

**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
DİN SOSYOLOJİSİ BİLİM DALI**

**SİNEMADA DİNİ DEĞERLER VE İNANÇLAR: MISIR
SİNEMASI ÖRNEĞİ**

**YASMEEN NASER YOUSEF AFANEH
18810201079**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
PROF. DR. MEHMET AKGÜL**

KONYA-2022

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ KONYA SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
--------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Yasmeen Naser Yousef AFANEH	
	Numarası	18810201079	
	Ana Bilim / Bilim Dalı	DİN SOSYOLOJİSİ	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X
		Doktora	
Tezin Adı	SİNEMADA DİNİ DEĞERLER VE İNANÇLAR: MISIR SİNEMASI ÖRNEĞİ		

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin Adı Soyadı

Yasmeen Naser Yousef AFANEH

İmzası

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ KONYA SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
---------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ÖZET

Adı Soyadı	Yasmeen Naser Yousef AFANEH	
Numarası	18810201079	
Ana Bilim / Bilim Dalı	DİN SOSYOLOJİSİ	
Programı	Tezli Yüksek Lisans	X
	Doktora	
Tez Danışmanı	PROF. DR. MEHMET AKGÜL	
Tezin Adı	SİNEMADA DİNİ DEĞERLER VE İNANÇLAR: MISIR SİNEMASI ÖRNEĞİ	

Bu çalışma, Mısır sinemasında din unsurunun nasıl kullanıldığını ve dindar izleyicilerin sinemaya ilişkin algılarının nasıl değiştiğini belirlemeyi amaçlamaktadır. Bunun sonuçları ise aşağıdaki gibi özetlenebilir; Dönemden döneme din unsuru birçok alanda ve şiddet unsurunda da kullanılmıştır. Cemal Abdülnasır döneminin etkisinde kalmıldığı Cumhuriyetin ilk yıllarında, dönemin önceki sosyal ve siyasi düzenini simgeleyen diğer konularda olduğu gibi bu alanda da olumsuz anlamda kullanılmıştır. Daha sonra ise ulusal sinema döneminin ortaya çıkmasıyla birlikte din, siyasi ve ideolojik bir bağlamda ele alınmıştır. Günümüzde din, daha önceki ticari ve misyoner çıkarların aksine, farklı geçmişlerden farklı yöneticiler tarafından sanatsal yaklaşımlarla uygulanan bir unsur haline gelmiştir. Dindar izleyiciler, günah olarak sinemaya mesafe koysalar da, daha sonra sinemaya sanat olarak artan bir ilgi gösterdiler, ancak belirli filmleri ve belirli sahneleri eleştirdiler.

Bununla birlikte, Mısır sineması hâlâ siyasi çıkarların egemenliği altındadır ve bu zamana kadar Mısır sinemasını bir din klişesi yapan şey ise budur.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Din, Mısır sineması, Din ve Sinema

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ KONYA SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
---------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ABSTRACT

Author's	Name and Surname	Yasmeen Naser Yousef AFANEH		
	Student Number	18810201079		
	Department	Sosyology of religion		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	PROF. DR. MEHMET AKGÜL		
Title of the Thesis/Dissertation	RELIGIOUS VALUES AND ETHOS IN THE CINEMA: THE SAMPLE OF EGYPTIAN CINEMA			

This study aims to determine how the religion element is used in Egyptian cinema and how religious audiences' perceptions of cinema change throughout the course. The results of this can be summarized as follows; From period to period, the element of religion has been used in many fields and in the element of violence. In the first years of the Republic, under the influence of the Cemal Abdülnasır period, it was used in a negative sense in this field, as it was in other subjects symbolizing the previous social and political order of the period. Later, with the emergence of the national cinema period, religion was discussed in a political and ideological context. Today, religion has become an element applied with artistic approaches by different rulers from different backgrounds, contrary to previous commercial and missionary interests. Although religious audiences distanced themselves from cinema as a sin, they later took an increased interest in cinema as an art, but criticized certain films and certain scenes.

However, Egyptian cinema is still dominated by political interests, and this is what has made Egyptian cinema a religious stereotype until now.

Keywords: Cinema, Religion, Egyptian cinema, Religion and Cinema

ÖNSÖZ

Sinema ve din, sinemanın bir iletişim aracı ve sanat dalı olarak ortaya çıkışından itibaren karşılıklı bir etkileşim içinde olmuşlardır. Sinema icadından bir kaç sene sonra Mısır'a gelmiş ve halkın sosyal yaşantısında önemli bir yer edinmiştir. Mısır'a dışardan gelen bu yeni icadın dindar çevre tarafından nasıl karşılandığı ve sinemanın, Mısır'da kurumsallaşıp eser vermeye başladıktan sonra, din öğesini nasıl kullandığı üzerinde araştırma yapılması gereken önemli konulardandır.

Biz bu çalışmamızda esas olarak, başlangıçtan günümüze Mısır sinemasında din öğesinin nasıl kullanıldığı ve dindar kitlenin, bu süreç içerisinde sinema algısındaki meydana gelen değişimleri ortaya koymaya çalıştık. Bunu yaparken öncelikle, bir giriş mahiyetinde olmak üzere, görsel sanatlar ve din ilişkisi üzerinde durduktan sonra, sinemanın ülkemize geldiği günden bu güne kadarki geçen sürede, Mısır sinemasının geçirdiği dönem ve çeşitli sinema akımları üzerinden, bu ilişkinin teorik ve pratik yönlerini ayrıntılı olarak ortaya koymaya çalıştık.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında büyük paya sahip olan değerli hocam Prof. Dr. Mehmet AKGÜL başta olmak üzere, diğer hocalarım Dr. Hayri ERTEN ve Doç. Dr. Arif KORKMAZ'a, kaynak bulmam konusunda, “ FİLMLELERLE DİN SOSYOLOJİSİ ” adlı çalışmasından oldukça yararlandığım sayın Dr. Mustafa SARMIŞ'a, tercüme hususunda desteklerini benden esirgemeyen kıymetli Hocalarım, Mahsum ASLAN, Bilal AYDIN, Mevlüt ZORLU'ya teşekkürlerimi sunar çalışmanın birçok aşamasında katkılarını benden esirgemeyen değerli aileme özellikle de kaynak bulmam konusunda tüm gayretiyle yanımda olan kardeşim Yousef AFANEH'e de teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu çalışmada Cezayir Kütüphanesi ve Ürdün Üniversitesi Kütüphanesinin imkânlarından faydalanmama müsaade eden yetkililere de şükranlarımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	i
ÖZET ..	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ iv	
İÇİNDEKİLER	v
GİRİŞ	1
A. Araştırma Problemi	6
B. Araştırmanın Önemi	7
C. Araştırmanın Amacı	7
D. Çalışma Metodolojisi	8
I. BÖLÜM: SİNEMA TAMINI	9
1.1. Modern Çağda İletişim Kültürü Olarak Sinema.....	9
1.1.1. Sinematik Görüntü ve Özellikleri	10
1.1.2. Sinematik Görüntünün Doğuşu.....	14
1.1.3. Göstergibilim ve Fotoğraf.....	15
1.1.4. Sinema	16
1.1. Sinema ve Edebiyat.....	19
1.2. Tiyatro ve Sinema	21
1.3. Sinema ve İdeoloji.....	22
a) Açık İdeoloji Düzeyi:	24
b) Açık Olmayan (Dolaylı) İdeoloji Düzeyi:	24
1.4. Sinema Dünyası ve Temel Unsurları	26
1.4.1. Filmlerin Davranışlara Etkisi:	26
1.4.2. Montaj.....	28
1.4.3. Filmin Hikâyesi/Romanı.....	30
1.4.4. Görsel Aydınlatma	31
1.4.5. Arap ve Müslüman İmgesi	39
II. BÖLÜM: DİN VE SİNEMA İLİŞKİSİ	44
2.1. Modern Toplum ve Özellikleri	44
2.1.1. Din ve Laiklik	46
2.1.2. Din ve Siyaset	53
2.2. Modern Sinema ve Dini Söylem.....	54
2.2.1. Duygu ve duyuların muvazenesini tersine çevirmek	57

2.2.2. Erotik çağrı.....	57
2.2.3. Dine Saldırı	58
2.2.4. Kültürel Saldırı.....	58
2.3. Dünya Sinemasında Din.....	61
2.3.1. Sinemada Dindar	63
2.3.2. Sinemada İslam	63
2.3.3. İslam ve Sinema	66
III. BÖLÜM: MISIR SİNEMASI	77
3.1. Arap Dünyasında Sinema Tarihi	77
3.2. Modern Mısır Tarihine Bir Bakış	79
3.2.1. Mısır Sinemanın Gelişme Aşamaları	90
A. Stüdyo Mısır Aşaması/ Dönemi	90
B. İkinci Dünya Savaşı'ndan Sonraki Sinema Dönemi	91
C. Temmuz Devrimi'nden Sonraki Sinema 1952-1963 Dönemi.....	92
D. Kamu Sektörü Dönemi.....	93
E. Yeni Sinema Dönemi.....	95
3.3. Mısır Sineması ve Kimlik Sorunu Dönemi	98
3.3.1. Mısır Sinemasında Sansür	100
3.3.2. Mısır Sinemasında Ahlaki Değerler.....	101
3.3.3. Mısır Sineması ve Dinî Filmler Dönemi	105
SONUÇ.....	112
KAYNAKLAR.....	115

GİRİŞ

Pek çok kişi tarafından karar almanın ve fikir oluşturmanın kaynağı olarak görülen medyanın hayatımızın hemen her alanında büyük bir role sahip olduğu günümüzde herkesçe malumdur. Bu bağlamda her yönüyle medyanın, özellikle görsel olanının, her türden modern toplumların Şekillenmesinde etkili bir role sahip olduğu rahatlıkla ifade edilebilir.

Medyanın bu rolünden hareketle modernleşme ve göz ilişkisi sinema, bireyleri ve toplumları etkilemede büyük rol oynamaktadır. Filmlerin halklara ideoloji aşılama veya aktarma konusunda en güçlü ve etkili araç olduğu ifade edilebilir. Bu ideolojiler, siyasi, ekonomik veya kültürel otoritelerin etkisi altında filmlere yüklenir. Bu doğrultuda sinema ve sanat, ideolojinin iki kanadı olarak görülmektedir.¹

Bu çalışmada sinematik imaj ortaya çıkarılmaya çalışılmış, bu imajın ideolojik amaçlara nasıl hizmet ettirildiği üzerinde durulmuştur. Daha dar çerçevede din ve dindarı; sinemanın bunları Batı'da ve Arap dünyasında nasıl gösterdiği Mısır sineması rneklisinde incelenmiŐ; dinin sinematik yapımların aracılığıyla bunları ne ölçüde ve ne kadar iyi niyetle ele alıp tarafsız olduğu problemi masaya yatırılmıŐtır. Ayrıca söz konusu yapımların, yapıcıların subjektif yaklaŐımlarını ve söz konusu yapımcıların arkasındaki otoritelerin çıkarlarını ne derece yansıttığı; en azından yapımcıları etkileme gücüne sahip otoritelerin sinema filmlerine ne ölçüde müdahale ettiği konusu üzerinde durulmuştur.

Din, tarih boyunca toplumların inŐasında ve devamlılık önemli bir faktör olmuştur. Toplumsal dönüşümlere ve deđiŐimlere rağmen din, Arap ve İslam toplumları başta olmak üzere çoğu toplumda temel dayanak olmaya devam etmektedir. Özellikle ilkel toplumlarda ve eski uygarlıklarda dinin, bireye nasıl davranması gerektiğini öğretmede, bunları uygulamada ve toplumların kaynaŐmasında büyük rol oynadığı konusunda Şüphe yoktur. Bu toplumlarda kutsal değerlerin varlığına inanılmıŐ ve açlık

¹ Ahmet Salim (2014), *Suratul'es-slamiyyin fil'ilam*, (Nema Araştırma ve Etüt Merkezi, Beyrut - Lübnan, birinci baskı), s. 12.

ve kötü alın yazısından kaçınmak için bunlara saygı duyulması ve bu bunların çiğnenmemesi gerektiği düşünülmüştür.

Dini inançlar, toplumdaki gelenek ve görenekleri destekleyen davranış kurallarıyla yakından ilişkilidir. Sonuç olarak insanlar; ortak inançlar ve ritüeller, övgüler, dualar ve fedakârlık gibi değerler yoluyla daha uyumlu bir yapı ortaya çıkarmayı başarmıştır. Dinin toplumdaki eylemsel yönü bu minvalde olmuştur.²

Rönesans'tan ve daha sonra gelen uygulamalı bilimlerin büyük gelişmesinden bu yana, Batı'daki birçok kişi, devasa başarılarla imza alan ve yaşamı değiştiren teknoloji ve ürünleri karşısında şaşkına dönmüştür. Bu şaşkınlık ve hayranlık neticesinde Batı insanı, bilimin yakında her şeyi çözebileceğini ve laboratuvarın dışında hiçbir gerçek olmadığını düşünmeye başlamıştır. Ancak bilim konusunda ileri gelenler farklı bir bakış açısına sahiptiler; çünkü onlar bilimin, kendi maddi ve sınırlı kapsamı içinde hareket ettiğini, bilginin ise çok daha geniş bir kapsamı olduğunu biliyorlardı. Bilim, eşyanın nasıl hareket ettiğini açıklar, ancak varlıklarının nihai nedenini, insanların bu dünyada neden var olduklarını ve bununla ne kastedildiğini cevaplayamaz. Ahlaki değerleri veya idealleri de tanımlayamaz. Bilakis bunlar en iyi din tarafından yanıtlanan sorulardır.³

Modernite terimi, on dokuzuncu yüzyılın sonundan yirminci yüzyılın ortalarına kadar, hâkim klasik eğilime karşı çıkan ve deneysel düşünceye dayalı olarak beliren ve başarılı olan bir grup sanatsal hareketi tanımlamak için kullanılmıştır. Bu hareketler birbirlerine karşı bir devrimi temsil etseler de, sanatta klasik akıma karşı devrimleri ve başkaldırılarıyla birleştiler. Bu hareket, sanat ve insan bilincini derinleştirmek amacıyla zaman ve mekân, tarih ve hatta somut gerçekliğin sınırlarını aşan, özgürleşmeyi ve yenilenmeyi arayan bir hareket olup yeni teknik araçlara dayanarak insan ruhunu içeriden yenilemeyi ve incelemeyi amaçlamıştır.⁴

Sinemada yaşanan dönüşümün temel nedeni İkinci Dünya Savaşı olmuştur. Bu savaşın ardından sinema, klasikten modern bir yapıya geçmiştir. Her türlü yerleşik yapının ortadan kalktığı bu aşama, sanata ve kültüre hâkim olmuş ve bu durum

² Hala Saleh (2015), *Ahamiyyatu 'ed-din fi hayat al-muctama'at al-başariyye*, (Tişrin Üniversitesi Araştırma ve Bilimsel Araştırmalar Dergisi) sy. 6, s. 329.

³ Dr. Ahmed Abu Zayed (2011), *Ad-din di hayat al-insan alümü'asir*, (Tişrin Üniversitesi Araştırma ve Bilimsel Araştırmalar Dergisi) sy. 1, s. 153.

⁴ Merve Abdüllatif Mehdi Khafaji (2016), *Almuyol al-fikriyya li-sinema al-hadasa ve aeseriha 'ala albüna' al-basari lik-sura as-sinema 'iyya*, (International Design Magazine), c. 6, sy. 4, s.400.

sinemaya ve yönelimine yansımıştır. Bu süreçte filmi bir sanat olarak geri getirmeyi ve hem yapım aşamasında hem de ötesinde daha geniş olasılıkları keşfetmeyi amaçlayan bir anti-klasik sinema akımı ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu özellikler, gerçeği aramak, toplumu ve onun değişimlerini keşfetmek ve kendini ifade etmek için senaryoda ve yapımda kendisini göstermeye başlamıştır.

Yükselen enflasyon krizleri, işsizlik, tüketim çılgınlığı ve sosyal bozulma ile birlikte Modernite, mutlak bir yabancılaşma, mutlak reddetme ve zaman ve mekân sınırlarının ötesinde bir üstünlük ve rasyonel olan her şeyin nihilist bir şekilde yerinden edilmesi eğrisine girdi. Modernite, sanat eserinin meta haline gelmesine karşı koyan ve onu değil tokuş edilebilecek bir şeye dönüştürmek isteyen tüm güçlere direnen bir strateji niteliği kazandı. Bunu başarmak için sanatın gerçeklikten veya gerçeklik tasavvurundan bağımsızlığını ileri sürdü ve sanatın dokusunu karmaşık bir kumaş ve kompozit formlar haline getirdi. Bu karmaşık ve kompozit çehre, daha sonra ilkinde sahip olduğu işlevden daha büyük hale geldi.

Sonuç olarak, bu dönemin filmlerine temel kalıplar hâkim oldu. Yoksulluk, işsizlik, ekonomik çöküş, yozlaşma, entelektüel gevşeklik ve ahlaki çöküntü gibi temel sorunlar sanatçının şahsında somutlaştıran bir düşünsel akım oluştu. Bu sorunlar, toplumsal trajedinin, toplumu bir bütün olarak etkileyen kolektif bir trajediden bireysel bir trajediye dönüşmesine bağlı bir şekilde müşahhas hale gelmeye başladı. Bunun amacı, merhametsiz bir dünyada bireyin birliğini ve yalnızlığını vurgulamaktı.⁵

Modernite günlük hayatımıza öyle bir entegre oldu ki günlük koşullarımızın en küçük detaylarının bile bir parçası haline geldi. Seçimlerimizde, duygularımızda ve içinden geçmekte olduğumuz krizlere ilişkin görüşlerimizde etkisin hep hissettirdi. Bu nedenle bireycilik, toplum uğruna gösterilecek fedakârlık ve onun üzerinde başarı sağlama aleyhine gündelik hayatın siyasetine egemen oldu. Bu bireycilik, milleti simgeleyen yurttaş bedenini, hiçbir zaman tam doyuma ve güvene ulaşamayan bir pazarda mal peşinde koşan tüketici bedenine dönüştürdü. Gönülleri kolektif bir kimlik üzerinde birleştirmek yerine servet edinme ve içsel kırılma ve korku duygusuna direnmek için parça parça etti.

⁵ A.g.e., s. 401.

Bu nedenle modernite, dinî inancı ve gelenekleri özel hayatın sınırlarına kadar sıkıştırdığı ve maddi bir mantık sistemi dayattığı için insanın güvenini kazanamadı. Aksine, en önemli konularda kafa karışıklığına neden oldu. Hızlı ve birbirini takip eden dönüşümlerle küreselleşmenin ışığında değişen koşullar ve saygınlık kaybetme bireyler arasında korku derecesini artırdı.⁶

Yaşamın maddi boyutundan kaynaklanan korku, birey tarafından çeşitli psikolojik şekillerde deneyimlenir. Geleceği düşünmeden anı yaşamak, anlık zevk veren şeylere sahip olmaya bırakılan maddi tüketimde boğulmak bunların başında gelmektedir. Bunların hepsi, her şeyi kaybetme ve bilinmeyen bir şeyle yüzleşme korkusunun sonucu olarak ortaya çıkar. Faizli borçlanmaya dayalı bu sistem, kapitalizmin başlangıçta dayandığı, yani tasarruf ilkesi olan ahlaki mantıkla çelişmektedir. Öte yandan, siyaseti ve hayatı din ve felsefeden uzak tutmaya ve hayatı dine dâhil etmeden modernitenin sonuçlarıyla birlikte var olmaya çalışıyor gibi kabul etmeye çağıran pragmatistleri de unutmamak gerektir.⁷

Ama içinde bulunduğumuz çağda dine, özellikle de İslam dinine yönelik güçlü bir saldırı söz konusudur. Bu saldırı; İslam ülkelerinin sömürgeleştirilmesiyle başlayan, içinde modernitenin kavram, fikir ve ürünlerini taşıyan bir saldırı niteliği taşımaktadır. Bu kavram ve fikirler, Müslümanlar arasında bir boşluk yaratmaktadır. Zira bazıları modernist fikir ve değerlere yönelmiş bulunmaktadır. Bu, İslam'ın unsurlarını, temellerini ve kavramlarını ortadan kaldıracak şekilde Müslümanlar arasında yayılmasına yol açtı. Batı nazarında bunlar, İslam'ın ve Müslümanların bekasını sağlayan ve çatışmayı yeniden tesis etme potansiyeli taşıyan temel değer ve kavramları ifade ediyordu.

Batı algısının bu kültürel taşıyıcısının yükselişi, sömürgeciliği geride bırakan hükümetler biçimindeki siyasi taşıyıcısının yükselişiyle aynı zamana denk geldi. Bundan sonra Arap ve İslam coğrafyasını tamamen tüketecek, parçalayacak bir bölme süreci meydana geldi. Doğu ve İslam âlemi, mücadele edebilen, savunmaya ve galip gelmesini sağlayan birlikten uzaklaştırıldı.⁸

⁶ Bauman Zygmunt, (2013). *Ülüşkan modernite*, Çev. Haccac Ebu Hacer, Arap Araştırma ve Yayın, birinci baskı, Beyrut - Lübnan, s. 11.

⁷ Richard Rorty (1980), *Philosophy and the mirror of nature*, Oxford: Blackwell, page

⁸ Ahmet Selim, *İslamcılığın Medyadaki İmajı*, s. 7.

Müslümanlara yönelik bu politika ve Batı kültürü, savunucusu açısından İslam'ın doğru imajını korumaya yönelik bir tepki ortaya koymasına gerekirdi. Taraflar; İslam'ın batılı değerlerle değiştirilemeyecek ve değiştirilmemesi gereken eşsiz bir fikir ve değerler sistemi olduğuna ve sistemin bekasının İslam'ın kendisinin bekası olduğuna inanıyordu. Ancak İslam'ın bu savunması, bazı konularda savunan taraflar arasında bir farklılığa neden oldu. Medyadaki büyük ve dikkat çekici gelişmeyle aynı zamana denk gelen bu çatışma son yarım yüzyılda yoğunlaştı. Hatta siyasette, savaşta, ekonomide ve kültürel ve sosyal olan her şeyde en önemli güç ve çatışma araçlarından biri haline geldi. Bu durum, söz konusu araçları ve bu çatışmada nasıl kullanıldıklarını analiz etmek için acil bir ihtiyaç durumu yarattı.

Sinema sanatı, toplumlarda meydana gelen düşünsel ve kültürel değişimlerden en çok etkilenen sanatlardan biridir. En popüler tüketim sanatlarından biri olduğu düşünüldüğünde, söz konusu değişimleri izleme ve diğer sanatlardan daha ayırt edici bir şekilde sunma konusunda en büyük potansiyeli taşımaktadır.

“Sinemanın esrarengiz bir ikna etme yeteneği vardır. Nitekim sinema; radyo, sanat, müzik ve tiyatroyu birleştiren benzersiz bir biçimde ses, müzik ve hareketli görüntülerin hepsini içine alan bir sanat dalıdır. Yıllar içinde sinemanın dünyayı etkilemek için kullanabileceğimiz tek araç olacağı umulmaktadır.”⁹ Bu, siyaset ve medya arasındaki ilişkinin en farkında olan gazetecilerden biri tarafından ortaya konmuş önemli bir yaklaşımdır. Gerçek şu ki filmler, ideolojinin halklar üzerindeki en güçlü ve etkili vektörleri arasında yer alır ve sağlam bir merkezini oluşturur. Bu etki, filmlerin politik, ekonomik veya kültürel otoritelerin etkisiyle yüklendiği ideolojidir.

Bu araştırma, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde sinema kültürü ve içinde bulunduğumuz çağda oynadığı önemli rol ve sinemanın toplumların gerçeklerinden neleri yansıttığı ele alınmıştır. Ardından sinematik seyrin ortaya çıkışına, sinema izlemenin karar vermede nasıl bir rolü olduğuna, alıcı üzerindeki psikolojik etkisine ve ideolojiyi iletme aracı olarak kullanımını üzerinde durulmuştur. Daha sonra film yapımında kullanılan sunum ve araçlar üzerinden filmlerin duygu ve düşünceler üzerindeki etkisinden bahsedilmiştir. Buna ek olarak yapımcının sahip olduğu ideolojinin film üzerindeki etkisine de temas edilmiştir.

⁹ A.g.e., s. 12.

İkinci Bölümde din konusu üzerinde durulmuştur. Üçüncü Bölümde özelde Mısır sineması ele alınmıştır. Mısır'ın sinema ile tanıştığı süreçte içinden geçtiği toplumsal ve siyasal durumun küçük bir özetini sunulmuştur. Mısır'ın çağlar boyunca yaşadığı siyasi koşullar içinde sinemanın nasıl bir iletişim aracı olarak kullanıldığı ve Mısır sinemasının içeriğinin bundan özellikle din meselesinin sunumu yoluyla nasıl etkilendiği ele alınmıştır.

A. Araştırma Problemi

Yirminci yüzyılın başlarında; Arap ve İslam dünyasında, bilim adamları ve düşünürlerin önderliğinde reform faaliyetleri şeklinde başlayan İslami hareketlerin ortaya çıkışına tanık oldu. Bu, geçen yüzyılın yirmili yıllarında Mısır'da en önemli gruplardan biri olan Müslüman Kardeşler'in doğuşuna tanık olan İslami uyanış güçleriyle sonuçlandı. Daha sonra siyasi faaliyeti olan bir hareket haline geldi ve Cemal Abdülnasır döneminden bu güne kadar Mısır rejimi ile hep karşı karşıya geldi.

Tüm bunların ışığında sinema, bu değişimlerden senaryolar devşirmenin bir yolunu buldu. Aslında sinema filmleri, çeşitli sosyal, politik, kültürel ve ekonomik alanlarda gerçekliğin yeniden üretilmesinden başka bir şey değildir. Bu bağlamda film dünyası, tamamen kurgusal değildir, daha çok şu ya da bu derecede yaşanmış bir dünyadır. Her şeyi süzüp yeniden takdim eden ya da düzene sokan bu görsel dünya ise kaçınılmazdır.

Son yıllarda Mısır sinemasında İslami meseleleri açık ve bazen de doğrudan bir şekilde ele alması dikkat çeker hale geldi. Öyle ki, bazen birincil veya ikincil bir eksen aracılığıyla dolaylı olarak filmin konusu İslamcılar olmaktadır. Mısır sineması, bir filminden diğerine, bir yönetmenden diğerine, doğruluk ve farklı görüşler, öneriler ve göstergeler açısından farklı görüşlerin kaynağı haline gelmiştir.

Mısır sinemasının da İslam'a karşı şiddetli bir medya savaşı yürüten Batı mediasından etkilendiği açıktır. Aşırılık ve ılımlılık, siyaset yapanlarla şiddet uygulayanlar arasında ayırım yapmadan kamuoyunda olumsuz bir zihinsel imaj yaratmıştır. Bu, İslami partiye, Müslüman Kardeşler'e ve onları ilk tehlike kaynağı olarak gören Mısır rejimine mensup olanlar arasında var olan siyasi çatışma da eklendi. Mısır rejimi buna karşı tüm medyayı kullanarak İslamcıları tahkir eden birçok film finanse etti. Sinemanın entelektüel eğilimleri etkileme, toplumun tüm üyelerine hitap

etme ve seyircinin zihninde sağlam bir şekilde yerleşmiş olan kalıplaşmış zihinsel imgeler yaratma gücü açıkça bilinir hale gelmiştir.

Bu çalışmada, Mısır sinemasında din imgesini önemli noktaları belirlenmeye çalışılmış, sinemanın din meselesini sunma biçiminin ve bu sunum yönteminin arkasındaki nedenlerin izi sürülmüştür. Ortaya konan problemi çevreleyen sonuçlara ulaşmak için ise aşağıdaki sorular sorulmuştur:

- Din meselesi gibi hassas konuların sunulmasında sinemanın çalışma şekli nasıldır?
- Sinemanın izleyiciler üzerindeki etkisinin ve desteklediği ideolojilerin doğası nedir?
- Mısır sineması filmlerinde din konusunu nasıl işliyor?
- Mısır sineması, filmlerinde belli bir politik bakış açısını yansıtıyor mu?
- Sinemada gösterilen kalıplaşmış din imajının sebebi nedir?

B. Araştırmanın Önemi

Çalışmanın önemi, sinemanın akademik araştırmalarda pek konuşulmayan önemli bir yönüne ışık tutmasının yanında , sinemada sıklıkla işlenen konuları ve bunların Arap toplumları üzerindeki etkisini ortaya koyması araştırmanın önemini oluşturmaktadır.

C. Araştırmanın Amacı

Çalışmamızın amacı, Mısır sinemasının filmlerinde, İslamcılar konusunu ele alırken, izlediği yaklaşımın mahiyetini ele almak ve Mısır sinemasının başlangıcından bugüne kadar ki filmlerinde olan kalıplaşmış din imgesinin tekrarlanmasının arkasında yatan nedenler vurgulanarak, Mısır rejimi ile beraber belirli bir iktidar döneminde üretilen filmler arasında bir bağlantı olup olmadığının tespit edilmesidir.

D. Çalışma Metodolojisi

Araştırmada betimsel yöntem benimsenmiş olup söylem analizi araçları, filmlerin metin ve senaryoların yapısını çözmek için kullanılmaktadır. Bu yöntem çerçevesinde filmlerin hem anlamsal yapıları, hem de taşıdığı imgeler birlikte ele alınmış; teknik konulara temas edilmemiştir. Bunun yerine, en önemli noktalara atıfta bulunmakla yetinilmiştir. Zira analizde, filmlerde İslamcılarla ilgili entelektüel ve kültürel kalıpların portresi formüle edilmek istenmiştir.

Ayrıca örneklem için seçilen filmler sınırlı tutulmuştur. Çünkü bu araştırmada, istatistiksel tablolar ve nicel tahminlerle ilgilenen içerik analiz tarzı benimsenmemiştir. Araştırma daha çok söylem analizi ve örneklem büyüklüğü ve niteliği açısından içerik analizi araştırması şartlarını gerektirmeyen göstergebilim, göstergelerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörlerin sistematik bir şekilde incelenmesine odaklanılmıştır.

I.BÖLÜM: SINEMA TAMINI

1.1. Modern Çağda İletişim Kültürü Olarak Sinema

Sinema, insan kültürünün bir parçası haline gelmiş ve yirminci yüzyıl boyunca insan zihniyeti ve davranışlarındaki değişimi etkilediğinden dolayı sinemayla uğraşmak zorunda kalınmıştır.¹⁰ Birçok sinema öncüsü, başlangıcından günümüze kadar sinema olgusunu açıklamak, filmin mesajını hazırlamak ve iletmek açısından sinemanın en etkili ve güçlü unsurunun ne olduğunu ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Sinema film endüstrisi, yazılı metin, imge, görsel ve işitsel etkiler ve bunların birleşimi gibi çeşitli unsurların karışımı olduğundan, bu unsurların birleşimi, izleyiciye iletilen bütünlük bir konuşma veya görsel mesaj oluşturduğundan, sinematik filmin gelişim aşamalarından geçmiş ve sinema kavramıyla ilgili birçok teorisinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.¹¹

Film sektörü diğer sektörler gibi değildir. Senaryo yazımı, karakter seçimi ve yönetmenden senariste gelen düşünceyi somutlaştırma gibi hususlarla diğer sektörlerden ayırt edilir. Tüm bunları üretmek ve nihai şeklini vermek için devasa insan enerjisine ve muazzam maddi yetenek ve potansiyele ihtiyaç vardır. Filmin; resim; müzik ve tiyatro gibi sanat dallarının sembolik söylemlerini ve ikonografik kanıtlarının oluşturduğu mesajı ses ve görüntü aracı ile ilemesi olarak tanımlanması, onu diğer sanat dallarından ayırır ve sinemaya ilgi duyanların farklı bakış açısına sahip olmasına katkı sağlayıp bir vizyon sahibi kılar.

Birçok ülke ve toplum, belirli yaşam koşullarını, olayları veya tarihi şahsiyetleri ifade etmek için sinemayı destekler. Bu vesileyle sinema bireyler veya toplumlar hakkında var olan belirli düşünceyi pekiştirmeyi, olumsuz fikirleri silmeyi ve belirli bir ideolojiyi aktarmayı hedeflemektedir. Ayrıca bunu yaparken diğerlerini ortadan kaldırmayı ve izleyiciyi belirli bir düşünceye yönlendirmeyi de amaçlamaktadır.

Sinema filmi, ister metin (diyalog) ister fotoğraf, sahne ve çekimlerin dizilişi açısından olsun resim ve şiir gibi farklı sanat dallarından pek çok sanatsal yaratıcılığı

¹⁰ Moulim, el-Aroussi, *man sana'a man: As-sinema ve alcumhur*, Arap Birliği Araştırmaları Merkezi, sayı: 420, s. 117.

