ve aydınlarının yerini almışlardır (57). Fakat bu defa amaç Aydınlanma ideolojisini değil, İslami modernizmi aktarmaktır. Bu açıdan bir tür toplum mühendisliği ürünü olmakla birlikte bu defa Kemalizmin değil modern İslamcılığın toplum mühendisliğinin ürünüdür (57).

Emre tek bir şey haricinde her yönden, İslami karşı-seçkinlerin prototipik bir üyesidir. İslami karşı-seçkinler İslamcılık ideolojisini sekülerizme alternatif olarak sundukları ayrı bir İslami kimlik formüle ederek aktardılar. Bu ayrı kimliği halka, kadınla erkeği mekânsal olarak ayırmak, televizyonda başörtülü haber spikerleri istihdam etmek ve benzeri çeşitli şekillerde naklettiler. Emre bu bakımdan siyaseten güdümlü bir figüre benzemez. Onun yerine film Emre'nin seküler gruplara *benzerliğini* olumlayarak ideolojik hegemonya kurmaya çalışır. İçki içmemesi ve partilerde dans et-

memesi haricinde o da “onlardan biri”dir. Burada mesaj, kişinin aynı anda hem Müslüman hem de modern olabildiğidir. Gelgelelim bu İslam’ı kaçınılmaz olarak bir kültürel göstergeye ve bir ahlak yasasına indirger, kamusal yaşam üzerindeki siyasal iddiaları ortadan kaldırır.

Modern Bir Siyasal İdeoloji Olarak İslamcılığın Paradoksları

İslamcılık Osmanlı İmparatorluğu’nda on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına dek var olmayan bir siyasal ideolojidi (Başkaya 2013: 111). Batı emperyalizmine ve imparatorluğun askeri, ekonomik ve siyasal gerilemesine tepki olarak ortaya çıktı ve gelişti. Dolayısıyla modernlik eleştirisine karşın İslamcılığın kendisi modern koşulların ürettiği siyasal sorunlara yanıt veren modern bir siyasal ideolojidir (112-14).

Genel olarak on dokuzuncu yüzyılın sonu ile yirminci yüzyılın başlarında Batı’yı yakalamak için her biri farklı bir yolu savunan iki Osmanlı modernleşmesi perspektifi vardı: Batıcılık ve İslamcılık (Toprak 2005: 29). Kemalizm bilim ve ilerlemenin, Batının kurumsal yapılarıyla yakından ilişkili olduğu gerekçesiyle kapsamlı bir Batılılaşma öneriyordu. Erken dönem Türkiye Cumhuriyeti’nin ege-men seçkinleri Osmanlı Devleti’nde dinin rolünü, özellikle eğitim, hukuk ve kamu yönetimi alanlarında modernleşmenin önünde bir engel gibi görüyordu (30). “Uygarlık olarak Batı” ile “emperyalist Batı”yı birbirinden ayıran Kemalizm Batılılaşmaya Batı’ya *rağmen* öncülük etmiştir (Berkes 1964, akt. Azman 2008: 33-35). İslamcılıksa bu Kemalist modernleşmeye alternatif bir paradigma üretebilmek için ilk kaynaklara geri dönüşü savundu.

Başka siyasal ideolojiler gibi İslamcılık da, modernliğin paradokslarına, hem modern ruha hem de modern ekonomiye içkin olan paradokslara karşı bağışık değildir (bkz. Berman 2010). Bu paradokslardan biri ilerlemenin buyruğu ile modern öznenin kendini idame ettirme iradesi arasındaki gerilimdir (*a.g.y.*). Modern olmak

çağdaş olmak anlamına gelir. Doğrusal bir zamanın akışında kırılmaya işaret eden ve öncelleri üzerinde üstünlüğünü ilan eden “yeni”, modernliğe damgasını vurmuştur. Bu bakımdan geçmişe ait biçimlerin imha edilmesini ve yerlerine, modernliği icra etmek için gerekli biçimlerin konmasını gerektirir. Gelgelelim modern özne her zaman eskinin bir ürünü olduğundan, eskinin yıkımı aynı zamanda modern öznenin kendi varoluş koşullarının da yıkımını beraberinde getirir (*a.g.y.*). Bu nedenle modern özne yok etme ile yeniden inşa etme arasındaki devamlı bir ikilem içine hapsolmuştur. İslamcılık da bu zorlukla karşı karşıya kalır. Modern çağın dışında yer alan bir tarihsel âni yeniden canlandırmayı ve öğretisel özünün saflığının dış etkilere dayanıklı kalmasını sağlamayı amaçlar. Fakat aynı zamanda İslamcılığın parametrelerini çağdaş bir şekilde yeniden düşünmesi gerekir. Dolayısıyla İslamcılık kendi varoluş koşullarını sürekli yeniden müzakere ettiği, süregiden bir modernlik sürecinin parçasıdır.

Diğer paradoks ise İslamcılığın modernliğe bakışıdır. Batı’nın maddeselliği ile Doğu’nun maneviliğini melezleştirme fikri modernliği teknik ve metafiziksel bileşenlerine ayırır. Modernlik Rönesans, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi dahil olmak üzere çeşitli tarihsel anlardan oluşan birikimli bir süreçtir. Genel olarak söyleyecek olursak, modernliğin ideolojik aksiyomlarının kaynağı bu tarihsel anlardır. Bu aksiyomlar sırasıyla Aydınlanma’nın rasyonalizasyonu, Fransız Devrimi’nin evrenselciliği ve Sanayi Devrimi’nin ilerlemesidir. İslamcılık ilk ikisini yok sayıp yalnızca Sanayi Devrimi’nin teknik ilerlemesini almaya bakar. Emre prototipi işte bu bağlamda, halkın tahayyülünde (kültür olarak) İslam ile (teknik ilerleme olarak) modernlik arasındaki ahengin ikna ediciliğinin kanıtı olan, geleneksel ile modernin kusursuz bir sentezi olarak tasvir edilir. Emre’nin mesleğinin yazılım mühendisliği olması, Zehra’nınsa ziraat mühendisliğine ilgisi bu bakımdan önemlidir. Teknik eğitim, inanç ile rasyonaliteyi iki ayrı alan olarak tasavvur etme olanağı sunar. Bir bilim olarak mühendislik, sosyal bilimin teolojik içerimlerinden hiçbirine sahip değildir.

İlimli İslam ile Radikal İslam Arasındaki Paralaks İlişkisi

Daha önce bahsedildiği üzere yönetmenin Emre'yi örnek bir Müslüman olarak sunması, dinin geleneksel yorumu yerine saf inancı tercih ettiğine işaret eder. İki din türü arasındaki bu ayrım, kapitalist toplumsal bağlamından bağımsız olarak otantikliği bozulmayan bir inanç varsayımına dayanır.

Bu varsayımı, Emre'yi *Takva*'daki çileci başkahraman Muharrem'le (bkz. 3. Bölüm) kıyaslayarak sorgulayalım. Muharrem, kapitalist toplumsal ilişkilere dahil olması ve gündelik hayatı içinde dinsel inançlarını yok sayması gerektiği zaman akıl sağlığını yitirir. Onun aksine Emre başarılı bir iş insanıdır. Seküler seçkinlerin ayrımcı tavırları dışında, modernliğin ekonomik ve sosyo-kültürel biçimleriyle hiçbir derdi yoktur. Benzer şekilde, Emre'yi *Ulak*'taki (bkz. 2. Bölüm) başkahramanla da kıyaslayalım. Ulak kendini hakikati-söyleyen tayin eder. Aksine Emre, inançları ile hayat tarzı örtüşmediği için hakikate adanmış bir hayat sürmez. Bu iki kıyaslama, yönetmenin, kapitalizmin tam ortasındaki otantik din kavramının sorunlu olduğunu gösterir.

Birincisi, Emre yalnızca apolitik, modern bir Müslüman değildir, kelimenin siyasal anlamıyla bir İslamcıdır. Kendisi siyaseten güdümlü görünmese de *taşıdığı mesaj* siyasidir. Feyzullah'ın geleneksel İslam'ı artık siyasal İslam'ın ideolojik hegemonyasını kurmakta işe yaramadığı için "gerçek İslam" adına Emre konuşur. Yukarıda da bahsedildiği üzere seküler kitlelerin İslam'ı anlayıp paylaşabilmeleri için "kendileri" gibi birini görmeleri gerekir. Köylülerin Emre'yi imama pek benzetememesine neden olan uzun saç ve motosikleti onu seküler seçkinlerin gözünde daha az yabancı kılar. Diğer bir deyişle, kültürel sermayesi onu seküler cenaha yaklaştırdırırken seküler cenahı da İslamcılığa yaklaştırır.

2000'lerde Türkiye'nin küresel pazarla bütünleşmesini sağlayan ekonomik liberalizm beraberinde siyasal liberalizm beklentisi ge-



The İmam, İsmail Güneş, 2005.

tirdi. Bu bağlamda Emre karakteri bir siyasal projenin, “ılımlı İslam’ın” taşıyıcısı olarak görülebilir. Dünya Ticaret Merkezi’ne gerçekleştirilen 11 Eylül saldırılarından sonra Amerika Birleşik Devletleri dış politika söyleminde demokrasi ve despotizm arasındaki karşıtlık, radikal ve ılımlı şeklinde bir sınıflandırma olarak küresel alandaki İslam tartışmasına aktarıldı. Radikal İslam, İslam’ı siyasal amaçları için kullanan bir ideoloji olarak tanımlanırken ılımlı İslam ideolojik olmayan ve Batı uygarlığının değerleriyle uyumlu bir saf inanç olarak görülmüştür. Buna göre ABD’nin dış politika söylemi Müslümanları iyi ve kötü olarak iki kampa ayırmıştır.

İlmlı İslam, Batılı liberal demokratik mutabakatla uyumlu hale getirmek için dini liberalizm ideolojisine eklemlemeyi amaçladı. Bu bağlamda Türkiye’nin “ılımlı İslam” ülkesi olarak tayin edilmesi küresel siyaset alanında “artarak pazarlanabilir” bir fikir hale geldi (Tank 2006: 463).

İlmlı İslam, onsuz hiçbir meşruiyete sahip olamayacağı radikal İslam’la bir paralaks ilişkisi içindedir. Liberal değerleri olumlayan ılımlıların radikal İslamcılara karşıt bir konumda olmaları, Batılı liberal mutabakatın radikal İslamcılara karşı siyasal pozisyonunu sağlamlaştırmasını (örneğin Afganistan’daki savaş yoluyla) sağlamıştır. Kısacası, ılımlı İslam kategorisi ancak radikal İslam ya da

siyasal İslam'ın başka bir biçimiyle ortakyaşar bir ilişki içinde var olabilir.

Küreselatinleşmiş Bir Fenomen Olarak İlimli İslam

Dördüncü bölümde bahsedildiği üzere din ile felsefenin, diğer bir deyişle, inançla aklın farklı hakikat iddiaları vardır. Aydınlanma düşüncesinde, inanç ile akıl arasındaki ikili karşıtlık, din ile bilim arasındaki bir çatışma olarak ifade edilmiştir. Tarihsel olarak dinsel bilgi geleneksel kurumlarda üretilmiştir. Gelgelelim günümüzde din farklı mecralarda üretilir ve deneyimlenir. Telekomünikasyondaki ilerlemeler sayesinde dini inanç sistemleri artık küresel bir erişim alanına sahiptir. Böylece din ve bilim hâlâ iki karşıt gibi konumlandırılmasına rağmen, aslında dinin küresel ölçekte yayılımının medya teknolojilerine önemli ölçüde bağımlı olduğunu biliyoruz. Derrida bu süreci “küreselatinleşme” olarak adlandırır (2010: 52). Dijital kültür ve televizyon olmasa ne Papa'nın denizaşırı gezileri ne de İslami cihatçı hareketler bu denli görünürlük kazanabilirdi (62). Diğer bir deyişle din, kapitalist modernlikten ayrı düşünülemez hale gelmektedir.