¹¹ Nefise Nâilî / Mussâidî Selma, *Ramziyyatul kitap as-sinemat min kilal as-sura: kita'a fi misal sura mutaharrika*, Al-Riwaq Sosyal ve Beşeri Araştırmaları Dergisi, cilt 5, baskın sayısı 1 s. 30.

içermektedir. Sinema aynı zamanda bir endüstri ve ticarettir. Zira bir film ne kadar teknik ve yaratıcılık açısından zengin olursa, gösterime girdiğinde veya dağıtım yapıldığında o kadar büyük karlar elde eder. Ayrıca sinema aynı zamanda film yapımcılarının, özellikle yönetmenin yönelimini de ifade eder, dolayısıyla onun ideolojik yönelimi politik ve toplumsal aidiyetinin bir ifadesidir.¹²

Sinemanın siyasal, düşünsel, toplumsal, maddi ve değer açısından toplumların hareketlerinin gerçekliğine yansıttığı dönüşümler ışığında bu dönüşümlerin bir eleştirmeni olarak değerlendirilebilir. Dayatma ve bilinçaltı sızıntılarını kullanarak sahip olduğu etkiye güvenerek entelektüel yaşamda farklı değişim biçimlerinin oluşmasına geleneklerin, davranışların ve toplumsal değerlerin tezahür etmesine, farklı toplumları temsil eden izleyicilerin tutum ve görüşlerinin değişmesine yol açar. Bu büyük sanatsal ve birikimsel yeteneklere sahip sinemaya hâkim olanlar tarafından sunulması amaçlanan fikirler içindir.

Sinema, ses, imge, hareket ve ifade unsurları aracılığıyla kendisini ifade etme yeteneğine sahip olmuş, “sinema dili” adı verilen özel ve evrensel bir dil oluşturmuştur. Böylece farklı dil ve kültürlerde olan tüm insanlar tarafından anlaşılmakta ve tekilleşmesini sağlamıştır.

Bu dili anlamaya çalışmak için günümüzde sinemasal yapıyı ve oynadığı rolü kavramak açısından ele almamız gereken birkaç husus vardır. Bu hususlar sinemanın doğası ve içindeki ayırt edici özellik ile ilgilidir. Zira sinema izleyicinin farkındalığına ve bilinçaltına hitap eden görsel bir endüstridir.

1.1.1. Sinematik Görüntü ve Özellikleri

Görüntü, sembol ve anlamları sinemasal söylemin oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Öyle ki birçok sinema yapıtı, olgu ve olayları basit bir anlatım gibi görünebilecek sahneler ve çekimlerden oluşmaktadır. Görünen sahne de bize sıradan bir durumu veya belirli bir hikâyeyi ifade ediyormuş gibi görünebilir. Ancak daha derine inersek, yapıtın anlambilim ve sembollerle dolu olduğunu ve aslında derin bir resmi ifade ettiğini görürüz. Sinema dili ve öğeleriyle ilgili ayrıntılara girmeden önce sinema dilinin en önemli bileşeni olan sinemasal görüntüden bahsedeceğiz. Sinemasal

¹² A.g.e, s. 31.

görüntüyü, bireyin belirli bir filmi izleyerek belirli mesajlar aldığında oluşturduğu görüntü olarak sınıflandırabiliriz ki buna zihinsel görüntü denir.

Genel olarak görüntünün dünyadaki yayılma hızı ve genişlemesinin arkasındaki nedenlerin bir takım özellikleri vardır. Söz konusu özellikler şunlardır:¹³

A) Görüntü Dilinin Evrenselliği: Tüm insanlar görüntüyü farklı dilleri ve aidiyetleriyle anlar. Hatta okuma yazma bilmeyen ümmî insanlar bile anlarlar.

B) Bilgi Açısından Zenginliği: Aynı derecede bütünleştirme ve yeterlilikle sunamayan yazılı veya okunan metinle karşılaştığımızda görüntü, büyük miktarda bilgiyi alıcının zihnine aktarabildiğinden, sözle ifade etme gereği duymadan ve izleyicinin anlamak ve düşünmek için çaba sarf etmesine gerek kalmadan kendini ifade etmektedir.

C) Kapsayıcılık: Genel özelliklere ve kesin ayrıntılara ilişkin görsellerin kapsamı yani gözün resimdeki her şeyi ilk okuduğu yer. Ayrıntılar ise parçalarının görsel olarak incelenmesiyle birlikte görünür.

D) Zaman ve Mekânın Sınırlarını Delmesi: Örneğin ilk fotoğraf makineleri ve kameralarla çekilen görüntüler veya insanları resmeden eden ve onlarca yıldır gerçekleşmiş olayları ifade eden Birinci veya İkinci Dünya Savaşı resimleri gibi.

E) Anlık ve Hızlı Okuma: Görselleri okumak için harcanan zaman, yazılı metinleri okumak için harcanan zamandan çok daha kısadır.

F) Çoklu Anlamlar: Görüntü, bazen genel özelliklerinde veya ayrıntılarında yer alanların ötesinde bir anlama atıfta bulunabilir. Bu, içinde bulunan işaretlere, çağrışımlara ve sembollere göredir Resmin semiyolojisine (göstergebilim) giren şey de budur. Örneğin bronz tenli, sarı ve kırmızı elbise giyen, burnunun üstüne ve kaşlarının arasına kırmızı bir nokta koyan bir kadını izlerken, onun Hintli bir kadın olduğunu ve evli olduğunu doğrudan anlıyoruz. Veya resimde bir elinde sopa olan, siyah uzun şapkalı, siyah uzun üniformalı, arkasında saat kulesi (Big Ben/Londra'da bir saat kulesi) olan bir kişi varsa, onun bir İngiliz olduğunu hemen anlıyoruz.

G) Çoklu Okumalar ve Yorumlar: Fotoğraf temasının seçilmesi, ayıklanması ve diğer temaların hariç tutulması süreci veya fotoğraflanın konunun belirli bir yönüne odaklanma ve başka bir yönü atlama sürecinde tasvir edilen şeyin gerçekliği ifade edilir.

¹³ Elzoubi, Luey, *Madhal ila as-sora ve as-sinema*, Suriye sanal Üniversitesi, basın sayısı 2, s20, Süriye.

Bir fotoğraf ya da televizyon görüntüsü, fotoğrafı çekenin gördüğünü bize sunar, yani görüntü sahibi neyi önemsiyorsa onu bize gösterir.

H) Temaya Benzerlik veya Yakınlık: Görüntü, konuşulan dilden farklı olarak, resmedilen özneye az ya da çok benzer veya yaklaşıp.

D) Metin ile Bağlantısı: Metin, görsel sahibinin, alıcısının veya yayıncısının istediği belirli bir anlamı verdiği için, görseli daha iyi anlayabilmemiz için açıklayıcı bir metne ihtiyaç duyulabilir.¹⁴

Temaların çokluğu görüntü çokluğunu meydana getirir ancak ister tamamen hayali bir üretimi somutlaştırsınlar, isterse zaten var olan bir gerçekliği ifade etsinler, görsel bir dili paylaşırlar. Uyandırdığı şey varlığında değil, taşıdığı fikir ve değerlerde ve iletmek istediklerinde yatmaktadır.

Aslında görüntü, özellikle görüntü çağı olarak kabul edilen internet ve uydu kanalları çağı olan zamanımızda insan iletişim sürecinde insanların duygu ve hisleri üzerinde güçlü bir etkiye sahip oldukları için esaslı ve önemli bir faktördür. Ayrıca görüntü gerçeklikten ziyade temele dönüştü. Bilakis, onunla (gerçekle) yarışır ve onun yolunu açar oldu. Gerçeğin bir aynası olduğu kadar, belirli bir konuda kamuoyunu tahrif etmek, şekillendirmek veya kışkırtmak için de kullanılabilir. İroni şu ki, güvenilirlik kavramının rutin olarak yeniden üretilen, paketlenen, satılan ve satın alınan bir kavram haline geldiği bir dünyada ve kitlesel üretilen imajın egemen olduğu bir toplumda yaşıyoruz. Bu nedenle, görüntü oluşturucunun becerisi ve hassas bir akort etme ve hedefini izleyiciye net ve kolay bir şekilde iletmeye yeteneği ortaya çıkmaktadır.¹⁵

Bundan yola çıkarak muhataplarımıza iletmek istediğimiz fikre göre psikolojik bir havayı ve belirli bir durumu görüntü üzerinden oluşturabiliriz. Ve bu, çekeceğimiz çekim türleri aracılığıyla olur. Yakınlaştırılan bir görüntü, duygusal bir durumu, bir üzüntü durumunu veya başka bir şeyi ifade edebilir. Bunun yanı sıra gurur ve yükselişi ifade ettiğimiz bazen de kibir ifade eden yüksek görüntülerdir.

Görüntü, insandaki psikolojik bir ihtiyaca cevap verir ve belirli zihinsel veya nefsi gereksinimleri engeller. Psikologlar tarafından yapılan birçok araştırma, zihinsel olarak düşündüğümüzü kanıtlar. Görsel türe ait okuyucuların hafızası, medyaya ve

¹⁴ Luey el-Za'bi, *Mukaddima fi as-sura ve as-sinema*, 2020, s. 28.

¹⁵ A.g.e, s. 38.

reklam metnine bir görüntü eklenerek şarj edilebilir ve güçlendirilebilir, çoğu kontrol edilir, konuştuğumuzda görüntü zihniyetine sahip değilse, dinleyiciyi görmesini sağlayan kelimeler kullanmaya çalışılır.¹⁶

Görüntü bir iletişim aracıdır ve ötekiyle bağlantı kurmayı, toplum ve tarih içinde bütünleşmeyi sağlayan toplumsal bir gereklilik olduğu için özgün bütünlüğüne yaklaşmamızı ve onu bir yaratıcılık kaynağı ve sanatsal iletişim aracı olarak görmemizi sağlar. Çünkü zaman geçtikçe tarihi bir belge haline gelir ve filmi özümseme yeteneğini yaratan sahneler ve görüntülerin çeşitliliği de dâhil olmak üzere birçok unsur sinematik görüntünün oluşmasına katkıda bulunur. Örneğin dekorasyon, aksesuarlar, makyaj, sahnedeki karakterlerin hareketleri, kamera hareketleri, çekim açıları vb. Ayrıca montaj, ses, gürültü ve müzik de dâhil edilebilir.¹⁷

Sinematik görüntü iki tür söylem taşır: Birincisi, somutlaştırılmış sahneyle uyumludur. Bu, izleyicinin görüntüyü tanımlama süreci olarak bilinen kodlanmamış ikonik söylemi algılamasını sağlar. İkincisi semboliktir ve en önemlisidir, çünkü sembollerini anlamaya ve deşifre etmeye yardımcı olan kültürel bilgiyi gerektirir ve bu, imajı yorumlama süreci olarak bilinir.¹⁸

Sinematografi ve film çalışmaları hızla gelişerek, tüm toplumlarda en güçlü ve etkili görsel sanatlardan biri haline geldi. Sinema, evrensel bir dil ve uluslararası kültürel bir araçtır. Belki de en etkili ve ikna edici sanattır. Zira görsel sanat, film yönetmeni Ingmar Bergman'ın dediği gibi, izleyicisini bir durumdan diğerine geçirmeyi büyük ölçüde başarabilen sanattır. Sinema en gerçekçi sanatlardan biridir.

Sinemasal imgeyi anlamak için onun semiyoloji (göstergebilimsel) bir bakış açısıyla incelenmesi gerekir. İmajın toplum içinde bıraktığı izleri anlayabilmek, görsel imgenin nitelikleriyle uğraşırken şu metodolojik unsurları dikkate almak gerekir: Yapı, sınıflandırma, terkip, önem, işlev ve bağlamsal okuma. Bu, yapının, yapısal bileşenlerini söküp sentezleyerek görsel görüntünün incelenmesini gerektirdiği anlamına gelir. Özellikle görsel görüntü bir filmin içindeki sahnelerden alınmışsa, sanki başlangıcında, biçimlerinde, bileşiminde, kompozisyonda ve öğelerinde duruyoruz. Sınıflandırma seviyesine geçiyoruz, dil görüntüsü ile görsel görüntü, canlı görüntü ve hareketsiz görüntü, renkli ve renkli olmayan görüntü, doğrudan görüntü ve

¹⁶ A.g.e, s. 46.

¹⁷ Selma, Musaidî, *Ramziyyatul kitap as-sinemai min kilal as-sura: kita'a fi misal sura mutaharrika*, Revâk Dergisi 2019, Sayı 1, s. 31.

¹⁸ A.g.e, s. 32.

düşündürücü görüntü gibi çeşitli ve farklı görüntüleri birbirinden ayırt ediyoruz. Sınıflandırma, yapısal analizde farklı ve benzerleri ayırt etmek için önemlidir. Anlam, farklılık ve çelişki yoluyla üretilir ve anlam açık hale getirilir.¹⁹

1.1.2. Sinematik Görüntünün Doğuşu

Sinemanın temel teorisi, görme sürekliliğine (Persistence of vision) ve sürdürülebilir vizyon olgusuna dayanmaktadır. Bu teorinin fikri, gözün önünde birkaç görüntü takip ederse, nesnelerin hareketinin adımları kaydedilir. Göz, görüntü retinasına kaydedildikten sonra, cismin görüntüsü retinada sabit kaldığı çok kısa bir süre geçecek, ardından ilk görüntü çok kısa bir süre kaybolacak ve daha sonra vücudun hareketinde yeni bir aşamayı temsil eden bir görüntü ile değiştirilecektir. Bu görüntü bir süre gözün önünde sabit kalacaktır. İlk görüntü ile aynı süre, daha sonra bu ikinci görüntünün sonuçları gitmiş olacak ve etkisi gözün retinasında kayıtlı kalacaktır. Göz, görüntüyü retinasına kaydettikten sonra, görüntüler birbiri ardına gelecek ve göz, ekrandaki görüntülerden kaynaklanan nesnelerin sürekli hareketini hissedecektir.²⁰

Sinemasal görüntü, anlatısal edebi düşünce ile görsel-işitsel düşünceyi birleştirir. Bu karmaşık entelektüel karışımla, onun özelliklerini, düşüncesini ve mirasını ifade eden birçok sembol ve çağrışım içinde birleştirilir. Sembol özünde görsel bir imge ya da duyuşsal bir algı olarak kalır, bu nedenle sinema ulusal ve kültürel engelleri eşi görülmemiş bir şekilde başka bir sanatsal ortama aktarır. Filmin içindeki tüm anlamlar görüntünün hareketine bağlıdır. Sinemada hareketin tezahürleri vardır: Görsellerin hareketi, kameranın hareketi ve çekim dizisinden kaynaklanan hareket.

a. Görsellerin Hareketi: Hareket eden cismin sabit cisimden önce gözü etkilediğini ve izleyicinin dikkatini çektiğini biliyoruz. Hareketin çeşitli yönleri vardır. Sağdan sola yatay ve tersi, yukarıdan aşağıya ve tersi, dikey ve içten dışa doğru eğimli hareket ve tersi de dâhil olmak üzere şekli ve yönü ne olursa olsun hareketin bir zorunluluğu veya nedeni olmalıdır. Hareket sunmak için kullanılmaz ancak ifade edici bir rolü de vardır.

b. Kamera hareketi: Kamera bir standı sabitlendiğinde kamera hareket edebilir. Kamera standın üzerinde sabitlendiğinde kendi ekseninde yatay ve enine hareket etmektedir. Bu durumda kamera sağa, sola, aşağıya ve yukarıya hareket

¹⁹ Vela Muhammed Mahmud, *Bir Film Dili Olarak Sembol ve Halk Geleneğinin Konularını Yorumlama Olasılığı: Mısır Filminin Analitik Bir Çalışması*, Mimarlık ve Sanat Dergisi, Sayı 10, No. 10, s. 773.

²⁰ A.g.e, s. 774.

etmektedir. Ayrıca ileri ve geri hareketi vardır (dolly in and out). Bu fotoğrafı çekilecek nesne yönünde kameranın kademeli hareketidir. Bir de aynı zamanda eşlik eden hareket vardır (traviling). Bu şekilde kamera bir araba ya da hareket eden bir şey üzerine yerleştirilerek yapılan çekimdir. Bu çekim sırasında araba hareket eder ve kamera da çekim için onun üzerinde hareket eder. Ayrıca zoom olan merceğin yakınlığa kendi hareketi de vardır (zoom in and out). Bu fotoğrafını çekeceği nesneyi yakınlığa ve uzaklaştırma hareketidir.

c.Çekim Dizisinden Kaynaklanan Hareket: Bunlar, farklı boyut ve açılardan oluşan bir diziden kaynaklanan hareketlerdir. Bu hareket, ritim kontrolü ve zamanlama kontrolü olmak üzere iki önemli bileşeni kontrol eder. Ritim kontrolü, çekimleri kısaltarak veya uzatarak kontrol eder. Zamanlama kontrolü ise genel olarak temanın görüntülenme zamanlaması ile kontrol edilir. Keserek, olay için faydasız olan tüm zayıf zamanları atlayabilir veya silebiliriz. Olayların gerçek süresi ne kadar uzun olursa olsun, ardışık çekimlerle gösterme özelliği, tüm bu zamanları belirli bir zaman diliminde barındırma imkânını bir şekilde sağlamıştır.

Sinemada simge, tema ve araçtır. Kısacası, yaratıcı kültürel deneyimin sınırlarının estetik görsel indirgemesi durumudur. Öte yandan, ikonografiden telaffuza uzanan farklı tezahürleri ve tezahürleri açısından zengin bir anlatı yapısının oluşması için bir alandır.²¹

1.1.3. Göstergibilim ve Fotoğraf

Göstergibilim, farklılığın yapısı, biçim dili ve anlam yapıları aracılığıyla anlam arayışında uzmanlaşmıştır. Bu nedenle, metnin veya kimin söylediği ile ilgilenmez, daha ziyade tek bir soruya cevap vermeye çalışır, metin ne demiş ve nasıl demiş? Bunun için metin sökülür ve yapısal sabitelerini belirlemek için yeniden birleştirilir.

Metnin sökülmesi ve tekrardan başka bir yöntemle birleştirilmesi birkaç ilkeye dayanır:²²

a. İçkin Analiz: Anlam üreten unsurlar arasındaki karşılıklı ilişkilerin araştırılması.

²¹ A.g.e, s. 775.

²² Rıdvan Belhayrî, *As-simya 'iyya ve ta 'sir as-sura as-sinema 'iyye*, İnsan Bilimleri Dergisi, Sayı 1, s. 79.

b. Yapısal Analiz: Anlamı algılayabilmemiz için metnin öğelerini birbirine bağlayan bir ilişkiler sistemi olmalıdır. Bu nedenle yapısal analiz olan içerik biçimi olarak adlandırılan farklılık sistemi içinde olana yönlendirilmelidir.

c. Söylem Analizi: Söylem üretimi için bir sistem inşa etme yeteneği olan söylemsel yetenekle ilgilenen göstergebilimsel analizin ilgi alanlarının başında söylem gelir. Tümüyle ilgilenen yapısal dilbilimin aksine yer alır.

Sinematik görüntü sinemada belirleyici ve işaret edici olarak kabul edilir. Christian Metz'in ifade ettiği gibi "İşaret/gösteren bir görüntüdür, anlam ise bu görüntünün temsil ettiği şeydir. Buna, görüntüyü çok benzer kılan fotoğrafçılığın dürüstlüğü ve aslına uygunluğu da ekleyi".²³

Sinematik görüntü, hile ilkesine dayanmaktadır, çünkü ikonik benzerliği, saniyede 24 kare hızında hızlı bir fotoğrafik görüntü akışının sonucudur. Bir yeri temsil eden ardışık görüntü, izleyici tarafından o yerin tek ve bir görüntüsü olarak algılanır. Böylece kameraya koyduğunuz film görüntüsüyle filmin hayali gerçekliğine götürür ve izleyici üzerinde gerçekçi bir izlenim bırakır.

Aslında ekranda görünen her şeyin belirli bir anlamı vardır. Film, diğer sanatlar gibi, temel hikâyenin kendisiyle hiçbir ilgisi olmayan önemli bir geleneğe dayanıyor. İmge aynı zamanda sembolik, doğrudan ve figüratif olarak bir işlev olabilir.

1.1.4. Sinema

Başlangıcından bu yana sinemanın, kolay kopyalanan, yaygın olarak tüketilen ve kitlesel bir sanat olduğu açıktır. Tek bir filmi birden fazla nüshaya kopyalamak mümkün olduğu için, dünyanın birden fazla yerinde aynı anda gösterilebilmektedir. Bununla birlikte tiyatro ve diğer sanatlara kıyasla izleyici için düşük maliyete sahiptir.

Sinemanın bu büyük gücü, başlangıcından itibaren fark edildi. İngiltere'de Kamu Etiği Ulusal Konseyi tarafından 1917'de yayınlanan rapor bunun kanıtıdır. Raporla "Hareketli görüntünün milyonlarca gencimizin zihinsel ve ahlaki bakış açısı

²³ Seyyit Ahmed Sımâş, *As-simya 'iyya ve ta 'sir as-sura as-sinema 'iyye, Fâilûn Antropoloji, Beşeri Bilimler ve Sosyal Bilimler Araştırma Merkezi (2017), Cilt 3, Sayı 6, Sayfa 39.*

üzerinde derin bir etkisi var. Bugün bu sorundan daha fazla önemli çaba gerektiren bir toplumsal sorun olmadığına derinden inanılmaktadır.”²⁴

Sinemanın başlangıcından bu yana, alıcılar üzerindeki ahlaki ve entelektüel etkisinin boyutu hakkında geniş tartışmalar gündeme geldi. Görsel-işitsel bir ortam olarak tiyatro ile arasındaki belirgin benzerliğe rağmen ancak etkinliği, canlılığı, dünyaya açıklığı ve gerçeğe benzerliği tiyatrodan daha fazlaydı.

“Sinematik dilin temelini oluşturan, etrafımızdaki dünyaya ilişkin görsel algımızdır. Ancak görsel vizyonumuzun kendisi, statik görsel sanatlar aracılığıyla yapılan dünya modeli arasında ayırım yapma fikrini dolaylı olarak içerir. Sinema aracılığıyla yapılan şey de budur”.²⁵

Sinema bir ifade aracıdır, sanata ve yaratıcılığa dayanır ve izleyicisini etkilemeye çalışır. Kendi içinde sinema sistemini temsil eden çeşitli işaret ve alametlere dayanmasıyla yaratıcı ve estetik olarak tanımlanan kendine özgü bir biçimde gerçekliğe maruz kalır. Film, sırayla bir karakter dili ve sanatın estetik özelliklerini taşıyan bir imgeler bütünüdür.

Jean Mitry'e göre “Sinematik dil, imgenin olası bir gösterge olarak sembolizmi, mantığı ve nitelikleri sayesinde konuşma ve telaffuz rolünü oynadığı dildir”.²⁶ Sinematik dil, film yapımcılarının iki farklı hareket halindeki iki görüntü kümesi arasındaki gevşek bağlantıyı fark ettiklerinde doğdu. Bu iki imge kümesinin birbiriyle bağlantılı olabileceği düşüncesi açıklandı.²⁷ İki farklı sembolü birleştirdiklerinde, yeni bir anlama geçtiklerini, bir duygu, fikir veya gerçeği iletmenin yeni bir yolunu sunduklarını keşfettiler. Teorisyenler deneylerini yapmaya başladılar ve onları ihtiyaç duydukları dile yönlendirme yolunda hiçbir işaret yoktu. Geliştirilen kavramların çoğu zihne yönelik, soyut ve gerçeklikle ilgisi olmayan kavramlardı. Kuramlarla ilgilenenlerin hatalarına, aldatmalarına, hatalı keşiflerine rağmen onlar, büyük çaba sarf eden bir azimli kime. Kurallardan elde ettikleri bir fayda varsa, yaptıkları deneylerin ve bu meslekte günlük deneyimlerle elde ettikleri çözümlerin birikiminin sonucudur. Bu kurallar, yaptıkları işlerde ve sözleşmelerinde geçerli olmuştur.

²⁴ A.g.e, s. 43.

²⁵ Lotman, Introduction to film semiotics, Suriye Kültür Bakanlığı, Şam 2001, s. 111.

²⁶ Selma Mussâidî, *Ramziyyatul kitab as-sinemat min kilal as-sura: kira'a fi misal sura mutaharrika*, Al-Rewağ Dergisi, Sayı 1, s. 30.

²⁷ Daniel Arijon, *kava'idu'luga Al'arabiyya*, Mısır Genel Kitap Kurumu ,Kahire (1997), s. 10.

Sinemanın bir görsel iletişim aracı olarak gelişim tarihi, sinema dilinin gerçeğe bağlı kalma yeteneği ile doğrudan ilişkilidir. Ancak gerçeklik sürekli değişen bir kavramdır ve algı biçimi de sürekli değişmektedir. Filmin terkihi, onu kullananların duyarlılığının ve bu anlatım aracının mevcut psikolojik durumlarıyla uyumluluğunun istem dışı bir yansımasıdır.²⁸

Göstergebilimin gelişimi ve ikonik ifade biçimlerinin incelenmesinde uzmanlaşması, reklam ve karikatür gibi görsel biçimleri oluşturan teknolojik gelişmelerin ortaya çıkmasına katkıda bulundu. Bu değer, sinema dilini tanınmış ve önemli bilimlerden biri haline getirmeyi başaran Roland Barthes ve öğrencilerine aittir. Bu, Roland Barthes'in MS 1964'te yayınladığı metin aracılığıyla oldu. Göstergebilim alanında radikal bir değişiklik olan, doğrudan dilsel olmayan çağrışımlar hakkında belirttiği ve göstergebilimsel bilginin sadece dilbilimsel bilginin gerçek bir aktarıcısı olmadığını düşündüğü metin aracılığıyla oldu. Daha ziyade, dil dışı alanlara uygulanacak bir gelecek projesi olarak alınmalıdır.²⁹

Sinema dili, herhangi bir filmin yönetmenin izleyiciye sunduğu bir dizi bilgi olduğu göz önüne alındığında, yönetmenin mesajını izleyiciler tarafından kolayca algılanmasını sağlayan işitsel ve görsel sinyallerin toplamını ifade eder. Bu nedenle, aralarında (yönetmen veya film yapımcısı ve izleyici) iletişim kurmak için bir verici ve bir alıcıya sahip olmak gerekir.

A. Sinemada Semboller

Sinemada semboller, fotoğrafların, diyalog etiketleri, müzik, ses efektleri ve grafik etiketlerinin kullanıldığı özel yöntemlerdir. Bunlar filmlerin oluşturulduğu kaynaklardır. Filmin anlamları, kamera tarafından yakalanan kültürel anlamların yanı sıra sinematik sembollerin kullanımı yoluyla karmaşık imalarla üretilir. Sinema, yapımcılar ve izleyiciler arasında anlaşılabilir ve paylaşılan semboller kullanır, böylece izleyici olumlu bir şekilde etkileşime girer.

Göstergebilimsel ve sinematik araştırmalardaki gelişmeler, sinema dilinin kodsuz olmadığını, film metinlerinin bir dizi kodu gösteren paketler olduğunu da doğruladı. Bu kodlar olsa da, yalnızca bir kısmı tamamen sinematografik niteliktedir

²⁸ A.g.e, s. 11.

²⁹ Mussâidî, *Ramziyyatul kitap as-sinmai min kilal as-sura: kita'a fi misal sura mutaharrika*, s. 36.

Bu nedenle, bir görüntü olarak film senaryosu, nihayetinde izleyicinin film yapımcılarından aldığı mesajları üreten sembollerin alanıdır. Mantıksal bir bağlamda, bu semboller anlam kazanır. Benzerlik teorisi yaklaşımının film görüntüsünün diline uygulanması, film görüntüsünün içeriğinin iç biçimini yöneten iki tür sembol arasında ayırım yapmayı mümkün kılmıştır:

- a) **Teknolojik Semboller:** Görüntü, aydınlatma, çekim açısı seçimi, lens hassasiyeti gibi bir dizi teknolojik aşamadan geçtikten sonra görüntüde beliren sembollerdir.
- b) **İnsan Sembolleri:** Kendilerine bakan ve onları kültürlerine ve onun için anlamlarına göre analiz eden izleyiciye ve sahneye göre farklı görülenlerdir.

Sinematografi ve film endüstrisi ile ilgili bir tür zımnî sembol vardır, zira bunlar sadece film yapımında kullanılır. Bu semboller veya kodlar şunları içerir:

- a. **Kurulum Teknikleri (Montaj):** Montaj kullanıldığında, çekim önerisi kompozisyonuna, kurulumuna ve görüntülerin sırasına göre değişir.
- b. **Kamera Hareketleri:** Sinematik görüntüde çok çeşitli kamera hareketleri ve her hareketin anlamı vardır. Panoramik hareket, izleyiciye bıraktığı anlamda mobil hareketten farklıdır.
- c. **Çekim Açısı:** Sinemada yüksek açıdan çekilen görüntü, alçak açıdan çekilen görüntüden farklı olarak küçümseme, düşük ve acıma gibi izlenimler verir.

Ancak bu sembollerle ilgili sorun, filmin formatı dışında sabit bir anlam belirlemek zor olduğu için birden fazla çağrışıma sahip olmalarıdır. Ancak sinema dili özel bir alanda tek başına çalışmaz, edebiyat ve tiyatro gibi diğer dillerle bağlantılı bir bölümü vardır ve bu ona sanatın geri kalanıyla buluştuğu birçok genel kod sağlar.

1.1. Sinema ve Edebiyat

Uzun metrajlı filmlerin dörtte biri ya da beşte birinin edebi metinlerden üretildiğine dair çeşitli tahminler yapılmıştır.³⁰

Sinemayla doğrudan ilişkili olan en önemli sanatlardan biri edebiyattır. Özellikle de roman edebiyatıdır. Zira birçok edebi ve kurgusal metnin filme dönüştürüldüğünü görüyoruz. Örneğin Robert Zemeckis'in yönettiği, 1994 yılında

³⁰ Louis de Janetti (1993), *Understanding Cinema (Cinema and Literature)*, s. 3.

çekilen bir Amerikan filmi olan Forest Gump, 1986 yılında Winston Groom tarafından yazılan romandan esinlenilerek çekilmiştir.

Roman, tarihin tasvir araçlarından biri olarak kabul edilir. Özellikle sosyal yönleri ve sosyal davranışları somutlaştırmada temel bir alan olduğu için roman hakkında söylenenler, edebiyatın tümüne genelleştirilebilir. Örneğin Montesquieu, sosyal bir varlık olarak insanı tanımlamanın tercih edilen bir yolu olarak görür ve burada edebiyatın yanı sıra felsefi ve diğer yazıları da kasteder. Bu nedenle edebiyat sosyolojisinin tarihi, büyük ölçüde toplumu edebiyat kanalıyla yorumlamak isteyenlerin tarihi olarak kabul edilir.³¹ Romanı edebi bir tür olarak inceleyen ve sosyal roman ile tarihsel roman arasındaki etkileşimi açıklığa kavuşturmaya çalışan Lukacs'ın görüşü de bu yöndedir.³²

Edebiyat, bu dünyanın bir olgusu olarak sosyolojik sorunun hedefi haline gelmeyen sosyal alan ya da onunla bağlantılı herhangi bir alan yoktur. Edebiyat sosyolojisinin genel olarak söylediği, toplumun çeşitli hareketleri ve çelişkileri içindeki okumalarının çokluğudur. Bu hareket, Robert Ascarî'nin dediği gibi, toplumsal gerçekliğe olası bir tepki olarak edebi bir neslin doğuşuna her zaman yardımcı olan şey harekettir. Ayrıca Gaston Bachelard de gerçekliğin her zaman inanabileceğimiz şey değil, daha çok bizim gerçek olduğuna inandığımız şey olduğunu düşünür. Lukacs'ın öykü sanat teorisine dayanarak romanın, Rönesans'ta ortaya çıktığı ve roman sanatının tipik bir ifadesi olarak, birey ve toplum arasındaki etkileşimli bir süreç ya da ayrık bir dünya için dışa vurumcu bir süreç olduğunu görür. Kapitalist sistemin tipik bir ifadesi olarak, çelişkilerinin çoğunu sanat biçiminde vurgular. Bu, esas olarak hayatın ona genel olarak verdiği anlamdan kaynaklanmaktadır ve sorunlu bir anlamdır. Örneğin Cervantes'in Don Kişot romanının baş kahramanı, dünyanın ona sağlayamayacağı boşuna ağır bir yüke maruz kalmakta, bu da onu hayali savaşlardaki yenilgilerin neden olduğu dramatik durumunun zirvesinde tam bir tecrit altında tutmaktadır.³³

Yukarıdakilere dayanarak, eğer edebiyatın ifadesi başlangıçta bir kimliğin ifadesi ise, o zaman sanat ve sinema bu çerçeveden ayrılamaz. Dolayısıyla edebiyat ve hatta sosyolojik edebiyat, aslında gerçekliği inceleyen ve onu laboratuvar olarak kullanan bir bilimdir. Sinema ve sanat ise genellikle var olanı ileten ve toplumsal

³¹ Ahmed Âşûrî, *ilim Al-ictima' Aiedeb ve fen As-sinema, Sinema Ufukları Dergisi*, 2014.

³² A.g.e, 2014.

³³ A.g.e, 2014.

gerçekliği ifade eden bir kitle iletişim aracı olduklarından çoğu kez gerçekçi ve küresel temaları ele alır. Gerçeğe müdahale eden veya o gerçekliğin resmini çizmeye çalışan herhangi bir eser gibi kurgusal esere dayanır. Romancı, insanların düşüncelerinin, sözlerinin ve eylemlerinin gerçekliğini yansıtmaya çalışır ve bir fikre veya eyleme teşvik etmek istemez. Ancak sinema ise son bölümünü almaktadır. İzleyiciyi büyüleyen ve çeken sanatsal bir durumda belirli bir düşünceyi veya davranışı teşvik etmek için çalışır, bu çerçevede edebiyata ve romana bir hizmet eder. İkincisi, politik veya sosyal olabilecek bir dizi pratiği eleştirebilir. Sinema, bunu yalnızca sinematik film aracılığıyla göstermeli ve ortaya koymalıdır. Bir iletişim aracı olmasının yanı sıra, kolektif bilincin kültür yöntemleriyle ifade edilmesini sağlayan etkili bir araçtır. Sonunda "düşünce noktaları, yani umutlar ve acılarla ilgili sorular" olarak adlandırılabilir. 34

Ama bir başka pencereden sinemaya baktığımızda, birden fazla yoldan gittiğini görürüz. Sinema tarihini araştıran kişi, özellikle ilk dönemlerinde bunları keşfeder. Kuruluşundan bu yana farklı yönlendirme ve vizyonlarda çeşitli film prodüksiyonları ile sinema, dünyayı ifade etme biçiminde iki farklı yol izlemiştir.