Vattimo'ya göre, postmodern bir fenomen olarak dinin geri dönüşü, geleneksel anlamda birlik ve dayanışma yaratmak üzere olmamıştır (1999: 31). Daha ziyade, çağdaş toplumun simülakrlarının bir parçası olmak üzere geri dönmüştür. İmgelerin hüküm sürdüğü dolayımlanmış bir dünyada metafiziğin temellerine de itiraz ediliyor, çünkü hakikatin üzerinde tartışılacağı temeller de kayganlaşmıştır. Günümüzde din, içeriğinden, inançtan mahrum bırakılmış ve bir boş gösterene indirgenmiştir.

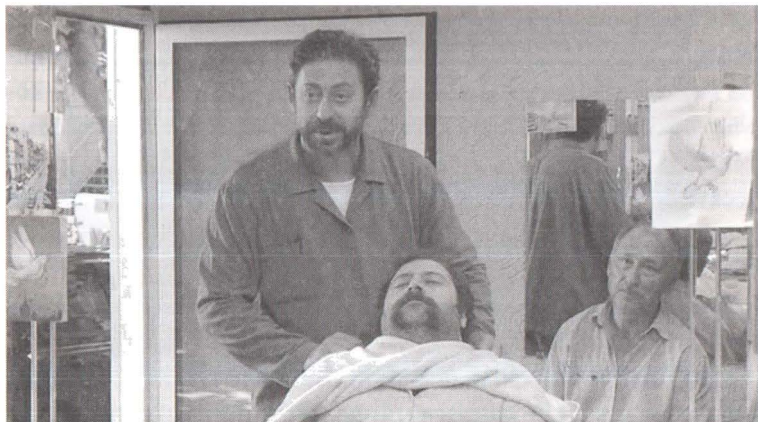
Bu bağlamda Emre'nin, din ile bilimin postmodern birlikteliğinin ürünü olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Filmde bu durum, Emre'nin inancının otantikliğine veya saflığına zarar veren bir durum olarak temsil edilmez. Dini modernlikle uyumlu hale getirme girişimi, dinsel inancı teknolojilerle donatılmış modern döneme ait

bir inanç olarak kurgular. Emre'nin camide verdiği bilgisayar dersleri bu bakımdan önemlidir, çünkü bugün bilgisayar ve televizyon dinsel kaynaklara kıyasla daha kullanışlı ve kapsayıcı din bilgisi depolarıdır. Bu anlamda “dindar” ve “seküler” ve/veya “bilimsel” kategorileri birleşmektedir.

Derrida, inançla akıl arasındaki yeni mücadelenin “küresel bir krallığın hizmetinde olan ve tüm inanç ifadelerini yersiz yurtsuzlaştıran tekno-rasyonelleştirici savaş makinesi ile inancın tepkisel şiddeti” arasında olduğunu ileri sürer (Raschke 2000: 3). Din bir yandan kendini daha görünür kılıp mesajını yaymak için modern telekomünikasyondan faydalanırken diğer yandan inancı saf haliyle muhafaza etmek ister (Derrida 2010: 79). Hal böyle olunca “kendine bağışıklık” kavramı, dinle teknoloji arasındaki ilişki üzerine düşünmek için kullanışlı olur. Modern bir siyasal ideoloji olarak İslamcılık, modernliğin paradokslarını kendi içinde taşır ve bunlardan biri de dindışının alanına açılmak ile inancın öğretisel özünü saf haliyle muhafaza etmek arasındaki çatışkıdır. Kendine yönelik-bağışıklığı, oto-imünitesi, modernliğe tepkilerini denetim altında tutmaya yarar:

...yara bere almamışların, güvenlik içinde sapaşağlam olanların, kutsal olanların bütün öz-koruması kendini kendi korumasından, kendi polisinden, kendi reddetme gücünden... kendi oto-imünitesinden korumalıdır. Bilim ile Dini her zaman birbiriyle ilişkilendirecek olan da yara bere almamışların bu dehşet verici, fakat ölümcül kendine-bağışıklık mantığıdır. (80)

Emre'nin kapitalist teknolojinin rasyonalitesiyle kurduğu ilişki, seküler seçkinlerin nazarında inancını daha bu dünyaya ait, daha kabul edilebilir kılmaktadır. Filmde Feyzullah'ın inancı Emre'ninki kadar övgüye değer değildir; hatta yanlış inanca indirgenir. Emre'nin İslam'ın modernlikle tutarlı olduğu inancı, Feyzullah'ın inanca dair yanlış kavrayışını düzeltmeyi amaçlar. Diğer bir deyişle, Emre'nin eğitiminin bilimsel katılığı, hakikatin eleştiri işlevini yerine getirmesini engelleme pahasına, onun inanç ve akli uyumlulaştırıcı konumunu güçlendirmektedir.



7 GÖLGESİZLER

*Gölgesizler*¹ filmi Hasan Ali Toptaş'ın ödüllü romanından uyarlanmıştır.² Film, bu kitapta tartışılan diğer filmlerden anlatı ve tarz bakımından ayrılır. Döngüsel bir şekilde serilen parçalı bir anlatıya sahiptir. Filmde iki hikâyeye aynı anda yaşanır. Bir hikâyede ortadan kaybolan karakterler diğer hikâyede ortaya çıkarlar. İstanbul'da bir yazarın, mevcut çevresinden mülhem karakterlerin yer aldığı bir köy hakkında roman yazmakta olduğunu ancak filmin sonlarına doğru anlarız.

Aynı karakterler, İstanbul (yazarın dünyası) ile köy (romanda yarattığı dünya) arasında gidip

1. Yönetmen: Ümit Ünal, Yapım: 2009, Gösterim Tarihi: 2009, Festival Gösterimleri: 2009-2016, Adana Altın Koza Film Festivali.

2. Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanı Hollanda, İsveç, Almanya ve Fransa'da da yayımlanmıştır. Roman, 1994'te Yunus Nadi Ödülü'nü kazanmıştır.

gelirler. Sonuç olarak film, gerçek ile kurmaca arasındaki ayrımı bulanıklaştırır. Hatta hangi dünyanın gerçek olduğunu filmin sonuna kadar öğrenemeyiz. Yazar ancak romanını bitirdikten sonra köyün yazarın yaratımı olduğunu fark ederiz, o da kitabın imkânsız bir olayla son bulmasıyla olur: Bir ayı, köyden bir kızı kaçırp ona tecavüz eder. Kız hamile kalır ve yarı-insan, yarı-ay bir bebek dünyaya getirir. Son sahnede yazar, gazete bayiinden gelen oğluna sorar: “İlginç bir haber var mı?” Oğlu onu şöyle yanıtlar: “Pek bir şey yok. Köyün birinde ayının teki bir kız kaçırmış.” Uzaklarda bir yerde kurmaca gerçek olmuştur.

Bu final üç bakımdan önemlidir. Birincisi, filmin postmodern anlatısının gerçek ile kurmaca arasındaki ayrımına nasıl meydan okuduğunu gösterir. İkincisi, film çağdaş bir toplumsal durumun kanıtı niteliğindedir: Modern toplum ancak melez kategorilerle açıklanabilir. Üçüncü ve son olarak, film açıkça bir din tartışması yapmama ile birlikte yaradılış, varlık ve hakikat gibi, dinsel akıl yürütmenin merkezindeki meseleleri ele alır. Yaratıcı olarak Tanrı'nın yerine yazarı ve böylece din yerine sanatı koyarak, *bu* dünyayı imgeler dünyası, *öbür* dünyayı gerçek tayin eden dinsel üstanlatıdan uzaklaştırır.

Film siyah-beyaz başlar. Seyirci, yazarın dünyası İstanbul ile onun yarattığı dünyayı, yani köyü birbirine bağlayan uzun, dar bir yol görür. Film boyunca köyle İstanbul arasında gidip gelen karakterler bu yolu kullanırlar. Daha sonra İstanbul'da bir berber dükkânında saç tıraşı olmak için bekleyen bir adam görürüz. Bu adam yazardır, fakat biz bunu henüz bilmeyiz. Berberin tıraş etmesini, su ısıtıcısındaki suyun kaynayışını, bir başka müşterinin tespih çekişini izleriz. Duvarı siyah bir atın resmi vardır. Daha sonra köy sahnelerinden birinde bu atın, imamın yaptığı büyüünün etkisi altındaki genç Ramazan'ı öldüren at olduğu anlaşılır. Esasen yazarın berber dükkânında gördüğü her şey köye parçalı bir biçimde aktarılır. Filmde, yazarın İstanbul'daki dünyası yalnızca iki mekândan oluşur: Çalışma odası ve berber dükkânı. Filmin parçalı anlatısı, yazarın yazım sürecine karşılık gelir (Çakırlar ve Güçlü 2013: 178).



Gölgesizler, Ümit Ünal, 2006.

Garip bir adam olan Cıngıl Nuri berber dükkânına gelir ve her yerde iskeletler gördüğünü söyler. Bu sırada berberin jiletleri bitmiştir ve çırağını jilet almaya yollar. Çırak geri dönmez. (Filmin sonlarına doğru onun yazarın oğlu olduğunu fark edeceğiz.) Berber, çırağını aramak üzere dükkândan çıkar. Sonraki sahnede berberi bir tepenin üzerinde, aşağıdaki köye bakarken görürüz. Siyah bir ata binmiş, köyden çıkmakta olan birini görür. Daha sonra bir dere kenarında, siyah atın yanında duran güzel köylü kızı Güvercin'i görürüz. Geçmekte olan bir uçağa bakan Güvercin'in köyden ayrılmak istediği izlenimini ediniriz.

Köy isimsiz ve uzak bir köydür. Bazı köylüler hiçbir iz bırakmadan kaybolur, bir süre sonra beklenmedik bir şekilde yeniden ortaya çıkarlar. Örneğin berberin çırağı geldikten kısa bir süre sonra Güvercin ortadan kaybolur. Sonra, yıllar önce ortadan kaybolmuş olduğunu öğrendiğimiz Cıngıl Nuri geri döner. Bu sırada Nuri'nin eşi imamla ilişki yaşamaktadır. Nuri'nin geri dönüşüyle şaşkına dönen kadın çılgınlık atarak kaçır ve bu defa kendisi ortadan kaybolur. Köyün muhtarı ile bekçisi Güvercin'i arar ama izine rastlayamazlar. Köydeki hiç kimse, kızın ortadan kaybolmasına dair bir şey bilmiyor gibi görünür.

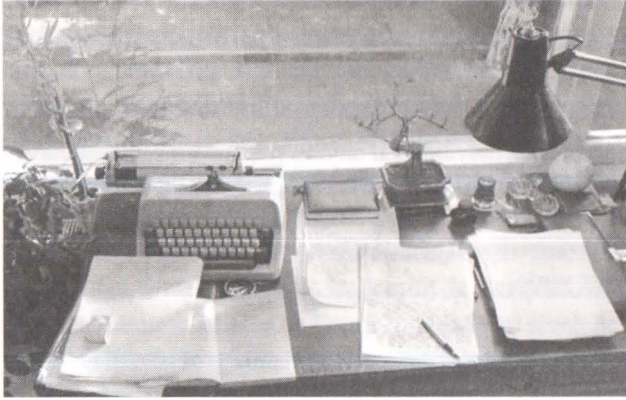
Köylülerin bir günah keçisine ihtiyacı vardır. Bekçi, Cennet'in

hayalperest oğlunun aşk şiirleri okumakta olduğunu görünce Güvercin'i onun kaçırmış olabileceğinden şüphelenir. Muhtar onu gözaltına alıp bilincini yitirene dek döver: "Deliler millete katıldı." Cennet'in oğlu aklını yitirir ve sokaklarda durup durup bağır-maya başlar: "Kar... Kar neden yağar?" İnsan karda iz bırakmadan yürüyemez fakat bu köye asla kar yağmamaktadır. Çaresizliğe ve hüsrana kapılan muhtar, yaşlı bilge bir adamdan tavsiye ister, adam da ona bir hikâye anlatır:

Aynalı Fatma aynalı bir kuştı ... Hem orospu hem evliyaymış. Asker kaçakları taburlar halinde geçerlermiş bacaklarının arasından. Anasıymış onların, karısı, bacısı, sırdaşıymış. Bir de asker Hamdi varmış. Yiğitler yigidi. Tek başına bir bölük askere bedel. Tam dokuz karısı var köyde, sayısız da çocuğu... Aynalı Fatma'nın dişiliği tabi asker Hamdi'nin kulağına gidiyor... Birbirlerini yemişler, sömürmüşler. Canlarını emip bitirmişler... Sonra ikisi de hayretmemiş. Fatma'yı kan ter içinde kaçarken görmüşler. Kimi der ki tövbekâr olmuş, kimi der ki gazilere yaptığı hizmetler yüzünden melekler alıp onu bir cennete götürmüş. Hamdi'nin kaskatı bedenini Fatma'nın evinde çobanlar bulmuş. O sırada iki asker gelmiş, Hamdi'yi istemişler. Hamdi ölü ama kaçak işte. Alıp götürmüşler na'sını. Aradan birkaç ay geçmiş geçmemiş, Hamdi'nin cephede şehit olduğu haberi gelmiş köye. Cephede ölen Hamdi Hamdi ise burada ölen adam kimdi?.. Fatma'nın aynalarına karışmış bir hayal miydi? Fatma nereye gitti? Nerede yaşayıp öldü?.. Asker Hamdi'nin dokuz karısından bir avlu dolusu çocuğu vardı. O çocuklara ne oldu? Sence kim onlar?"