Birinci yol, sinemanın gerçekliğini, sinemanın estetik özelliklerinin oluşumuna katkıda bulunan sihir ve akrobasi, yanılsamalar ve hayal gücü gibi unsurlarla ilgilenmesi açısından bir hile sanatı olarak anlamaya dayanıyordu. Mehlis, tüm filmlerinde tiyatro anlatım araçlarının çoğunu, senaryoyu, oyuncularını, dekoru, kıyafetleri ve bölümlerin klasik dağılımını kullanmıştır.

İkinci yol ise, Fransa'da sanatsal çalışmanın insanın deneyimlediği yaşamın gerçekliğini incelemeye odaklandığı ve onu olduğu gibi izleyerek, sonra kameradan tekrar anlatarak, Lumiere Kardeşler tarafından temsil edildi. Bu yoldaki yeni özellik, görüntüler içindeki nesnelere hareketini ve ardından görüntünün sinematik çerçeve veya dikdörtgen içindeki hareketini incelemekte yatmaktadır. 35

1.2. Tiyatro ve Sinema

Tiyatro, ortak bir unsur olarak iki sanatsal cins olan tiyatro metni veya oyunun tekrarı arasında drama ögesi açısından, tüm çağlarda ve özellikle ünlü tiyatro eserlerinin bulunduğu mekânlarda sinemaya her zaman yakın olmuştur. Hem antik Yunan

³⁴ Ahmed Âşûrî, *ilim Al-ictima' Aidedeb ve fen As-sinema, Sinema Ufukları Dergisi*, 2014.

³⁵ Ahmed Bagalia, *Altahlil almasrahi ve as-sardi liltasvir as-sinema, Sinema Ufukları Dergisi* 2019.

tiyatrosunda hem de Roma tiyatrosunda, Rönesans sonrası metinlere kadar genel olarak etkinliklerde, izleyicilerin önünde tiyatro gösterileri sunulmuştur. O dönemde okuma ve yazma yapmadıklarından dolayı tiyatro etkinlikleri gerçekleşmiştir.³⁶

Sinema, esas olarak izleme unsuruna dayalı iki ifade biçimi olmasıyla tiyatro ile buluşur ve gösterileri izleyicinin bulunduğu salona bağlıdır, başka bir deyişle görsel ortam onları bir araya getirir ve esas olarak gösterinin ve izlemenin zamanı, mekânla ilişkilendirir. Öte yandan, tiyatro performansı veya film ne kadar gelişmiş olursa olsun, o özel çeviriden, edebiyat dilinden görüntünün diline sapamazlar. Her ikisi de sunulan hikâyenin temelindeki ilk lansmanları açısından metne bağlı olduğundandır.

Senaryo özel bir dille yazılır, kelimenin filme dönüştüğü iki önemli unsura görüntü ve ses unsurlarıyla hitap edilir ve daha sonra hareket gerektiren geçici olarak senaryo metninde kelimenin rolü gelir. Bu, senaryo yazarının metninde, görüntü ve çıktı tarafından dayatılan somut fiziksel gerçeklik sınırları içinde sınırlandırıldığı anlamına gelir.

Sinemanın film teşhisindeki özelliği, tiyatrodaki aynı yaklaşıma dâhil edilebilir, çünkü kinetik oluşum, teorik ortamın mekânı tarafından gerekli olan ayarlama sürecini şu veya bu şekilde azaltmaz. Uzun metrajlı filmin ilk hareketini, enstantaneye kaydeden tiyatronun eski zamanlardan beri taşıdığı ve benimsediği aynı sinyali kaydeden kadro ve görüş açılarını temsil eden işarettir.

1.3. Sinema ve İdeoloji

Sinemanın seyirci üzerindeki önemli ve bariz etkisi vardır. Sadece eğlence ile sınırlı olmayan bu etkisi, toplumda etkili olan yaşamın birçok önemli yönlerine uzanmaktadır. Sinemanın izleyici üzerindeki hızlı etkisi, ideolojik roller üstlenmesini sağlamıştır. Sinema, kamerayı doğrudan ve dolaylı olarak hareket ettirenlerin düşüncelerini ifade eder. Fikir ve bakış açılarını gerçeğe taşır. Entelektüel ve kültürel bağlılıklarını ifade eder. Sinemasal filmde ideolojinin varlığı, senaryonun yazılmasından ve sinemasal olarak ele alınmasından kaynaklanmaktadır.³⁷

Sonra ister duyuşal efektler, kamera geçişleri ve ses efektleri kullanılarak görsel olarak, ister müzik aracılığıyla, ister film içinde gerçekleşen diyalog yoluyla, film

³⁶ Ahmed Bagalia *Altahlil almasrahi ve as-sardi liltasvir as-sinamai*, *Sinema Ufukları Dergisi* 2019.

³⁷ Kadri, *suratul es-slamiyyin fi'es-sinema almursiyya: tahlil simyoloji li-filmayi imaret yakobiyyan ve murcan ahmet murcan*, s. 124.

üzerinden entelektüel ve ideolojik envanter kullanılır. Daha sonra izleyicinin ne izlediğine dair farkındalığının derecesine izlediği şeyle duraklama ve analiz etme yeteneğine bağlı olarak farklı oranlarda izleyicinin zihnine aktarılır.

Bir başka açıdan Schiller, bu unsurların egemen ideolojik ve değer boyutları taşıdığı iddiasının onlar aracılığıyla ileri sürüldüğünü düşünüyor. Bu nedenle ona göre, mutlak eğlence filmleri hiç yoktur. Zira film endüstrisi, gerçeklikten kaçışın ve yarattığı rahatlama durumunun ötesinde herhangi bir etki olduğunu iddia etmezken, çeşitli eğlence türleri, değer yüklü eğlenceler sunar. Eğlence kavramını benimseyen filmler bile onlar için yumuşak gelir. Bunlar arasında, içinde inkâr edilemeyecek anlamları olan ve ideolojik değerleri taşıyan macera filmleri ve bilimkurgu filmleri var.³⁸

1915'ten önce sinema daha sonra kendisine atfedilen ideolojik rolü oynamadı. Diğer sistemlerin yanı sıra ideolojik etkiler üretebilen bir anlatı sisteminin retoriğinin sağlanması olmaksızın ideolojik şablonu oluşturma imkânına sahip değildi. Bu tarihten sonra sinema ideolojik bir propaganda aracı haline geldi.³⁹

Daha sonra sinema, özellikle Bolşevik Devrimi'nin fikir, görüş ve inançları tanıtmak için bir propaganda aracı olarak kullanıldı. Dolayısıyla Lenin ve Troçki, bu sanatı edinmenin ve onu sosyalist devletin hizmetine sunmanın önemini tamamen farkındaydılar.⁴⁰ Belirli bir ideolojiyi desteklemek için sinemanın bu şekilde sömürülmesi yalnızca Bolşevik devrimine has bir şey değildir. Amerika Birleşik Devletleri de, kapitalizmi öven filmleri aracılığıyla ideolojilerini tanıtmak gayesiyle sinemayı istismar etmeleriyle bilinirler. Genel olarak Amerikalıyı öven filmlerin yanı sıra, Rocky filmleri gibi yenilmez Amerikan askeri ve hayırsever efsanesi de söz konusu çerçevede değerlendirilebilir.⁴¹

Sinemanın ideolojik rolü, her filmin felsefi önemi düzeyinde yatar. Bir olgu olarak sinemaya gelince, Dr. Mahmud İbrâkin “Gerçek Sinema” adlı kitabında emperyalizmi adayanın, onu somutlaştıranın ve çağırının sinema olduğunu söyler. Ona göre bireyin sinemaya olan talebi, sağladığı eğlenceden kaynaklanmakta ve kimseye acımayan emperyalist bir tüketim toplumunun koşullarına tabi olmaktadır. Böylece insanı aklından uzaklaştırır ve film izleyicisi uzayı izleyerek boşluğu doldurur. Bunun

³⁸ Herbert Schiller, *Almutala 'ibun fil' ukuli*, Kuveyt, (1986), s. 34.

³⁹ A.g.e, s. 124.

⁴⁰ Abdulaziz es-Seyyid, *Al-film baynal-luga ve an-nas*, Dâru'l-Maarif, Kahire (2003), s. 58.

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=yiTKvNycWbI>

nedeni, sinemanın, eğlence ve çekiciliği kullanarak kâr elde etmek için mümkün olan en fazla sayıda izleyiciyi çekmeyi amaçlayan ticari bir sanat olmasıdır.

Sinemasal süreç, izleyiciyi baskın bir hayal gücünün egemenliğine tabi kılmak gibi ideolojik sonuçlara sahiptir. Sinemada ideolojiyi iki düzeyde sınıflandırmak mümkündür:

a) Açık İdeoloji Düzeyi:

Bunlar, propaganda içeriği kolayca ortaya çıkarılabilen açık propaganda filmlerinde retorik görünenlerdir. Aynı zamanda, bir arka plan sesinin olaylar hakkında yorum yaptığı veya belirli bir gerçeklik vizyonu sunduğu bir üslupla da öne çıkmaktadır. İdeolojinin bu düzeyde sunulmasının basit kabul edildiğini ve bunu tespit etmek için entelektüel ve analitik çabalar gerektirmediğini belirtmek önemlidir.

b) Açık Olmayan (Dolaylı) İdeoloji Düzeyi:

Bu ideolojik söylem düzeyi, film söyleminin temelini oluşturan tüm unsurlara ilişkin derinlemesine yönelik bir değerlendirme ve dikkatli bir araştırma gerektirir. Bu da film hikâyesi araştırmasında, olay örgüsünün evreleri ve başta net görünmeyen diğer göstergeler aracılığıyla olmaktadır. Metz'ın "Dil ve Sinema" adlı eserinde ifade ettiğine göre film sadece bir sinema modeli değil, aynı zamanda bir kültür modelidir. Çünkü film bir simgeler sistemi olup bir dizi sanat formuna yeniden formüle edilmiş fikir ve inançlar topluluğunun sonucudur.

Bir filmde ideolojiyi oluşturan şey, yönetmenin herhangi bir konuya sunduğu bakış açısıdır. Sinema filmi, herhangi bir kültürel ürün gibi, bir şekilde toplumun kültürü ve düşüncesinin referans belirleyicilerine tabidir. Bu, filmin ideolojik çekirdeğini oluşturur. İdeolojinin bireylerin kendi varoluşlarının gerçek koşuluyla hayali bir ilişkisi olduğunu düşünürsek, filmin ideolojik işlevi, temsil edilen sahne ile izleyici arasında çağrıştırdığı ilişki türüne göre değerlendirilebilir. Bu ilişki filmde gerçekliğe verilen duruma bağlı bir ilişkidir. Buna göre filmin ideolojik işlevi, izleyici ile film arasındaki ilişkinin sonunu belirleyen işlevinden ayrılamaz.⁴²

Buna göre, filmin ideolojik çağrışımları ya da ideolojik söylemi, çeşitli bölümlerinde genel olarak filmin çağrışımlarından ayrılamaz: Görüntü, ses, oyuncu

⁴² Kadri, A.g.e, s. 127.

hareketleri, kostümler, kamera hareketleri ve diyalog. Bunların tümü bir ideolojiyi ifade etmenin araçlarıdır. Bunlar bir ideolojiyi temsil edebilmekte ve güçlü bir şekilde ifade edebilmektedir.

Genel olarak sinemasal çağrışımlar düzeyinde ideolojik sembollerin olması muhtemeldir. İçeriğin düzeyine, yani çağrışımların ve anlamların tamamına veya göstergebilimci Christian Metz'in dediği gibi (insan tözüne) gelince, film yapımcısının ideolojik mesajlarını ve varoluşsal inançlarını taşımaktadır.⁴³

Göstergebilimcilerin çoğunun kabul ettiği gibi, sinematik mesajın derinlemesine okunması, anlamının ve sembolik değerinin araştırılması dolaylı çağrışımlar yani imalar yoluyla gerçekleşir. Sinemada gösterimi şekillendiren algısal simetriyi meydana getiren, gösteren ile gösterilen arasındaki ikonik ilişkidir. Muhtevaya gelince, filmin sembolik boyutlarını temsil eden sinemadaki mantıksal değerlerden kaynaklanan ve remizlerden oluşan süreçtir. İkisi birlikte (belirtme ve içerme) sinemasal filmde anlam üreten unsur oluşturur. Sinemada belirtme semiyolojik eş anlamlıdır ve birincil bilgi faktörüdür. Mefhuma gelince o da Kavram, ilk bilgi faktörünü ideolojinin ampirik biçimine yönlendiren ideolojik bilgi faktörüdür. İdeolojik bilgi faktörüne gelince, fikrin örtük biçimine atıfta bulunur. Bunun nedeni, bu faktörün merkezi çekirdeğinin, herhangi bir fikrin gizli ve uzak anlamının değerleri olmasıdır.⁴⁴

Yukarıdakileri başka bir şekilde ifade etmek istiyorsak, sonuçta mükemmellik ideolojisini oluşturan, hepsi bir arada filmin genel mesajını oluşturan bir dizi görsel, ses ve sembolik ipucu içerdiğinden, filmin kapsamlılığı içinde ele alınması gerektiğidir.

Anlatılmak istenen şey filmin bütünüyle alınması gerektiğidir, çünkü film, nihai olarak mükemmellik ideolojisini oluşturan bir dizi görsel, işitsel ve sembolik ipucular içerir. Çeşitli sosyal ve ideolojik bağıntıların bulunduğu bir metin sistemi olarak film, ideolojik bağları ifade etmek için kodlar veya semboller (kamusal ve özel) kullanır. Zira bunlar onun için temel teşkil eder. Örneğin, Western/Batı filmleri şu sembolleri kullanmaktadır: Erkek kahraman, kadın kahraman, kamu güvenliğinin temsilcisi olarak şerif karakteri, haklarını sert savunan kovboylar, haydutlar, hırsızlar, Batı Amerika'daki Rocky dağları dekoru, ürkütücü ormanları, ateşli silahlarla yapılan kanlı

⁴³ İbrâqin, *hazihî es-sinema el-hakikiyya*, s. 94.

⁴⁴ Kadri, *A.g.e.*, s. 128.

kavgalar ve fiziksel çatışmanın şiddeti sonucu kahramanın adaleti sağlaması. Bütün bu semboller sonuçta Amerika'yı (Kızılderiileri) işgal eden Avrupalılara hizmet eden bir söylem ya da ideolojik anlamlar taşımaktadır.

1.4. Sinema Dünyası ve Temel Unsurları

Sinema, bir dizi işaret veya alametle karakterize edilen belirli sinematik özelliklerin koordineli bir şekilde bir araya getirilmesi veya gruplandırılması yoluyla gerçekleştirilen doğa ile organize bir etkileşimdir. Onu semiyotik/göstergebilimsel bir sistem yapan da budur. Film, prensip olarak, ikinci sınıf bir dil haline gelen şeylerin imgeleri olarak kabul edilebilir.

Tam da burada sinema, ısrarla yeni türden bir dil fikrini öne sürdüğü duygusundan gelmektedir. Parçalanmış bir gerçekliğin yaratıcılığını kendi içinde barındıran bir dildir.⁴⁵

Christian Metz, bir başka açıdan sinema dilini beş işlevsel unsurun birleşiminden oluşan mürekkep bir dil olduğunu düşünmektedir:

1. Hareketli fotoğraf
2. Yazılı açıklamalar (görüntü bandını için oluşturan iki tür)
3. Konuşulan ses
4. Analog ses
5. Müzik sesi

Son üç öge ses bandını oluşturur.⁴⁶

Dönemin altmışlı yıllarından günümüze kadar çeşitli medyaların etkisine odaklanan birçok çalışma bulunmaktadır. Bu nedenle, film izlemenin potansiyeli ve etkilerine odaklanan çalışmaların sayısında zenginlik vardır. Bu çalışmaların ulaştığı etkilerden bazıları şunlardır:

1.4.1. Filmlerin Davranışlara Etkisi:

Özelde sinemanın ve genel olarak kitle iletişim araçlarının etkisi bilinçsiz bir etkidir. Tıpkı bilinçsiz etkilerin bilinçli farkındalığın yakalayamadığı duyuşal uyarılar olması gibi. Ama zihin bunu işler ve farkına varmadan davranışa dönüştürür. Ancak bilimsel araştırmalar, bilinçaltı mesajlarının ve kitle kültürü araçlarının davranış veya

⁴⁵ Kaddür Abdullah, *simyoloji as-sura ve as-sinema fi Mısır*, Dâru'ş-Şurûk, Kahire, 1992, s. 194.

⁴⁶ Fâize Yahlef (2005), *kusuyiyat ahilian at-tilivisyonu fi zil al-infitah ai-iktisadi*, doktora tezi, cezayir, s. 96.

düşünce üzerinde önemli bir etkisinin olup olmadığı konusunda henüz bir sonuca varamadı.⁴⁷

Birçok araştırma, medyanın halkın dünyalarını sınıflandırma, anlama ve değerlendirme şeklini etkilediğini göstermiştir. Filmler genellikle güçlü duygusal tepkiler uyandırır, ancak insanların tepkileri psikolojik istikrarlarına göre değişir. Bu önemli bilişsel süreçler, yaşamın neredeyse tüm yönlerine dokunur. Toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili sosyal eğitim süreci, insanların toplumun erkek ve kız çocuklarından beklentilerini öğrendiği süreçlerdir ve sosyal psikolojinin ilgi odağında yer alır. Birçok araştırmacı medyanın bu konuda önemli bir rol oynadığına inanmaktadır. İzleyicilerin kendilerine ilişkin algıları ve gelecek vizyonları, medya tarafından kadın ve erkek imajlarının belirli yönlerde çarpıtılmasından kaçınılmaz olarak etkilenmektedir.

Eğitim, genelde medyanın özelde ise sinemanın en önemli işlevlerinden biridir. Bazı değerleri öğretmek için filmleri kullanan çok sayıda eğitimci ve öğretmen vardır. Ayrıca öğretmen belirli bir filmi göstererek öğrencilere bazı sorular sorabilir ve filmde gördükleri aracılığıyla öğrencilerin dikkatlerini bazı değer ve davranışlar üzerine çekerek hakkında düşünmelerini sağlayabilir.

Bununla birlikte etkiyi alıcının medya mesajına verdiği tepkiden de anlayabiliriz. Bu, bir dizi psikolojik ve sosyolojik etkileşime yanıt olarak veya mesajın alıcıları üzerinde sahip olabileceği doğrudan ve dolaylı etki yoluyla olur. Medyanın etkisi, mesajın geleceği üzerinde meydana gelen ve ona bu mesajın içeriği hakkında bir şeyler öğreten ve bu mesajın içeriğini destekleyen veya daha önce benimsediği fikirleri terk eden bir fikir akımı benimsemesidir.⁴⁸

Sinemaya ve sorularına gelince, her sinema filminin, film senaryosu ve sinema söylemi içinde düzenlenebilen çeşitli sabit kültürel, sosyal, ideolojik ve sanatsal çerçevesinde kendi söylemi vardır. Sinema olan ayrı bir alandan kurulmuş olmasına rağmen, diğer söylemlerden sosyoloji ve psikanaliz gibi farklı alanların araçlarından, mekanizmalarından ve yöntemlerinden ödünç alır. Bu da onu diğer söylemlerden daha karmaşık hale getirir.

⁴⁷ Saber Beggour, *Alkitab ad-dini fi 's-sinema aiiraniyya ve aiAmerikiyya*, Doktora Tezi, Muhammed Khider Biskra Üniversitesi, Biskra / Cezayir, (2019), s. 77.

⁴⁸ Hamani İsmail *Asar at-ta 'arud livasa 'il al-i 'lam*, Mutûn Dergisi, Sayı 2, (2018), s. 79.

Christian Metz'e göre, Sinemasal söylem, alıcı tarafından beş düzeye göre oluşturulur. Yani sinematik iletişimde beş kodlama düzeyini dikkate alır.⁴⁹ Kodlama düzeyi şunlardır:

- Algı, edinilmiş bir sistem olarak kültürden kültüre değişir.
- Ekrandaki çeşitli görsel ve işitsel nesnelere ayırt edilir.
- Nesnelere (veya nesnelere birbirleriyle olan ilişkisinin) neden olduğu sembollerin düşündürücü anlamlarının tamamı.
- Başlıca anlatı yapılarının tamamı.
- Bir söylem, hatta özel bir tür (yani sinematik konuşma) oluşturmak için önceki dört seviyenin öğelerini kullanan sinemaya has sistemlerin toplamı.

Kaddûr Abdullah, sinematik söylemin dört önemli unsurdan oluştuğunu düşünüyor: Montaj, film anlatımı, aydınlatma ve opaklık göstergebilimi, kamera hareketleri, çekim açıları ve çekim ölçeğidir.⁵⁰

1.4.2. Montaj

Montaj, filmin öneminin oluşmasındaki önemli ve temel unsurlardan biridir. İster akışkanlığı, ister aşkınlığı, paralellığı, hatta örtüşmesi ve karıştırılması olsun, film zamanının etkililiğinin ve geçişinin en önemli işaretlerinden birini temsil eder. Sinema, montajın ortaya çıkmasından sonra, onu diğer anlatım sanatlarının yöntem ve yöntemlerinden vazgeçiren büyük bir anlatım yeteneği kazanmıştır. Böylece filmlere tepki verme yöntemleri değişti ve sinemanın estetiği, bir resim ya da heykel seyrederken uzak tefekküre dayalı estetikle çelişti.

Montaj bütünleşik bir çalışmadır ve son olarak, filmin çekimlerinden ayrı olarak, filmin kurgusunun hazırlanması aşamalarındadır. Ritim sürecini ve fikirlerin çağrıştırılmasını ortaya çıkaran odur. Çekimleri düzenleyerek ve sıralayarak yerleştirme sürecini kontrol etmek ve çekim uzunluğunu birbirine bağlayarak tahmin etmek, tüm bunlar çekimler için bir tür görsel ritim sağlar. Bu iyi yapıldığında, çekim, montajın planına göre bastırılabilirliği için izleyici üzerinde duygusal bir etki için bir araç haline gelecektir. Doğru ritim, özel bir şey içermeyen bir resim olsa bile, bir sahnenin etkisini ikiye katlar.

⁴⁹ Kadri, *suratul es-slamiyyin fi 'es-sinema almısrıyya: tahlil simyoloji li-filmayi imaret yakobiyyan ve murcan ahmet murcan*, s. 106.

⁵⁰ Kaddûr Abdullah Sâni, *simya 'iyatu 'as-sura: mugamara simya 'iya fi aşhar albi 'sat al-mar 'iyya fil-'alam*, Fas Yayıncılık ve Dağıtım Evi, Vahran (2015), s. 194.

Montaj, yönetmenin filmin sunulma şeklini şaşırtıcı bir şekilde kontrol etmesini sağlayan birçok özelliğe sahiptir. İmalar gibi bunlar da en önemli süreçlerden biridir. Sahne inşa edilirken aynı konuya farklı izlenimler ve duygular verilir. Önererek, ana konunun genel arka planı değiştirilerek anlamlar değiştirilebilir. Kuleshov tarafından bu yapılmıştır. Üç konu için farklı bir arka plan oluşturularak, bu konulara farklı izlenimler vermek mümkün oldu. Birincisi yoksunluk ve açlığı, ikincisi arzuyu ve üçüncüsü adaletsizlik ve korkuyu temsil ediyordu. Bu izlenimler, arka planın değişmesine göre düşündürücü süreçlerle elde edilebilir.⁵¹

Montaj aynı zamanda yönetmenin zamanı yoğunlaştırarak veya uzatarak kontrol etmesine olanak tanır. Olayın montaj parçalama yöntemi, her zaman olayın eşzamanlı olan birçok anlık ayrıntısını vurgulamaya çalışır. Dolayısıyla zamanda o anda hepsi birden kavranamaz ve buna bağlı olarak bu durumda zamanın montaj kullanımını o anın uzamasına bağlı olacaktır.

Potemkin Zırhlısı, 1925 Sovyetler Birliği yapımı sessiz filmidir. Filmin en meşhur sahnesi Odessa merdivenlerindeki kıyımdır. Rusya'nın ve Avrupa'nın en eski ve büyük film stüdyosu olan Mosfilm tarafından yapılan filmin yönetmeni Sergei Eisenstein'dır. Yönetmen, çekimleri kısaltarak, birbirinden uzak yerlerde olmasına rağmen, birbirine daha yakın gerçekleşen farklı eylemlerin yaşandığı illüzyonunu yaratır. Buna en iyi örnek merdivenlerden düşen bebek arabasıdır. Merdivenlerden aşağıya inerken askerlerin şiddetini gösteren farklı eylemler görünür. Çekimler çok hızlı kesilir, böylece bebek öldüğünde sahne doruk noktasına ulaşır. Çar rejimine bağlı subaylara karşı başlattıkları bir ayaklanmanın sonunda gemiyi ele geçirmeleri ve sonrasında gelişen olaylar dramatize edilerek anlatılmıştır. Bütün bunlar montajın izin verdiği sürenin uzatılması üzerindeki kontrol sayesinde olmaktadır.

Zaman yoğunlaşmasına gelince, olayı ifade eden anlar, meydana geldiği gerçek zamandan daha az zamansal hale gelir. Örneğin yönetmen, bir bebeğin genç bir adama dönüşmesini, emeklediğini göstererek özetler. Sonra onu bir çocuk, sonra da genç bir adam olarak görürüz. Böylece, birkaç saniyeden uzun olmayan üç veya dört çekimle, film bu büyümenin uzun yıllar süren gerçek zamanını kısaltabilir, ayrıntıları bu şekilde kısaltmakta ve nihai anlamı sunmaya çalışmaktadır.

⁵¹ https://www.youtube.com/watch?v=_gG13LJ7vHc

1.4.3. Filmin Hikâyesi/Romanı

Sinemanın hikâyesi/romanı edebi romandan türediği bilinmektedir. Sinemada anlatı sembolleri, diğer birçok anlatım sanatıyla paylaştığı semboller arasındadır. Ancak montajın büyüklüğü, sağladığı imkân ve yetenekler sayesinde sinema, kendinden öncekilerin geleneksel anlatılarını aşan kendine özgü bir anlatıya sahiptir.

Bütünleşik bir sinema söylemi sunmak için, görüntü yönetmeninin olaylar için bir plan tasarlaması, grup sahneler düzenlemesi, psikolojik planları analiz etmesi ve hareketi geleneksel anlatıyı aşan bir sanatsal bağlamda takip etmeyi, yakalamayı ve somutlaştırmayı hedeflemesi gerekir. Tüm bunlar, içerdiği farklı özelliklere rağmen, anlaşılması kolay, çekici ve basit bir biçimde sunulmalıdır.

Sinema, tarihi boyunca büyük ölçüde gelişmiş ve kendine has bir terminoloji oluşturmuştur. Çağdaş filmler büyük ölçüde kurgusal hale gelmiştir. Anlatım sürecinin gerçekliği anlamadaki öneminden dolayı çok emek harcanmıştır. Tüm film anlatılarında ortak olan imgelerden biri, bir denge ve istikrar durumundan kaos ve çelişkiye geçiş ve sonra tekrar dengeye geri dönüştür. Hikâye genellikle bu dairesel şekli alır. Ancak son denge filmin başındaki dengeyle aynı değildir. Çünkü hikâyenin dönüşümünün etkisiyle durum değişmektedir.

Gerçekte filmin anlatımı sürekliliği bozma ya da anlatımın akışını kesme ilkesine dayanıyor. Fakat film gösterildiğinde bu kesinti fark edilmemelidir. Montaj bir yandan sürekliliği ortadan kaldırırken, diğer yandan farklı bir şekilde de olsa sürekliliği sağlamak için geri döner.

Bu, montajın bağlı olduğu eklektizm ve indirgemecilik kavramından kaynaklanmaktadır. Olayın bölümlerini, hareketin bölümlerini sunar ve alıcı, hareketi veya olayı kesmesine rağmen tam ve sürekli olarak tamamlar.

Sinematik anlatıyı ileriye iten süreçlerden biri de, gerçekte var olan doğal engellerden uzaklaşmak için sinemayı tanıtmak amacıyla, zayıf yerleri ve zamanları film bağlamından uzaklaştırarak yapılan indirgeme sürecidir.

Sinemasal anlatı, roman ve tiyatro gibi diğer anlatılarda bulunmayan bir güçle karakterize edilir. Bu anlatı gücü bizi görüntünün anlatım yeteneğine yönlendirir, çünkü tek bir sinematik plan, o planın taşıdığını dilsel olarak ifade etmek istersek, anlattığını birçok cümlede ifade edebilir. Buna bir örnek olarak Rus yönetmen Andrey Tarkovski

tarafından 1979'da çekilen *Stalker* filminden bir sahne verilebilir.⁵² Sahnede, kamera bir su birikintisini uzun uzun tarıyor. Yağmur damlaları üzerine yağmaya başlayarak küçük halkalar oluşturuyor. Göletin arkasında hareketsiz oturan üç adam var ve kamera bir süre yerinde kalıyor, bu sırada yağmurun şiddeti azalıyor ve gölet doğa ile olan orijinal uyumuna geri dönüyor. Bu sinema sahnesini metinsel bir formata, herhangi bir teatral ya da romansal bir metne dönüştürmek istersek, anlatının doğası kalır mı? Şüphesiz bileşik bir koordineye ihtiyaç duyulacaktır. Bir cümle göleti ifade edecek, bir cümle üç adamı ifade edecek ve bir cümle de yağmuru ifade edecektir. Bunlar gibi birçok cümleye ihtiyaç duyulacaktır.

Böylece sinematik romanın sadece montaj ile ilgili olmadığı, tek bir resim veya film sahnesi bile bize istediğini anlatabildiği anlaşılmaktadır. Sinemada anlatımın üstün zekâsı burada yatmaktadır. Ancak bu, görüntünün anlatı düzeyinde kalır. Bir bütün olarak film anlatısına gelince, temeli her zaman montajdır. Sinemada normal montajı oluşturan iki ayrı çekimin ve sahnenin birleştirilmesidir. İşte sinemasal söylemin özgün ve otantik anlatısını üreten de odur.

1.4.4. Görsel Aydınlatma

Aydınlatma, bir nesneyi veya karakteri spot ışığına, küçük nesnelere hapsederek tanıtan sanatsal ve dramatik bir unsurdur. Örneğin, çevresindeki nesnelere renklerinden daha yüksek bir aydınlatmaya veya daha parlak renklere sahip ise dikkat çeker. Aydınlatma ayrıca konuyu karanlık alanlardan parlak alanlara taşıyarak belirli bir karakteri veya konuyu vurgulayabilir. Ayrıca metnin, doğanın ve manevi ortamın temsilini somut hale getirme gücüne de sahiptir.⁵³

Aydınlatma, karanlıkla uyum içinde sinemasal söylemin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Doğal ışıkla benzerlik sağlamak veya zamanı (gündüz ve gece) vurgulamak veya fotoğraflanan nesnelere kameranın yalnızca onları çekebilmesi için aydınlatmak gibi bazılarının hayal edebileceği ölçüde ışık için temel roller olarak kabul edilen değildir. Bununla birlikte, aydınlatmanın rolü, film söylemi için öneriler oluşturmak için bunun çok ötesine geçer. Aydınlatma filmin genel atmosferini

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=YuOnfQd-aTw>

⁵³ Cemal Şaban, *Suratul er-rhabi fi'es-sinema al-cazayirriya, Analitik Göstergibilimsel Bir Çalışma*, Medya ve İletişim Bilimlerinde Yüksek Lisans Tezi, Cezayir (2008), s. 98.

oluşturan, yani görüntünün izleyicide yaratması gereken ruh hali ve psikolojik etki, olayların seyri ve mekânın doğası ile orantılıdır.

Görselde yüksek aydınlatmanın amacı, sahne ortamının görünümünde ifade edilen algıların boyutunu azaltmaktır. Ancak ışık, karanlık ve gölgeler hikâyede doğrudan bir role sahip olduğunda, aydınlatma, sahnelerin bölümlerini vurgulamak için rolünü genişleterek başka bir etkiye sahip olabilir. Her halükarda, gerçekçi ya da gerçek dışı ışıklandırma teknikleri, filmin tüm çekimlerine ilham vermektedir.

Sinemada ışıklandırma ile ilgili bilinen belirtiler ve öneriler arasında korku belirtisi de yer almaktadır. Kişinin yüzünün bir tarafına bir ışık hareket ettirilirse, kişiyi gizem ve entrika çevreler ve çekime daha fazla drama katar. Işık yüzün altına taşınırsa, çarpık gölgeler oluşur, yüzün görünüşünü değiştirir ve kişinin kötü görünmesine neden olur. Bu durum, en çok korku filmlerinde, hayalet hikâyeleri anlatırken kullanılmaktadır. Işık teknikleri, insanın ışığa verdiği psikolojik tepkiye dayanmaktadır. Birçok görüntü yönetmeni ve yönetmen, aydınlatmanın görünüşü ile oynamakta ve hikâyelerini daha da geliştirmek için farklı şekillerde kullanmaktadır.

Aydınlatma, bir korku işareti veya diğer çağrışımlara yol açar. Loş ışıklandırmanın sahnede bir tür endişe ve korku yaratmak için kullanılması, sallanan duvarlardaki loş ışıklandırmanın izleyicinin zihninde korku ve ihtiyat hissi yaratması yönetmen veya görüntü yönetmeni tarafından düzenlenen tasarruf ve entelektüel müdahaleye tabi olan aydınlatmadır.

1.6. İmge ve İmge Sorunsalı

Zihinsel imge, bireysel veya toplu olarak belirli bir şeye yönelik ortak bir zihinsel görüntüyü ifade eder. Bu; bir birey, bir grup, bir halk olabileceği gibi bir din veya bir ekol de olabilir. Şöyle ki imge, o anda orada olmayan bir şeyi zihnin anımsaması durumunda bir çağrışıma dönüşmesi demektir. Bu imgeyi zihninde tasavvur eden kişi, bu şeyle olan tutum ve ilişkilerini bu algıya göre inşa edebilir. Böylece yoğunlaşan zihinsel imgeler; zamanla bir yargı, algı ve çeşitli izlenimler kompleksine dönüşür.

Zihin, söz konusu imge veya imajı bilişsel ve algısal araçlara dayanarak inşa eder. Örneğin duyular gibi bilişsel araçlarla işe başlar ve kitaplar ve haberler gibi hakkında imge oluşturmak istediği şeyle ilgili bulduğu maddenin bilgi kaynaklarıyla bu işlemi sona erdirir. Bunu, gerekli zihinsel imgeyi üretmek için bilişsel kaynaklar

üzerinden kendisine sunulan bilgileri zihin aracılığıyla birbirine bağlayarak gerçekleştirir. Aslında, duyuların bu kadar geniş bir dünyayla iletişim kurma yeteneği sınırlıdır. Bu nedenle, diğer bilişsel araçlar, genellikle imgeyi oluşturmanın yolu olarak kabul edilmektedir.⁵⁴

Stereotip terimi de aynı alanda kullanılmakta olup zihinsel imajdan daha özel bir anlama sahip olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü zihinsel imge, eksikliklerden arındırılmış, eleştiriye, revizyona ve artışa açık kalırsa bir kalıba dönüşmeyebilir.

Amerikalı yazar, gazeteci ve siyaset bilgini Walter Lippmann (1889-1974), “The Public Opinion” adlı kitabında stereotip terimini ilk kullanan kişidir. Kendisi, insanın, kendisi için zihninde ulaşamayacağı bir dünya imgesini yarattığını ileri sürerek stereotip oluşturmanın, sabit ve basit olan görüntüleri ve gösterimleri düzenleme ve bütünü temsil edecek özellikleri seçip vurgulama araçlarını içerdiğini söylemiştir.⁵⁵

Bu karmaşıklığa ve yapıya sahip bir sürecin, aşamalarından birinde bir kusurun oluşmasına karşı oldukça hassas olduğu ve bunun da nesnenin çarpık veya yanlış bir zihinsel görüntüsüne yol açtığı açıktır. Bireyler genellikle “olan” dünya ile onu uçuran dünya bakışı arasında veya nesnel gerçek ile öznel gerçek olarak adlandırılabilir şey arasında ayırım yapmamaktadırlar.

Bu aşamada realitenin çökmeye başladığını söyleyebiliriz. Çünkü aslında toplum bireyleri algılarını medya aracılığıyla okudukları, duydukları ve gördükleri üzerinden inşa etmektedirler. İnsanın farklılıklarla, çelişkilerle ve çatışan arzular ve çıkarlarla dolu bir dünyada olduğu açıktır. Bu bağlamda zihinsel imgeleri çarpıtma ya da en azından imgeyi yaratan tarafın isteklerine uygun bir biçimde üretme iradesi olacaktır. Ama en azından zihinsel imgeyi hayal ettiği gibi oluşturur, aktarır; algısı ise gerçeklikle aynı olmayabilir.

Bu nedenle zihinsel imge her türlü olasılığa barındırıyor olabilir. Şöyle ki sabit veya değişken, rasyonel veya irrasyonel, mantıksal olarak sağlam veya zayıf, yüzeysel veya derin, canlı veya nesnel, tarihsel veya güncel veya bunların bir birleşimi olabilir.

⁵⁴ Ahmed Salim, *Suratü'l-İslamiyyin Ale's-ş-şati*, (Nema Araştırma ve Etüt Merkezi, Beyrut - Lübnan, ilk baskı, 2014), s. 55.

⁵⁵ A.g.e, s. 55.

Bu nedenle, bireylerden, gruplardan, halklardan, varlıklardan, ekollerden ve akımlardan oluşan bu imgelerin doğruluğunu, gerçeğe uygunluğunu; basmakalıp, indirgeme, çarpıtma ve aldatmacadan ne kadar uzak olduğunun araştırılması önemlidir.

İmge oluşturma, bir şeyi örtme veya gizlemenin en önemli araçlardan biridir. Örtme eylemi ideolojik bir eylem olduğunda, belirli bir mesaj ve fikri aşlamayı amaçlar. Bilişsel gizleme, imgeyi her zaman formüle etme amacı taşımaz, bilakis bazen elindeki bilgiyi aktarma hedefinde de olabilir ama formüle etme işini alıcıya bırakır. Bilişsel gizleme ise bir imge üretmek amacı taşıdığına dürüst olmaya, gerçeğe uygun olmaya, önyargının etkilerinden mümkün olduğunca kurtulmaya çalışır.

İşte ideolojik gizlemenin gidemediği yol budur. Çünkü temelde birkaç faktör ve saikle çelişir. İmaj oluşturunun içinden geçtiği ve bazen motive ettiği ilişkiler, çıkarlar, güçler ve önyargılar ağı bunların başında gelir.⁵⁶

Kültürel bir fenomen olarak sinemanın, toplumsal anlamın oluşmasında büyük rolü vardır. Bu bağlamda sinema ve diğer kültürel fenomenler, yalnızca mesajlardan yoksun bir eğlence aracı olarak değil, sosyal ve politik anlam ve mesajları iletme aracı olarak kullanılır.

1957’de Fransız filmci ve edebiyat eleştirmeni Roland Barthes “Mitler” adlı bir kitap yayınladı. Kitap, bir dizi fenomeni ele alan birkaç kısa makaleden oluşuyordu. Güreş maçları, Hollywood’un sessiz film döneminde ikonlaşan İsveç doğumlu film oyuncusu Greta Garbo ve patates cipsleri gibi farklı konularından bahsediyordu.

Bu makalelerin temel amacı, sosyal hayatı okumak, bu kültürel olguların doğasında var olan gerçek anlamları ortaya çıkaran bir okuma yöntemi ortaya koymaktı. Örneğin “Bugünün Efsanesi” başlıklı son makalede Barthes, söz konusu fenomenlerin aktardığı anlamların doğanın, gerçek anlamların aksine üretilen kültürel anlamlar değil, mitolojik veya efsanevi anlamlar olduğunu ileri sürdü. Barthes söz konusu efsanevi anlamlar ile sosyal ve politik mesajları iletme için kullanılmış kültürel fenomenleri kast ediyordu. Bu efsanenin, diğer alternatif veya olası mesajlar veya anlamlar arasında sadece bir mesaj değil, hakiki bir olguymuş gibi ortaya çıkabileceğini ifade ediyordu.⁵⁷

⁵⁶ Muhammed Ali, *Sina’atul ilam ve alüvaki’i*, (Beyrut, Nema Araştırma ve Etüt Merkezi, 2004) s. 99.

⁵⁷ Jonathan Bignell, *Medhalu ila siynema'l-ilam*, (Üniversite Araştırma ve Yayıncılık Kurumu, Beyrut, 2013, s. 105.

Sinema, kendi imgelerini, izleyicinin kendisi için yaratmak isteyebilecekleri imgeler olarak empoze etme aracı olarak görülüyordu. Sinema, hayal gücünün önünde bir engel oluşturur ve onu duyuşal açıdan güçlü, hazır bir görüntüyle besler. Aynı zamanda, drama çoğunlukla yaptığı şeyin, izleyicinin gerçekliği ile ona sunduğu şey arasında bir özdeşleşme durumu yaratmaya bağlıdır. İzleyici zamanla gerçeklik ve fantezi arasındaki sınırı kaybeder. Bu nedenle, bazı izleyicilerin sinematik bir olaydan sanki gerçekte olmuş gibi söz ettiğini görürüz. Daha doğrusu, gerçek olanı mı izliyoruz yoksa gerçeğin öyküsünü mü diye sormak boşunadır. Bunun nedeni ikisinin patlaması ve elimizde resim ya da sahneden başka bir şey kalmamasıdır.

Sinema ve televizyon, izleyicilerine bazen “gerçekliğin üstünde” denen şeyin yaratılmasına ulaşabilen büyük bir gerçekçilik duygusu verebilir. Gerçekçilik ile hayal gücü arasında oluşan bu özdeşleşme, günümüzde medyanın farkındalık yaratma, stereotip imajlar oluşturma ve mesaj aşılamadaki en büyük aracıdır. İzleyiciler, mağara duvarlarında gördüklerinin şüphe duymadan gerçek olduğuna inanan platonik mağara insanları gibidir.

Sinema bir kültür biçimi kabul edilir. Filmler sadece eğlence için değildir, bilakis var olan ve hâkim kültürü kullanan ve onu yeniden üreten toplumsal bir olgudur. Sinema, yaygın bir iletişim mesajı olduğu için sosyalleşmede önemli bir etkindir. Şu anda rolü salonlarla sınırlı olmayıp her eve girmiştir.

Örneğin sinema aracılığıyla din, belirli bir şekilde sokularak bazı temel ideolojik ve değer kavramları yeniden üretilmiştir. Bugün dünyaya, özellikle ve açıkça sinemaya Amerikan film yapım şirketleri hâkimdir. Amerikan filmleri, yaşam tarzları ve kültürel değerleri ile elbette toplumdan topluma farklılık göstermekte, bireylerin ve çeşitli toplumların yaşamlarını etkilemektedir.

Bu bağlamda dinin rolü belirli bir kalıba indirgenerek ifade ettiği değer ve rolün, belirli kıyafet veya çeşitli uygulama ve formalitelerle sınırlı tutulmuştur. Bunların büyük bir çoğunluğu yanlış gösterilmiştir. Bu biraz kültürel otoriterliğe yol açmıştır.

Kültürel otoriterlikten kastedilen, medyadaki toplumsal rollerin yeniden üretilmesidir. Bu konu, belirli bir kültür için kullanılan mekanizmalar etrafında döner. Kültürel sermaye yoluyla tahakkümün giriş noktaları genişletilir, diğerinin kültürü

üzerinde kontrol sağlanır. Genel olarak medya bu mekanizmalar arasında yer almaktadır.

Bu bağlamda sinema, ideolojik kalıpların yayılabileceği en önemli iletişim ve kültür araçlarından biridir. Sinema, kurulduğu günden bu yana insanın duyularını, aklını ve vicdanını bir arada yakalamanın en muktedir aracı olmuştur.

Ekrana ve hareketli görüntüye çizilen karakterler, doğa, renkler, gerçekler ve bütün bir varlık, bir ekrana sığdırılmıştır. Analog görüntü çağından dijital görüntü ve ardından bilgisayar aracılığıyla oluşturulan görüntü çağına geçilerek sinemanın toplumsal gerçekliği aktarması ile gerçeklikten uzak dünyalar yaratması arasındaki mesafe artmıştır. Böylece sinemada gösterilenler bir tür fantezi haline gelmiştir. Sinemada gösterilen her konu, izleyiciyi cezbetme bahanesiyle, heyecanı ve gerilimi ana konuyu alt üst eden, gerçeklikten uzaklaştıran sanatsal süreçlere tabi tutulmuştur.

Sinema, insan üzerindeki kinetik etkisiyle kişilik üzerinde bir etkiye sahiptir. Kişiliğin üç düzeyi olduğu uzmanlar arasında yaygınlık kazanmıştır:

- a) Birinci düzey: Farkındalık seviyesi ve bilişsel farkındalık. İnsanın bu yönünün gelişimi, ona bir miktar bilgi, anlam, kavram ve gerçek sağlayarak tamamlanır. Bunun yanı sıra düşünce tarzı, araştırma yöntem ve yöntemleri, bağlam, çıkarım ve tümdengelim, analiz ve eleştiri yönleri de geliştirilir.
- b) İkinci düzey: Duygu ve vicdan düzeyidir. İnsanın içinekilere olan bağlılığından dolayı en tehlikeli ve en zor düzey, budur. Etkilerini gördüğümüz ama kendisini görmediğimiz elektrik gibidir. Bu nedenle, eğilimleri, arzuları ve değerleri içeren bu seviye, genellikle davranışsal tezahürlerini gözlemleyerek dolaylı yollarla tanınabilir.
- c) Üçüncü seviye: çeşitli bilimsel becerilerle ilgili olan ve temel olarak vücudun hareketine dayanan motor seviyedir.⁵⁸

Filmler önceden yazılmış bir dizi görüntü veya sahneden oluşur. Oyuncunun yazılı metni ezberler ve oynar. Yönetmen sanatsal görüntüler üretir ve sahneyi alıcının hayal gücünde gerçek bir boyuta dönüştürür. Filmdeki fikirler, yazar ve yönetmenin fikirlerini yansıtır. Onun fikri kötüyse, film de öyledir. Dolayısıyla film yapımının düğümü burada çözülür. Zira yazarın yanı sıra hem yapımcı hem de yönetmen filme

⁵⁸ Fahd Abdülazîz Sunaidi, *Al'akide ve b'ud al-kima fi'es-sinema al-msriyye*, (İslam Forumu, 2013, Sayı 318) s. 77.

fikirlerini ve inançlarını yerleştirir. Filmlerin çoğunda zaten böyledir, özellikle de yazar ve yönetmenlerin çoğu laik bir ideolojiye sahipse bu kaçınılmazdır.

Kullanılan iki ana araç bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, gerçekler hakkında kamuoyuna bilgi sağlayan araçlardır. Bunlar halka yönelik bültenler, haberler, talk showlar ve eğitim ve öğretim programlarıdır. İkincisi ise halk için folklorun yerini alan popüler kültürdür. Bunlar, halk efsaneleri, hikâyeleri ve fantezileri haline gelmiş, aynı zamanda bu fanteziler, halka gerçeğin bir uzantısı olarak gösterilmiştir.

Herbert Schiller'ın da ifade ettiği gibi varoluşun unsurlarını bir arada tutan, neyin önemli, neyin doğru, neyin neyle ilgili olduğunun algısını oluşturan popüler kültürün yapısı, artık üretilen bir ürün haline gelmiştir.⁵⁹

Amerikalı televizyon tarihçisi Eric Barno bunu diyor ki: “Eğlence kavramı çok tehlikeli bir kavramdır. Eğlencenin temel fikri, dünyanın ciddi sorunlarıyla uzaktan veya yakından ilgili olmamasıdır. Aksine, sadece bir saatlik boş zamanı doldurmak veya geçirmek içindir. Gerçek şu ki, her türlü hayali masalda zaten örtük bir ideoloji vardır. İnsanların fikirlerinin şekillenmesinde hayal unsuru, gerçek unsurdan daha önemlidir.”⁶⁰

Bugün dünyaya hâkim olan sistemde, küreselleşen ideolojinin içeriği tam olarak Schiller tarafından şöyle ifade edilmektedir: “Ticari olarak üretilen eğlence türleri, dev şirketlere dayalı Amerikan kapitalizminin değerlerini ve onların yaşam tarzlarını aktarmanın temel araçlarıdır. Bugün artık insanların izledikleri, okudukları, dinledikleri, giydikleri, yedikleri, gittikleri yerler, yaptıklarını düşündükleri şeyler, hepsi bir medya organının işlevleri haline gelmiştir. Bugün, kendi standartlarına uygun, piyasanın gereklerine göre dayatılan ve pekiştirilen zevkler ve değerlerin ne olacağına bu organı karar vermektedir.”⁶¹

Bu noktada popüler bilişim ve popüler kültürün açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Özellikle bu ikisi arasında bugün önemli ve temel konularda çok büyük bir benzeşme vardır. Zira farklılık (eğer genişlerse) toplumun homojenliğini tehdit edecek ve sonuç olarak ulus-devletin endüstriyel birimini yok edecektir.

⁵⁹ Herbert A. Schiller, *el-Mütelaibune bi'l-ukul*, (Kuveyt, Alemü'l-marife), s. 113.

⁶⁰ A.g.e., s. 14.

⁶¹ A.g.e., s. 204-214.

Medyada büyük meselelerin tedavi edilmesi için izlenmesi gereken yol, hep aynıdır. Gazeteyi okurken, yılın filmlerini izlerken, bunu çok rahat fark edersiniz. Büyük televizyon kanallarında sorunların halli için önerilen çözümler arasında, şekil dışından hiçbir farklılık ve aykırılık göremezsiniz. Bütün bunlar size temel bir gerçeği işaret etmektedir. O da şudur ki medya ürünlerinde ve medyanın her bir vesileyle bağımsız olarak iletmediği kültürel yönelimlerdeki temel benzerlik, medya organına tam bütünlüğe sahip bir birim olarak bakmamızı zorunlu kılmaktadır.

Unutulmamalıdır ki, medyatik ürünlerin bir ve tek kaynaklı olduğu meselesi, farklılıkların varlığını inkâr etmez. Bu, her sinemacının diğerlerinin rollerine benzer bir rol oynadığı anlamına gelmez, Bu bağlamda cevaplar değişir, eleştirinin işlevi, farkın nerede olduğunu görmektir.

Burada bir endüstri olarak Frankfurt Kültür Okulu'nun vizyonuna ve konuyla ilişkisine değinildiğinde ise, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Frankfurt Okulu, eleştirel kültür teorisini, arkasında otoriter ilişkiler ağı bulunan bir endüstri olarak sundu; bundan sonra kültür artık kendiliğinden veya bağımsız bir ürün olmaktan çıktı. Bu çerçevede eleştirel teori, medyanın işlevinin, toplumda iktidardakilere kendi nüfuzlarını dayatmalarına ve statükoyu desteklemek için çalışmalarına yardımcı olmak olduğunu varsaymaktadır. Bu nedenle, Frankfurt Kültür Okulu'nun medya koşulları ve kitle kültürünün yayılması konusundaki eleştirel çalışmaları, mevcut kültürün, medya içeriğine yönelik özel yorumlar üretmek ve toplumdaki baskın grupların çıkarlarını desteklemeye yönelik olduğunu göstermektedir.

Kültür endüstrisi, görüşünü pekiştirmek ve perçinlemek, onu apaçık bir veri olarak aktarmak ve bu görüşü değiştirebilecek herhangi bir duruşu dışlamak için kitlelere sempatik yaklaşır. Kültür endüstrisi, varlıklarını gerçekleştirmek için kitlelerin ehlileştirilmesine ihtiyaç duyar, kitleleri aldatmaya, yani bir bilinç susturma aracına dönüşür.

Sosyal psikolojideki değişikliklere, artık adına kültür endüstrisinin cazibesi denilen üçüncü bir süreç hizmet etmektedir. Bu yollarla yapılan kültür, halkın gerçekliğini çarpıtmak ve iktidarın çıkarlarına hizmet etmek için oluşturulan otoriteye ait araçlardan biri haline gelmektedir. Bu, kültürün kurutulmasına, kendisini iletilen mesajları ayırt etme yetisinden yoksun olan bireyin yaratıcılık yeteneğinin yok edilmesine yol açar.

Bu yayılan mesajlar zaman zaman o kadar şiddetli ve gaddardır ki, kültürü yapma araçları baskı araçları haline gelir. Kuşkusuz bu görüş ilk bakışta aşırı görünebilir. Gerçek şu ki, kitleleri genellemek ve bu etkinin hepsi üzerinde geçerli olduğunu söylemek mümkün değildir. Kitlelerde bir dereceye kadar eleştirel farkındalığa sahip olanlar vardır, onun üzerinde yapılan bu kültürün etkisi çok ileri boyutlara ulaşmaz. Bu farkındalığa sahip birey, yapılan kültür mesajlarına kimi zaman cevap verirken diğer zamanlarda bunlara cevap vermiyor olabilir.

Burada genel olarak insan fenomeninin, özelde ise sosyal ve kamusal fenomenlerin incelenmesinde önemli bir gerçeğin dikkate alınması gerektiğine işaret etmekte yarar vardır. Bu dikkate almaya değer bir konudur. O da şudur ki bu çalışma, deneysel bir çalışma olmayıp bu niteliğe sahip olma arzusu gütmemektedir. Bir model veya bir fenomen kalıbı soyutlamaya çalışırken genelleme yapılmamalı ve istisnaların mutlaka var olduğu bilinmelidir. Bu istisnanın geniş bir kitlenin araştırmaya konu olmasının bir sonucu olarak, yüzbinlerce olabileceği söylenebilir.

Buradaki temel fikir, iki şeyde gizlidir. Birincisi, istisnanın var olduğuna yönelik farkındalığın önemidir. Bu bağlamda olgudan çıkarılan model veya numune, olgunun ille de tam temsilci olduğunu düşündürecek şekilde sunulmaz, istisnalar ortadan kaldırılmaz veya sıra dışı bir niteliğe büründürülemez. Bunun için olgunun ortaya çıkışına yardımcı olmayan istisnalar, uç bağlamlarda öne sürülmez ve elbette her bağlamda da sunulması gerekmez.

İkincisi ise model oluşturma hedefiyle istisna ilişkisini hesaba katmaktır. Araştırmanın konusu, medya sektörünün belirli bir kamuoyu bilinci üzerindeki etkisi olunca, bu mesajların yeterli kitleye ulaşip ulaşmadığı ve onları siyasi veya ekonomik kararın dayandığı popüler sütunlar haline getirecek dereceye etkileyip etkilemediği bizi ilgilendirir.

1.4.5. Arap ve Müslüman İmgesi

Jack Shaheen de ifade ettiği gibi Arapların olumsuz imajı, Batı popüler kültürüne tarih öncesi rock kadar derinden yerleşmiştir. Bu Hollywood filmlerinde benzersiz şekilde ortaya çıkmaktadır. Arap Müslümanların diğer ırk ve etnik gruplardan farklı olarak “şeytan” gibi gösterilmesi sinemada hala sürmektedir. Çok az

istisna dışında, Araplar o kadar nefret dolu karakterler olarak gösterilmekte ki stüdyolar artık onları başka bir etnik grupla karıştırmaya cesaret edememektedir.⁶²

Hollywood'un ilk günlerinde var olan ırksal ve etnik grupların pek çok olumsuz zihinsel imajı kaybolmuş olsa da, Arapların klişeleşmiş imajı hala varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda Araplar, Hollywood tarihinde en çok aşağılanan insan grubu olmaya devam etmektedir. Bu olumsuz imaj, Hollywood'un başlangıcından itibaren sahip olduğu en belirgin özelliği olmuştur.

Bundan yaklaşık elli yıl öncesinde, 1970'lere gelindiğinde İsrail Devleti'nin kurulmasından yirmi yıl sonra Hollywood'un Arap insanını tasvir ettiği filmlerde, Araplar sürekli olarak kadınlara düşkün hocalar, zengin ve intikamcı, yozlaşmış, korkak ve şişman olarak göstermekten ibaretti. 1967 ve 1973'teki Arap-İsrail savaşı, Arap Körfezi ülkeleri tarafından uygulanan petrol ambargosu ve 1979'daki İran devrimi sebebiyle Araplar için oluşturulan imaj daha yoğun bir şekilde çirkinleşti. Yirminci yüzyılın seksenlerinden itibaren Arap-İsrail çatışması gündemin en tepesine hâkim oldu. Bu durum, Hollywood'un Arapları, köktendinci, çaresiz İslamcılar olarak tasvir etmesini çok daha güçlendirdi.

Müslümanlar, Bosna, Filistin, Kosova ve Çeçenistan'da olduğu gibi son on yılda küresel düzeyde diğerlerinden daha fazla kurban vermelerine rağmen filmlerde, her zaman terörist olarak tasvir edildi. Bu imajın bir sonucu olarak, sinema seyircilerinin Araplar veya Müslümanlar hakkındaki gerçeği görme veya onlara zulmün kurbanları olarak sempati duyma şansı yoktu. Onlarca yıllık önyargılı Hollywood filmleri, Arapları ve Müslümanları bu tür fırsatlardan mahrum etti. Bunun yerine, İslam'a ve mensuplarına şüphe ve endişeyle bakıldı.

Gal Shaheen şöyle diyor: "Bütün film senaristleri Araplara zarar verme planıyla işe koyulmazlar. Romancılar, karikatüristler, öğretmenler, dini liderler ve diğerleri, okullarda öğrendiklerine, gazetelerde okuduklarına, radyoda dinlediklerine, televizyonda ve sinemada gördüklerine göre insanlar hakkındaki görüşlerini şekillendirdiler. Popüler kültürün sürekli imaj akışından etkilenirler, bu da onlardan birini gördüğünüzde hepsini görmüş gibi olduğunuzu düşündürür."⁶³

⁶² Ahmed Salim, *Suratü'l-İslamiyyin Ale's-ş-şati*, s. 64.

⁶³ A.g.e, s. 66.

Bunlardan hareketle doğrudan otoriter işlevi çıktıktan sonra yanlış imaj oluşturmaya ve yanlış göstermeye yol açan en önemli nedenleri şu şekilde özetleyebiliriz. Bunlardan birincisi tembelliktir. Çünkü film yaratıcısı, onu imajın doğruluğunu kontrol etmeye sevk edecek motivasyona ve bilgiye sahip olmayabilir. Özellikle algısı daha önce oluşmuş kitlelerden biri ise bu çok ön plandadır.

Jack Shaheen, Hollywood klişelerini devam ettiren şeyin sanatsal tembellik olduğunu ifade etmiştir. Zira bakıldığında haber bültenlerinin temel felsefesi, “Haber ne kadar heyecan verici olursa, izleyicinin seçimlerini o kadar fazla etkiler.” şeklindedir. Hollywood’da herhangi bir Arap varlığının olmaması, duyarlılık eksikliği ve özellikle filmlere ve siyasete yönelik güçlü eleştirilerin olmaması nedeniyle bilindik ve rahat imaj tercih etmek herkesin işini kolaylaştırır.

Gazeteci Maureen Dodd, imajın kötü ama aynı zamanda rahatlatıcı bir niteliğe sahip olduğuna dikkat çekmektedir. Çünkü imaj, insanları ek zihinsel veya duygusal çabalardan kurtarır. Hayatı en sıcak hayali masallar ve efsanelerle sararlar ve derin anlayışı gereksiz kılarlar.

Yanlış imaj oluşturmanın ikinci nedeni ise film yapımcılarını, insanların aşına olduğu şeyleri yaparak piyasaya ayak uydurmaya iten faktördür. Jack Shaheen’in de ifade ettiği gibi kayıtsızlık, dış faktörler ve katılım eksikliği yanlış imaj oluşturmada önemli roller oynamaktadır. Bu bağlamda “Arapları Öldür” gibi filmler para kazanmakta ve bazı stüdyolar imajların para kazanma gücüne çok fazla inanmaktadır.

Yanlış imaj oluşturmanın üçüncü nedeni ise sessizlik, imaj oluşturma ve karalama sürecini eleştirenlerin olmamasıdır. Jack Shaheen’in de ifade ettiği gibi sessizlik de bu konuda bir etkidir. Arap imajını alenen kınamak söz konusu olduğunda, sivil hak öncüleri, aydınlar, eğlence figürleri ve diğerleri, Hollywood’a ve genel kamuoyuna utanç verici imajları ortadan kaldırma sorumluluklarını hatırlatamıyor; yabancı düşmanlığı ve önyargının uyum ve dayanışmanın tersi olduğunu açıklayamamaktadırlar.

Bugün televizyonda ve filmlerde Afroamerikalıların insanlık ve alçakgönüllülük niteliklerinin öne çıkarıldığı imajlara şahit oluyoruz. Çünkü Siyahi İnsanların Gelişmesi İçin Ulusal Birlik (NAACP) ve diğerleri, siyahi imajı çevreleyen sessizliği kırmak için onlarca yıldır birlikte çalışmaktadır. Siyahi İnsanların Gelişmesi

İçin Ulusal Birlik çıkmış ve halka ve basına eğlence endüstrisinin siyah Amerikalılara karşı ayrımcılık yaptığını açıkça haykırmıştır.

Bunun dördüncü sebebi ise bu kötü imaj oluşturmaya karşı Araplardan bir ses çıkmayıdır. Arap Amerikalıların da birlik olup harekete geçmek ve kendileri için doğru ve dengeli bir imaj talep etmek için aktif olarak mücadele etmek konusunda geri durmaları dolayısıyla kınanma payları vardır. Buna katılımın olmaması da bir diğer önemli faktördür.

Zira bu kötü imaja karşı koyacak ve baskı uygulayacak Arap Amerikalı bir grup bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra Arapların Ted Turner veya Michael Eisner gibi ünlü Hollywood patronları da yoktur. Sonuç olarak Hollywood'da her gece, kötü organize edilmiş protestolar nadiren duyulur. Bu protestolar olsa bile, suçluları geri püskürtmek için yeterli değildir. Geleceğe gelince, tarih, imajların bilgi aktarımıyla sınırlanabileceğine şahittir.⁶⁴

Beşincisi ise Batılı değer perspektifinden Araplar ve Müslümanlar arasında olumsuz modellerin bulunuyor olmasıdır. Bazı film yapımcıları, imajı doğru bir şekilde oluşturduklarına, kamera üzerinden adil bir mücadele verdiğine dair kişisel kanaate sahiptir. Hele ki bu şahsi kanaat uzmanlar ve aydınlar tarafından kurulmuşsa bu daha perçinleşmiş bir nitelik arz eder.

Şiddet haberlerinin oluşturduğu imaj da önceden var olan imajı pekiştirmekte ve film yapımcılarının konuyu istismar etmesi için bir bahane işlevi görmektedir. Hatta bazıları “Biz imaj oluşturmuyoruz, televizyonunuza bakın, bunlar gerçek Araplar” demektedirler.

Sinemanın başlangıcından bu yana yaygın olarak kullanılan bir kitle sanatıdır. Sinemanın yayılmasına yardımcı olan şey, bir filmin birden fazla kopyasının yapıp tüm dünyaya dağıtılabilmesi sayesinde aynı anda birden fazla yerde gösteriye girebilme özelliğidir. Ayrıca, bir filmi izlemenin maliyeti çoğu insanın karşılayabileceği şeydir. Bu durum, sinema seyircisini tiyatro vb. diğer sanatlara kıyasla daha büyük hale getirdi. Sinema aynı zamanda sanatları birleştirip görsel olarak izleyiciye sunma özelliğine de sahiptir. Bu, günümüze kadar yayılmasının ve devamlılığının önemli bir nedenidir.

⁶⁴ Ahmed Dadouch, *Daribetü Hollywood*, (Darü'l-Fikr, Şam, 2011), s. 35.

Sinema sınırsız ses, görüntü, renk kullanma ve mekânı kontrol etme imkânına sahiptir. Çok sayıda oyuncu kullanmanın ve diğer sanatlardan yararlanmanın yanı sıra, seyirciyi çok fazla zihinsel çaba harcamadan hayal gücünü harekete geçirmeyi başarmaktadır.

Sinema, sunum tarzının sadeliğine rağmen, basından farklı olarak izleyicisini çekmede önemli bir rol oynayan görsel bir yönü var. Örneğin, söylemek istediklerinizi okuyuculara sunmak için kelimelere bağlı olan ve yazılara eşlik eden fotoğrafların özel bir yönü olmasına rağmen, okuma becerisi gerektirdiğinden karakterize edilir ‘

Sinemaya gelince, eğitimsizler tarafından bile anlaşılabilir ve izleme yeteneği gerektirmez. Bu nedenle, sinematik gösterinin canlılığı ve gerçeğe benzerliği, alıcılar üzerindeki etkisinin gücü konusunda korku ve endişe uyandırdı. Sinemasal etkideki bu üstün güç, başlangıcından beri fark edildi ve 1917'de⁶⁵ İngiltere'deki Ulusal Kamu Etiği Konseyi tarafından yayımlanan rapordan sonra şöyle belirtildi: “Hareketli görüntülerin milyonlarca akli ve ahlaki açıdan gencimizin üzerinde derin bir etkisi vardır. Bugün bu sorundan daha çok çaba gerektiren bir toplumsal sorun olmadığına inanıyoruz.

” Sinemanın başlangıcından bu yana, sinemanın alıcılar üzerindeki ahlaki ve fikrî etkisinin boyutu hakkında birçok ciddi tartışma yapılmıştır. Görsel-işitsel bir ortam olarak tiyatro ile benzerliğine rağmen, etkinliği, canlılığı, dünyaya açıklığı ve gerçeğe benzerliği tiyatrodan daha farklı olduğunu göstermektedir. Bu nedenle seyircinin sinema ekranına olan hayranlığı, sinema sayesinde hayatı olduğu gibi göreceğine olan inancına dayanıyordu. Bu hayatın kendisine olabileceği veya olması gerektiği gibi sunulabileceğini asla hayal etmemiştir. Bu temelde, arz kavramı ortaya çıktı.⁶⁶

İkinci bölümde özellikle sinemanın din ve toplumla ilişkisinden ve aralarındaki etkinin doğasından bahsetmektedir.