Aklı daha da çok karışan muhtar bekçiye Hamdi'yi, Hamdi'nin çocuklarının nerede olduğunu bilip bilmediğini sorar. Bekçi gerçekten var olduklarından, hatta kendisinin de gerçekten var olduğundan emin değildir. Muhtar ne Allah ne devlet köye göz kulak olmadığı için çaresiz kalır. Resmi makamlardan yardım istemek üzere ilçeye gider, ancak geri dönmez.

Güvercin'in amcası, imam okuyup üflerse yeğenini bulabileceklerine inanır. Güvercin'in babasını, okuyup üflemenin işe yarayacağına ikna etmek için Ramazan'a köyden bir kızın saçından bir tutam alıp imamdan aşk büyüü yapmasını istemesini söyler. Büyü



Gölgesizler, Ümit Ünal, 2006.

işe yararsa Güvercin'in babası kızının bulunması için imamın okuyup üflemesine rıza gösterecektir. Fakat saç tutamı köydeki bir kızıdan değil siyah bir attan alınır ve imamın yaptığı büyüyle at vahşileşir. Ramazan'ı kovalamaya başlayan at ön bacaklarıyla Ramazan'ın başına ve göğsüne vurarak onu öldürür.

Bu sırada Cennet'in oğlu, Güvercin'i çalılar arasında bulup köye geri getirir. Bu nedenle, kızın kaçırılmasında en açık şüpheli haline gelir ve bekçi tarafından bağlanır. Bu arada muhtar bürosunda kendini asmıştır. Onu bulan bekçi şöyle der: "O zaman anladı ki devletin gözünde varımız yoğumuz o satırdır. Devlet iyi kötü bilmez, güzel çirkin, zengin fakir bilmez, bilmez." Muhtar ilçeye gittiği zaman devlet, Güvercin hakkında, anne baba adıyla doğum tarihi haricinde hiçbir şey bilmiyordur.

Güvercin'in sancıları başlar, köylüler ayı avına çıkarlar. Bölgede ayı olmadığını bildikleri halde yeni bir günah keçisi bulmuşlardır. Ayı hakkında mitler uydurmaya başlarlar: "[Selim ayıyı] görmüş ya, dev gibiymiş." Köylüler ansızın bir silah sesi duyar. Berber ayıyı öldürdüğünü söyler. O esnada Güvercin, ayıya benzeyen bir yaratık doğurur. Kurmaca gerçek olmuş, bu da köyün gerçekliğini olumlamıştır.

Son sahnede yazar romanının son sayfasını yazmaktadır. Oğlu ona, kız kaçıran bir ayının haberini verir. Seyirci bir kez daha gerçeklikle kurmaca arasında yerinden edilmiştir. Candan Erçetin'e ait film müziği bu yerinden yurdundan edilme duygusunu çok iyi verir:

Az mıyım, çok muyum? Var mıyım, yok muyum?.. Masal mıyım, gerçek miyim? Kaç mıyım, göç müyüm? Hiç miyim, suç muyum?.. Hiçlikler içinde kanayan yürek... Boşluklar içinde karışan zihin... Kimsesizim bu yerlerde. Değersizim bu ellerde. Çaresizim doğduğum yerde. Gölgesizim her gün her yerde...

Gerçekle Kurmaca Arasında

Film yaygın bir postmodern temayı, gerçekle kurmaca arasındaki ilişkiyi ele alır. Gerçeküstü ortam seyirciyi gerçeklik kavramını sorgulamaya zorlarken gerçekle kurmaca arasındaki sürekli gidiş geliş seyircinin bakış açısını yerinden eder, seyirciyi iki dünyayı aynı anda gözlemlemek zorunda bırakır. Aynı sebeple seyirci filmi kendine göre yorumlamaya davet edilir.

Postmodern sinemanın ayırt edici özelliklerinden biri olan, gerçekle kurmacayı bulanıklaştırma, Hans Christian Andersen'in ünlü hikâyesi *Gölge*'yi anımsatır. Bu hikâye, gölgesi kendisinden ayrılıp ayrı bir insan haline gelen bir felsefeciyi anlatır. Gölge yavaş yavaş felsefecinin yerine geçerek kentin zengin ve nüfuzlu adamlarından biri haline gelir. Bu arada felsefeci yoksulluğa terk edilmiştir. İntikam almak için, gölgesinin evlenmek üzere olduğu prensese gölgenin sırtını söyler. Gelgelelim gölge, prensesi kendisinin gerçek olduğuna ve asıl felsefecinin *onun gölgesi* olduğuna ikna eder. Böylece gölgeyi sahibinden ayırt etmenin imkânsızlığı felsefeciyi çok pahalıya patlar. Bu anlamda gölge, kişinin varlığının kanıtıdır; yokluğunda, söz konusu varlık tartışmalı hale gelir. Filmin adı *Gölgesizler* de aynı temaya göndermedir. Karakterler aynı anda iki yerde birden olabilmektedir fakat bunun tek nedeni gölgesiz olmalarıdır (Saybaşı 2008, akt. Yeter 2011: 1875). Diğer bir deyişle gölgeler ve sahipleri iki farklı yerde farklı fakat yaşıt hayatlar sürerler (a.g.y.).

Filmde ayrıca köyün tarihine ilişkin de bir belirsizlik vardır. Aynalı Fatma ve Hamdi gibi bazı karakterleri hiç gören olmamıştır. İnsan mı, yoksa yarı-insan yarı-hayvan mı oldukları da belirsizdir. Yaşlı bilgenin Fatma'yı "aynalı bir kuş" olarak tasvir etmesi bu belirsizliği pekiştirir. Böylelikle filmdeki insan-hayvan melezleri, doğaya ve topluma dair alışlageldik algıları kırar, biyolojik belirlenimciliğin koyduğu sınırları aşar (bkz. Hogue 2009: 64). Dahası kişinin aynadaki yansıması onun varlığının bir diğer önemli göstergesi olduğundan filmde aynaların kullanımı da ilgi çekicidir. Bilge adam Aynalı Fatma'yı anlatırken Fatma'nın hikâyesi siyah beyaz bir film gibi ayna üzerinde oynar, böylelikle hikâyenin ya geçmişte yaşandığı ya da kurmaca olduğu izlenimi uyandırır.

Baudrillard'ın hipergerçek kavramı filmin bu yönünü çok iyi yakalar. Hipergerçeklikte gerçeklikle imgeler arasındaki ayrım kaybolur. Fakat gerçeklik ilkesi ortadan kaybolurken temsil de ortadan kaybolur. Sonuç olarak insan gölgelerin sahiplerini aramayı bırakır. Diğer bir deyişle insan gerçekliği aramayı bırakır. Baudrillard Disneyland'in, dünyanın geri kalanının sahte olduğu gerçeğini saklamaya yaradığını söyler (1994: 12). Benzer şekilde, filmde Aynalı Fatma'nın hikâyesini bir ayna üzerinde sunmak da yalnızca o hikâyenin değil, bütün köyün hikâyesinin bir kurmaca olduğu gerçeğini saklamaya yarar.

Eril Kaygılar: Şair ve Reis

Filmdeki köy bir vatan metaforudur (Çakırlar ve Güçlü 2013: 178). Yazar romanında köyü yaratırken aynı zamanda vatana aidiyet duygusuyla ilişkili kaygılar da inşa eder (a.g.y.). Bu bakımdan, film bir tarihsel döneme açıkça gönderme yapmamakla birlikte tarihsel bağlam, anlatının vatanla bağlantılı sunduğu eril kaygılardan çıkarılabilir. Bu tür kaygılar genellikle 1980 askeri darbesi sonrasına aittir (a.g.y.).

Filmde muhtar devlet otoritesini temsil eder. Bu bağlamda köyün en güzel kızı Güvercin'in bir "cinsiyetlendirilmiş gösteren",

“eril korumacılığın” bir nesnesi ve kayıp bir vatanın göstereni olması tesadüf değildir (*a.g.y.*: 179). Bundandır ki vakayı çözemeyen muhtar bir günah keçisi arar. Muhtarın, Cennet’in oğluna yönelik saldırganlığı, eril kaygının üç farklı biçimini gizler: Cinsel iktidarsızlığı, sağlıklı çocuklar yapamamayı ve son olarak otorite yoksunluğunu (tartışmanın tamamı için bkz. Çakırlar ve Güçlü 2013: 179). Böylelikle kaygı, ataerkinin kendini pekiştirdiği iki düzeyde, aile ve devlette temsil edilir, sırasıyla baba figürü ve muhtar olarak kişileştirilir. Ataerkil düşünce her iki düzeyde birden, (ailede) kadınla erkek arasında ve (kadın bedeni biçiminde temsil edilen) vatanla askeri güç arasındaki ikili karşıtlıkları sorgusuz kabul eder.

Filmde şairin simgelediği postmodern duyarlılık bu ikili karşıtlıkları sekteye uğratar. Bu bağlamda eril kaygının hedefinin, metnin iktidarını öven şair olması önemlidir. Aykırı ve hayalperest biri olarak ideal günah keçisidir ve diğerlerinin ona kusacakları saldırganlığa karşı koyamayacak kadar da zayıftır.

Muhtar, şairi kendinden geçercesine ve “Genç olmadım mı ben? İçim yanmadı mı?.. Uzaktan birilerine yanıp onu dağa kaçırsam, üç gece ateşimi söndürsem, sonra dönsem köye bassam nikâhı diye hayaller kurmadım mı?” diye bağırarak döver. Aslında muhtar, gerçekleşmemiş fantezilerini şaire yansıtır. Kendi gençliğinde geleksel toplumsal normlar ve yapılar tarafından kısıtlanmış olan muhtar, kendi arzularını gerçekleştirmiş olduğunu düşündüğü şairi cezalandırır. Girard’ın dediği gibi, insanlar diğer insanları taklit etme arzularıyla, yani mimesisle tanımlanırlar (1977: 1-38). Böylece başkalarının arzuladıklarını arzularlar. Arzu her zaman bir başkasının arzusudur. Bu çerçevede her şey imrenmeye konu olabilir ve bu da daha sonra günah keçisi ilan etmeye, yani “çatışmacı mimesis”e evrilebilir (*a.g.y.*). Günah keçisinin önemi, ona yönelik nefretin paylaşılabilmesinde. Günah keçisi sayesinde ortak bir kimlik çıkarılabilir. Filmdeki şairin işlevi tam da budur. Onun vasıtasıyla köydeki fark sorunu çözülür ve toplumsal uyum yeniden tesis edilir.

Muhtarın sağlıklı çocuklar yapamaması, eril kaygısını pekiştirir: “Sen köyün en güzel kızı, ben en yakışıklısı, en yiğidi. Kimin

aklına gelirdi ki bizden bir hilkat garibesi çıkacağı?” Muhtarın çocuğunu hiç görmeyiz, yarı-insan yarı-hayvan mı bilmeyiz, ancak bodrum katından yükselen çığlıklarını işitiriz. Benzer şekilde muhtarın, Güvercin’in kaybolmasına dair kaygısı da kendi otoritesinin meşruiyetine dair kaygısının bir işareti olarak alınabilir ki otoritesi, çözülemeyen çok sayıda vakanın ardından sorgulanır olmuştur.