⁶⁵ Kadri, *suratul es-slamiyyin fi 'es-sinema almısrıyya: tahlil simyoloji li-filmayi imaret yakobiyyan ve murcan ahmet murcan*, s. 122.

⁶⁶ Mahmud Ibrâqin, *hazıhi es-sinema el-hakikiyya*, 1. Baskı, Bin Gâzî (1995), s. 125.

II. BÖLÜM: DİN VE SİNEMA İLİŞKİSİ

2.1. Modern Toplum ve Özellikleri

Modernizmin çabası dünyada maddeci bir bakış açısı tesis etmektir. Ancak bu bakış açısı kendiliğinden değil insan seçimiyle dayatılmakta ve tamamen akılcı sözlere, dünyaya akılcı bakışa dayanmaktadır. Çünkü modernizm fikri akılcılıkla bağlantılıdır. Bunlardan birinden vazgeçilmesi diğerinin reddedilmesi anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle modernizmin amacı sosyal, fikri ve ekonomik hayatı akla dayalı şekilde düzenlemek ve kontrol etmek, her şeyi akıl süzgecinden geçirmektir. Buna göre hiçbir şey akıldan üstün değildir veya onun hükmü dışında değildir. Sadece toplum ve siyaset değil kutsal inanç alanı da buna dâhildir.⁶⁷ Dolayısıyla modern bilgi salt akılcı bilgidir.

Modernizm, kesin din bilgisini ve gelenekleri reddederek görmezden gelmiş ve maddeci mantığı empoze etmiştir. Bunun sonucunda en önemli konularda bir belirsizlik hâkim olmaya başlamış ve postmodern insan başvuracağı bir kaynağı olmayan endişelerle dolu bir hâle bürünmüştür.

Modernizmin günlük hayattaki tüm durumlara, yaşam seçimlerine ve duygulara ve insanın içinden geçtiği krizlere dair bakış açısına kadar girmesi nedeniyle, bireycilik modern çağın en belirgin olgusu haline gelmiştir. Bireycilik ile birlikte insan, kendisini hiçbir yer tatmin etmeyen daima eşya peşinde koşan bir tüketiciye dönüştürmüştür.

Bunun yanında modernizmin akılcı bir algı taşıdığı, maddi olmayan tüm düşünceleri dışlayan materyalist bir varlık algısına sahip olduğu söylenebilir. Will Dieu Rant şöyle söylemektedir: "Materyalizm, metafizik inanç gömleğini çıkararak kişinin benimsediği ilk felsefedir. Ayrıca Sokrates'ten önceki filozoflarda olduğu gibi resmi dini kaybolmaya yüz tutmuş bir millette ilk ortaya çıkan dünya algısıdır."⁶⁸

Bu başlıkta din sosyolojisi açısından din ile kastedilen anlam incelenecektir. Din sosyolojisi insanın ve dini grupların toplumsal yapıdaki konumlarından hareketle, gerçekçi davranışlarını, dini metin yorumlarını ve inançlarını inceleyen bir bilimdir. Başka bir ifadeyle din sosyolojisi, din tarafından güdülenen birey ve grup

⁶⁷ Nasruddin bin Saray (2015), *Nemûzec insan 'u-hidâse fi 'l-mukabeleti 'r-ruaviyye ile 'l-alem*, Mecelletu'l-ulumu'l-ictimaiyye, S. 21, s. 32.

⁶⁸ A.g.e., s. 34.

davranışlarının incelemektedir. Ancak dinin onu taşıyandan ayrılamayacağı belirtilmelidir. Buna bağlı olarak dinin konumu aslında onun taşıyıcısının konumudur ve bu konum özellikle bireylerin ve grupların farkındalığında ortaya çıkmaktadır. Dinin toplumdaki boyutlarından biri de birey ve gruplara kimlik kazandırmaya katkıda bulunmaktadır. Bu nedenle dinin ideolojik boyutunu dinî pratiğin kendisinden ayırmak zordur.⁶⁹

Burada dinin bireyin dünyadaki yerini açıklayan bir inanç sistemi olması, ona bütüncül bir hayat düzeni sağlaması ve dünyadaki varlığının gerekçelendirilmesi bilgisinden hareket edilmektedir. Din, aile ve genel anlamda insanların yaşamları gibi dini olmayan sosyal kurumlardaki etkisi aracılığıyla toplumlar üzerinde etkisi olan bir inanç sistemidir. Araştırmacılar, insanların bu dünyadaki varoluş gayesine diğer canlılardan farklı oldukları ve son varlıklar oldukları farkındalığı katan bir dine ihtiyaç duyduklarını söylemektedirler.⁷⁰

Sosyolojik açıdan önemli olan nokta, farklı insan gruplarının kültürel, sosyal, politik ve ekonomik faaliyetleri üzerindeki dini inançların etkisidir. Bu bağlamda din, özellikle toplumda hâkim olan siyasi, kültürel ve ekonomik sistemi sürdürmek için çalıştığı zaman toplum ideolojisinin bir parçası olarak düşünülebilir.

Din, yaşamın zorluklarından sıkıntı çeken kişilere dünyada ve ahirette daha iyi bir gelecek umudu verir. Bu nedenle dinin toplumda hâkim olan sosyal yapının korunmasında önemli bir rol oynaması mümkündür.

Toplumsal düzenin varlığını sürdürmesini tehdit edebilecek dâhili veya haricî ideolojik bir saldırıya maruz kaldığı durumlarda dinin mevcut durumun sürdürülmesini teşvik ettiği söylenebilir. Buna örnek olarak kilisenin kapitalist toplumda komünizmin yayılmasına karşı ve İslam'ın Müslüman ülkelerde Marksizm'e karşı mücadelede oynadığı roller verilebilir.⁷¹

Bu noktada dinin, ekonomik, siyasi ve kültürel açıdan kendisini çevreleyen tüm sistemleri etkileyen ve etkilenen toplumsal bir olgu olduğu da belirtilmelidir. Din ile ilgili sosyolojik çalışmalar uygulama alanındaki birtakım saiklerle gelişmiştir.

⁶⁹ Hassan Ladâvide (2006), *ed-Din ve 'd-devle ve 'L-müctemeu 'd-devlî*, 1. Baskı, Mahed İbrahim Ebu Lagd li' d-dirâsâti' d-devliyye, Filistin, s. 16.

⁷⁰ Saleh Feylali (2013), *ed-Din min manzur susyûlicî*, Mecelletu ulûmi'l-insan ve'l-müctema', S. 8, s. 17.

⁷¹ A.g.e., s. 18.

Bunlardan birisi çağdaş toplumlardaki akılcılık akımına rağmen dinin halk üzerindeki büyük etkisidir. Yapılan çalışmalarda din akılcı ilerleme için bir el freni olarak görülmüştür. Bunun en güzel örneği Angels'in kilisenin işçi sınıfı üzerindeki büyük etkisini ortaya koyduğu çalışmasıdır. Ancak sosyolojik açıdan din çalışmalarındaki en büyük gelişme, yapılan çalışmaların sekülerizm, rasyonalizm ve modernizm gibi büyük projelerle ilişkili ideolojik nedenlerle yapılmak yerine siyasi saiklerle yapılmaya başlanmasıdır. Örneğin belirli dini grupların çıkarlarıyla bağlantılı acil politikalar belirlemek amacıyla dini davranışların, hareketlerin veya deneyimlerin anlaşılmasına çalışılması, Katolik kiliselerin daha rahat hareket etmek için Fransız toplumunun din haritasını çıkarması veya modern radikalizmi, ona yönelik bir siyaset belirlemek amacıyla incelemek gibi durumlarda dinin incelenmesi siyasi saiklerden dolayıdır.⁷²

Laikliğin toplumlara girmesi ve entegre olmasıyla birlikte yaşamın farklı alanlarındaki dinî etkisi giderek azalmıştır. Dinin toplumdaki etkisinin azalması da din adamlarının insanların günlük hayatına dokunmasındaki rolünün azalmasına neden olmuştur. Dolayısıyla din, insanın fikirleri ve faaliyetleri üzerindeki etkisini kaybetmiştir. Ancak bu durum insanların dinî inançlarını zorunlu olarak terk ettikleri anlamına da gelmemektedir.

Bugün hiçbir toplum sosyal ve kültürel varlığından uzaklaşarak kendisine bir yer edinemez. Ayrıca toplum kimliğinden bahsedebilmek için tarih ve din değerleri arasında bağ kurmamak, toplumda bireyleri yetiştiren kurumların kimlik ve kültürün oluşumuna ne ölçüde katkıda bulunduğuna değinmemek imkânsızdır. Zira küreselleşme tüm biçimleri ile toplumlar için bu konuda gerçek bir sorun teşkil etmektedir.

2.1.1. Din ve Laiklik

Din ve laiklik arasındaki ilişkinin net bir şekilde anlaşılması için laikliğin ne anlama geldiği bilinmelidir. Laiklik sadece dinle devletin ayrılması mı demektir yoksa devleti kilise veya dini kurumlardan ayırmak anlamındadır?

Bazı araştırmacılar, sekülerleşmenin dini kararların özel bir karara dönüştürülmesi anlamına geldiği görüşündedir. Alman sosyolog Niklas Luhmann, sekülerleşmeyi dini konularda kararların özelleştirilmesinin sosyal ve politik

⁷² Ledâvide (2006), a.g.e., s. 22.

bağlamları olarak tanımlamış, özelleştirmenin sosyo-politik gelişme sürecinin ürünü olduğunu ve siyasi ve toplumsal yansımaları olduğunu söylemiştir.⁷³ Dolayısıyla laikliğin, dinî düşüncenin halkı etkilememesi, din ve kurumların birbirinden ayrı oluşumlar olması gerektiğini söyleyen felsefi bir tutum olduğu söylenebilir.

Toplumsal kurumlarda köklü dini değerlere sahip bir toplumun dinî olmayan kurumsal çerçeveye doğru geçirdiği değişimler bir ideoloji olarak laikliğin ortaya çıktığı karakter, konum ve kapsadığı alanı belirlediği gibi bunun yanında dindarlık kalıplarının da karakterini belirler.

Laiklik ister bir ideoloji olsun, ister tutum, değer sistemi veya bir dünya görüşü olsun, referansını dinden değil, ahlak ve değerlerden alma eğilimindedir. Laikliğin takındığı bu tavır onun düşüncede, siyasette, bilimde ve ekonomide baskın olmasını, toplumsal kurum ve uygulamaların da aynı tavırda olmasını kapsamaktadır.

Varlığı kontrol altına alma ve insana hizmet üzerine kurulu maddeci anlayışlar değerler alanında birçok çatlak ve kriz miras bırakmıştır. Bu anlayışların hedefi hangi biçimde olursa olsun kontrol etmek ve ilerlemektir. Modern sanayi uygarlığının yarattığı dünya, hiçbir surette ilerleme kavramıyla aynı anlamda olamaz.

Modern maddeci bilim, amacı kendini maddi olarak gerçekleştirmek, bunu bilinç boyutunda sınırlamak ve insan maneviyatını tek bir boyuta indirgemek olan değerlerden soyutlanmış bir bilim meydana getirmiştir. Bunun yanında büyük soruları görmezden gelmiş ve ilgi duymamıştır. Bu bilimsel devrim Allah inancını derinlemesine yok etmeyi başarmıştır. Zira bilimin ortaya çıkışının hemen ardından büyük bir dini şüphecilik eğiliminin ortaya çıktığı bir gerçektir. Maddeci bilimin varoluşla ilgili sorulara verdiği yanıt ve açıklamaları ise şöyle olmuştur: “Evren kendi kendini yöneten bir makinedir ve bu nedenle herhangi bir doğaüstü sebebe ihtiyaç duymaz ve eğer madde ezeli ise o zaman hiçbir yaratıcıya da ihtiyaç duyulmaz.” İşte bu şekilde birçokları ateizmi doğruya daha yakın ve kadim bilimsel bakış açısına daha uygun görmüştür.

Bilimsel bakış tarzı, sadece sahip olma ve kontrol peşinde koşan bir insan ve toplum modelinin doğmasına yol açmıştır. Böyle bir yaklaşımın sağlıklı insan toplumları yaratması beklenemez. Buradaki sorun, birçok alanda yeri doldurulamaz

⁷³ Azmî Bişâra (2013), *ed-Din ve 'l-ilmaniyye fi siyâk târîhi*, el-Merkezu'l-Arabi li'l-ebhâs ve'd-dirâsâti's-siyassiyye, Beyrut, 1. Baskı, s. 406.

olan maddi bilime değer vermekte değil maddenin tanrılaştırılıp ve onun dışında kalanların gereksiz addedilmesindedir.

Modern bakış açısının öznellik ve insan özgürlüğü ilkesine dair yaptığı tanımlara bakıldığında zevkleri ve arzuları olan, hayvansal yönlerinin meylettiği şeylerin peşinde koşan bir insan profili ortaya çıkmaktadır. Abraham Maslow, yapılan bu tanımları dizginlerin kişisel arzulara teslimi olarak tanımlamakta ve bu durumu şöyle karakterize etmektedir: "Kişinin yapmayı arzuladığı şey ona zarar verebilir ve hatta yapmış olsa bile hoşuna gitmeyebilir. Dolayısıyla hazzın kendisi zehirlidir. Bu bağlı olarak kendisini yanlış yönlendiren güdü ve zevklerinden şüphe duyması çatışmaya, şizofreniye ve şaşkınlığa düşmesi, kısacası iç savaşın içine düşmesi kaçınılmazdır."⁷⁴ Buradan hareketle Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının çıkması Maslow'un sözlerini desteklediği söylenebilir.

Modernizm insanlık için maneviyatın yok oluşu ve değerler konusunda çifte standartlılık dönemini başlatmıştır. Günümüz insanı, maddi şeylere sahip olmaya çalışan ve tüketimle ve içgüdüleriyle yaşayan bir insan haline gelmiştir.

Modernizmin tüm insanların kabulünü almadan sunduğu bu insan profili, hala insanlık konusunda içinde bir şeyler taşımakta, henüz tam olarak yabancılaştırma ve asimile edilememektedir. Modernizm bu durumun öncesinde özellikle insanı büyük resmi görmekten uzaklaştırıp ve başlangıç ve sonla ilgili soruları cevaplamayı ihmal etmiş ve benliğin anlık ihtiyaçları ile meşgul olmuştur. Modern insan, ruhi merkezini kaybetmenin yerini hayvansal tarafına meylederek doldurmuştur. İnsan bedenine olan değer artmış, bedenin devamlılığı üzerine yapılan çalışmalar kazanç kapısı haline gelmiş, çıplaklık normalleşmiş, kıyafetler bedenlere cazibe gösterisi için giyilir olmuş ve bu şekilde düşünce veya ruhla ilgili kötü her şeyi gizlemiştir.

Modernizmin tabiattan maneviyatı soyutlamaya, ilahi rehberliği yaşamla ilgili meselelerden çıkarmaya ve değerleri insan aklı ve davranışından üretmeye çalışan bir kalıpta ilerlediği söylenebilir. Bu durum Batılı insanın deneyimlerinin sonucudur. Bu deneyimlerin yol açtığı modern bir anlayış üç noktada özetlenebilir:

⁷⁴ A.g.e., s. 36.

Birincisi: Doğanın sekülerleşmesi ve ahlaki uygulamalardan ayrılması. Zira insanın doğayla olan ilişkisi, onu kendi hizmetinde kullanma değil, onunla çatışmak, bu sayede insanı doğanın efendisi yapmak ve onu arzularına göre yönetmektir.

İkincisi: Siyasetin sekülerleşmesi ve ahlaktan ayrılması. Zira siyaset pratikte tek referans olarak ahlak ve değerlerin akla hükmetmesini kabul etmemektedir.

Üçüncüsü: Ahlakın aşkın ve ilahi kaynağından ayrılarak sekülerleşmesi ve ahlakın sadece akli referans almasıdır.⁷⁵

Bu bakış açısı sanıldığığının aksine insanlığı mutluluğa değil hüsrana götürecektir. Zira modernizmin bakış açısı siyasi çatışmalara, diğerini tanıma ve iletişim kurma ahlakında azalmaya ve bunun yanında insanlığı yok eden çatışma ve savaşların ortaya çıkmasına neden olacaktır.

Siyasi düzeydeki çatışmalara 18. yüzyılda başlayan dini otorite ile dünyevi otorite arasında çatışmalar örnek gösterilebilir. Fransız İhtilali'nden sonra dünyevi otorite zafer kazanmış, tebaalar hak ve görevleri olan özgür bir vatandaş haline gelmiştir. Siyasi düzeydeki bu özgürlük, insanın yasal olarak da özgürleşmesine kapı aralamış, insan yasaları uyguladıktan sonra yasa çıkaran ve sonra ona uygulayan kişi olmuş, kişi yalnızca kendi eylemlerinden sorumlu hale gelmiştir. Önceden ise kabile üyelerinden biri bir hata yaptığında sorumluluğu üstlenen kabilenin tamamıydı. Bunun teolojik hukuktan pozitif hukuka geçişin bir ifadesi olduğu söylenebilir.

Ekonomik düzeyde, Sanayi Devrimi'nin getirdiği dönüşümlerden sonra kırsal tarım toplumundan kentsel sanayi toplumuna dönüşüm gerçekleşmiştir. Birey ekonomik kaderini seçme, kontrol etme ve kendi menfaatini arama özgürlüğüne sahip olmuştur.

Toplumsal düzeyde ise dini, fikri, siyasi ve ekonomik düzeydeki bireysellik, "toplum içinde bireyi" meydana getirmiş, önceden birey toplumdaki bir grubun parçası iken toplumun kendisi sosyal sınıflara bölünmüştür. Böylece birey kendini belli bir sınıfın içinde bulmuştur. Bunun yanında modernizm toplumun değerleri ve toplumsal ilişkileri düzeyinde de kendini göstermektedir. Geleneksel bir toplum yoğun bir ahlakla yönetilen ve tek bir inanç sistemi ve tek bir değer sisteminin egemen olduğu kapalı bir

⁷⁵ A.g.e., s. 37.

toplumdur. Modern toplum ise çoğulculuk, değişkenlik, görecelik ve özgürlük gibi bir takım normlara dayanan, geçmişten çok geleceğe bağlı olan bir toplumdur.⁷⁶

Modernizmin özelliklerinden birisi de hızlı teknoloji aracılığıyla küresel düzeyde dayatılmasıdır. Tüm toplumlar modern üretim, tüketim ve iletişim biçimleri tarafından yönetilir hale gelmiştir.

Modernizmin bir başka özelliği günümüzde egemen olan görsel kültürünün yayılması ve onun temel bilişsel, kültürel ve ekonomik araçlarından birisi olmasıdır. Görselin insan iletişimi, ekonomik ve endüstriyel deneyimlerin tescilinde büyük bir rolü bulunmaktadır.

Fransız filozof Régis Debray, sinema tarihinin her anlamda Batıda başladığını, bu nedenle dünyayı batılılaştırma aracı olarak kullanılmasının şaşırtıcı olmadığını söylemiştir. Sinemanın ilk ortaya çıktığı andan itibaren Katolik Kilisesi sinemaya yönelmiş, ilk sinema gösterimleri dini mekânlarda sunulmuş ve modern döneme kıyasla önemli etkiler yaratmıştır. Batı'daki en büyük ulusal tesisler filmler aracılığıyla yapılmıştır. Zira ulus ile sinema arasında bir tür yakınlık vardır. Batıda ulus, görsel temsille inşa edilen hayal dünyası aracılığıyla toplu olarak temsil edilmiştir. Bu nedenle modern uluslar insanlığı topluluktan halka dönüştüren ortak bir hayal gücüyle ulus bilincini sağlamlaştırmak için sinemayı önemli bir araç olarak görmüşlerdir. Batı bunun bir örneğini yeni bir ulusu ve yeni bir halkı temsil eden Amerika Birleşik Devletleri deneyimi ile vermiştir. Yine ulusal savaşların yaşandığı dönemlerde diğer halklara kıyasla Cemal Abdünnâsır yönetiminde Mısır, Hindistan ve Brezilya gibi halklarda sinemanın oynadığı rol de bunun örneklerindedir. Bu örneklere bakıldığında sinemanın ortak ulus bilinci oluşumuna katkıda bulunduğu ve geleceğe ışık tuttuğu söylenebilir.⁷⁷

Sinema dünyası çetin bir ekonomik savaşın parçasıdır. Çünkü filmin hareketi esas olarak ticari bir hareketle; büyük çıkarların olduğu ve devasa bir sermaye tarafından kontrol edilen önemli bir endüstri ile bağlantılıdır. Bu ise filmleri estetik değere sahip sanat eserlerinden sadece maddi değeri olan ticari bir ürüne dönüştüren bir durumdur. Nitekim savaş nasıl ki siyasetin sonuçlarından biriye, görsel-işitsel

⁷⁶ Belmaki Fethiye (2016), *ed-Din ve 'l-hidâse*, Mecelletu'l-hikme li'd-dirâsâti'l-ictimaiyye, S. 8, s. 311.

⁷⁷ İzzeddin Azmani (2013), *el-Hidâse ve 's-siyâse ve suâlü 'l-kıyem*, Nedvetu'l-ictihâd ve 't-tecdid fi'l-fikri'l-İslâmiyyi'l-muâsır, er-Râbitatu'l-Muhammediyye li'l-ulemâ, s. 302.

ekonomi de uluslararası siyasetin yönlendirildiği bir alandır. Amerika Birleşik Devletleri, İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana sürdürdüğü ekonomik çatışmalarda esas olarak sinemaya güvenmiştir. Çünkü bir Amerikan filmi izlendiğinde Amerikan arabası, Amerikan şampuanı ve Amerikan ekonomisinin diğer ürünleri de gösterilmektedir. Hayal gücü endüstrisinin bu bağlamda temel bir hâkimiyet ve kontrol aracı olduğu söylenebilir. Zira film insanların bilincini, ilgisini ve zihinlerini kontrol etmek için büyük bir güce sahiptir.

Bugün film hakkında konuşulduğunda, zorunlu olarak dünyadaki dijitalleşmenin getirdiği dönüşümlerden de bahsedilmesi gerekir. Küreselleşme çift yönlü bir olgudur. Bir yandan dünyanın ekonomik ve teknik açıdan küreselleşmesi diğer yandan da siyasi ve kültürel açıdan yaşanan parçalanma ve bölünmelerdir. Buradan hareketle filmin bireyleşme ve farklılaşma arzusu için bir yönlendirme aracı haline geldiği söylenebilir.

Régis Debray, film dünyasının Batı'da ileride olduğunu, ancak bunun gelecekte bir gerilemeye dönüşebilecek bir ilerleme olduğunu, belki de Batı'nın bu güçlü noktasının zayıf noktasına dönüşebileceğini ifade ederek bu paradoksu şöyle açıklamaktadır: "Dijital evren artık dünyayı yansıtmıyor, aksine onu yaratıyor ve geleceği ile ilgili ön tahminlerde bulunuyor. Filmler artık gerçekteki kaynağına bağlı kalmıyor, tam tersine filmi olmayanın gerçekliği bulunmuyor, televizyondan geçmeyen şey var olamıyor ve bu durum yavaş yavaş gerçeklik yerine rağbet edileni getirmeye doğru götürüyor. Bir tür narsisizm olan bu durum Batı dünyasını gerçeklikle olan ilişkisini kaybetmekle tehdit ediyor. Filmin hazzı olduğu gibi hastalıklı yanları da olduğunu bilmemiz gerekir. Dolayısıyla bugün filmlerle dolup taşan Batı bu gücün kurbanı olabilir ve tüm bunlar güç oyununun durmayacağı ve film savaşlarının bitmeyeceği anlamına gelir."⁷⁸

Sinema dünyası Batı'ya ait mükemmel bir dünya olmakla birlikte aynı zamanda sinemanın mantığını kurgulayan da Batı'dır. Sinema dünyası gerçek dünyayı kurgulamaktadır. Filmlerin kurduğu bu gerçekliğin bir zamansallığı yoktur. Çünkü film kendi içinde özgürdür ve haz mantığına dayalıdır. Dolayısıyla film gerçekse zevk de gerçektir ve film kurgulanabiliyorsa otomatik olarak zevkler de kurgulanabilir. Debray bu düşünceden hareketle şunları söylemiştir: "Tarihi olarak filmlerde temsil edilen

⁷⁸ A.g.e., s. 303.

Batı'nın gücü aynı zamanda kendi medeniyetinin çöküşünde etkin bir unsura dönüşecektir. Zira Batılı insan gerçekte değil de filmlerde yaşayan bir insan haline gelecektir. Dijital teknoloji ile daha karmaşık hale gelen bu mantık, değerlerin parçalanmasına ve insan unsurunun ortadan kalkmasına yol açacaktır.”

Bütün bunlar, şüphe uygarlığı yaratma, insanı köleleştirme, dünyayı metalaştırma ve büyük bir pazar haline getirme eğilimine yol açarken, sonrasında ise medeni konum inşa edemeyen, kontrol edemeyen ve ayırt edemeyen insanın değerleri arasında kargaşa, dağılma ve çatışma ile sonuçlanmaktadır.

Din, dünyayı bir bütün olarak görmeye çalışır, kapsayıcı olabilmek için mücadele eder. Cüzi bir bilgiyi bütüncül ve somut bir şekilde anlar. Cüzi olan bir şeyi varoluşla ilişkili bir bütün olarak anlar. Bilim ise somut olanla ilgilenir, önce parçaları anlamaya ve onları kendi kategorisine uyumlu hale getirmeye çalışır. Bilim, bilgilerin bütüncül kullanımları ve cüzi hakikatleri ile ilgilenmez. Modern Batı düşüncesinin dünyaya bakış açısında iki şey arasında çatışma yaşadığı söylenebilir. Bunlardan birisi dünyayı kuşatıcı bir şekilde yöneten ruhani veya metafizik güçlerin var olduğunu ve bu evrenin belirgin bir amacı olduğunu söyleyen ve ahlaki bir düzeni de temsil eden dini dünya görüşü, ikinci ise dünyanın yerçekimi gibi fizik ve kimya kanunları ile yönetildiği, dünyanın hiçbir amacı olmadığı, anlamsız bir saçmalık olduğu, ahlaki bir düzeni olmadığı ve değerlere karşı tarafsız olduğu şeklinde modernist veya bilimsel görüştür.⁷⁹

Bu konu ile ilgili son olarak, modernizmin Batı medeniyetinde ortaya çıkan materyalizmin egemen olduğu bir Batı medeniyeti projesi, Avrupa medeniyetinin geçirdiği bir takım fikri, siyasi, kültürel ve dini dönüşümler sonucu ortaya çıkan yerel bir ürün olduğu ve çok geçmeden dünyanın farklı ülkelerine taşınarak çeşitli şekillerde kabul gördüğü ve Avrupa kapitalizminin bir projesi olduğu söylenebilir. Ayrıca modernizmin bu sayılan hususlarda birtakım temellere dayandığı ifade edilebilir. Bunlar; bireycilik, akılcılık ve sosyal ve fen bilimleri çalışmalarına pozitivist yaklaşımdır.⁸⁰

⁷⁹ Abdurrezzak, Ahmed Muhammed Cad (2008), *Eseru'l-hudâse ale'd-din: Dirâse nakdiyye mukarane*, Mecelletu'l-cem'iyeti'l-felsefiyye el-Mısriyye, C. 17, S. 17, s. 170.

⁸⁰ A.g.e., s. 226.

Geçen yüzyıldan bu yana dinin sosyal ve siyasi modern sistemlerdeki rolü hakkındaki tartışmalar hem teori hem de uygulamada yeniden önem kazanmıştır. Duyulan bu ilgide, dinin kamu işlerindeki rolünü yeniden canlandırması ve modernizm teorileri tarafından kendisi için tanımlanan marjinal rolü reddetmesi etkili olmuştur.

Yirminci yüzyıldan günümüze kadar küresel ve bölgesel sahnede birçok gelişme ve gelişmeye tanıklık etmiş, dinler dünya çapında popülerlik kazanmıştır. Bu ise düşünürlerin, geç modernist toplumlarda dinin konumunu ve rolünü yeniden belirlemek zorunda bırakmıştır. Bu gelişmelerden belki de en önemlileri İran İslam Devrimi, Radikal Dinci Protestanların Amerikan siyasetinde bir baskı gücü olarak ön plana çıkması, Mısır'da olduğu gibi Arap Baharı yaşanan birçok Arap ülkesinde İslami kesimin güç ve yönetimde ön saflara yükselmesi, Suriye ve Irak'ta IŞİD olarak bilinen İslam Devleti'nin ortaya çıkışıdır.⁸¹

2.1.2. Din ve Siyaset

Batı toplumları 16. yüzyıldan itibaren ruhani otorite ile dönemin otoritesinin iç içe geçmesinin meydana getirdiği siyasi ve dinî sapmaların üstesinden gelmek için derin bir dönüşüm sürecine girmiştir. Aydınlanma düşüncesi, vatandaşlığa dayalı yeni bir toplum anlayışı kurmaya, siyasi ve dinî alan arasındaki ilişkinin sınırlarını belirleyen yeni bir ahlak sistemi getirmeyi üstlenecek siyasi bir akla dayalı sivil devlet anlayışı tesis etmeye çalışmıştır. Bu dönemde inanç ve inanma özgürlüğü alanında, inanç bireysel bir tercih olarak görülürken devlet, vatandaşlarının inançlarına karşı tarafsızlaşmıştır.⁸²

Müslüman toplumlar açısından bakıldığında ise 19. yüzyıldaki reformist hareketlerin başlangıcından bu yana, Müslüman toplumunun uzun bir "ahlaki" çöküş tarihine girdiğine dair bir farkındalık olduğu görülmektedir. Bu nedenle, uyanış sorunu diktatörlük ve geride kalmışlığın ideolojik açıdan dayandığı noktadan kayması ile bağlantılı hale gelmiştir. Söz konusu kayma ise ya siyasi kurumsal modernleşme ile ya da siyasi güç ile dinî otorite arasındaki sınırların sorgulanması neticesinde meydana gelmiştir. Buradaki dini otorite Hristiyanlıkta karşılığı olmayan bir rahiplik rütbesine benzemektedir. Ancak dinî inançları ve hatta siyasi yönetimle ilgili yorum yapmayı

⁸¹ Ali Ganim (2018), *ed-Devletu ve 'd-din fi 'n-nuzumi 's-siyâsiyye el-muasıra*, el-Mecelletu'l-ictimaiyye el-kavmiyye, C. 55, S. 1, s. 70.

⁸² Sa'dî Raşîd (2014) *Suâlu 'd-din ve 'l-Ahlak ve 's-siyase: el-Mesârâtu 'l-kevnîyye ve inğilâkâtu 'l-âlemi 'l-Arabi el-İslami*, Mcelletu Elbâb, S. 2, s. 88.

tekeline alma konusunda rahiplerle aynı hiyerarşiyi uygulamaktadır. Böylece, birey-toplum ve dindarlık-siyasi kurallar arası ilişkileri düzenlemek için dini kaynaklardan ve siyasi geleneklerden bağımsız bir ahlaki akıl oluşturma fikri ortaya çıkmıştır.⁸³

Kant, özgürlüğe üzerine kurulu devletin, dindeki ahlâkî özü aklın ya da saf ahlâkî aklın sınırları Dâhilinde gerçekleştireceğini söylemiş ve ahlak alanında pratik aklın yasama gücü olduğunu belirtmiştir. Zira özgür bir varlık olarak insan kavramına dayanan ahlak, gerekli olanı bilmek için farklı ve daha yüce bir varlık fikrine ya da onu yerine getirmek için aynı ahlak yasasından başka bir itici güce ihtiyaç duymaz.⁸⁴

İslam dinî açısından bakıldığında ise siyasetle ile iman arasındaki karşılıklı bağ İslam Devleti'nin sabitlerinden birisi olmuştur. Zira bu Arap İslam ülkelerinin çoğu, halen dini ile siyaset arasındaki ilişkiyi ahlaki açıdan rasyonel hale getirmek suretiyle dinî ve siyasi modernizme girişememekte, dini inanç ile siyaseti birbirinden ayıramamaktadır. Bu ülkeler siyasi alanda dinden vazgeçebilecek kadar henüz olgunlaşmamışlardır.⁸⁵

Dolayısıyla din ve siyasetin birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu söylenebilir. Geçmişten günümüze kadar din halen siyasete müdahalede bulunmakta ve çoğu durumda din, devlet otoritesi altına girmekte veya onunla birleşmektedir.

2.2. Modern Sinema ve Dini Söylem

Sinemada dinî söylem, dinin yeniden üretimi ve ele alınması konusunda en önemli yol ve yöntemlerden biri olarak kabul edilir. Gerçekliğin aktarımı ile inşası arasındaki mesafe, ideolojilerin yayılması için bir boşluk meydana getirmekte ve bunları piyasaya sürüp kontrol etme, bireyin ve toplumun kimliğini parçalama ve özellikle kimliği asimile etme konusunda daha büyük bir güç oluşturmaktadır. Bireysel ve toplumsal düzeyde kimliğin en önemli unsurlarından birini oluşturan dine gelince, burada sinema, özellikle dev bir endüstriye dönüşerek sayısız yapım kuruluşu ve yılda yüzlerce filmi aşan ürünleriyle eğlence amacının ötesine geçmektedir.

Aslında dinî söylem, asıl metnin beşeri düzlemden okunması ve yorumlanması açısından insani bir eylemdir. Dolayısıyla doğru ve yanlışla tabi olup siyasi, sosyal veya ahlaki çıkarların müdahalesine maruz kalabilmektedir. Göreceli olmanın yanı sıra

⁸³ A.g.e., s. 89.

⁸⁴ A.g.e., s. 97.

⁸⁵ A.g.e., s. 99.

yanlış veya dar anlaşılmaya müsait bir hal arz etmektedir. Bu nedenle, bunların tümü, her insan eylemi için geçerli olan değişikliğe, gelişmeye, yenilenmeye ve hatta tersine çevrilmeye tabidir.

Dinî söylem, pratiğe ve sosyal, politik, ekonomik ve kültürel yaşamın tüm yönlerine yansıyan din ve inanca göre değişir. Bununla birlikte, Abdurrahman tarafından aşağıda belirtildiği şekilde teolojik ve beşeri boyutlarında dini söylemin genel bazı özellikleri bulunmaktadır:⁸⁶

- Din çok boyutlu bir olgudur: Sistemik bir değer olgusudur, bireysel ve kolektif bir görüngenü olup aynı zamanda psikolojik ve davranışsal bir olgu niteliği taşımaktadır. Bu gerçek, bu farklı görüngenüler arasında değişen dinî söylemin çeşitli yönleri ve boyutları üzerinde etkisini göstermektedir.
- Din genel bir insan olgusudur: tüm toplumlar ve her çağ onu haberdardır. Bu bağlamda din, kişi ile türü dinden dine değişen yüce bir mabut arasındaki olumlu veya olumsuz belirli bir ilişkinin ifadesidir. Dolayısıyla söylem, bu ilişkinin mahiyetine, bu ilah anlayışına ve inananlardan ne talep ettiğine göre dinden dine farklılık gösterir.
- Bütün dinler güzel ahlaka, erdemli olmaya ve nefsi arındırmaya çağırır Bu konuda semavi dinler ile semavi olmayan dinler arasında fark yoktur. Bu dinler, tüm zamanları ve sosyal amaçları bu ahlaki değerlerden ve dini öğretilerden sapmanın bir ürünü olarak yorumlama eğilimindedirler.
- Her din, neyin iyi neyin kötü, neyin güzel neyin çirkin, neyin kutsal neyin din dışı olduğunu açıklayan ikiliğe dayalı bir anlayış içerir. Bu, çeşitliliği ve farklılıklarına göre dinî söylemlerin kalbi kabul edilir.
- Din birlik, karşılıklı bağımlılık ve bütüncül bir görüşe dayanır, yani hiçbir cüzünden ayrılmayı kabul etmez. Yani, öğretilerinin herhangi bir kısmından vazgeçmek dinlerde reddedilmiştir. Birey, farklı dini söylemlerin ayırt edici bir özelliği olan tümünü kabul etmek veya reddetmek arasında seçim yapma hakkına sahiptir.
- Bütün dinler, metinsel ve kurumsal bir doktrin, yani mantıksal olarak tartışılmayacak veya ampirik olarak denenemeyecek bir dizi sabit ve kutsal ilkeye dayanır. Takipçilerini yalnızca tamamen dini alanda değil, aynı

⁸⁶ Ahmed douş (2011), *Daribetü Hollywood*, Darul Fikir, Şam, S 35.

- zamanda diğer tüm sosyal ilişkilerde ve uygulamalarda da kurallara saygı göstererek boyun eğmeye çağırır. Belirsizlik her dinde önemli bir imgedir.
- Bütün dinler, takipçilerini, metafizik unsurlarına iman etmeye çağırır. Dolayısıyla bu unsurlar dinî bir söylemde desteklenirken, inanmayanlara yönelik olmaları halinde bir zayıflık ve tutarsızlık unsuru teşkil edebilirler.
 - Her dinin, takipçilerini bir araya getirdiği ve ibadet işlerini organize ettiği tapınaklar, kiliseler ve camiler gibi araç ve sembolleri vardır. Bazı dinlerde bu kurumlar, dinî söylemin üretimi ve yönlendirilmesi için kurumlar olacak şekilde gelişmiştir.
 - Dinlerin çoğu, inanca derinden inanmaktan ve bunun sonucunda başkalarının inançlarına üstünlük duygusunda veya onları hiç tanımamaktan kaynaklanan taassuba dayanır. Söz konusu taassup sahipleri, dinin toplumsal gerçekliğinden hoşnut değildir, bu hoşnutsuzluğu, toplumu küçük görme ve dolayısıyla onları sapmış kabul etme düşüncesi izler. Her iki durumda da hoşgörüsüzlük, etkisini katı dini söylem kalıpları aracılığıyla yansıtır. Dinen inanmayanlardan diğeri ya da inanıp da bağlılık göstermeyenler, bağnazlar tarafından dışlanır.

İnsan tarafından yeniden üretilen din söylem, dinî kurumlar aracılığıyla savunuculuk boyutundan çeşitli uzantılar alma veya sözde dinî medyayı veya savunuculuk medyasını, dinî bir fikir olarak (vahiy olarak değil) ele alan ideolojik dini söyleme yönlendirme eğilimindedir. Böylece ondan kutsallığı kaldırıp Batılı açıdan akla boyun eğdirmek, İslami açıdan kusurunu gizlemeyi amaçlar.

Tüm önermeler üzerine açık bir söylem içinde dinî yeniden üreten belki de en önemli ideolojik araç sinemadır. Kuşkusuz, film endüstrisinin laik denetimi en güçlü görüngüdür ve medya endüstrisinde neredeyse en belirgin özelliğidir.

Bu nedenle filmler hakkında konuşmak, gizli seküler düşünce hakkında konuşmaktır. Bunda, dine karşı bir miktar nefret veya düşmanlık vardır, altında çöküşe, ahlaki yozlaşma ve değerlere savaş açma fikri gizlidir.

Sinemanın doktriner yönüne baktığımızda kendimizi bir takım ihlallerle karşı karşıya buluyoruz:

2.2.1. Duygu ve duyuların muvazenesini tersine çevirmek

Batı medeniyetinin en belirgin özelliği bedeni zevklere dalmak, gördüğüne inanmak ve soyut olanı reddetmektir. Medyanın sinema biçiminde aktardığı anı yaşama veya geçici zevklerin peşinde koşma anlayışını aşılmasının nedeni budur. Bu, alıcının duygu ve duyu dengesini değiştirmesine, duygularını ve duyularını görme duygusu olan tek bir duyuya indirgemesine neden olmaktadır. Medya bilgi kültürü, bu yüzden gördüğünden başkasına inanmaz ve ikna olmaz, bu onun aşırı gerçeklik dünyasını ifade eder.

Bu aykırılık, büyük ölçüde kadının çalışma sahasına atılışı ve bunu geçici, sınırsız bir zevk olarak tasvir etmekte somutlaşmaktadır. Medyaya göre gerilik, kadınların giyim kumaşına, dışarı çıkışına ve davranışlarına kısıtlamalar getirilmesinde yatmaktadır. Bu nedenle sinema, ahlâk kurallarına bağlı, bunlara uygun davranan kadını karmaşık, hasta ve sevilmeyen kadın olarak resmederken kendi başına özgürce takılan her kadını ilerlemenin simgesi olarak tasvir etmektedir. Bu tür kalpazanlığın tehlikesi şurada yatmaktadır: İzleyici, tüm cinsel ve cinsel olmayan arzularını ortaya her çıktığında tatmin etmek isteseydi, medeniyet, kültür ve toplum bir gecede çökerdi. Çünkü bu durumda hayat kaosa döner, bu kaosta arzularımızı tatmin etmek için birbirimizi obje haline getirirdik. Hatta bu durumda hayatımız, yıkım ve ıstırapla sonuçlanan sürekli bir bozulmaya dönüşecektir.

2.2.2. Erotik çağrı

Neredeyse her filmde, pornografiye açıkça çağrı bulunmaktadır. Bu bazen açıktan bazen de ima yoluyla bir erkek ve kadın arasındaki yasak ilişki üzerinden yapılmaktadır. Sinema filmindeki kadın, Arap toplumu tarafından kabul edilmeyen işler yapar. Ancak yazar, yönetmen ve film ekibi bunu ardışık bir dizi şeklinde ortaya çıkarıyor ve bu da bir süre sonra bir kadın veya bir erkeğin bu işin yasak veya sakınılacak bir şey olmadığını hissetmesini sağlamaktadır.

Sahneyi çekmek, kadının bir erkeği tanınması ve ardından onunla çıkmaya başlaması da dâhil olmak üzere, adım adım gerçekleşir. Ailesinden biri onun erkekle buluşma gitmesini engellemeye çalışsa, filmin okları engel olmaya çalışan tarafın imajını gerici ve eski kafalı göstererek bozmayı çalışır. Bunun da ötesinde filmlerin felsefesine göre bireyin davranışlarına engel koymak, şiddetin en belirgin özelliği olup ailenin parçalanması ve kaba davranmak demektir. Ailede bu gibi durumlara açık

olmak ve bunları hoşgörü ile karşılamak ise, bu filmlerde tasvir edildiği gibi uyumlu ve sevgi dolu bir aile olmanın en temel özellikleridir.

Bu felsefeyi aşıl原因an filmlerde peçe, sadece bir bez parçası durumuna getirilmekte; hatta bazı filmlerde peçe, kadınların insanlığını, varlığını ve saygısını çalan, öz imaj ve saygısını yok eden aşağılayıcı bir eşya olarak lanse edilmektedir.

2.2.3. Dine Saldırı

Sinemada dine yönelik yapılan saldırılar, çeşitli biçimlerde kendini göstermektedir. Müslümanların sembollerine karşı yapılan şiddetli ve sembolik saldırılar buna örnek olarak verilebilir. Bu saldırılar genel itibariyle, “bilim” “ilerleme” ve “açıklık” kavramları kullanılarak yapılmaktadır. Bu bağlamda bir yanda ilerleme, bilim ve gelişmişlik, diğer yanda din gösterilmekte, sanki bunlar asla bir araya gelemez algısı oluşturulmaktadır. Burada hareketle filmlerde din, gelişmenin önünde bir engel olarak gösterilmektedir. Buna ek olarak sakal, kıyafet, İslami usulle yapılan selamlama ve diğer ritüeller gibi İslam'ın bazı ritüellerine sözlü saldırılar yapılmakta; bütün bu İslami değerler, söz konusu filmlerde, özellikle askeri filmlerle, teröristler çağrılıkla Müslüman isimli kişidir.

2.2.4. Kültürel Saldırı

Bu da neredeyse her filmde yer alan ve çeşitli biçimlerde ortaya çıkan bir saldırı biçimidir. Bu bağlamda zaman ve mekânın şartlarının değiştiği, hayat koşullarının artık daha çeşitli bir girift bir hal aldığı gerekçesiyle birey, şanlı tarihine karşı yabancılaştırılmakta, muğlak ve kapalı tabirlerle kültür tarihine saldırılmaktadır. Dine dair farklı kaynaklardan bir şeyler öğrenen ve talimatlar alan birey, aynı dinin imajının sinemada karalandığı ve yapısının sarsıldığına şahit olur. Erkeklik ve kadınlık gibi kavram ve terimlere de bu tip savaşın dâhilinde hücumlar edilir. Örneğin kadın ve erkek, söz konusu filmlerde anatomik, fizyolojik ve sosyal farklılıklar gösteren biyolojik bir şekilde ele alınmaz. Bilakis, sadece cinsiyet kapsamında değerlendirilir. Yani kadın ve erkek hakkındaki fikirlerimiz, toplumsal algılarımızdan ve bireysel yetiştirilme tarzımızdan önce gelir ve biyolojik insan ırkıyla hiçbir ilgisi yoktur.

Buradaki tehlike, kadın ve erkek arasındaki fark gerçeğinden, toplumsal özelliklere ve belirli bir gruptaki bir birey olarak sosyal faaliyetlere katılımı ifade eden toplumsal cinsiyet terimine kademeli olarak geçişi gerektirmesidir. Bu özellikler öğrenilmiş davranışlar olduğundan değişmezler, zamanla değişirler ve kültürler

arasında farklılık gösterirler. Bu çok tehlikeli bir anlayıştır. Çünkü bu anlayış, organik anlamda kadınlık ve erkekliğin bireyin psikolojik yapısından ve toplumsal rollerinden ayrı olduğunu belirtir.

Bu rollerin sonradan edinilmiş sosyal kavramlar olduğu ve her iki cinsiyetin organik ve fizyolojik doğasıyla hiçbir ilgisinin olmadığı tezini savunur. Bu bağlamda sosyal rolleri biçen şey, sosyal eğitimidir. Bu tehlikeli çıkarım, filmlerde kadının her şeye katıldığı fikrini tesis ettiğinde ortaya çıkar ve kadın erkekten farklıdır diyen her kim olursa olsun dışlama ve gericilikle suçlanır. Bu bağlamda kadın da erkek de istediği gibi davranabilir.

Ayrıca, bu tez üzerinden gördükleriyle arzularını tatmin etmeye çalışan ekonomik bir insan modelinin ikamesi hedeflenir. Bu, giyimine, kozmetiğe, akşamlarına ve özel alışkanlıklarına para harcayan güzel bir kadının ideal bir kadın imajı olduğu gösterilir. Bu bile çağdaş neslin kızlarını etkilemiş ve estetik ameliyatı yaptırmak, büyüme hormonları kullanmak, kızın sinemada gördüklerini taklit ettiği skandal kıyafetlerle onları korkutucu bir şekilde taklit etmeye başlamışlardır.

Söz konusu filmlerde İslam inancıyla çelişen pek çok durum ortaya çıkmaktadır. Başlıcalarını şu şekilde özetleyebiliriz: ⁸⁷

- a) Allah'tan başkasın adına yemin etmek. “Hayatın üzerine yemin ederim ki” veya ana-baba adına yemin etmek gibi haram yemin çeşitleri, filmlerin pek çok repliğinde bulunmaktadır. Bunlar neredeyse her filme rastlanmaktadır. Oysa bu, hadislerde Hz. Peygamber aleyhi’s-salâtü ve’s-selâm tarafından açıkça yasaklanmıştır. Hz. Ömer'den rivayet edildiğine Hz. Peygamber aleyhi’s-salâtü ve’s-selâm, “Allah'tan başkası adına yemin eden küfre veya şirke girer” buyurmuştur.
- b) Küfür ve lanet okuma. Bu filmlerin bazılarında hakaret ve küfürler edildiği, hatta bazılarının ölüye lanet etme noktasına vardığı görülmektedir. Hz. Peygamber as, pek çok hadisinde inanlara lanet okumayı yasaklamıştır.
- c) Alay, dalga, kişinin karakter ve yaratılış özelliklerinden biriyle dalga geçme. Halk arasında kullanılan ve meşhur olan pek çok alaycı ifadeler filmlerde servis edilmekte ve normal gösterilmektedir. Kur’ân-ı Kerîm’de bu, şu âyet-i

⁸⁷ Fahd İbn Abdulaziz Al- Senidi, A.g.e. S 74.

kerîmeyle yasaklanmıştır: “Ey iman edenler! Bir topluluk diğer bir toplulukla alay etmesin; zira onlar kendilerinden daha iyi olabilirler. Kadınlar da başka kadınlarla alay etmesinler; çünkü alay edilenler edenlerden daha iyi olabilirler. Biriniz diğerinizi aşağılamayın, birbirinize kötü ad takmayın. İman ettikten sonra fâsıklıkla anılmak ne kötüdür! Günahlarına tövbe etmeyenler yok mu, işte zalimler onlardır.” (Hucurât, 11).

Buna göre sinemadaki dinsel söylem, dinin yeniden üretimi ve ele alınması konusunda en önemli yol ve yöntemlerden biri olarak kabul edilir. Gerçekliğin aktarımı ile inşası arasındaki mesafe, ideolojilerin yayılması için bir boşluk meydana getirmekte ve bunları piyasaya sürüp kontrol etme, bireyin ve toplumun kimliğini parçalama ve özellikle kimliği asimile etme konusunda daha büyük bir güç oluşturmaktadır. Özellikle mesele bireysel ve toplumsal düzeyde kimliğin en önemli unsurlarından birini oluşturan din ile ilgili olunca sinema, dev bir endüstriye dönüşerek sayısız yapım kuruluşu ve yılda yüzlerce filmi aşan ürünleriyle eğlence amacının ötesine geçmektedir.

Amerikalı yapımcı Joseph Levine diyor ki: “Sinema işine insanlığı kurtarmak, hatta sinemanın durumunu düzeltmek için girmedim. Ben de tüm yapımcılar gibiyim, en büyük amacım servetimi ikiye katlamaktır. Hiç şüphe yok ki seks ve şiddet satmak, bu alanda başka bir şey satmaktan daha kolaydır.”⁸⁸ Bu açıklama, bize çoğu Amerikan filminin asıl amacı hakkında temel bir fikir vermektedir. Şöyle ki bu filmler, gösterdiği içeriklerin pahasına kâr ve ticari kazanç sağlamayı amaçlamaktadır. Bu vurgu elbette tüm Amerikan filmleri için geçerli değildir, ancak bu filmlerin içeriğinden ziyade kâr elde etmeyi hedefleyen kapitalist ideolojiyi yansıtan büyük bir kısmı için elbette geçerlidir.

İdeoloji, birçok entelektüel teorisyen ve hatta film yapımcısı için sinemayla paralele yürümeye başlamıştır. Zira artık sineme, insanlar tarafından iletişim, fikir ve bakış açısını sunmak için icat edilen araç, birçok teorisyene göre diğer birçok doğasının yanı sıra ideolojik nitelikte bir dil haline gelmiştir. Bu husus, filmin konusundan tutun tarzı, anlamı ve anlatımı dâhil olmak üzere filmin tüm aşamalarında açıkça görülmektedir. Çünkü sinema, içinde faaliyet gösterdiği ve ideolojisini yansıttığı sistemin doğası gereği bunu yansıtmak durumundadır. Bu da sinema ile ideolojik işlevi

⁸⁸ Niveen Saidi, *Alab'ad el-ideolojiya fi'es-sinema al-amrikiyya dirase tahliliyya li-film: "Zero Dark Thirty"*, Yüksek lisans tezi, 2019, s. 17.

arasındaki bağı koparmayı zorlaştırmaktadır. Sinema zaten bir düşünce aracına dönüşmüş ve bu da gerçekliğin ideolojik biçimde resmedilmesine yol açmıştır. Dolayısıyla her filmin, benimsediği düşünceye göre bir ideoloji ihtiva ettiği ifade edilebilir.

Sosyologlar ve antropologlar arasında dinin, para düzeyinde ideolojinin fiili kuramlaştırılması olduğu konusunda neredeyse bir fikir birliği vardır. Bu bağlamda hem din hem de ideoloji bir toplumu örgütlemeyi ve inşa etmeyi amaçlar.

Sosyologlar; toplumsal, ekonomik ve politik gerçekliğe bakıp yeniden değerlendirerek bu kanıya varmışlardır. Çünkü din ve gelenek, daha sonra insanın ürettiği bir ideolojinin gördüğü işlevi görmektedir.

Dolayısıyla ideoloji, tarihin tırmanan hareketi için dinden sonra ikinci entelektüel tezahür olarak kabul edilebilir. Felin Bro, gibi sosyolojinin birçok öncüsü, ideolojilerin ortaya çıkışının, kitleleri harekete geçirme ve yönlendirme konusunda dinin ve kutsalın gücüne ulaşmadığına dikkat çekmiştir. Bu, ideolojinin insan vicdanıyla bağlantılı metafizik ve metafizik konuları yorumlamasındaki zayıflığıyla ilgilidir. Bu nedenle ideolojiler egemenliklerini ve tahakkümünü vurgulama eğilimindedir. El Kaide, IŞİD, Hıristiyan Sağ ve Küresel Siyonizm gibi bazı dini ideolojik grupların yönelimlerinde bu açıkça fark edilmektedir. Bu örgütlerin tamamı mayasını, dinlerin zihinsel boyutundan almaktadır.⁸⁹

2.3. Dünya Sinemasında Din

Yönetmenler, yazarlar ve oyuncular, Tevrat ve Eski Ahit'ten ve ayrıca İslam tarihinden ve semavi olmayan dinlerden esinlenerek en ünlü hikâyeleri somutlaştırdılar. Sinema başladığından beri, en ünlü yıldızların oynadığı ve en önemli yazarların yazdığı dini hikâyeler ekrana geliyor ve bunlara en yüksek bütçeler tahsis ediliyor. Bu nedenle insanlar üzerinde amaçlanan etkiyi bırakıyor ve yüksek gelirler elde ediliyor. Ayrıca dini kurgular, dünyanın her yerinde sinemanın önemini yansıtan festivallerde ve resmi yarışmalarda birçok ödül almaktadır. Sinema, bu filmleri, hikâyenin vermeyi amaçladığı şeyleri gerçekleştirmek için kullanır olur ve bu da dünyanın her yerinde inananlarının inancını somutlaştırmaya yardımcı olur.⁹⁰

⁸⁹ A.g.e, s. 20.

⁹⁰ Kasım Mahmud, *el-Edyan ala şaşati's-siyne'ma'l-Mısriyye*, (Vekaletü's-sahafeti'l-arabiyye, 1. baskı, Mısır-Gize, 2018) s. 6.

Film yapımcıları sinemanın başlangıcından beri dinden ilham aldılar ve bu onlar için bir koz haline geldi. Yirminci yüzyılın başında İtalyan film kuruluşları “Covadis” gibi yarı İncil hikâyeleri üretti. Hollywood kısa süre sonra sahneye çıktı, önce dini olarak tanınan filmler, ardından seri filmler yaptı.⁹¹ Yirmili yıllarda, King Vidor’un “Nuh” ve “Hallelujah” dâhil olmak üzere birçok dini film yapıldı. Yönetmen bu filmde zencileri inanan insanlar olarak göstererek dinin cinsiyet, renk veya halklar açısından ayırım yapmadığını ortaya koymaya çalıştı.

Öte yandan, dini filmler aşırı dinciler veya din karşıtları tarafından kabul görmedi. Dini bir filmin her gösteriminde, filmin içeriğine, bunların yazarın hayal gücünden gelen fikirler olduğu ve başka bir şey olmadığı bahanesiyle itirazlar ortaya çıktı.

Genel olarak sinemadaki dini filmlerin tarihine bakmak istersek, bunların birkaç türden oluştuğunu görürüz:

Birincisi, doğrudan Tevrat ve Yeni Ahit kıssalarından alınan filmler oluşturur. Bunlar; Davud Peygamber, Süleyman Peygamber, İsa Peygamber kıssaları gibi İncil’de geçen kutsal ve tarihi şahsiyetler hakkında insanların hafızlarında tuttukları ve bildikleri dini hikâyeleri konu alan filmlerdir.

İkincisi, peygamberlerin veya onlara yakın kişilerin hayatları da dâhil olmak üzere belirli şahsiyetleri ele alan filmlerden oluşur. Hz. İsa’nın yakınları ve havarileri gibi peygamber olmayan şahsiyetlerin hayatı buna örnek olarak verilebilir.

Üçüncüsü, ise insanların dinle ilişkisinden veya kiliselerdeki din adamlarının özel hayatlarından veya insanlarla olan ilişkilerinden bahseden hayal ürünü hikâyelerin anlatıldığı filmlerdir.

İzleyici, Noel veya Paskalya gibi dini günlerin kutlandığı gecelerde televizyonda yayınlanan veya sinemalarda gösterilen filmleri izler ise, uluslararası sinemanın, özellikle de Amerikan sinemasının repertuarında yer alan çok sayıda dini film karşısında şaşkına döner. Bu, söz konusu olgunun sinema tarihindeki önemini yansıtmaktadır. Bu bağlamda yapım şirketleri, sinemaya halk arasındaki konumuyla orantılı bir önem vermişlerdir.

⁹¹ A.g.e., s. 7.

Sinemalar ve dini hikâyeler, ekrana gelmeye başladığından beri bunlara çok yüksek bütçeler ayrıldı ve en ünlü film yıldızları tarafından başrol oynandı. Bu nedenle filmler, insanlar üzerinde amaçlanan etkiyi bırakmış ve yüksek gelirler elde edilmiştir. Ayrıca bu tür filmler, festivallerde ve resmi yarışmalarda pek çok ödül almıştır. Bu, dini temalı filmlerin önemini dünyanın her yerinde yansıtmıştır. Bu dini filmlerin dünya sinemasındaki tarihi üzerine “The Cinematic Companion” adlı bir kitap kaleme alan Leslie Haley Will, film yapımcılarının başlangıçtan itibaren karlı bir ticari olarak dinden ilham aldıklarını ifade etmiştir.

Burada bir imaj yaratma aracı olarak medya ile ilgili önemli bir konuya geliyoruz. Bu konu, kültür oluşturma ve imaj yaratma sürecinin Araplarla, İslam'la veya İslamcılarla ilişkisidir.

2.3.1. Sinemada Dindar

Dindar kimseden maksat, ideolojik davranışı genel davranışıyla uyumlu olan sivil insandır. Bu kimse doğası gereği dindardır, büyük günahlar işlemez ve Allah'ın çizdiği yolda yürür. Mütedeyyin karakterin rolü, köyler ve popüler mahalleler gibi küçük, yarı kapalı topluluklarda daha belirgindir. Ancak hidayet ve doğru yolda olmanın, zenginlik veya sosyal statü ile hiçbir ilgisi olmadığı göz önüne alındığında, aristokrat ve varlıklı toplumlarda da bu tür şahsiyetler bulunur. Dindar insanlar, tüm sınıflar arasında eşit derecede bulunur.

2.3.2. Sinemada İslam

Sinema alanında özellikle İslam, haksız bir muameleye maruz kalmıştır. Bugün, imaj yapımcıları düzenli olarak İslam inancını ataerkil gruplarla, kutsal savaşlarla; Müslümanları Arapları düşman, yabancı ve uğursuz kötü adamlar olarak tasvir edip terörist saldırılarla ilişkilendirmektedir.

Filmlerde, petrol şeyhleri nükleer silah kullanma eğilimli kişiler olarak gösterilmekte, ekranda minare görüntüleri görüldüğünde kamera hemen secdeye kapanan Araplara döndürülmektedir. Sonra doğrudan silahlarını sivillere yönelttikleri görülür.

1930-1934 yılları arasındaki dönemde Hollywood, Arap ve Müslüman erkeklerin imajını zedeler nitelikte 40'tan fazla uzun metrajlı film yapmıştır.⁹² Bu filmlerde Müslümanlar, ilkel ve genellikle uygarlığın tezahürlerinden uzak bir Bedevi karakterler olarak gösterilmiştir. Bu bağlamda sinemada Müslümanlar için, gerçek durumlarını zedeleyen bir imaj üretilmektedir. Bu olumsuz imajı değiştirmek ve Batı ile İslam arasındaki bu bilgi boşluğunu kapatmak zor olabilir.

Ayrıca, özellikle Hollywood tarafından İslam'ın imajına haksızlık edilmektedir. Film yapımcıları İslam'ı din savaşları ve terör eylemleriyle ilişkilendirmektedirler. Müslümanlar ve Araplar Batı'nın düşmanları olarak tasvir edilmekte ve dualar veya ezan genellikle cinayetler, savaşlar ve bombalamalarla bir arada verilmektedir. Bu, izleyicinin bilinçaltında İslam'ın şiddet ve terörle bağlantılı olduğunu düşünmesine yol açmaktadır.

Daha önce de belirtildiği gibi, filmler, izleyicinin duygularını manipüle etme ve duygularını kışkırtma potansiyelleri açısından oldukça önemlidir. Bu bağlamda filmlerin önemi, fikir ve bilgileri, farkında olmadan izleyicinin zihnine aktarma gücünde yatar. Film, yalnızca alıcının gördüklerinden değil, aynı zamanda ipuçları ve jestlerde göremediklerinin de ötesine geçer. Çünkü sinema, filmi yapılırken kültürel ve sosyal toplumun gerçekliğini ifade edebilen örtük anlamlar temelinde yükselir. Zira sinema, toplumda var olan çeşitli olgulardan bağımsız olarak meydana getirilmiş bir şey değildir.

Öte yandan sinema bir eğlence kaynağı olmasının yanında aynı zamanda bir bilgi kaynağıdır. Bu bağlamda ekranlardaki görüntülerin kendisi bilgi sağlar ve değerleri formüle etmeye yardımcı olur. Kasıtlı olsun ya da olmasın, resimlerin insanlara kimden korkacağını, kimden nefret edeceğini ve kimi seveceğini öğretme gücü vardır. Tarihsel olarak, film ve televizyondan öğrendiklerimiz ve bu görüntülerden alıp üzerine inşa ettiklerimiz, diğer insanlar hakkındaki fikirlerimizi şekillendirir ve onlara karşı tepkilerimizi belirler, özellikle de bildiklerimiz sadece bu gördüklerimizden ibarettir.⁹³

⁹² Fatima Zahra Bouhachicha, *Suratul ıslam fil's-sinema alamrikiyya*, Yüksek Lisans Tezi, 2019, s. 41.

⁹³ Hadeel Noaman Attar, *Davrul'sinema alamrikiyya fi zahirat ve nunov alislamofobiya ve subulu muvajahitiha*, Yüksek Lisans tezi, s. 63.

Yukarıdakilerden yola çıkarak, Arapların ve Müslümanların uluslararası sinemadaki imajını tayin etmek istiyorsak, dünyanın en büyük sinema yapımına sahip olan Hollywood'u bunun için bir kaynak olarak düşünebiliriz. Bu bağlamda Müslüman imajını aşağıdaki modellerle sınırlı olduğunu görüyoruz:

- a) Çölde yaşayan ve modernite nedir bilmeyen ve onu düşmanı olarak gören geri kalmış ve barbar Arap Müslüman imajı.
- b) Sarışın Batılı kadınların peşinden koşan süper zengin Arap Müslüman resmi
- c) Kadınları ezen, haklarını ihlal eden Arap Müslüman imajı
- d) Her zaman mazlum ve haklarından mahrum bırakılan rolündeki Müslüman kadın imajı
- e) Batı'yı yönetmeye ve ortadan kaldırmaya çalışan düşman imajında İslami hareketlerin algılanması.
- f) İslam, şiddet ve terör arasındaki daimi irtibat

İslam ve Müslümanlar için oluşturulan son imaj, sinemada en çok kullanılan imajdır. Bu imajın yaygın bir şekilde kullanımı, 11 Eylül 2001 olaylarına sonra olmuştur. Batı'da terör ve şiddet olayları ve sebepleri, Ortadoğu'da işlenen suçlardan daha çoktur. Bu, 11 Eylül olaylarının aslında Müslümanların eylemleri olduğunu kabul edersek böyledir.

Bu bağlamda çoğu Batı filminin senaryosuna bakarsak, iki ana karakter içerdiğini görürüz, iyi kahraman karakteri ve kötü adam karakteri. Örneğin Hollywood, filmlerinin çoğunda beyaz Amerikalı adamı kahraman rolünde göstermeye çalışır. Kötü adamın karakterini seçerken ise, genellikle onu bir Arap Müslümandan seçmeye çalışırlar. Hatta Arap aktörlerin İslam ve Müslümanlar hakkında basmakalıp imajlar içeren rollerin dışında rol oynamasını bile engellenir. Hollywood onları filmlerinde Araplar ve Müslümanlar için özel roller oynamaya zorlamaktadır. Bu roller elbette terörizm, aşırılıkçı, açgözlülük ve cinsel arzu bağlamının dışına çıkmamaktadır. Bu, İslam ve Müslümanlar hakkındaki olumsuz imajı doğrulamaktadır

Hollywood dünyanın en önemli eğlence kaynağı olup yüz elliden fazla ülkeye ulaşmaktadır. Bu nedenle, bir Hollywood filminde kötü bir Arap görürseniz, onu İzlanda, Endonezya ve dünyanın diğer ülkelerinde görürsünüz. Daha sonra bu imaj

Arap ile ilgili her şeyi çarpıtıp İslam'ı kötüleştiriyor ve yüz yılı aşkın bir süredir devam ediyor.

Araplarla ilgili bu imajın üç düzeyi etkilediğini belirtmekte fayda vardır. Bunlardan ilki kamuoyu üzerindeki etkisi, ikincisi siyaset üzerindeki etkisi üçüncüsü ise Arap Müslümanı üzerindeki etkisidir. Öyle ki bu etki, onu kültüründen ve tarihinden utandırmaktadır.

Araplara ve Müslümanlara yönelik saldırgan içerikli bu filmlerin eleştiriye, muhalefete ve protestoya maruz kalmadan yapımına devam edilmesi, bu fikir ve görüntülerin tasdik edilmesi, güçlendirilmesi ve hakikat kılığında giydirilmesi anlamına gelmektedir. Bundan dolayı Batılılar, bunun Arapların ve Müslümanların gerçeği olduğuna ikna olmaktadır. Öte yandan Müslümanlardan nefret etme sürecini de kolaylaştırmaktadır.

Bu nedenle, üzerlerine düşen her türlü zulmü ve adaletsizliği hak ettikleri kanısı doğmaktadır. Araplara ve Müslümanlara karşı işlenen nefret suçları, bunun en büyük delilidir. Özellikle Hollywood'un yarattığı imajlarla mücadele etmenin önemini ve gerekliliğini artıran 11 Eylül'den sonrası olan olaylar, bunun en önemli göstergelerindedir.