Muhtarın, Cennet’in oğluna saldırdığını duyan köylüler muhtarın makamı önünde toplanırlar. Dayağın geri kalanını işitir fakat sessiz kalırlar. Bir günah keçisi bulmak, eril kaygıyı dindirir. Muhtarın intiharından sonra köylüler meseleyi kendileri ele alırlar. Yeni buldukları komünal ruhu bir başka günah keçisi bularak idame ettirmeleri gerekir. O günah keçisi bu defa hayali bir ayıdır. Köylülerin vatanına saldırarak kadınlarını kaçıran bir yabancı tasavvuru, grubun bütünlüğünü ve devamlılığını sağlamaya yarar (bkz. Bauman 2010).

İlk geldiği zaman kendisi de yabancı olan ve dolayısıyla şüphe uyandıran berber artık içeriden biri olmuştur. Ayıyı öldürmesiyle birlikte topluluğa katılmasına izin verilir. Bu açıdan, ayıyı berber dışında hiç kimsenin görmemesi önemlidir. Berber çalıların arasından çıkar ve ayıyı öldürdüğünü ilan eder o kadar. Bu noktada köylülerin ayının hiç var olmadığını bildiklerini söylemeden etmek güç. Bundandır ki kimse kanıt istemez ya da hayvanın ölüsünü görmeyi talep etmez. Onun yerine arkalarını dönüp köye yollanırlar. Günah keçisi, düzeni sürdürmek için hakikati feda etmelerine olanak tanır. Çelişkili bir biçimde, köylülerin kendisinin gerçek olabilmesi için kurmaca düşmanın gerçek olması gerekmekte gibidir.

Din ve Postmodernizm

Film doğrudan dinle ilgili olmamakla birlikte dinsel temalara pek çok gönderme vardır. Öncelikle, üç önemli karakterin isimleri olan “Cennet”, “Fatma” ve “Ramazan” Kuran’dan alınmıştır ve sırasıyla dünyada iyi işler yapmış, imanlı kimselerin öldükten sonra gideceklerine inanılan yer, Peygamber Muhammed’in kızı ve İslam’da

kutsal sayılan aylardan biri anlamlarına gelmektedir. İkincisi, film büyü yapmak gibi batıl faaliyetleri konu edinir ama bunların etkiliğini sorgulamaz. Üçüncüsü ve en önemlisi, köydeki olayların kaynağında bir romancının yaratıcı süreci vardır. Romancının köyü “öbür dünya” olarak yaratımı, Tanrı’nın bu dünyada hayatı yaratımına benzer fakat burada dinin yerini sanat alır.

Filmin dine yaklaşımını anlamak için postmodernlikte dinsel inancın konumuna yeniden dönmemiz gerek. İyi bilindiği üzere modernlikle postmodernlik arasındaki kopuş kesin hatlara sahip değildir. “Postmodernizm” terimi farklı bağlamlarda farklı anlamlar taşıyabilir (Bertens 1995: 10). Fakat genel olarak söyleyecek olursak, büyük anlatılara karşı yükselen bir itirazı belirtir. Postmodern bir prizmada her şey metinseldir ve anlamdır. Yorum dışında bir gerçeklik yoktur ve yorumdan bağımsız bir gerçekliğin yokluğunda gerçekliği çarpıtmalardan arındırarak onun gerçek yüzünü ortaya çıkarmaya çalışan ideoloji kavramı önemini yitirir.

Bertens birden fazla postmodernizm tanımlar. Bunların ilki 1950’lerde ortaya çıkmış, modernizm karşıtı bir sanatsal stratejidir. Ayırt edici nitelikleri “temsil karşıtı ve anlatı karşıtı” unsurlardır (4). Filmin tarzı ve anlatısı buna tipik bir örnektir. Büyük anlatılar tekil hikâyeleri tümleyici, açıklayıcı şemaların kapsamına soktukları için postmodernizm tarafından eleştirilirler. Postmodernizme dair ikinci kavrayışta metinseldir (6). Buna göre temel fikir, dilin, dünyanın bir temsili olmadığı, dünyayı inşa ettiğidir. Bu anlamda post-yapısalcılık, insanların anlam üretme ve “Öteki”ni inşa etme biçimleriyle ilgilenir. Aynı şekilde film, Öteki’nin hayalperest şair, ayı ve kadın tarafından nasıl oluşturulduğunu gösterir.

Postmodern duyarlılık din alanı içerisinde çelişkili iki harekete sebep olmuştur (Flanagan 1999: 6). Bir yandan postmodern çağın ayırt edici özelliği New Age maneviyatın yükselişi, farklı inançların bağdaşmış bir karışımıdır. New Age, din görevlisi ya da kutsal metni olmayan, merkezleştirilmiş bir dinsel harekettir. Bu bakımdan kurumsallaşmış dine bireyci, pazar odaklı bir alternatif olarak gelişmiştir. Diğer yandan “dini rehabilite etme buyruğu” radi-

kal dinsel hareketlere de zemin hazırlamıştır (6).

Din bundan önce, her ne kadar farklı bir şekilde olsa da modern çağda siyasal ve ideolojik iktidarını yine bir kere kaybetmişti. Dogmanın yerini aklın alması, bunun sonucunda insan aklının dünyayı kavraması ve dünyaya anlam vermesinin gördüğü takdir ve kapitalizmin yükselişi gibi, dünya tarihindeki bazı gelişmeler Avrupa'da hem toplumsal statü hem de ekonomik iktidar bakımından dinsel düzenin gerilemesine yol açmıştı. Din böylece insanlık tarihinin daha eski gelişimsel aşamalarına ait bir inanç türüne indirgenmişti. Postmodernliğin dine karşı konumlanması ise farklı nedenlerden ötürüdür. Postmodern çağda artık ne monolitik bir sekülerizm ne de merkezi otoriteli monolitik bir dinsel inanç sistemi vardır. Modernist sekülerizme karşı dinin eli güçlenmişse de kendisini açıklayıcı tek bakış açısı olarak kuran bir büyük anlatı olarak iktidarını kaybetmiştir. Dolayısıyla mutlak hakikat olma iddiası zayıflamıştır.

Din: Hakikatlerden Biri mi, Yegâne Hakikat mi?

Okutan filmde postmodern janrın dinin statüsünü ele alma şekillerini tanımlar (2015). Postmodernizm ilk olarak kanonik dini halk diniyle melezleştirir (131). Halk dini batıl inançlardan, uzun süreli kültürel inançlardan ve pagan geleneklerinden oluşur. *Gölgesizler*'de halk dini kanonik dinden ayırt edilemez (131). Okutan buna aşk büyüsunü örnek gösterir. Dinin resmi temsilcisi olan imam, Kuran'ın katı bir şekilde yasakladığı bir geleneğe başvurarak aşk büyüsu yapar. Büyü yapmak, hayatın normal akışına müdahale etmeye çalışmak ve dolayısıyla kişinin kendisini Tanrı'yla bir tutması olarak görüldüğünden İslam'da büyük bir günah kabul edilir. İmama doğaüstü güçler atfeden film, dinsel olanı şeytani olana yaklaştırır. Okutan'a göre bu melezleştirme, kanonik dini, inancı neyin teşkil edip neyin etmediğini belirleme tekelinden mahrum bırakır.

İkincisi, postmodernizm kanonik dinin sınırlarını genişletir. Geleneksel biçimlerde caiz olmayan edimler filmde mümkün hale ge-

lirler. Örneğin bilge yaşlı adam Aynalı Fatma'yı "hem orospu hem evliya" diye tanımlar: "Kimi der ki tövbe-kâr olmuş, kimi der ki gazilere yaptığı hizmetler yüzünden melekler alıp onu bir cennete götürmüş" (131). Filmde neyin sevap neyin günah olduğu muğlaklaşır. Bir başka örnek, imamın Nuri'nin eşiyle ilişkisidir. Kanonik İslam'da kabul edilemez olan evlilik dışı ilişki olağan hale gelir. Postmodernizmde her şey karşıtıyla birlikte var olur (Baudrillard 1993). Bu anlamda postmodern toplum, hakikate imtiyazlı bir konum atfetmez. Her şeyin hakikat addedilebildiği bir ortamda aslında hiçbir şey hakikat değildir.

Üçüncü olarak, postmodernizm yalnızca dinsel ile dindışını değil, dinin farklı mezheplerini de melezleştirir (Okutan 2015: 132). Örneğin imamın evinin duvarında, Alevilerin ilk imamı Hazreti Ali'nin bir resmini görürüz, oysa Türkiye camilerinde görev yapan imamlar Sünni İslam'ın Hanefi mezhebine mensuptur. İslam'ın bu iki ayrı mezhebinin melezleştirilmesi resmi dini amorflaştırır. Filmde farklı mezheplerin çelişkili önermeleri birbiriyle birleşerek dinsel anlatıyı sistematik yapısından mahrum bırakırlar.

Okutan postmodernizmin, dinin perspektifini pek çok bakış açısı içinden yalnızca birine indirgemesini eleştirir. Gelgelelim eleştirisini dinsel perspektifin kendi içinden yöneltir ve hakikat üzerinde tekellik iddiasında bulunmaya devam eder. Oysa postmodernizmde Tanrı kavramı ontolojik bir *a priori* konumunu yitirir. Onun yerine epistemolojik bir mesele halini alır. Örneğin Foucaultcu bir bakış açısı, Tanrı kavramının arşivde hermenötik bir sorun olarak nasıl ortaya çıktığını analiz ederdi (bkz. Galston 2011). Bu tür bir analiz Tanrı'nın var olup olmadığı meselesiyle ilgilenmezdi. Onun yerine, Tanrı kavramının arkeolojik bilgide nasıl ifade edildiğine bakardı. Arşivsel bir yaklaşım, Tanrı'yı aşkın bir mutlak olarak değil, ortaya çıkma koşulları devamlı tekrarlanan söylemsel bir olay olarak tayin etmesiyle geleneksel teolojiden ayrılır.

Okutan'ın postmodernizm eleştirisi dindışı bir bakış açısından da ifade edilebilir. Film, gerçekte kurmaca arasındaki ikili karşıtlığı reddederek, yalnızca imgeler dünyası olan *bu* dünyayla hakiki dün-

ya kabul edilen *öbür* dünyayı yan yana koyan dinsel üstanlatıdan kopmakla kalmaz, *bu* dünyanın gerçek dünya, *öbür* dünyanınsa bir yanulsama olduğunu söyleyen tersine çevrilmiş modernist üstanlatıyla da bağını koparır.

Sanat ve Din

Daha önce bahsedildiği üzere yazarın köydeki hayatı yaratımı ile Tanrı'nın bu hayatı yaratımı arasında bir analogi vardır. Filmin zamandışı bir anlatısı vardır. Bu da seyircinin olayları kronolojik sıraya koymasını imkânsız hale getirir. Hiçbir karakterin nereden çıktığını tespit edemeyiz. Örneğin Cingil Nuri köye geldiği zaman köylüler onu hemen tanır. Bu açıkça daha önce köyde bulunmuş olduğu anlamına gelir. Benzer şekilde, bazı karakterleri hem köyde hem İstanbul'da görürüz, bazılarıysa yalnızca köyde görünürler. Böylece filmde geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe geçerek bir olur. Bu, modernliğin zaman çerçevesini sekteye uğrattığı gibi, insanlığın kökenini yaradılış, nihai varış yerini ise ahiret, cennet veya cehennem olarak tayin eden dinsel zamansallığı da sekteye uğratar.