2.3.3. İslam ve Sinema

Filistin kökenli Amerikan edebiyat eleştirmeni Edward W. Said, "*Covering Islam*" adlı önemli kitabında, Oryantalizm'de ortaya koyduğu vizyonun bir uzantısı kabul edebileceğimiz bir bakış açısı sunar. Edward W. Said, bu kitabı, İranlı devrimci sol unsurlar tarafından Amerikan tutumunu protesto etmek için Tahran'daki Amerikan büyükelçiliğinde kaçırılan ve gözaltına alınan Amerikalı rehinelere krizi ışığında kaleme almıştı.

Yetmişli yıllarda Suudi Arabistan'ın bir taraf olarak petrol silahıyla Arap-İsrail çatışmasına girmesi, bundan sonra petrol fiyatlarındaki fahiş artış, Mısırlı ve Suriyelilerin, Nasır rejiminin çöküşünden sonra İslami hareketlerin yeniden ortaya çıkmasıyla Ekim 1973 savaşına girişmeleri ve ardından İran devrimi ile bu savaşın sonuçlanması, gibi olaylar siyasi, kültürel, medya ve askeri kurumlarıyla Batı'ya, bu taraflar arasında bir ayaklanma olduğu hissini verdi. Bu ayaklanmanın durdurulması zor bir hal olarak merkeze doğru kayan bir çatışmaya dönüşmemesi için hazırlıklı olunması gerekiyordu.

İslami hareketle ilgili bu endişe, Michel Foucault'nun o dönemde şunları söylemesine neden oldu: “Siyasi bir güç olarak İslam sorunu, zamanımızın temel bir sorunudur. Önümüzdeki yıllarda, ona biraz daha akılcı yaklaşmalı, ondan nefret etmeyi bırakmalıyız.”⁹⁴

Edward Said ise, konuya bu açıdan yaklaşmamıştır. Kendisi daha çok teknik ve kültürel araçlarıyla medyanın ve onu bilişsel olarak destekleyen oryantalist uzman organın ve medyanın İslam'ın medya ve haber kapsamını sağlamadaki rolünü nasıl oynadığını ele almıştır. Hakikaten de medya, -Said'in de düşündüğü gibi- İslam gerçeğini ve çatışmanın arka planını, asıl sebeplerini hasıraltı eden, gizleyen ve çarpıtan bir konumda bulunmaktadır.

Edward Said'in de ifade ettiği gibi “Son birkaç yıl içinde, özellikle İran'daki olaylar Avrupalı ve Amerikalıların dikkatini bu kadar yoğun bir şekilde çektiğinden bu yana, medyada sıkça İslam haberleri çıkmaya başladı. İslam'ın tablosu çizildi, özellikleri sayılıp döküldü, analizleri yapıldı, İslam'a dair hızlı kurslar verildi ve sonuç olarak İslam “bilinir” hale getirildi. Fakat az önce de değindiğim gibi bu haberler -tüm İslam uzmanı akademisyenlerin çalışmaları, “krizin doruğu” gibi sözler sarf eden jeopolitik strateji uzmanları, “Batı'nın çöküşü”nden müteessir kültür düşünürleriyle beraber- eksiksizse, insanları yanlış yönlere sevk etme bakımından eksiksizdir. Bu haberler tüketicisine, bunca gayretkeş haberin çoğunun nesnellikten uzak kaynaklara dayandığına dair bir ipucu bile vermeden İslam'ı anladıkları hissini vermiştir.”⁹⁵

İşte Said'in bahsettiği şey gerçekten çok önemlidir. Bu bağlamda meselenin kapsamı, objektif, sunum ve iyi niyet ve aynı zamanda uzmanların görüşlerine dayalı olarak bilimsel görünmelidir. Ama işin aslına gelince, insanlara gözlerini kamaştırmak için böyle gösteriyorlar. Bu aslında “Medyanın bilime başvurması araştırma yoluyla değil, yalnızca o küçük dünyanın entelektüellerinin söylemini desteklemenin bir yolu olarak yapılır.” demektir. Buna göre araştırmacı, araştırma sonuçları üzerinden olguları açıklamaya çalışırken, medya gücü irrasyonel iletişim için bir çerçeve sağlar. Buna duyguların mantığı hâkim olur.

⁹⁴ Bir gazeteci olarak Foucault: Sözler ve Yazıları, çev. Bakai Ould Abdel Malik, (Beyrut, Jadavel, 2012) s. 29

⁹⁵ Ahmed Salim, *Suratü'l-İslamiyyin Ale's-şaşati*, s. 20.

Bu aydınlardan bazılarının ılımlı İslamcı olmalarına bir engel yoktur. Nitekim İslami tehdide ilişkin kamusal söylemin ırksal desteği olarak görünen Müslüman aydınlara “ılımlı” denir.

Tüm bunlar oldukça önemli birkaç sonuç doğurmuştur. İlki, özel bir tür İslam’ın çizildiği bir resmin ortaya çıkışıdır. Bir diğeri, İslam’ın anlam ve mesajına genel bir sınırlama getirilerek klişeleştirme çabasının sürmesidir. Üçüncüsü, "bizi" İslam’a karşı bir cepheye koyan çatışmacı bir siyasi durum yaratılmasıdır. Dördüncüsü, İslam’ın bu indirgenmiş imgesi yüzünden İslam dünyasının kendisi üzerinde de açıkça görülebilen etkilerdir. Beşincisi, hem medya İslam’ının hem de ona karşı takınılan kültürel tutumun bizlere yalnızca "İslam" hakkında değil, ABD’deki kültürün kurumları, haber ve bilgi siyaseti ve ulusal politikalar hakkında epey bir şey anlatıyor olmasıdır.⁹⁶

Bu imaj önce bilişsel olarak üretilir, ardından kitle iletişim araçlarıyla bu insanlara yayılır. Oryantalist bilişsel uzmanların medya ve kültürel kolu olarak hizmet eder. Said, medyanın çeşitli araçları hakkında şunları söylüyor:

Amerikalıların çoğuna (aynı şey genel olarak Avrupalılar için de geçerlidir) İslam’ı tanıtan kültürel araçlar televizyon ve radyo istasyonları, günlük gazeteler ve geniş kitlelere hitap eden haber dergilerinden oluşur. Sırf tarih ve uzak ülkelerle ilgili görsel duyumlar bizimkileri şekillendirdiği için bile olsa, genellikle sinema aracılığıyla gelen filmlerin de elbette rolü vardır. Kitle iletişim araçlarının bu konuya böyle büyük bir güçle yüklenmesi sonucu, İslam’a dair belli bir tablo çizen ve elbette medyanın hizmet ettiği toplumun önemli çıkarlarını yansıtan ortak bir yorum damarı oluştuğu söylenebilir. Bu tabloya bir de -sadece tabloya değil, bu tablonun iletilebileceği duygulara da- tablonun genel bağlamı diyebileceğimiz şey eşlik eder. Bağlam derken, tablonun konumunu, gerçeklik içindeki yerini, barındırdığı örtülü değerleri ve ona bakanlarda teşvik ettiği tavrı kastediyorum. Dolayısıyla İran krizi Kuran okuyan "Müslüman" kalabalıklar şeklinde televizyon ekranlarına getirilir; "anti-Amerikancılık", uzaklık, alışılmamışlık hakkındaki yorumlar ve “İslam’ın” görsel olarak bu özelliklerle sınırlanmasının yarattığı tehlikeler de bu görüntülere eşlik edince, temelde itici ve olumsuz bir şeyle karşı karşıya olduğumuz hissi güçlenmeye başlar.

⁹⁶ Edward Said, *Tag'diyetü'l-İslam*, çev. Muhammed Anani, Darü'r-Rü'ye, 2006, s. 130.

İslam bize "karşı" ve "dışarıda" olduğuna göre, hiç kuşkusuz bizim tarafımızdan da ona karşı olduğumuzu gösteren bir tepki verilmesi gereği doğar".⁹⁷

Hepsi bu kadar da değil: Artık İslam dünyasının pek çok bölümü ABD yapımı televizyon programlarıyla kuşatılmış bir haldedir. Üçüncü Dünya'nın diğer fertleri gibi Müslümanlar da çok az sayıdaki haber ajanslarına bağımlı durumdadır. Haberlerin büyük çoğunluğu Üçüncü Dünya'ya dair olsa da bu ajansların işi, bu haberleri yeniden o dünyaya geri aktarmaktır. Dolayısıyla, genelde Üçüncü Dünya, özellikle de İslam ülkeleri haberlere kaynak olmakla beraber haber tüketicileri konumuna da geçmişlerdir. Tarihte ilk kez (bu kadar büyük ölçüde ilk kez) İslam dünyasının, Batı imalatı imgeler, tarihler ve malumatlar aracılığıyla kendisi hakkında bir şeyler öğrendiği söylenebilir.⁹⁸

Son yirmi yılda İslami yayınlar; organları, kurumları ve ürünleri ile aktif bir faaliyete dönüşmüştür. Aynı zamanda İslamcılar ve onların hem iç hem de dış muhalifleri arasındaki çatışmalara dair karar alma üzerinde de etki yaratmıştır. Bu yayınlar genellikle indirgemeci ve çarpıtmadan ibaret olup bütünlükten yoksundur. Ya gerçek dışı şeyler yalan şeyler aktarılıyor ya da gerçek, indirgemeci bir üslupla nakledilmektedir. Haber doğru olarak verilse bile onu bağlamından uzaklaştırıp üzerindeki etkin faktörler ve nedenler çarpıtılmaktadır. Bunun tespiti, izleyicinin haberde yer alan gizli mesajı alımında bir değişikliğe yol açmıştır.

Ayrıca, İslamcılar bu yayınlarda tasvir etmek, onları akımlar olarak sınırlı, kusurlu görüntülere indirgemek için yeterli değildir. Hatta bir akımın fotoğrafı çekildiğinde bile, aslına sadık kalınarak yapılmaz. Bunun yerine, fotoğraflanmak üzere belirli bir akış seçildiğinde bile bozulma ve azalma meydana gelir.

Ayrıca, İslamcılar sadece bu yayınlarda tasvir etmek, onları akımlar olarak sınırlı, kusurlu görüntülere indirgemek için yeterli değildir. Bu bağlamda bir akımın tasviri yapılırken, aslına sadık kalınarak tasvir edilmez. Bilakis belli bir akışa indirgenerek asıl konumundan koparılır.

Daha önce de ifade ettiklerimizde ek olarak medya için “zaten toplumda klişeleşmiş olan imajı yansıtıyor” şeklinde temel bir savunma argümanı bulunmaktadır. Bu argüman bizi, medyanın genellikle bu imajı kendisinin yaratmadığını, daha çok toplumsal özelliklerinin bir parçası olan imajı belirli olaylar ve durumlar aracılığıyla

⁹⁷ A.g.e, s. 135.

⁹⁸ Ahmed Salim, A.g.e, s. 26.

yeniden ürettiğini düşünmeye çağırıyor. Buna göre gerçek şu ki, medya İslam hakkında korku yaratmaz. Sadece İslam'ın popüler anlayışına yön verme sürecindedir. Okuyuculara ve izleyicilere sunulan makalelerin, raporların, konuların ve resimlerin içeriğinin seçimi yoluyla bu yönlendirme yapılır. İslam hakkında konuşma kabiliyetine sahip çeşitli şahsiyetler seçilerek bu yürütülür. Yazarlar, kitap ve makaleler, siyaset uzmanları ve nadir durumlarda İslami meselelerde uzman olanlar, bunlardandır.⁹⁹

Son olarak, yerel veya uluslararası İslami şahsiyetlere odaklanarak yapılan yönlendirme bazen müspet kahramanlar, bazen de suçlu olumsuz kahramanlar üzerinden sunulmaktadır. Bu anlamda medyadaki İslam korkuları, İslam korkusunun dilinin altında yatan mantıktan hiçbir şekilde farklı olmadığı gibi, ciddi araştırmalar kisvesi altında bu korkunun normal bir şey olmasına katkıda bulunmaktadır. Bu argümanı eleştirmek için şu soruyu soruyoruz: Olaylar ve durumlar farklı toplumsal vizyonları, medyanın genellikle korkuları giderme işlevini, olumlu tarafa yönelik toplumsal vizyonları ve tutumları yönlendirmeyi, imajın toplumda oluşan kısmını, imajın daha olumlu olan başka bir bölümünü desteklemek ve geri kalanını kendi başına tamamlamak için yapılan uğraşı yansıtır. O halde medya neden İslam korkusu konusunda bu korkuları onları destekleyen ve doğrulayan yönere yönlendiriyor? Hatta İmajı daha düzenli ve nesnel hale getirebilecek özellikleri neden yok ediyor? Burada siyasi otorite, ekonomik ve kültürel çıkarlar ve bunların bu araçları ve toplumu kendi temelinde yönlendirmeyi seçtiği medya yönelimiyle ilişkisi ortaya çıkıyor. Bu bağlamda otorite, her zaman zor kullanamaz. Bu nedenle bilinci yanıltmak ve uyuşturmak için birçok araçla yaydığı ideolojiye başvurur.¹⁰⁰

Edward Said, İslam'ın bu medyanın arkasında duran çıkarlar, ilişkiler ve politikalar bütünü hakkında şunları söylüyor: “ABD'deki tüm bilgi ve politika oluşturma aygıtları, İslam'a karşı “bizim” takındığımız tavırları daha da netleştirmek için, sırtını dayadığı bu yanılığları tüm dünyaya yaymaya çalışıyor. Jeopolitik strateji uzmanlarından oluşan gruplarla ittifak halindeki istihbaratın büyük bir bölümü İslam'la, petrole, Batı uygarlığının geleceğiyle, kargaşa ve terörizme karşı demokrasi adına mücadeleyle ilgili pek çok fikir yayıyor. Daha önce sözünü ettiğim nedenlerle, İslam üzerine yapılan akademik incelemelerin sadece belli bir kısmının, jeopolitik ve Soğuk Savaş ideolojisine uygun kültürel ve siyasi vizyonlarla doğrudan kirlendiği gibi

⁹⁹ Ahmed Salim, *A.g.e*, s. 71.

¹⁰⁰ *A.g.e*, s. 72.

yadsınamaz bir gerçeğe karşı İslam uzmanları da bu akıntıyla birlikte kürek çekiyorlar. Bunun biraz aşağısına inince kitle iletişim araçlarını görüyoruz. Bu araçların bilgi ve politika aygıtlarından aldıkları malzeme, imgelere en kolay dönüştürülebilecek malzemedir: işte karikatürleşmeler, korku salan gruplar, İslami cezalar vs. üzerine bu kadar yoğunlaşılması da bundandır. Tüm bunlar petrol şirketleri, dev uluslararası kuruluşlar, savunma ve istihbarat grupları, hükümete bağlı yürütme kolları gibi büyük iktidar odaklarının gözetimi altında gerçekleşir.”¹⁰¹

Bu noktada sistemin altyapısını eleştirmek yerine, sistemin düzelttiği bireysel hatalar eleştirilir. Sistemin altyapısını eleştirmeye yönelik herhangi bir ciddi girişim ise, kanalın sahibini kültürel olarak marjinal hale getirir ve yarı boykota dönüştürme tehlikesi doğar. Bunun dışında, marjinalleştirilenlerden bazıları, kapitalistler tarafından, onun bir muhalefet kesimini temsilinden yararlanmak için kullanılır. İronik olarak, hâkim medya kâr güdüsüne karşı savunmasızdır.

Kapitalist sistem, kendisine büyük kar getiren muhalif yazarları bastırmakta zorlanır. Bir yüzyıldan fazla bir süredir, 1896'dan bu yana Hollywood, Arap olan her şeyin itibarını zedeliyor. 11 Eylül'ün trajik saldırılarından çok önce, İslam Batı için bir tehdit olarak tasvir ediliyordu. Örneğin “Fahrenheit – 9/11” filminden önce çekilen birçok film, Arapların Hollywood tarihinde en çok karalanan grup olduğunu açıkça ortaya koyuyor. Araplar için yapılan bu imaj oluşturma, film tarihindeki en kalıcı imajlardan biridir. İzlanda'dan İsfahan'a (çocuklar artık büyükanne ve büyükbabalar) çoğu insan bir noktada Hollywood'un Araplar için yaptığı aynı eziyet verici imajlaştırma altında maruz kalmıştır.

Bu imajda onlar kana susamış, barbar ve muhafazakâr insanlar olarak gösterilmiştir. Hem politika yapıcılar hem de sıradan Amerikan vatandaşları, İslam ve Müslüman dünyası hakkında çarpıtılmış bir imaja sahipler. Bu olumsuz imajı değiştirmek zordur. Batı ile İslam arasındaki bu bilgi boşluğunu kapatmak daha zordur.

Burada Ahmed Salim'in kitabında, “*el-Lebenü'l-mağşuş [Su katılmış süt]*” başlığı altında söylediklerini alıntılama gerekebilir.

Harry Houdini adında ünlü ve profesyonel bir sihirbaz, dev bir film sahnesinde binlerce seyircinin önünde, algıyı yönlendirerek saklamayı başarmış. Buna göre gözün

¹⁰¹ Edward Said, *A.g.e.*, s. 116.

gördüğü ve kulağın duyduğu her şeye akıl inanır. Devasa bir film sahnede gizlenmesini, kamuoyu oluşturucuların tarihi ve çeşitliliği ile “İslami yelpazeyi” tek bir kalıba indirgeme ve ardından bu tahrifatı artırma becerisiyle karşılaştırsak anlamak kolaydır. Bakışın mikroskobik görüntüsü ve medyanın izleyiciye dayattığı seçici açı olmasaydı bu mümkün olmazdı. Görüntünün bir kısmını büyüten ve diğer kısımlarını izole eden o mikroskobik görüntü bu. Terörist operasyonların kurbanlarının ve ölü kadın ve çocukların görüntüleri ortaya çıktıkça, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nin bakış açısından, düşmanlık ve çatışmanın gerekçeleri, modern tarihsel bağlamı ve geriliminin nedenleri yalıtılmaktadır.¹⁰²

Algıyı yönlendirme süreci büyütme, izolasyon ve dışlama yoluyla gerçekleşir. Böylece ekran büyüğü ile Harry Houdini'nin sihir numaraları arasındaki ilişkiyi anlıyoruz. Bu nedenle, analistler, programlar, single ağları ve erken ve mayınlı basın sızıntıları aracılığıyla ilk izlenim oluşturma kaynaklarını tam olarak kontrol etme hevesinin nedenini de anlıyoruz.

Sinemasever, sokağı, henüz ayrıldığı sahnenin bir uzantısı olarak görür. Sinema teknikleriyle yapılan yapım, dış dünyanın filmlerde keşfedilenlerin bir uzantısından başka bir şey olmadığı izlenimini bırakır. Sinemanın seyirciye gösterdiği ve duyurduğu şey, onların zihinlerini şekillendiren ve davranışlarını yönlendiren şeydir.

Nihai sonuç; İslamcılarının toplumdaki izolasyonu ve kültürel homojenliğin modern devlete, onun karar vericilerine ve onun içindeki çıkarların koruyucularına hizmet edecek şekilde devam etmektedir.

Bazı olaylara ve çarpık modellere ve bazılarının gizlenip dışlanmasına, bir şeyleri tasvir etme arzusunu abartmada ve odaklanmada buluruz. Ayrıca zaten var olana göre olmaması da amaçlanır. Bu, elbette, bu medya ajanslarının hizmet ettiği güçlü çıkarları ve ilişki ağlarını ortaya koyuyor. Aynı genişletme arzusuna göre, İslam imajının benimsenen klişeleştirilmesini ve gerçek düşman ve potansiyel düşman ikiliğine göre Müslümanları neredeyse düşman imajıyla sınırlayan belirli bir imaja indirgenmesini buluyoruz. Bu, görüntü yapımcılarının çıkarlarına hizmet eder.

Medya aracılığıyla ön yargıların oluşturulması adı verilen algıyı yönlendirme fikrine yakın bir şeydir. Mücadelelerinin çeşitliliğine ve bazı şiddet operasyonlarına

¹⁰² Ahmed Salim, A.g.e, s. 260.

rağmen İslamcılar arasındaki koşullu bağlantı, İslamcılar ile kadın haklarının çiğnenmesi arasındaki ve İslamcılar ile siyasi fırsatçılık veya ikiyüzlülük, samimiyet eksikliği ve kusurlu finansal işlemler arasındaki bağlantı; bütün bunlar izleyici üzerinde bir dizi izlenim bırakır. Bu da daha sonra alımlamanın doğasını ve bu akımla olan ilişkisini şekillendirir.

Modernite ile yüksek sosyal sınıflar medeniyetini tehdit eden kırsal bir fenomen olarak Müslümanlar arasındaki bu tür bağlantı, merkez ülkeler ile çevre ülkeler (kır ve şehir) arasındaki aynı ilişkiden ilham almaktadır. Böylece İslamcıları belirli bir kalıba hapsetmiş ve onları cehaleti, yoksulluğu ve hastalığı olan belirli bir noktaya bağlayarak, motive edici modele ve Batı yaşam tarzına bağlı kalmanın ve onsuз savaşmanın tüm gerekçelerini somutlaştırmıştır.

Ekranada İslamcı imajının sergilendiği haksız indirgemenin aksine, eleştirel eserlerde sahte bir çeşitlilik bulmaktayız. Bu eleştirilerde sisteme bağlı kalmanın ve ortak bir düşmana karşı ulusal birlik için birliği yeniden sağlamanın gerekliliğini vurgulanmaktadır. Bunlar, sisteme karşı çıkmaktan kaynaklanan bazı bireysel ve uç sapmalardan daha tehlikelidir ve sistem bunları düzeltebilir veya es geçebilir.¹⁰³

Yalan ve stenografi iki temel kavram niteliği taşır. Bu iki kavram, İslami olan şeyler için bir imaj ve kamuoyu oluşturma aracı olarak kullanılır ve İslamcılara dair yanlış haber yapılması sürecine hizmet temeline dayanır. Hükümetlerin İslam'la ilişkilerinde kullanacakları politika ve prosedürlerle özdeşleşir.

Aynı şekilde modernite ve hegemonya da, İslam'a dair kötü imaj üretme sürecinin arkasındaki iki merkezi kavramı ifade eder. Bu iki kavram ve bunların gerektirdiği konum, yön ve formülasyonlara göre İslam siyasi, sosyal ve medyatik planda ele alınır. Onlara göre imaj, kendi gereksinimlerine ve bunlarla ilgili etkileşimlere hizmet edecek şekilde formüle edilmiştir.

İslami unsurlar ise, bu iki kavramın gereklerine cevap verir, bunlar tarafından oluşturulan imajlara adapte olur, onların arzu ve çıkarlarına hizmet eder, gerekli miktarda modernleşme ve hegemonyayı kabul eder ve yalnızca ondan memnun olur.

¹⁰³ A.g.e, s. 262.

Egemen güçler gariptir. Merkezi hükümetler, kendi ilişki ağlarıyla, bir İslamcıya yakınlaşırken çatışma yönetiminin çıkarlarına uygun olarak dikkatlice hesaplanmış adımlarla diğerinden uzaklaşabilir.

Örneğin seksenlerde Afganların savaştan, iki binlerde ise Türklerin siyasi akımları ile olan yakınlaşmayı bunu en tipik örneğidir. Diğer taraftan Tunus ve Mısır'daki devrimden sonra, toplumdaki siyasi akımların yayılmasını önlemek ve şiddet akımlarıyla ideolojik olarak yüzleşmek için toplumsal savunuculuk akımları ayrı zamanlarda bir araya getirilmektedir. Ama İslamcılar herkes için bir tehlikedir. Çünkü silahlı ve şiddete eğilimlidir, bütün araçlarıyla otoriteye karşı mücadele etmekte ve siyasi meşruiyet aramaktadır. Bundan başka İslamcılar, toplumun ve kültürünün çıkarlarına tehdit oluşturmaması için devletin kendi iplerini yönettiği toplumsal kültürel homojenliği tehdit edecek şekilde toplum sorunuyla meşgul olmaktadır.

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, filmler önceden yazılmış bir dizi görüntü veya sahne olarak kabul edilir. Oyuncu daha sonra rolünü gerçekleştirmek için yazılı metni ezberler. Yönetmen de fotoğraf çekimlerinin yerleştirilmesine, sahneyi alıcının hayal gücünde gerçek bir boyuta dönüştüren sanatsal hareketlere katkıda bulunur. Yazar kötü fikirlere sahipse, filmi yazılı metinden görsele dönüştürmek için kötü fikriyle çizecek, yönetmen ve aktörler de bu tehlikeli çekime katkıda bulunacaktır. Yazarın düşüncelerini, görüşlerini, yaşamını ve dinî inançlarını içine soktuğu film endüstrisindeki inanç boyutu buradan kaynaklanır. Bu, çoğu sinema filminde geçerlidir. Özellikle de yazarın ve diğer elemanların dinden veya inançtan uzak bir fikre sahip olduğunu biliniyorsa. Şu anda film endüstrisi seküler fikrinin kontrolü altındadır ve bu bir bütün olarak medya üzerinde açık bir olgudur. Bu nedenle film ve sinema hakkında konuşmak, temeli dinin yaşamdan ayrılmasına dayanan seküler bir düşünce hakkında konuşmak anlamına gelir. Dolayısıyla onun fikirleri, birçok temel dini ve dogmatik kavramda artan cehalete bir katkı değilse bile, dini inançlardan uzaktır.

Dinler genellikle belirli bir değer pozisyonuna dayandıkları ve kendilerinin açık bir değer olabileceği konusunda hemfikirdir, çünkü inançları evrenin yorumlanmasıyla olduğu kadar, insanın bu konuda ne yapması gerektiği ile ilgilidir. Bu, dinî can, mal, akıl veya nesil gibi değer olarak görür ve insan hayatı için elzem bir değer olduğunu gösterir. Bu din, değerleri tek bir değer unsuru olarak değil, Tanrı'dan türetilen yüce bir güç olarak ele alır, aksine tüm değerler için bir çerçeve görevi görür. Semavi dinler,

tektanrıcılık teorisi veya doktrini çerçevesinde insanlığa, insanın özgürlüğünü sağlamak, onurunu, gururunu ve izzetini adaletsizliğe ve saldırganlığa karşı direnmek için gönderilmiştir. Değerler ile kastedilen, insan yaşamının dayandığı kurallardır ve onları algılamaları bakımından farklılık gösterdiği için hayvan yaşamından farklıdır. Bu değerler dayandıkları sanatın çeşitliliğine göre değişir. Eğitimin değerleri vardır, ekonominin değerleri vardır, sosyolojinin değerleri vardır vb.

İslam âlimlerinin gözünde değerler ise, evren, insan olarak hayat ve vahiy ile tasvir edilen Tanrı hakkındaki temel algılardan kaynaklanan, birey ve toplumun farklı unsurlarla yaşam durumları ve deneyimlerden etkileşim yoluyla oluşturduğu standartlar ve hükümler bütünüdür. Bir insanın hayatı, toplumun tüm bileşenleri ve konumlarıyla ilgili standartlar şeklinde belirginleşen belirli hedefler tarafından yönetilir ve bu değerler, insan seçimleri ve yönelimleri ile yetenekleri ve değerlerin netliği ölçüsünde ortaya çıkar.

Araştırmalar, genel olarak medya ve özellikle sinema ile ilgili herhangi bir düşüncenin, hakikat, anlam, benlik ve bilgi ile ilgili temel felsefi soruları ortaya çıkardığını doğrulamaktadır. Çünkü iletişim süreci, bireyin ve toplumun benimsediği değerlerin organizasyonu olarak insan sürecinin temelidir. Evren, kader ve toplumun fikirlerini, sözlerini yönlendiren ideolojinin temelidir ve milletin kişiliğinin temel bileşenidir. Değerler, duygularımızın, kavramlarımızın, sözlerimizin, eylemlerimizin ve etkimizin motorudur. Bu değerler yüksek olduğunda ve toplumun dinî ile ilgili olduğunda, üyelerinin karakter yapısını büyük ölçüde etkiler.

Görüntüye inanıp somut olmayanı tanımaması, Batı uygarlığının en belirgin özelliğidir. Alıcıda duygu ve duyular dengesini değiştiren sinema biçiminde medyanın aktardığı anlık haz arayışının, duygu ve duyularını tek bir duyuya yani görme duyusuna aktarmasının nedeni budur. Medya kültürü görüntüdedir, bu yüzden gördüğünden başkasıyla yetinmez, gördüğünden başkasına inanmaz ve bu aşırı gerçeklik dünyasıdır.

Bu ihlal - büyük ölçüde - kadının çıkışını izlemekte ve onu geçici, sınırsız bir zevk olarak tasvir etmekte somutlaştı. Daha ziyade, az gelişmişlik, kadınlara kıyafetlerinde, çıkışlarında ve davranışlarında kısıtlamalar getirmekte yatmaktadır, bu nedenle sinema, özgürleşmiş her kadını ilerlemenin bir sembolü olarak tasvir ederken, İyi Kadın kimsenin sevmediği hastalıklı kompleks olarak tasvir edilmektedir. Bu tür tahrifatın tehlikesi, eğer gözlemci cinsel ve cinsel olmayan tüm arzularını ortaya

çıktıklarında tatmin etmek isteseydi, uygarlık, kültür ve toplumun bir gecede çökecekti. Çünkü bu durumda hayat, birbirimizin sadece kaprislerimizi tatmin etmek için öznelerin üstlendiği bir kaosa dönüşecek, ancak bu durumda hayatımız sürekli bir düzensizliğe dönüşecek, yıkım ve acılarla sonuçlanacaktır. Böylece mesele, duygu ve duyular dengesinin tersine dönmesiyle, erotik filmleri izleme sonucunda kızların davranışlarında meydana gelen büyük değişiklikler nedeniyle onları ciddi hastalıklara sürükleyen büyük bir ihmale dönüşebilir. Bununla birlikte flört, erotizm, sigara ve suç çeşitlerinin genç erkekler ve kızlar tarafından sinema yoluyla öğrenildiği kanıtlanmıştır. Ayrıca, bir film, ister açıkça bir erkek ile bir kadın arasındaki yasak ilişki aracılığıyla, ister müstehcen bir şekilde kendiliğinden, pornografiye açık bir davet içermesi mümkündür. Sinema filmindeki kadınlar, Mısır toplumunun çoğu tarafından kabul edilmeyen işler yapıyor. Yazar, yönetmen ve film ekibi bunu art arda bir dizi şeklinde ortaya çıkardığından bir süre sonra bir kadına veya bir erkeğe bu işinin yasak veya haram olmadığını hissettiriyor. Sahnenin çekimi adım adım gerçekleşir, bu adımlardan biri, kadının bir erkekle tanıştıktan hemen sonra onunla dışarı çıkmaya çalışması ve ailesinin buna engel olmasıdır. Ebeveynlerden biri engel olduğunda film okları ona yöneltilir ve onu kötü gösterir. Daha ziyade, önleme olayları son derece şiddetlidir, bu filmlerde tasvir edildiği gibi engel olmada ailenin parçalanması ve zulüm gösterilir. İzin verme ve açıklık ise uyumlu ve sevgi dolu bir aile profilini temsil eder. Bazı filmlerde tesettür, kadınların insanlığını, kimliğini ve saygısını ortadan kaldıran ve benlik saygısını kırmayı amaçlayan aşağılama olarak gösterilir. Bu tarz görüntüler tesettürü sadece bir bez parçası yapmak için tasarlanmıştır. Filmler, sinemada gösterilen kafa karıştırıcı kavramlarla, zamanın ve mekânın koşulları göz önünde bulundurarak, şartların değiştiğini bahane ederek kültürlerin değişmesine ve yok edilmesine katkıda bulunur. Ayrıca bireyin din hakkında ulu orta ve dağınık bilgilere sahip olmasıyla birlikte sinemada dini yapının altını oyan ve imajını bozan şeyleri gördüğü için, bireyi tarihine yabancılaşmış bir halde yaşatmaktadır.

III. BÖLÜM: MISIR SİNEMASI

3.1. Arap Dünyasında Sinema Tarihi

Arap dünyasında sinema tarihi 1926 yılına kadar uzanmaktadır. Mısır'ın yanı sıra Suriye ve Lübnan da sinemanın Arap dünyasına girişinde öncülük yapmışlardır. Ancak Arap dünyasında sinema tarihi genel olarak Mısır ile sınırlıdır ve bu alanda Mısır, Arap sinemasının neredeyse tek temsilcisidir. Arap dünyasında sinema tarihinin baştan beri yabancılarla bağlantılı olduğu bilinmektedir. İlk olarak 1896'nın başlarında sinemanın icadıyla birlikte Mısır'da Fransız "Lumiere" şirketi tarafından sinema gösterileri düzenlenmeye başlanmıştır. Başlangıçta yabancılar tarafından getirilen Avrupa yapımı filmler Mısır sinemalarında gösterime girmiştir. Bu dönemde halka sunulan filmlerin muhtevası Avrupa medeniyetinin ve yaşam tarzının tezahürlerinden ibarettir. "Lumiere" şirketinden bir Fransız fotoğrafçının Mısır'ın bazı sembol yapılarını çekmek için gelerek özellikle Mısır'la ilgili 35 kasetlik yapımının ardından, eski Mısır uygarlığının ve modern Mısır yaşam tarzının sinema alanında yerini aldığını söylemek mümkündür.