Dinsel anlatıların aksine sanat hiçbir otoriteyle kısıtlı değildir ve öznenin özgürlüğü doğrultusunda çalışır. Hem yazarın köyü inşası, hem de yönetmenin filmi inşası deneysel süreçlerdir. Sanatta yaratım açık uçlu bir süreçtir. Aksine dinsel anlamda yaratım açık uçlu değildir. 2. Bölüm'de de açıklandığı üzere, her şeyin zaten yaratılmış olduğu bir dünyada yaratıcı olunamaz. Buna ek olarak dinsel söylem yaratılışı sıfır noktası olarak tayin eder. Tektanrılı dinlerin doğuşunu toplumsal ve tarihsel bağlamları içinde düşünmez. Bunun aksine sanatsal yaratım, varoluş koşulları üzerine tefekkürle iç içe geçmiştir. Bir sanat eseri, eserin ve yaratıcısının alandaki konumu tarafından belirlenir. Dahası sanat eseri bir kez yaratıldıktan sonra kendine ait bir hayat edinir; sanatçı, yaratımı üzerindeki denetimini kaybeder. Dinsel yaratılıшта böyle değildir. Dinsel tahayyülde kadir-i mutlak ve her zaman her yerde var olan bir Tanrı, yaratılana, yaratılış anından ölümüne dek nezaret eder.

Modernliğin anlamını (Nietzsche'nin işaret ettiği "Tanrı'nın ölü-mü") yineleyecek olursak, dinin "hakiki" olarak gördüğü "öbür" dünya duygusal iktidarını kaybeder ve Tanrı fikriyle birlikte ger-çekliğin anlamı ve zemini de kaybolur (Nietzsche 1967: 9). Sonuçta Nietzsche'ye göre dinsel inanç hayali bir inşa, bir yanılsamadır. Fa-kat bu, yanılsamanın gereksiz olduğu anlamına gelmez:

Gerçek dünyayı ortadan kaldırdık: hangi dünya kaldı geriye? Görü-nüşteki dünya belki?.. Hayır! Gerçek dünya ile birlikte görünüşteki dün-yayı da ortadan kaldırdık! (1969: 41)

Modernlik, dinsel değerlerin varsaydığı "gerçek dünya"nın ye-rine pozitivist "nesnel gerçeklik" fikrini koymak istiyordu (Baud-rillard 2005: 43). Bu anlamda gerçek dünyanın metafiziğinin üste-sinden gelmek insanı pek uzağa götürmez. Dolayısıyla Nietzsche'ye ve Baudrillard da dahil olmak üzere takipçilerine göre sanatsal "yanılsama iradesi", hakikat iradesinden daha derin ve hatta daha ilahidir. Sanatsal yanılsama veya kurmacanın soyut hakikatle karış-tırılmaması veya öyle muamele görmemesi koşuluyla sanat, dinin yerini alabilecek yegâne duyarlılıktır. Sanat, sanatsal kurmaca, öz-düşünümsel bir yanılsamadır; yanılsama olduğunun farkında olan bir yanılsamadır. Böylelikle aydınlatılabilir. Dahası, hakikat üzerin-de herhangi bir tekel iddia etmemekle birlikte gerçek kabul ettiği-miz şeye meydan okuyabilir, fiili varoluşa meydan okuyabilir. Göl-gesini kaybetmiş bir dünyanın gölgesi olabilir.

8 SONUÇ

Siyaset ile din arasındaki ilişki sosyoloji, siyaset ve kültürel çalışmalar dahil olmak üzere çeşitli disiplinlerde uzun zamandır çok önemli bir konu olagelmıştır. Siyaset ile din arasındaki ilişkinin analizinde hâkim olmuş sosyal bilim paradigmaları genellikle modern siyasetin teolojiye dayandığını kabul etmektedir. Carl Schmitt'in de öne sürdüğü üzere "modern siyasetin tüm kavramları sekülerleştirilmiş teolojik kavramlardır" (2005: 37). Bu yaklaşım teolojiyi modern siyasetin önceli olarak görür. Sonuçta her iki alanda da iktidar gösteri üzerine kurulmuştur ve yansıtıcı mekanizmalar yoluyla birikmektedir.

Fakat modern siyaset teoloji mirasına indirgenemez. Siyaset her zaman alternatif bir görme ve görülme şekli tesis etme arzusu içerir (Rancière 2010). Hal böyle olunca da estetik bir yapılandırma, öznelilik ile, görselliğin duyusal ve bilişsel deneyimlerinin yeniden çerçeveselendirilebileceği yeni bir aşama yapılandırma girişimidir. Dolayısıyla, görme ediminin din ve siyaset alanlarında iktidarın işleyişi bakımından önemi bu kitabın başlangıç noktası olmuştur. Bu iki alan, iç hiyerarşilerini gösteri olmadan sürdüremezlerdi.

Giderek dolayımlanan/medyatikleşen toplumumuzda gösteri kavramı sinemayı siyasete ve dine bağlamaktadır. Siyaset hegemonyasını kitle iletişim araçları yoluyla sürdürmektedir ve sinema da bu kit-

le iletişim araçları içinde en önemlisidir. Bu da sinemayı, modern yönetişimin temel araçlarından biri haline getirmektedir. Kitap bu bağlamda, son dönemde çekilmiş altı Türk filminin analizi yoluyla din, siyaset ve sinema arasındaki yapısal ilişkiye odaklanmıştır. Bu doğrultuda sinemayı yalnızca temsil olarak değil, aynı zamanda gerçeklik olarak ele aldım. Birinci Bölüm’de bahsedildiği üzere, seçilmiş filmler “dinin geri dönüşü”nü halka aktarma bakımından önemlidirler. Böylelikle Türkiye toplumunun örgütlenişinde dine bir yer önermekle kalmamakta, aynı zamanda dini çeşitli şekillerde politize ve depolitize etmektedirler.

Odak noktam, din ve siyasetin gösteri mahiyetinin, çağdaş Türkiye sineması aracılığıyla kendini yeniden üretme şekli oldu. Bu yaklaşımı Türkiye sinemasının, Türkiye’deki modern yönetim için vazgeçilmez olan çağdaş gösterinin parçası olarak işlediğini vurgulamak amacıyla benimsedim. Burada çözümlenen filmler, çağdaş Türkiye’deki siyasal bağlama değiniyor. Bahtin’in diyalog kuramını, (metin olarak) film ile seyirci arasındaki ilişkiye deneysel olarak uygulayarak, filmlerin yalnızca seyircisine değil üçüncü bir dinleyiciye de hitap ettiğini rahatlıkla varsayabiliriz (1984). Bahtin’in diyalog kuramı, bir beyanda bulunurken yalnızca söylemin nesnesini ve onun en yakın alıcısını değil, bizi doğru anladığını düşündüğümüz bir “üst-alıcı”yı da hesaba kattığımızı ileri sürmektedir (xviii). Bu üst-alıcının kavrayışının “ya metafiziksel bir mesafede ya da uzak bir tarihsel zamanda” olduğu farz edilir. Üst-alıcı tarihsel bağlama bağlı olarak “Tanrı”, “halk”, “bilim” ve “hakikat” gibi ideolojik ifadeler biçimini alabilir (xviii).

İslami sinema özellikle ilk yıllarında, halkı İslam’ın erdemleri konusunda bilgilendirme misyonunu üstlenmiştir (*tebliğ*, bkz. Önal 2014: 201). Bu dönemde çekilen filmlerin çoğu peygamberlerin ve evliyaların hayatlarına odaklanmıştır. Önal’a göre bu misyon, erken dönem İslami sinemanın özgün bir “sinema dili” geliştirmesine engel olmuştur. Filmlerin çoğu pek fazla estetik kaygı taşımıyordu, çünkü sinema yalnızca siyasi bir amaca yönelik bir araç olarak görülmekteydi.

Daha yakın döneme ait filmlerin, dini, Hollywood'un "Doğu" yu tasvir ettiği oryantalist tarzda, yani modern uygarlığın antitezi olarak sunan Türkiye sinemasının erken kuşaklarından farklılaştığı bilinmektedir. "Yeni Türkiye sineması"nı temsil eden yönetmenler, klişe ve stereotipler kullanmak yerine genellikle İslam felsefesine, Tasavvuf tarikatlarının ayinlerine ve düzen karşıtı dinsel akımlara göndermelerden yararlanmaktadırlar. Bu doğrultuda, dinsel figür ve simgelerin tasvir edilme biçimleri de önemli ölçüde değişmiştir. Çağdaş Türkiye sinemasında iyi eğitilmiş din görevlileri, devrimci din görevlileri ve hakikati söyleyen gezginler çoğu zaman olumlu bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Din "metaforik anlatımları olan bir nesne" olarak kullanılır; böylece son dönem filmleri, bu anlamda dine ilişkin cüretkâr ifadeler kullanmak yerine felsefi incelemeyi kolaylaştıran sorunsallar geliştirmiştir (Önal 2014: 201).

Gelgelelim bu durum söz konusu filmleri dine ilişkin görüşleri bakımından daha az ideolojik kılmaz. Din hakkında açık ifadeler kullanmasalar da ideolojik unsurlar her filmin anlatısında, imgelelerinde ve biçiminde belirginleşmektedir (Jennings 2008: 10). Hatta kimi zaman görünüşte ideolojik olmayan filmler, açıkça ideolojik filmlerden çok daha ideolojik olabilmektedir. Bu kitapta tartışılan filmler arasında yalnızca *The İmam* din hakkında açık ifadeler kullanmaktadır. Fakat filmlerin altısı da dinin çeşitli yönlerine ve hakikat, eşitlik, özgürlük ve adaletle ilişkisine dair güçlü mesajlar vermektedir.

Bunu göz önünde bulundurarak, İslami sinemanın simge filmlerini sunmak yerine, özellikle varlık, inanç, mesihçilik, Gnostisizm, heterodoksi, çilecilik ve öznellik dahil, dine ilişkin felsefi sorunsallar ortaya atan filmleri çözümlemekle ilgilendim. Filmlerin nasıl bu temaları sorunsallaştırarak dine ilişkin anlatılar inşa ettiklerini inceledim. Aynı zamanda bu filmlerin seyircilerini nasıl yer değiştirmeye ve dine farklı bir şekilde bakmaya zorladıklarını gösterdim.

Her bölüm diğerlerinden bağımsız okunabilecek şekilde kaleme alındı. Bununla birlikte çağdaş Türkiye'de sinema, siyaset ve dinin

nasıl birbirlerini yeniden icat ettiklerine dair sonuçlar çıkarmamıza olanak tanıyan mükerrer temalar var. Birincisi, yine *The İmam* dışındaki filmlerin hepsi, eşitliğe ve adalete evrensel referanslarıyla önem taşıyor. Siyasal iktidarı ve onun kötüye kullanımını meşrulaştırdığı gerekçesiyle kurumsallaşmış dine bir eleştiri getiriyorlar. *Ulak* devrim sorununu Gnostisizmin diliyle ifade ediyor. Evrensel değerlerin kaynağı kabul ettiği sahici dini, yetkili makamların kendi çıkarlarını pekiştirmek için kullandıkları kurumsallaşmış dinle karşılaştırıyor. *Takva* da farklı bir şekilde olmakla birlikte, kurumsallaşmış dini aynı sebeple eleştiriyor. Bir ekonomik paradigma olarak dinle karşı karşıya kaldığında sinir krizi geçiren çileci bir Müslümanın hikâyesini anlatıyor ve ekonominin kurumsallaşmış dinin canevinde durduğunu gösteriyor. *İtirazım Var!* kurumsallaşmış dini, dini batıl inanca indirgediği için eleştiriyor. *Ulak* gibi bu film de dolaylımsız saf inancın ayinsel dine kıyasla nasıl daha önemli olduğunu vurguluyor. *İftarlık Gazoz* da kurumsallaşmış dini Alevi-Bektaşî İslamı'yla karşılaştırıyor, Alevi-Bektaşîliğin sosyalist öğretilere benzerliğinin altını çiziyor. Böylece teoloji ve felsefe açısından inancın doğasını ve bunların hakikatle ilişkisini sorguluyor.

İkincisi, *Gölgesizler* dışındaki filmlerin hepsi iki din biçimi arasında can alıcı bir ayırım ifade etmekte, bunlardan birine olumlu diğerine olumsuz yaklaşılmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği üzere çoğu, kurumsallaşmış din ile bir "Öteki"yi yan yana koymakta ve söz konusu "Öteki" Gnostik din (*Ulak*), sahici din (*Takva*), Alevi-Bektaşîlik ve dinsel öğretilerin sosyalist yorumları (*İtirazım Var!*) veya Alevi-Bektaşî halk İslamı (*İftarlık Gazoz*) olabilmektedir.

Gelgelelim bu kutuplaşma aynı zamanda, Türkiye'de kamusal ve siyasal yaşamın örgütlenmesinde dinin konumunun sorgusuz sualsiz kabul edilmesini pekiştirmekte, dinin hem siyasette hem de gündelik hayatta nasıl bir anlam üretici etken haline gelmiş olduğunu göstermektedir. On dokuzuncu ve yirminci yüzyılda anlaşıldığı haliyle din eleştirisi tarihin karanlıklarına itilmiştir.

Daha da önemlisi, dinin bu şekilde kutuplaştırılması, Türkiye'de dinin siyasallaşması bakımından önemlidir. Bu, dinin kendi içinde-

ki partizan bir tavrın öneminin arttığına işaret eder. Akabinde toplumsal, ekonomik ve toplumsal cinsiyet gibi antagonizmalar dinsel kamplar içine yedirilir. Paradoksal bir biçimde, din içerisindeki bu siyasallaşmış kutuplaşma, dinin hükmettiği alan dışında kalan diğer siyaset ve eleştiri biçimlerinin hızla depolitize olmalarına sebep olur. Modern toplumsal ortamlarda dinsel terminolojiye referans verilmeden tarihsel olarak dile getirilmiş toplumsal sorunlar bu dinsel kutuplaşmaya tercüme edilir. Örneğin *İtirazım Var!*'daki dedektif modern bir figürdür. Fakat film, din ve felsefeyi hakikatle ilişkileri bakımından kıyaslayarak bu modern figürü dinin alanına çekmektedir. Dolayısıyla modernlik dinsel kavramların sekülerleşmesini içerdiği ölçüde, burada çözümlenen filmlerin çoğunda aksi bir eğilim gözlemledik: Modern figürleri ve sorunsalları (toplumsal cinsiyet, devrim, eşitlik, vb.) dinin yörüngesine itme.

Hepsi de kurumsallaşmış dinin geleneksel toplumsal cinsiyet imgelerinden ayrılan filmlerin dördünde toplumsal cinsiyet meselesi belli belirsiz görülür. Örneğin *Ulak* kadınlara yönelik cinsel istismarı ele alır ve yazım alanına hükmeden ataerkil yapıyı eleştirir. Mistik masal işte bu bağlamda kadınlara, çocuklara, okur-yazar olmayanlara hitap etmekte ve onların taleplerini dile getirmektedir. Dahası kadınlar ve erkekler filmdeki mesihçi olayın eşit öznelidir. *İtirazım Var!*'ın başkahramanı, kızı heykeltıraş olan iyi eğitimli bir imamdır. İmamın kızı, modernlikte dinin yaratılış üzerindeki tekelini kırmış olan sanatı simgeler. Bundan dolayıdır ki imamın kızı, tektanrılı dinlerin tarihsel anlatısını tersine çevirerek kilden kadın modelleri yapar, Âdem'ler yerine Havva'lar yaratır. *The Imam*, 1990'larda Türkiye'de üniversitelere girmesi yasaklanan türbanlı kadınlara yönelik ayrımcılığı ele alır. Gelgelelim köyün romantize edilen gelenekçiliği ile toplumsal cinsiyet tahakkümü arasındaki bağlantılar üzerine düşünmez.

İki film açıkça inanç ile aklın bağdaşabilirliği meselesini, bunların hakikatle ilişkileri bakımından ele almaktadır. İki film de hakikat arayışında felsefe ve bilginin önemini vurgular. *Ulak* Gnostik açıdan bir mucize olarak mesihçi olay kavramını ele almaktadır.

Buna dayanarak mesihçiliğin, mesihçi olayın ve olayın öznesinin farklı kavramsallaştırmalarına odaklandım ve mesihçi olaya dair bu kavrayışın felsefi anlamda bir hakikat kavrayışını doğurmasının zorunlu olmadığını savundum. *İtirazım Var!* ise inanç ile aklın – teoloji ile felsefenin– birbirine alternatif ve hakikati kurmada eşit derecede etkili olup olmadığını inceler. Bu film, Kuran'ın modern sosyalist yorumlarına atıfla, Tanrı'nın bilgisine felsefe yoluyla erişmeyi savunmaktadır. Bu bağlamda Spinozacı bir açıdan, başkahramanın bir İbn Meymuncu olarak konumunu tartıştım. *İtirazım Var!* akıl ve inancın çatışması durumunda inancı akla, dini felsefeye açıkça tercih etmektedir.

Akıl ile inanç arasındaki seçim temelde bir Aydınlanma meselesi olduğundan, *Gölgesizler* ve *İftarlık Gazoz* dışında, bu kitapta çözümlediğim filmlerin çoğunun Aydınlanma karşıtı bir konumu ifade ettikleri rahatlıkla söylenebilir. Dindar başkahramanları aracılığıyla kendilerini Aydınlanmış dinin savunucuları olarak konumlandıkları içindir ki, bu bir hayli düşündürücüdür.

Kaynaklar

- Abu-Manneh, Butrus (1999) "1826'da Nakşibendi-Müceddidi ve Bektaşî Tarikatları", *Tarihi ve Kültürel Boyutlarıyla Türkiye'de Aleviler, Bektaşiler ve Nusayriler* içinde, haz. Ahmet Yaşar Ocak, İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Agamben, Giorgio (2002) "The Time That is Left", *Epoche: A Journal for the History of Philosophy* 7 (1): 1-14.
- (2011) *The Kingdom and the Glory: For a Theological Genealogy of Economy and Government*, çev. Lorenzo Chiesa, Stanford: Stanford University Press.
- Agger, Ben (2007) "Time Robbers, Time Rebels", *24/7 Time and Temporality in the Network Society* içinde, haz. R. Hassan ve R. Purser, Stanford: Stanford University Press.
- Akser, Murat ve Deniz Bayrakdar (2014) *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Altizer, Thomas (1997) *The Contemporary Jesus*, Albany: State University of New York Press.
- Ayoob, Mohammad (2008) *The Many Faces of Political Islam: Religion and Politics in the Muslim World*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Azman, Ayşe (2008) "Niyazi Berkes: Ulusçuluk-Devletçilik Ekseninde Kemalist Çağdaşlaşma Modelinin İnşası", *Sosyoloji Dergisi* 3 (17): 31-47.
- Badiou, Alain (2003) *St. Paul: The Foundation of Universalism*, Stanford: Stanford University Press.
- (2006) *Being and Event*, Londra: Continuum.
- (2012) *Philosophy for Militants*, Londra: Verso.
- (2013) *Philosophy and the Event* (Fabian Tarby'nin söyleşileri), Londra: Wiley.
- Bakhtin, Mikhail (1984a) *Rabelais and His World*, İng. çev. Helene Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press.
- (1984b) *Problems of Dostoyevski's Poetics*, haz. ve çev. Caryl Emerson, Minneapolis, Londra: University of Minnesota Press; Türkçesi: *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2004.
- (2005) *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Öztekin, İstanbul: Ayrıntı.
- Başkaya, Fikret (2013) *Paradigmanın İflası: Resmi İdeolojinin Eleştirisine Giriş*, İstanbul: Öteki.

- Baudrillard, Jean (1993) *The Transparency of Evil*, çev. James Benedict, Londra ve New York: Verso.
- (1994) *Simulacra and Simulations*, çev. Sheila Faria Glazer, Ann Arbor: University of Michigan Press; Türkçesi: *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Doğu Batı, 2014.
- (2005) *The Intelligence of Evil; or The Lucidity Pact*, İng. çev. Chris Turner, Oxford ve New York: Berg.
- Bauman, Zygmunt (1993) *Postmodern Ethics*, Oxford: Blackwell Publishing; Türkçesi: *Postmodern Etik*, çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı, 2016.
- (2010) *Thinking Sociologically*, Oxford: Blackwell Publishers; Türkçesi: *Sosyolojik Düşünmek*, çev. Akın Emre Pilgir, İstanbul: Ayrıntı, 2020.
- Benjamin, Walter (1979) "Divine Violence", *One-Way Street*, Londra: Verso.
- (1999) *The Arcades Project*, İng. çev. Howard Eiland ve Kevin McLaughlin, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (2003 [1938]) "The Paris of the Second Empire of Baudelaire", haz. Howard Eiland, Michael W. Jennings, *Selected Writings* 4 (1938-1940): 3-92, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Berman, Marshall (2010) *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Londra, New York: Verso; Türkçesi: *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Bülent Peker, İstanbul: İletişim, 2013.
- Bertens, Jens (1995) *The Idea of the Postmodern: A History*, Londra: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production*, New York: Columbia University Press.
- (1994) *Logic of Practice*, Cambridge: Polity Press.
- Brandist, Craig (2002) *The Bakhtin Circle*, Londra: Pluto Press.
- Crary, Jonathan (2002) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Londra ve New York: MIT Press; Türkçesi: *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*, çev. Elif Dal-deniz, İstanbul: Metis, 2004.
- Çakırlar, Cüneyt ve Özlem Güçlü (2013) "Gender, Family and Home(land) in Contemporary Turkish Cinema: A Comparative Analysis of Films by Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem and Ümit Ünal", *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures: Literature, Cinema and Music* içinde, haz. K. Laachir ve S. Talajooy, New York ve Londra: Routledge, s. 167-84.
- Çetin, İsmail (2005) "Ali in Turkish Folk Literature", *From History to Theology: Ali in Islamic Beliefs* içinde, haz. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 209-25.
- Davidman, Lynn (2015) *Unorthodox: Stories of Ex-Hasidic Jews*. Oxford: Oxford University Press.
- De Certeau, Michel (1992) *The Mystic Fable: The Sixteenth and Seventieth Centuries*, Chicago: Chicago University Press.
- Debord, Guy (1995) *Society of the Spectacle*, çev. Donald Nicholson Smith, New York: Zone Books.

- Derrida, Jacques (1994) *Spectres of Marx*, Londra: Routledge; Türkçesi: *Marx'ın Hayaletleri*, çev. Alp Tümerterkin, İstanbul: Ayrıntı, 2001.
- (2002, 2010) *Acts of Religion*, haz. Gil Anidjar, Londra ve New York: Routledge.
- Diken, Bülent (2012a) *Revolt, Revolution and Critique*, Londra: Routledge; Türkçesi: *İsyân, Devrim, Eleştiri*, çev. Can Evren, İstanbul: Metis, 2013.
- (2012b) “Vakit Tamamdır - *Takva*, Zaman ve Komünizm”, *Bir Kapıdan Gireceksin* içinde, haz. Umut Tümay Arslan, İstanbul: Metis, s. 19-29.
- (2015) *God, Politics, Economy: Social Theory and the Paradoxes of Religion*, Londra: Routledge.
- Duuglas-Ittu, Kevin von (2008) “The Rationality of Laughter: Who Laughs?”, kvond.wordpress.com/2008/05/14/the-rationality-of-laughter-wholaughs/, erişim tarihi: 8 Eylül 2017.
- Faroqhi, Suraiya (2007) *Subjects of the Sultan: Culture and Daily Life in the Ottoman Empire*, Londra: I. B. Tauris.
- Feuerbach, Ludwig (1841) *The Essence of Christianity*, www.marxists.org/reference/archive/feuerbach/works/essence/index.htm, erişim tarihi: 3 Mayıs 2016.
- Flanagan, Kieran (1999) “Introduction”, *Postmodernity, Sociology and Religion* içinde, haz. K. Flanagan ve P. Jupp, Houndmills: Macmillan Press, s. 1-16.
- Foucault, Michel (1980) *The Will to Truth*, İng. çev. Alan Sheridan, Londra: Tavistock.
- (2005) *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden ve Osman Akınbay, İstanbul: Ayrıntı.
- Galassi, Jonathan (2013) “The Dreams of Italo Calvino”, *The New York Review*, 20 Haziran sayısı, www.nybooks.com/articles/2013/06/20/dreams-italo-calvino/.
- Galston, David (2011) *Archives and the Event of God: The Impact of Michel Foucault on Philosophical Theology*, Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Gibson, Andrew (2012) *Intermittency: The Concept of Historical Reason in Recent French Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Girard, René (1977) *Violence and the Sacred*, Baltimore: Johns Hopkins University Press; Türkçesi: *Şiddet ve Kutsal*, çev. Necmiye Alpay, İstanbul: Alfa, 2019.
- Göle, Nilüfer (1997a) “The Quest for the Islamic Self within the Context of Modernity”, *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* içinde, haz. S. Bozdoğan ve R. Kasaba, Seattle ve Londra: University of Washington Press.
- (1997b) “Secularism and Islamism in Turkey: The Making of Elites and Counter-Elites”, *Middle East Journal* 51 (1): 46-58.
- Hagglund, Martin (2008) *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford: Stanford University Press.
- Hendrich, Beatrice (2011) “Beyond State Islam: Religiosity and Spirituality in

- Contemporary Turkey", *European Journal of Turkish Studies* 13, ejts.revues.org/4527, erişim tarihi: 4 Temmuz 2017.
- Herzog, Todd (2009) *Crime Stories: Criminalistic Phantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany*, Berghahn Books, books.google.com.tr/books?id=L4j75lmnD0wC&printsec=frontcover&source=g_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, erişim tarihi: 9 Ekim 2017.
- Hobbes, Thomas (1651) *Leviathan*, scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/748/leviathan.pdf.
- Hollway, Wendy ve Tony Jefferson (2002) "The Risk Society in an Age of Anxiety: Situating the Fear of Crime", *Criminological Perspectives: Essential Readings* içinde, haz. E. McLaughlin, J. Muncie ve G. Hughes, Londra: Sage Publications, s. 571-79.
- Hope, Wayne (2016) *Time, Communication and Global Capitalism*, Londra: Palgrave Macmillan.
- Houge, Lawrence (2009) *Postmodern American Literature and Its Other*, Urbana ve Chicago: University of Illinois Press.
- Huff, Toby (2003) *The Rise of Early Modern Science: Islam, China and the West*, New York: Cambridge University Press.
- İnalçık, Halil ve Quataert, Donald (1994) *An Economic and Social History of the Ottoman Empire*, Cambridge: Cambridge University Press.
- İşiyok, Bilge (2015) "The İmam", Sinema, Siyaset ve Din adlı yüksek lisans dersi için sunulan yazı, Sosyoloji Bölümü, Mardin Artuklu Üniversitesi.
- Jennings, Michael (2008: 10) *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Jonas, Hans (1958) *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Boston: Beacon Press.
- Parry, Jonathan ve Maurice Bloch (1989) "Introduction: Money and the Morality of Exchange", *Money and the Morality of Exchange* içinde, haz. P. Jonathan, M. Bloch, Cambridge: Cambridge University Press, s. 1-32.
- Kamal, Mohammad (1993) *Heterodoxy in Islam: A Philosophical Study*, Karachi: Royal Book Company.
- Kennedy, Dennis (2009) *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Keyman, Fuat (2007) "Modernity, Secularism and Islam", *Theory, Culture, Society* 24 (2): 215-34.
- Khatib, Sami (2013) *Derrida and Sons: Marx, Benjamin and the Spectre of the Messianic*, anthropologicalmaterialism.hypotheses.org/1810, erişim tarihi: 18 Ekim 2014.
- Koerbin, Paul V. (2011) "I Am Pir Sultan Abdal: A Hermeneutical Study of the Self-Naming Tradition (mahlas) in Turkish Alevi Lyric Song (Deyiş)", Doktora tezi, College of Arts, University of Western Sydney.
- Kohn, Margaret ve Keally McBride (2011) *Political Theories of Decolonization:*

- Post-Colonialism and the Problem of Foundations*, Oxford: Oxford University Press.
- Köprülü, Fuat (1992) *The Origins of The Ottoman Empire*, İng. çev. Gary Leiser, New York: State University of New York Press.
- Mahçıpyan, Etyen (2014) *Türkiye'ye İçeriden Bakış: Yükselen İslami Orta Sınıf*, Ankara: TESEV.
- Marion, Jean-Luc (1991) *God Without Being*, çev. Thomas A. Carlson, Chicago: University of Chicago Press, 1991 (Orijinali: *Dieu sans l'être*, Paris: Fayard, 1982).
- Marx, Karl (1957) "Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right: Introduction", *On Religion* içinde, haz. K. Marx ve F. Engels, Moskova: Foreign Languages Publishing House, s. 41-58.
- (2011 [1906]) *Capital Vol 1, A Critique of Political Economy*, Mineola, NY: Dover; Türkçesi: *Kapital I*, çev. Mehmet Selik ve Nail Satlıgan, İstanbul: Yordam.
- Nicholson, Reynold Alleyne (1980) *Studies in Islamic Mysticism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche, Friedrich (1961) *Thus Spoke Zarathustra*, Londra: Penguin; Türkçesi: *Böyle Söyledi Zerdüşt*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür, 2011.
- (1967) *The Will to Power*, New York: Vintage; Türkçesi: *Güç İstenci*, çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul: Say, 2010.
- (1969) *Twilight of Idols*, Londra: Penguin; Türkçesi: *Putların Alacakaranlığı*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür, 2010.
- (1995) *The Birth of Tragedy*, Londra: Dover; Türkçesi: *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür, 2010.
- (2008) *Human, All too Human*, Londra: Wordsworth; Türkçesi: *İnsanca, Pek İnsanca*, çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul: Say, 2020.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2010) *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*, İstanbul: İletişim.
- Okutan, Banu (2015) "Postmodern Toplumsal Metin ve Din: Gölgesizler Örneği", *Milel ve Nihal İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi* 12 (2).
- Önal, Hülya (2014) "From Cliches to Mysticism: Evolution of Religious Motives in Turkish Cinema", *Religions* 5 (1): 199-218.
- Özdalga, Elisabeth (2010) *İslâmcılığın Türkiye Seyri: Sosyolojik Bir Perspektif*, çev. Gamze Türkoğlu, İstanbul: İletişim.
- Parkins, Sue (2009) *Mobility and Modernity in Women's Novels, 1850s-1930s: Women Moving Dangerously*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pay, Ayşe (2010) *Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan*, İstanbul: Küre.
- Pye, Christopher (2015) *The Storm at Sea: Political Aesthetics in the Time of Shakespeare*, New York: Fordham University Press.
- Rancière, Jacques (2010) *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Londra: Continuum; Türkçesi: *Dissensus: Politika ve Estetik Üzerine*, çev. Mustafa Yalçınkaya, İstanbul: Ayrıntı, 2020.

- Raschke, Carl (2000) *The End of Theology*, Aurora, CO: Davies Group, Scholars Press.
- Reine, Michael (2014) "Adaptation as 'Transcultural Mimesis' in Japanese Cinema", *The Oxford Handbook of Japanese Cinema* içinde, haz. Daisuke Miyao, Oxford: Oxford University Press, s. 101-24.
- Sarfati, Yusuf (2012) "The Politics of Religious Education in Turkey", *Religion, Education and Governance in the Middle East: Between Tradition and Modernity* içinde, haz. Sai Felicia Krishna-Hensel, Londra: Routledge.
- Saybaşıllı, S. (2008) *Zaman Algısı ve Romana Yansıması*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Schatzki, Theodore (2001) "Introduction, Practice Theory", *The Practice Turn in Contemporary Theory* içinde, haz. T. R. Schatzki, K. K. Cetina ve E. von Savigny, Londra ve New York: Routledge, s. 42-56.
- Shariati, Ali (1979) *On The Sociology of Islam*, çev. Hamid Algar, Mizan Press; Türkçesi: *İslam Sosyolojisi*, çev. Kenan Sökmen, İstanbul: Birleşik, 1997.
- Schmitt, Carl (2005) *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*, Chicago: University of Chicago Press; Türkçesi: *Siyahi İlahiyat: Egemenlik Kuramı Üzerine Dört Bölüm*, çev. Emre Zeybekoğlu, İstanbul: Dost Kitabevi, 2016.
- Sheldrake, Paul (2010) *Explorations in Spirituality: History, Theology and Social Practice*, New York: Paulist Press.
- Silverstein, Brian (2007) "Sufism and Modernity in Turkey: From the Authenticity Experience to the Practice of the Discipline", *Sufism and the 'Modern' in Islam* içinde, haz. M. van Bruinessen ve J. Day Howell, Londra: I. B. Tauris, s. 39-61.
- Simmel, Georg (2002 [1903]) "The Metropolis and Mental Life", *The Blackwell City Reader* içinde, haz. G. Bridge ve S. Watson, Oxford ve Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- (2004, 2011) *The Philosophy of Money*, İng. çev. Tom Bottomore ve David Frisby, Londra ve New York: Routledge; Türkçesi: *Paranın Felsefesi*, çev. Y. Alogan, Ö. Didem Aydın, İstanbul: İthaki, 2018.
- Smith, Bernard (1998) *Modernism's History: A Study in Twentieth Century Arts and Ideas*, Sydney: University of New South Wales Press.
- Sontag, Susan (1997) *In Plato's Cave from the Book: On Photography*, New York: St. Martins Press.
- Spinoza, Benedict de (1951) *A Theologico-Political Treatise*, Londra: Dover; Türkçesi: *Tanrıbilimsel Politik İnceleme*, çev. Betül Ertuğrul, İstanbul: Biblos, 2008.
- (1955) *On the Improvement of the Understanding: The Ethics*, İng. çev. R. H. Elwes, New York: Dover.
- (1993) *Ethics*, Londra: Everyman.
- (2010) *The Chief Works of Benedict De Spinoza Vol. 1: Introduction, Tractacus, Theologico-Politicus, Tractacus-Politicus*, İng. çev. R. H. Elwes, oll.liber

- tyfund.org/titles/spinoza-the-chief-works-of-benedict-de-spinoza-vol-1, erişim tarihi: 29 Ocak 2017.
- Strauss, Leo (1982) *Spinoza's Critique of Religion*, New York: Schocken Books.
- Suner, Asuman (2006) *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bel-
lek*, İstanbul: Metis.
- (2010) *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*, Londra: I. B. Tauris.
- (2014) "The New Aesthetics of Muslim Spirituality in Turkey: Yusuf's Trilogy by Semih Kaplanoğlu", *Religion in Contemporary European Cinema: The Post-Secular Constellation* içinde, haz. C. Bradatan ve C. Ungureanu, Londra: Routledge, s. 44-61.
- Tank, Pınar (2006) "Dressing for the Occasion: Reconstructing Turkey's Identity?", *South East European and Black Sea Studies* 6 (4).
- Taubes, Jacob (2009) *Occidental Eschatology*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Temizkan, Mehmet (2014) "Türk Kültüründe ve Alevi-Bektaşî İnancında Turna", *Milli Folklor Dergisi* 26 (101): 162-70.
- Tibi, Bassam (2002) *The Challenge of Fundamentalism: Political Islam and the New World Disorder*, Londra: University of California Press.
- Topbaş, Osman Nuri (2016) *The Golden Chain of Transmission: Master of the Naqshibandi Way*, İstanbul: Erkam.
- Toprak, Binnaz (2005) "Secularism and Islam: The Building of Modern Turkey", *Malacaster International* 15, digitalcommons.malacaster.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1391&context=macintl, erişim tarihi: 29 Kasım 2017.
- Tosun, Merve (2011) "Türk Sinemasında İç Mekân Tasarımında İç Mimarın Rolü", Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Turhan, Fatma Sel (2014) *The Ottoman Empire and the Bosnian Uprising*, Londra: I. B. Tauris.
- Thwaites Diken, E. C. (2015) "Ulak (The Messenger): A Mystic Fable of Islamic Messianism", *Journal for Cultural Research*, Lancaster, UK (DOI: 10.1080/14797585.2015.1084817).
- (2017) "The Relationship of Cinema to Philosophical Thought: Badiou and Deleuze", *Sine Cine: Journal of Film Studies* 8 (1).
- Twersky, Isadora (1972) *A Maimonides Reader*, Springfield: Behrman House, kvond.wordpress.com/2008/05/14/the-rationality-of-laughter-who-laughs/, erişim tarihi: 29 Ocak 2017.
- Uğur, Etga (2004) "Intellectual Roots of 'Turkish Islam' and Approaches to the Turkish Model", *Journal of Muslim Minority Affairs* 24 (2): 327-45.
- Urry, John (2007) *Mobilities*, Cambridge: Polity Press.
- Vattimo, Giovanni (1999) *Belief*, İng. çev. L. D'Isanto ve D. Webb, Stanford, California: Stanford University Press.
- Vattimo, Giovanni ve John Caputo (2007) *After the Death of God: Insurrections:*

Critical Studies in Religion, Politics and Culture. New York: Columbia University Press.

Warning, Rainer (2001) *The Ambivalences of Medieval Religious Drama*, İng. çev. Steven Rendall, Stanford: Stanford University Press.

Wolper, Sarah (2003) *Cities and Saints: Sufism and the Transformation of Urban Space in Anatolia*, University Park: Pennsylvania State University Press.

Yavuz, Hakan (2004) "Is There a Turkish Islam? The Emergence of Convergence and Consensus", *Journal of Muslim Minority Affairs* 27 (2): 213-32.

Yeter, Gaye Balkız (2011) "Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler Anlatısında Postmodern Öğeler", *Turkish Studies* 6 (3).

Yıldırım, Rıza (2001) "Dervishes in Early Ottoman Society and Politics: A Study of Velayetnames as a Source for History", Yüksek Lisans Tezi, Tarih Bölümü, Bilkent Üniversitesi, Ankara.

Zelizer, Viviana A. (1997) *The Social Meaning of Money: Pin Money, Paychecks, Poor Relief and Other Currencies*, New York: Basic Books.

Dizin

Adalet ve Kalkınma Partisi 92, 97, 99
Agamben, Giorgio 27, 32, 52, 53
ahlak 15, 83, 87, 93, 100
akıl 17, 34, 58, 60-61, 66, 70, 104-5,
126
Alevi 55, 65-66, 81, 118
Alevi-Bektaşî 66, 78, 80-83, 94, 124
Allah 39-54, 64, 72, 74, 76, 85, 93,
95, 110
Andersen, Hans Christian 22, 142
anonimlik 67
antagonizma 125
antropoloji 13, 16, 61, 65
aracı 31, 37, 52
arşivsel 118
aşkın 32, 34, 35, 50, 51, 66, 118
aşkınlık 34, 50
aydınlanma 20, 30, 84, 99, 101, 104,
126
ayinsel 62-63, 66, 124
Aziz Pavlus 37, 64

Badiou, Alain 32, 35-38
Bakhtin, Mihail Mihailoviç 75-77, 84,
87
bakış 13, 67
Batıcılık 100
batıl inanç 62, 68, 84, 85, 94
Baudrillard, Jean 113, 118, 120
Bauman, Zygmunt 87, 115
Bektaşî 79-81
Benjamin, Walter 32-33, 67
Bertens, Jens 116

Billingsgate 76
birikim 16, 54, 86
Bourdieu, Pierre 14, 59, 94

Cumhuriyet Halk Partisi 86
Cumhuriyetçilik 84

çalışmacı mimesis 114
çileci 39, 102, 124
çilecilik 47, 123

De Certeau, Michel 22, 23
Spinoza, Benedict 34, 62, 68, 69
demokrasi 33, 89, 103
depolitize 122, 125
Derrida, Jacques 17, 32, 33, 90, 104,
105
despotizm 89, 103
devlet İslamı 66, 71, 77, 78
devrim 15, 24, 32, 124, 125
devrimci mistisizm 32
dindışı mesihçilik 33
dindışılaştırma 36
dinin geri dönüşü 11, 15, 104, 122
diriliş 28, 31, 33, 38

Ebû Zer Gıfârî 64
ekonomik teoloji 53
eskatolojik 25
evrenselcilik 32, 36, 37
Flâneur 67
Foucault, Michel 22, 87

Galston, David 118, 129
 gnosis 25
 gnostik 23-27, 30-35, 37, 53, 78, 124, 125
 gnostisizmin 15, 24, 31-34, 36, 48, 65, 124
 gösteri 11-13, 67, 121-22

habitus 36, 59, 60, 94, 96
 hakikat 11-12, 15-16, 20, 22, 35-36, 38, 48, 60-61, 68, 70, 75, 87-88, 102-8, 115-18, 120-26
 hakikat olayı 32-33, 37-38
 Halidiye 80
 halk İslamı 66, 72, 124
 hermenötik 118
 heterodoks İslam 16, 71, 77-78, 81-82, 87
 hipergerçek 113

ılımlı İslam 17, 90, 103, 104

İbn Meymun 68, 126
 içkin 51, 78, 101
 içrek 33, 49
illusio 14
 İmam Ali 80-83, 118
 inanç 13-17, 19, 24-25, 32, 34, 36, 41, 43, 53-54, 60-72, 80-87, 90, 93, 98, 102-6, 116-17, 120, 123-26
 İsa 38, 52, 62, 64
 İslamcılık 89, 98-101
 İslami özgürlük teolojisi 64

kapitalist teknobilim 17
 kapitalizm 12, 40, 45, 46, 86, 102
 karnaval 74, 75, 76, 77
 karnavalesk 17, 72, 75-77
 katekontik 24
 kent 10, 13, 43, 50, 65, 67, 68, 71, 79, 96-98, 112
 kıyametçi 30, 89
 kimlik 14, 36, 38, 58-59, 96, 99, 114

Klimt, Gustav 57, 58
 Kokoscha, Oscar 57
 komedi 62, 71, 75, 77, 88
 komünizm 86, 89
 Kuran 16, 47, 51, 61, 65, 68, 73, 77, 78, 83, 92, 95, 115, 117, 126
 kurgusal 35
 kurmaca 18, 34-36, 38, 108, 111-13, 115, 118, 120
 kurumsallaşmış din 23, 25, 27, 32, 44, 61-63, 65, 70, 116, 124-25
 kutsal 24, 36, 38, 44, 52, 53, 61-64, 75-76, 81, 83, 87, 116
 kutsallaştırma 36, 38, 44, 75
 küresel güvenlik 89
 küreselatinleşme, 17, 90, 104

laiklik 85
 Leviathan 13

Marx, Karl 11, 44
 masal 15, 19-38, 86, 112, 125
 mistik 15, 22-23, 125
 mesaj 17, 31, 36, 102, 105, 123
 mesihçilik 15, 27, 32-33, 37, 123, 126
 içermeyen mesihsellik 33
 mesihçi olay 30, 32, 125, 126
 mesihçi zaman 27
 metafiziksel 66, 101, 122
 Mevlana Rumi 72
 mistisizm 22, 32-34
 Muaviye 64
 mucize 14, 15, 23, 32, 33, 37, 62, 63, 66, 125

Nakşibendi 60, 80
 negatif teoloji 25
 Nietzsche, Friedrich 33, 36, 37, 120

oikonomia 52
 olay 15, 28, 30-33, 37-38, 118, 125
 ortodoks Sünni İslam 16, 77
 otantik din 103

- Öteki 12, 59, 116, 124
özne 13, 22, 30, 34, 37, 101
öznellik 33, 37, 121, 123
- paganizm 25
para ekonomisi 42, 44, 45, 46
paranın nesnelliği 43
paranın simyası 42, 44
postmodernizm 18, 104-5, 108, 112, 114-18
praksis 52, 53, 71
pratik kuramı 59
Protestan iş ahlakı 86
- radikal İslamcılık 89-90, 102-4
Rancière, Jacques 121
rasyonalite 40, 62, 102, 105
Refah Partisi 97
- sadakat 37, 88
saf inanç 16, 62-63, 66, 70, 90, 102-3, 124
sanat 12, 14, 15, 33, 35-39, 51, 57, 70, 86, 108, 116, 119-20, 125
Schmitt, Carl 121
seküler 32, 37, 44, 54, 72, 90, 94, 96, 97-100, 102-3, 105
seçkinler 17, 97, 102-3
sekülerleşme 121, 125
sezgi 61, 67, 69
Sherlock Holmes 67
simgesel sermaye 94
Simmel, Georg 43-45
simülakr 104
sinemasal 12, 14-15, 35, 38, 77
siyasal İslam 72, 90, 98, 102, 104
siyasal teoloji 53
Sokrates 60
Sokratik diyalog 87
sosyalist 16, 61, 64, 68, 71, 86, 124, 126
sosyalizm 17, 86-87
söylem 23, 32, 44, 47, 51, 63, 76, 84, 103, 119
Spinozacı 63, 126
Sufi heterodoksisi 65
Sufi teozofisi 47-49, 66, 82
Sünni İslam 16, 76, 84, 118
Sünni ortodoks İslam 71, 77, 80
Sünni ortodoksisi 65, 81
syncrisis 87
Şeriatı, Ali 61, 64
Tanrı'nın bilgisi 48, 65, 126
tasavvuf 16, 47, 61, 65, 66, 80, 81, 82, 93, 123
tekçilik 48
Tektanrıcılık 16, 23, 26, 61-62
Tektanrılı din 27, 70, 85, 87, 119, 125
Türk İslamcılığı 60, 92, 98, 99
Türk İslamı 66, 81
Türk-İslam sentezi 72
Türkiye Cumhuriyeti İslamı 77
- Urry, John 96
- üstanlatı 108, 119
ütopya 15, 22
- vahyedilmiş 61
Vattimo, Giovanni 104
yakınlık 30, 65
yanılsama 22, 35, 38, 119, 120
yapılandırılmış ve yapılandıran dispo-
zisyonlar 60
yatırım 17, 47, 54
yeni Platonculuk 48, 65
Yeni Türkiye Sineması 14, 123
yönetimsellik 36, 53
yönetişim 16, 50, 122
- Zelizer, Viviana A. 44
Zerdüşt 34, 36

Ebru Thwaites Diken

Siyaset ve Dinin

Gösterisi

Günümüz Türkiye sinemasından altı film: Gnostisizmin kefaretçi, mesihçi ve devrimci yönlerine olumlayıcı yaklaşan bir masal üzerine kurulmuş *Ulak*, din ile ekonomi arasındaki ilişkiyi tartışma fırsatı sunan *Takva*, din görevlisi başkahramanı Selman Bulut'un Karaköy' deki merkez camisinde işlenen bir cinayeti soruşturduğu *İtirazım Var!*, heterodoks İslam ve sosyalist düşünce arasındaki paralellikleri konu edinen *İftarlık Gazoz*, İslam'ın modernlikle bağdaşabilirliği meselesini tartışan *The İmam*, ve bir roman uyarlaması olan ve din ile felsefeyi karşı karşıya getiren *Gölgesizler*. — Birbirinden bağımsız görünen üç farklı alanın, siyaset, din ve sinemanın birbirlerini nasıl sorunsallaştırıp yeniden şekillendirdiğini bu filmler üzerinden inceleyen Ebru Thwaites Diken, kitabını şöyle gerekçelendiriyor:

"Siyaset, din ve sinema arasındaki ilişkiye, bu üç alanın ortak kökenleri temelinde odaklanıyorum. Bu üç alanı 'gösteri' kavramı birbirine bağlar. Hem siyaset hem din alanında iktidar görsel mekanizmalara dayalıdır. Günümüzde ise sinema, 'gösteri' bakımından ayrıcalıklı bir konumda; bir kitle sanatı olduğu ölçüde, hangi özelliğin üretildiğiyle ilgili olarak kolektif bilinçdışını şekillendiriyor. Bu üç alanda da öznellik, görme ilişkisi üzerinden kuruluyor. Kitabın amacı, siyaset ve dinin sinemasal doğasının Türkiye sineması bağlamında kendini gösterme şeklini anlaşılır kılmaktır. Kitap bunun yanı sıra, bir sanat formu olarak sinemanın siyasi ve dinsel ifadeler, duyumlar, duygulanımlar ve hakikatler yaratma kapasitesini de incelemektedir."

Metis Sanatlar ve İnsan I Sinema
ISBN-13: 978-605-316-228-5



9 786053 162285

Metis Yayınları
www.metiskitap.com