Sinemanın, Mısır'da ortaya çıkışı, Mısırlıların eğitilmiş tabanından çok yabancıların eliyle olmuştur. Aynı zamanda Mısırdaki sinemanın içeriği, insanlara fayda sağlayan, hayatlarını sanat, düşünce ve bilgi ile dolduran ve vatan sevgisini güçlendiren konulardan ziyade açıkla hedefle ilgilidir.

Mısır'da sinema faaliyetleri bir süre yabancı yapımcılarla sınırlı kalmıştır. Takip eden yıllarda, I. Dünya Savaşı'nın da etkisiyle yabancı sermayenin büyük kısmı sinema alanını terk ederek ülkelerine dönmüşlerdir. Bunun neticesinde sektörde açılan boşluk yerli yapımlar tarafından doldurulmuştur. Mısır'daki Arap film yapım şirketleri, İtalyan yapımcılarla ortak çalışmalarda bulunmuşlardır. Arap seyircisini sinemaya çekmek amacıyla tiyatro oyuncularını tiyatroyu bırakarak sinemaya yönelmişlerdir. Bu dönemdeki yapımlarda toplum tarafından sevilen komedi şovlarına ağırlık verilmiştir.

Sinema yapımlarının 1932 yılında sessiz filmde sesli filme geçilmesi ve filmlerde şarkıların yer alması neticesinde insanlar tiyatrodan çok sinemaya rağbet etmiş ve yapımlara olan talebin artması Mısır'da sinema sektörünün gelişmesini sağlamıştır. II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi, savaş tacirlerinin ve menfaatperestlerin alana girmesiyle sinema, kâr ve zarar hesabına tabi, ticari meta aracı haline gelmiştir. Bunun sonucu olarak da sinema etkinliği, 1952 devrimine kadar

ekonomik, sosyal ve politik gerçeklere değinmeyerek eğlence filmleri, aşk ve romantizm hikâyeleriyle sınırlı dar bir alana hapsedilmiş, yeniden yapılanma ihtiyacı doğmuştur. Böylece sinema, hesap verebilirliği ve dezavantajları ile kamu sektörü deneyimini yaşamıştır. Nasırcı tecrübenin azalması ve Sedat iktidarının başlamasından sonra özel sektör sinemaya geri dönmüş ve açık filmlerin olumsuz etkileri artık ortaya çıkmıştır. Özellikle Ekim 1973 savaşıdan sonra vatanseverlik ve kurtuluş anlamlarında gurur ruhu aşılama çalışmaları bazı iyi filmler yapılmıştır.

Mısır'ın sinema alanındaki çabaları, birkaç film yapım şirketi kuruluncaya ve ardından Yusuf Vehbî'nin Mısır sinema şirketini kurma projesine kadar devam etmiştir. Sonuç olarak sinema, öğrencilerin dersleri net bir şekilde anlamalarına yardımcı olan bir eğitim aracı olarak tanıtılmış ve böylece her türlü okula tanıtılmış oldu. Azize Amir de aynı zamanda 1926 yılında üretilen "Leyla" adlı ilk Mısır uzun metrajlı filmin yazarı olmuştur. Çünkü bu film Mısır sinemasının ulusal bir endüstri olarak gerçek bir başlangıcı şeklinde kabul edilmiştir. Zira uzun metrajlı bir film ve aynı zamanda kahramanı Mısırlı bir aktiristtir.

O zamanlar Mısır sinemasının başına gelen büyük refah ve ekranda gösterilenlerin çeşitliliği nedeniyle, görüntülenenlerin kontrolsüz hızı hakkında uyarılar yapılmaya başlanmıştır. Bu konuda hassasiyet gösterenler arasında Tal'at Harb da yer almış, sinemanın insanlar arasında uygunsuz görüntüler göstermesi veya ekranda suçların gösterilmesi ve bunların nasıl yönetildiği ve suçların nasıl işlendiği konusunda sinemanın tehlikesine karşı uyarıda bulunmuştur. Bu filmleri izleyen genç nesiller için tehlikeye dikkat çekmiştir. Ayrıca Arapların gelenek ve göreneklerini yabancı masallardan uzak, olayları ve sahneleri genellikle Arap gelenekleri ve Şark edebiyatı ile yansıtabilecek tutarsız olan şeyler konusunda uyarı bir Mısır çakrasının olması gerektiğini teklif etmiştir. Ancak sinemanın gelişmesi ve toplumsal engellerin, gelenek ve göreneklerin kırılması, ülkelerin bu uyarıları dinlemesini engelledi. Sinema açıklık alanına ve gerçekliğin kendisi olduğunun dayatılmasına girdi. Sinema, kentleşme ve dışa açılma bahanesiyle peçeyi kaldırıp hâkim gelenek ve göreneklere başkaldırarak kendi gücünden çıkıp kendini ifade etmeye başlayan kadın kurtuluş hareketlerinin önemli bir sebebi olmuştur.

Mısır, Fransız ve Amerikan sinematografik şirketlerinin gelişimine şahit olmuştur. Sinematografi ile ilgilenen yerliler, bu şirketlerle ilişki kurarak film sanatı

yapmaya başlamıştır. Gerçekten de bu yeni sanat, Mısır sinemayı kuran kültürlü figürleri etkilemeye başlamıştır. Örneğin Mohammed Kerim 1917 senesinde "Bedevi'nin Şerefi: شرف البدوي" adlı filmde bir oyuncu olarak kameranın önünde duran ilk Mısırlı'dır. Ayrıca Kerim, film sanatı yurt dışında okuyan ilk Mısırlı yöneticidir. Onun ilk yönetmenliğini yaptığı kısa film 1927 senesindedir. Film hayvan bahçeleri hakkındadır. Başka bir örnek Mohammed Beyümi'dir. Kendisi 1923 senesinde "Başkâtip الباشكاتب" adlı filmde bir fotoğrafçı olarak kameranın arkasında duran ilk Mısırlı'dır¹⁰⁴.

Belirtmemiz gerekir ki Mısır sineması, dünyanın herhangi yerinde benimsenen sinema ile aynı nitelikler taşımaktadır. İlk fotoğrafçılar, çektikleri belgesel ve haber filmleri endüstriyel ve ekonomik projelerin açılışında, kralların ve cumhurbaşkanlarının resmi ziyaretlerinde kullanmıştır. Bu da sinemaya bilgi ve iletişim edatı olarak bakıldığı kanıtıdır. Bunun yanında sinema, ideolojik bir nitelik taşımakla birlikte iktidar ve kitle arasındaki bağı temsil etmektedir.

Kısa belgesel haber filmleri yoluyla 1907 senesi, film yapım başlangıcı sayılmaktadır. Uzun metrajlı filmler ise Mısırlı ve yabancı sinemacıların deneyimleriyle 1917 senesinde başlamıştır. Bundan sonra tamamen Mısırlı sinema üretimi 1923 senesinde başlamıştır. Buna dayanarak ilk Arap, uzun metrajlı film Mısırlı bir filmidir. Filmde oynayan oyuncuların arasında Mohammed Beyümi ve Victor Rusito'dur. Mısır'daki sinema tarihinin ansiklopedisinde Ahmet Al-Hadari'nin dediğine göre konuşan sinemanın ortaya çıkışına kadar yılda iki film yayımlanmaktadır¹⁰⁵. Belirtmemiz gerekir ki bütün bu çabalar ve film yapımları Mısır'daki yabancıların tarafındadır. Amaç, para kazanmanın yanı sıra güzel vakit geçirmektir.

3.2. Modern Mısır Tarihine Bir Bakış

Modern Mısır tarihinin başlangıcı olarak Napolyon'un 1798-1799 Mısır seferi ve devamında 1801'e kadar ülkedeki Fransız varlığı kabul edilir. Mısır toplumunda özellikle de eğitimli tabakada, Napolyon sayesinde doğrudan olmasa da modernlik belirtileri hissedilmeye başlanmıştır. Birçok kişi, bu sayede Mısır'ın yüzyıllar boyunca bilimsel ve teknik ilerlemeden uzak tutulduğunun, uluslararası politika, ticari pazar,

¹⁰⁴ Ahmet Kamil Mürsi ve Mecdi Vehbe (1973), *kamus al-fen as-sinimai*, Mısır Genel Kitap Kurumu, Mısır, s. 50.

¹⁰⁵ Velit Kadri (2012), *suratul es-slamiyyin fi'es-sinema almısıriyya: tahlil simyoloji li-filmayi imaret yakobiyyan ve murcan ahmet murcan*, Yüksek lisans Tezi, Cezayir, s. 23.

zenginlik, refah ve bilim açısından dışlanmış olduğunun, bunun yanında ilerleme yönüyle Avrupa ile arasındaki uçurumun ne kadar büyük olduğunun farkına varmıştır.¹⁰⁶

Bu noktada 18. yüzyılın sonunda Mısır toplumunun kendi içinde bir yere kadar tutarlı ve nispeten de canlı bir ekonomik faaliyet gösterdiği de belirtilmelidir. Yönetim açısından bakıldığında iki gücün varlığından söz edilebilir. Siyasi ve askeri güç, Asyalı Türk ve Çerkezlerden oluşan ve eski idarecilerin soyundan gelen Memlûklü seçkin bir grubun elinde iken, adli ve dini otorite ise tam aksine Müslüman Sünni geleneğin merkezi konumundaki el-Ezher'de yetişen Mısırlı fakihlerin ve âlimlerin elinde toplanmıştı.

Dönemin fakihleri siyasi iktidardan bağımsızdılar ve bizzat dini otoriteyi temsil etmeleri sayesinde, yöneticilerin yanlış uygulamalarına ve aşırılıklarına karşı halkın şikâyet ve isteklerini dile getirdiği bir başvuru noktası konumundaydılar. Din ve buna bağlı olan kanunlar, ülkedeki belirli bir kesiminin elinde kalmaya devam etmiş ve Mısır kimliğinin devamında esas unsur olmuştur.¹⁰⁷

Mısır'ın modern kültürü gerçek ve yerel bir temele sahiptir ve kökleri 18. yüzyılın ortalarından başlayan sosyal ve ekonomik dönüşümlere uzanmaktadır. Söz konusu dönüşümler ekonomik açıdan beş noktada özetlenebilir:

1. Mısır'a 18. yüzyılda yabancı sermaye girişi artmıştır.
2. Uluslararası pazarda ülke üzerinde artan baskı, ticari sistemde bir dönüşüme yol açmıştır.
3. Orta sınıfin küçük bir kesimi, yeni bir toprak sahibi sınıfa dönüşmüştür.
4. Sendika ve meslek odaları üyelerinin çoğu sabit ücretli işçilere dönüşmüştür.
5. Pirinç ve buğdaya olan talebin artması nedeniyle delta arazilerde tarıma yatırım hızlanmıştır.

Belirtilmesi gereken hususlardan birisi de o dönemde Mısır'ın batı hayranlığı ile bilinen Mehmet Ali Paşa'nın yönetimi altında olmasıdır. Zira Mehmet Ali Paşa

¹⁰⁶ Massimo Campanini (2006), *Târihu Mısır el-hadîs, (mine 'n-nehdati fi 'l-karni 't-tâsia aşer ilâ Mubarek)*, Çev.: İmad el-Bağdadi· el-Meclisü'l-A'lâ li's-sekâfe, Birinci Baskı, sayı 1002, s. 17.

¹⁰⁷ A.g.e., s. 19

doğuluların Sanayi Devrimi ile gelen büyüme furçasının zirvesindeki Avrupa'dan çok şey öğrenmeleri gerektiğine inanmış, bu yüzden de modern bilimlerin yanı sıra yabancı dillerin öğretildiği yeni teknik okulların kurulmasını teşvik etmiştir. Ayrıca, Mısır kültürünün Avrupa'ya uyumu konusunda yurtdışına araştırma misyonları göndermeye çalışmış ve söz konusu komisyonlar heyecan ve endişe dolu sonuçlarla dönmüştü.

Ancak 1876'ya kadar Mısır'ı yönetenlerin izlediği politika hazine rezervlerinin tükenmesine neden olmuş, yöneticiler Avrupa'ya özenerek saraylarına cömertçe para harcamışlardır. Bu arada kırsal kesimde ve toprak mülkiyeti ile ilgili sosyal statüde hissedilir bir gelişme yaşanmamıştır. İngilizler ve Fransızlar ekonomiye, hizmet sektörüne ve hatta kültüre daha fazla nüfuz etmiş ve her açıdan geri kalmış ülkede mali ve teknik destek için aranır hale gelmişlerdir.

O dönem misyoner grupların, özellikle Katoliklerin ve Fransızların Mısır'a gelişi teşvik edilmiş, elbette bu durum Mısır'daki Müslümanlar ve Kıptiler tarafından hoş karşılanmamıştır. 1876'da Mısır'daki Avrupalıların sayısı artmış ve yargıda bazı kaçınılmaz değişimler yaşanmıştır. Bu değişimlerden birisi yabancı vatandaşlara yönelik davalara bakmak üzere Mısırlı ve Avrupalı hâkimlerden oluşan karma mahkemeler kurulmasıdır.

1882 yılında Mısır'da İngiliz sömürgesinin otoritesi başlamış ve İngiltere, yalnızca ekonomik açıdan karlı şekilde sömürülemez ulkeyi siyasi ve ekonomik olarak da sömürge haline getirmeye karar vermiştir. Bunun sonucu olarak Mısır, resmi olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun bir parçası olması, ancak fiili olarak İngiltere'nin yönetiminde olması nedeniyle arada kalmıştır.

1858-1882 arasındaki dönemde yaşanan ekonomik, sosyal ve kültürel süreçler Mısır toplumundaki hak talep etmeye meyilli toplumsal sınıflarda yaşamı yeniden canlandırmıştır. Söz konusu toplumsal sınıfın hak talep ettiği koşullara bakıldığında, devletin güvenliğini ve dış çıkarlarını savunan sistemin zayıf olduğu, toplumsal örgütlenme ve iletişim araçlarının gelişmiş olduğu ve tek bir söylemin var olduğu görülmektedir. İşte bu şartlar altında, Avrupa'nın sömürgesine karşı Ahmed Arabi Paşa'nın önderlik ettiği Arabi isyanı meydana gelmiştir.

Ancak bu noktada, sosyal ve ekonomik olumsuzluklara rağmen, İngiliz sömürgesi altındaki Mısır'ın gerçek bir kültürel rönesans başlattığı söylenmelidir. Mısır'da milliyetçiliğin doğuşu ülke siyasi tarihinin en önemli kilometre taşlarından

birisi olmuş, İngiliz sömürgecinin neden olduğu eğitimdeki ve kurumlardaki geri kalmışlık ve yaşanan ahlaki kriz hakkında bir farkındalığa yol açmıştır. Ancak bu süreçte Mısır siyaseti, liberal dönem ve sonrasında Abdünnâsır'dan Mübarek'e uzanan cumhuriyet dönemindeki siyasi tercihlerde de görüleceği üzere yavaş yavaş mevcut İslami çevreden farklı bir İslami karakter kazanmıştır.¹⁰⁸

O dönemde ilk Mısır matbaası kurulmuş ve günlük gazete yaygınlaşmaya başlamıştır. 1875 yılında günümüzde yayım hayatına devam eden ilk büyük günlük gazete olan Ahram gazetesi kurulmuştur. Bu gazete hukuki, dini, edebi ve İslami alanda yayınladığı değerli yazılarla tanınmış ve bu sayede Mısır, tüm Arap dünyasında kültürel ve siyasi ifadenin referans noktası haline gelmiştir.

1908 yılında kadrosunda birçok yabancı öğretmenin yer aldığı, öğretimde laik bir yaklaşım ve dinden tamamen ayrı modern bir müfredat benimseyen Mısır'ın ilk ulusal üniversitesi açılmıştır. Bunun sonucunda Mısır'ın birlik ve bağımsızlığını isteyen ulusal bir bilinç ile kültürel ve siyasi modeli Avrupa tarafından geliştirilen ithal bir millilik düşüncesi yerleşmiştir.

Yaşanan birçok olay, siyasi ve ekonomik değişimler Monarşi yönetimi altındaki Mısır'ın oluşumuna katkıda bulunmuş, elbette bu durum Mısır toplumunun teşekkülünde de rol oynamıştır.

Mısır kültürü, ülkenin millilik bakımından yenilenmesine kapı açan siyasi algılar ve düşünce yapıları açısından hayati önem taşımaktadır. Söz konusu algı ve düşünceler birbirinden oldukça uzak ve farklı iki görüş temsil etmektedir. Bunlar uyanışa ve İslam'ın yeniden canlandırılmasına odaklanan dini görüş ile seküler görüştür.

Seküler görüş, Mısır medeniyeti için Afrika kökenini ve Firavun kültürünü yüceltme eğilimindedir. Bu görüşe göre İslam dışarıdan getirilmiş ve yerel bir alt tabaka tarafından benimsenmiş bir dindir. Halbuki Mısır halkı bunun yerine tarihteki en eski ve en müreffeh medeniyetlerden birine ait olmaktan gurur duyabilir.¹⁰⁹

Seküler görüşün o zamanlar doğrudan İslam'ın temel ilkelerini içerdiği belirtilmelidir. Bu kapsamda modernizm düşüncesinin daha geniş ve bilinçli olması için İslamlaştırma yönünde bazı girişimlerde de bulunulmuştur.

¹⁰⁸ A.g.e, s. 47.

¹⁰⁹ A.g.e, s. 76.

Sadece Mısır'da değil Arap ve Müslüman dünyasında da en önemli olaylardan birisi 1928'de İhvân-ı Müslimîn'in kurulmasıdır. Zira bu örgütün kurulması ile Mısır'da, dini derneklerde olağanüstü bir şekilde gelişme yaşanmış ve dini yaşamda gerçek bir dönüşüm meydana gelmiştir.

İhvân'ın Mısır halkında, özellikle de fakir kesiminde büyük başarı elde etmesinin ve toplumdaki varlığının köklü, kalıcı ve etkili olmasının nedenlerinden birisi eğitim ve sağlık alanındaki yoğun çabalarıydı.

İhvân örgütünün kurulmasının yanında bir başka önemli olay da Temmuz 1952 devrimidir. Mısır tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilen bu olay Mısır'daki rejimin monarşiden cumhuriyetçiliğe dönüşmesine neden olmuş ve bu devrime liderlik eden Muhammed Necîb Mısır Cumhuriyeti'nin ilk başbakanı seçilmiştir.

Muhammed Necib'in yerine gelen Cemal Abdünnâsır, Müslüman olmasına rağmen, reddetse de yönetimde laik bir devlet anlayışı benimsemiştir. Mısır'daki İngiliz sömürgeciliğinin fiili olarak sona ermesi 1954'te Abdünnâsır'ın yaptığı görüşmeler sonucunda gerçekleşmiştir.

Merkezi iktidar ordu ile cumhurbaşkanının elinde toplanmış, halkın yönetime katılımı hissedilir derecede olmamıştır. Abdünnâsır toplumsal adalet ve demokratik bir hayat tesis etmeye çalışan bir anayasa hazırlamış ve anayasada İslam'ın devletin dini olduğu belirtilmesine rağmen kendi düşüncesi üstü kapalı şekilde sosyalist kalmaya devam etmiştir.

Cemal Abdünnâsır'ın en çok üzerinde durduğu konulardan birisi Arap milliyetçiliği olmuştur. Siyasi kariyeri boyunca, 1956'da Süveyş Kanalı'nın kamulaştırılması, Suriye ile birlik ilan edilmesi, Arap ve Afrika özgürlük hareketlerine destek verilmesi gibi birçok önemli karara imza atmıştır.

Cemal Abdünnâsır yakaladığı halk nezdinde popüler olmasına rağmen demokratik bir yönetim uygulamamıştır. Siyaset ve düşünce özgürlüğünü engellemiş, İhvân örgütünü düşman ve tehdit olarak görmüştür.

Mısır tarihinde, toplumunun düşünce yapısını şekillendirmede rol oynayan önemli bir dönem bulunmaktadır. Mısır sosyalizmi denilen ve fikirleri otuzlu yıllardan itibaren başlayan bu sosyalizm düşüncesi, dine olan ilgisinin yanı sıra laik özelliklere

de sahip olması yüzünden muğlak bir yapıya sahiptir. Mısır sosyalizmi dinin toplumdaki rolünü yeniden düzenlemeye, din âlimlerini eleştirmeye ve milliyetçiliği savunmaya çalışmıştır.

Öte yandan İhvân sosyalizme karşı çıkan ilk örgüt olmuştur. Seyyid Kutub sosyalizmin fikirleriyle yüzleşen en önemli isimlerdendir. O, sosyalizmin empoze ettiği İslam, devlet ve toplum arasını ayırarak toplum ve milliyetçiliğe daha çok önem veren düşünceyi reddederek İslâm, devlet ve toplum arasında bütünlüğü savunmuştur.

Her ne kadar sosyalizm Mısır'da siyasi bir düşünce olarak ve tamamen siyasi amaçlar için başlamış olsa da sonrasında eğitime sahasına da taşınmış, sosyalist öğrenciler Mısır kültürünün bir parçası haline gelmiştir.

Abdünnâsır sosyalizmi teşvik eden konuşmalarında İslam'ın sosyalist karakterli bir din olduğunu, zira sosyalizmin anayasasının adalet, adaletin ise Allah'ın kanunu olduğunu söylemiş ve yaptığı tüm söyleşilerde sosyal adalet konusunu gündeme getirerek din ile bağlantı kurmuştur.¹¹⁰

Abdünnâsır yönetiminde komünistlere ve İhvân örgütüne karşı zorbaca uygulamalar aleni bir hal almış, hapishaneler muhaliflerle dolmuştur. Müslüman toplumunun Batı toplumunu taklit ederek gerilediğini, İslam'ın özünden uzaklaştığını ve doğru yoldan saptığını savunan Seyyid Kutub da tutuklananlar arasında yer almıştır.

Abdünnâsır'ın ölümünden sonra yönetimi Enver Sedat devralmıştır. Halkın sesi ve hareketi şeklindeki bir demokrasi sloganiyla başa gelen Enver Sedat'ın en belirgin hedefi daha geniş bir güç ve yetki elde etmek için Arap Sosyalist Birliği'nin etkisini ortadan kaldırmaktı.

Enver Sedat'ın amacı, zorba Abdünnâsır yönetiminin tüm izlerini silmek ve demokrasiyi doğru bir şekilde uygulamak olsa da bu sahaya yansımamış, aksine halk üzerinde olumsuz bir etki yaratmıştır. Bu dönemde toplumsal eşitsizlik devam etmiş, rüşvet veren milyonerlerin artması ile yolsuzluk yaygın hale gelmiştir. Bu yolsuzluklardan Enver Sedat ve ailesi de etkilenmiştir.

¹¹⁰ A.g.e, s. 150.

Bu bozulmalar Mısır'ın kırsal nüfusunu da etkilemiş, çok sayıda kişi çalışmak üzere kırsaldan şehre göç etmiştir. Bunun sonucunda şehirdeki nüfus yoğunluğu artmış ve düzensiz göç nedeniyle konut, sosyal imkân ve sağlık konusunda sorunlar ortaya çıkmaya başlamıştır. O dönemde işsizlik de önemli ölçüde artmıştır.

Bütün bu yaşananların neticesinde Mısır halkı tarafından 1977 senesinde büyük bir devrim hareketi başlatılmış, özellikle yoksul kesim bu devrimi hareketini desteklemiştir. Ancak devrim hareketi başarısız olmuş, göstericiler ordunun yardımıyla bastırılmış ve bu olaylar sırasında birçok kişi hayatını kaybetmiştir.¹¹¹

Mısır'da bölgesel düzeyde yaşanan sorunlar Enver Sedat döneminde de devam etmiştir. Mısır ile İsrail arasında sürekli çatışmalar yaşanmış, Mısır Süveyş Kanalı üzerinden İsrail'e hava ve deniz harekâtı düzenlemiştir. Mısır'ın üstünlüğüne rağmen Enver Sedat, Birleşmiş Milletlerin dayattığı ateşkes çağrısından sonra 1978 senesinde İsrail ile normalleşme kararı almıştır.

Enver Sedat, İsrail'le barışı ilan ettiği konuşmasında Mısır ve Arap halklarına şu sözlerle seslenmiştir: "Barış hepimiz içindir, Arap topraklarında da ve İsrail'de de, kanlı çatışmalarla kaos yerine dönen bu büyük dünyanın her yerinde de. İşte bunlar insanın kendi türünü ortadan kaldırmak için yaptığı şeyler... Size ayakları yere sağlam basarak geldim, yeni bir hayat kurmak için, barışı Hâkim kılmak için. Hepimiz bu topraklar üzerindeyiz. Allah'ın toprakları. Hepimiz Müslümanız, Hıristiyan ve Yahudi'yiz. Allah'a ibadet ederiz ve kimseyi O'na kimseyi ortak koşmayız. Allah'ın bize öğretileri ve emirleri ise sevgi, dürüstlük, temizlik ve huzurdur."¹¹²

Bu metin Enver Sedat'ın İsrail ile normalleşme anlaşmasını ilan ettiği konuşmasının bir parçasıdır ve burada işaret edilmesi gereken şey, dinin siyasete alet edilmiş olduğudur. Bu konuşma halk nazarında dikkat çekmek ve barışa olan ihtiyacı karşılamak için yapılmış sıradan bir konuşma gibi görünse de Gandi'den yaptığı alıntı, sonrasında İslam dininden kattığı sözlere bakıldığında normal bir vatandaşın Müslüman, Hıristiyan ve Yahudi arasındaki kardeşlikten bahsederken kurduğu cümlelerin doğru olmadığını ayırt edememesi mümkündür. Bu konuşma, bir toplumun dinle ilişkisini değiştirme veya değişmesi konusunda siyasetin nasıl rol oynadığına bir örnektir.

¹¹¹ A.g.e, s. 190

¹¹² A.g.e, s. 198.

Enver Sedat'ın bu tutumuna birçok Arap ülkesinin karşı çıkmış olması dikkat çekicidir. Bunun sonucu olarak da Mısır'a ekonomik yardımlar durdurulmuş ve Arap Birliği'nin Tunus'a devredilmesi talep edilmiş, 1979 yılında Mısır, İslam Konferansı Teşkilatı tarafından reddedilerek üyelikten çıkarılmış, Kıpti Patriği Papa Şenûda Enver Sedat'ın İsrail'i tanınması ve Hıristiyanların Kudüs'e hacca gitmesinin yasaklanmasına karşı çok sert eleştiride bulunmuştur.

İsrail'le normalleşme kararı sadece uluslararası alanda değil ülke içinde de büyük yankı uyandırmıştır. Abdünnâsır veya İhvân taraftarları gibi dini ve siyasi muhalefet de İsrail'le yapılan barışı protesto etmiştir.

Enver Sedat'ın iktidarının başlangıcında Abdünnâsır tarafından hapse atılan İhvan üyelerini serbest bırakmasıyla başlayan İslamcılara özgürlük vermesindeki amaç, onları kendi tarafına çekmek, sol veya komünist sosyalist partilere karşı siyasi araç olarak kullanmaktır. Dolayısıyla Enver Sedat'ın dindar bir cumhurbaşkanı olarak görünme hevesinin tamamen siyasi nedenlerden kaynaklandığı anlaşılmaktadır.

Sedat'ın kurumlar üzerindeki "İslamcı" etkisi sonucu, 1978 yılında "Kânunu'l-ayb/Ahlak Kanunu" adı verilen bir kanun yürürlüğe girmiştir. Bu kanun kamu ahlakını korumak için mahkemelerin kurulmasından, suçluyu siyasi haklarından mahrum bırakmaya kadar varan hükümler içeren bir metinden ibaretti. Ayrıca bu yasa ile birlikte iyiliği emredip kötülüğü yasaklama görevini yerine getiren ve eski bir İslami uygulama olan Hisbe Kanunu geri dönmüştür.

Bu kanunun sonucu olarak kamu ahlakı sorumlusu isimli bir kadro ortaya çıkmıştır. Bu memurun görevi eğlence türlerini ve yabancı anlaşmaların uygun olup olmadığını kontrol etmektir. İslam, anayasada sadece "yasama kaynaklarından biri" iken 1980 senesine gelindiğinde "İslam yasamanın birinci kaynağıdır" şeklinde değiştirilmiştir.¹¹³

Halk Meclisi'nin yanında Şura Konseyi kurulmuştur. Şura, İslam siyasi düşüncesinin temel ilkelerinden birisidir ve birçok kişi tarafından Batı demokrasisinin İslami şekli olarak görülmüştür. Bu sistemde halk iradesinin temsilcileri olarak tanımlanabilecek kanaat önderleri ile istişareye önem verilmektedir.

¹¹³ A.g.e, s. 202.

Sosyalizmin aile hukukunda mücadele verdiği kadın hakları konusunda Enver Sedat döneminde engellemeler getirilmiştir. İhvan-ı Müslimin gibi ılımlı İslamcı örgütler üniversitelerdeki öğrenci topluluklarını, sendika ve meslek odalarını kontrol etmeye başlamıştır. İhvan'ın propaganda faaliyetine geri dönmesine izin verilmiş ve onlara ait prestijli bir dergi olan Da'vâ Dergisi 1976 yılında yeniden yayına başlamıştır.

Atılan tüm bu adımların ardından Enver Sedat, özellikle el-Ezher'in de desteğini alarak dini meşruiyet kazanmayı başarmıştır. İslam'ı ahlaki açıdan bir ilham kaynağı ve laik yönetim sistemi için bir örnek haline getirmek isteyen Cemal Abdünnâsır'ın aksine Enver Sedat, İslam'ı hükümetin elindeki bir silah olarak kullanmak istemiştir.

Ancak Enver Sedat tüm bu çabalarına rağmen kendisine karşı İslami muhalefetin varlığına engel olamamıştır. İslami muhalefet, halk kitlelerinin sosyal açıdan İslam'a yönelmesi ve İslami propagandanın Mısır toplumundaki öğrenciler ile yoksul kesim gibi iki önemli kitleyi yanına alması nedeniyle güçlü bir tabana sahip olmuştur.

İhvân-ı Müslimin bu dönemde sosyal çalışmalar yapmaları ve halkın ihtiyaçlarına dokunmaları nedeniyle başarılı olmuştur. İnsanlar, Mısır'da adalet ve eşitliği sağlamanın tek alternatifinin İslam olduğu ve Mısır'ın denge ve refahın hüküm sürdüğü bir İslam ülkesine dönmesi gerektiği düşüncesine inanmışlardı.

1981 yılına gelindiğinde Mısır'da Müslümanlar ve Hıristiyanlar arasında mezhepsel çatışmalar yaşanmış, bunu izleyen Enver Sedat'a yönelik eleştiri ve muhalefet dalgası da buna eşlik etmiştir. Durumu kontrol etmek adına İhvan örgütü ve siyasi parti liderleri de dâhil çok sayıda muhalif tutuklanmış, Papa Şenûda da tutuklananlar arasında yer almıştır.

Bu süreçte Da'vâ ve Şa'ab gazeteleri de kapatılmış ve cami vaizlerinin vaaz için hükümetten onay alma meburiyeti getirilmiştir. Enver Sedat'ın bu katı politikası onun öldürülmesi ile sonuçlanmıştır. Cihad cemaatine mensup Halid İslamboli adlı ordudaki bir genç ve yanındaki bir grup asker tarafından 1981'de askeri geçit esnasında suikasta uğramış, başından yaralanarak hayatını kaybetmiştir.

Enver Sedat'ın ölümünden sonra Hüsnü Mübarek doğrudan Mısır Cumhurbaşkanı seçilmiştir. Daha en başından Cemal Abdünnâsır ve Enver Sedat'ın izlediği yolu takip edeceğini belli etmiştir. Hüsnü Mübarek, iktidara geldiği andan

itibaren güvenlik, istikrar ve aşırı İslamcılıkla mücadelenin zorunluluğundan bahsetmiştir.

Mübarek'in iktidara gelmesinden sonraki yıllarda Mısır siyasetinde yaşanan gelişmeler, hükümet yönetimindeki eski kusurların tekrarlanacağını ve kapitalizme doğru belirgin bir kayma yaşanacağını da göstermiştir.

Mübarek hükümeti, Enver Sedat'ın yönetimi sırasında hapiste yatan bazı muhalifleri serbest bırakarak geniş bir özgürlük hareketine ev sahipliği yapmıştır. Mısır, eski hükümet zamanında yaşadığı baskı ve yasakların ardından geniş bir basın özgürlüğüne tanık olmuş, bu da yeni partilerin doğuşuna zemin hazırlamıştır.

Mübarek iktidarı 29 yıl sürmüştür, bu süre boyunca diğer Arap ülkelerinin yanı sıra ABD ve Rusya ile yakın ilişkilerini sürdürmüştür. Ancak Mısır, yine bu dönemde insan hakları sicili yüzünden eleştirilere maruz kalmıştır.

Mübarek iktidarı göreve geldiği andan itibaren tanıdığı siyaset ve basın özgürlüğüne rağmen sonraki süreçte ciddi anlamda siyasi sansür uygulamaya, düşünce ve ifade özgürlüğüne kısıtlamalar getirmeye başlamıştır. Devletin polisi acımasızlaşmış, keyfi tutuklamalar ve işkenceler görülmüştür.

Hüsnü Mübarek'in başta olduğu dönemden kuşkusuz en çok toplum etkilenmiştir. Zira Mübarek döneminde hızlanan liberal ekonomi, milli üretim ve Mısır'ın kişi başına düşen ortalama gelirindeki artışa rağmen yoksulluk ve sosyal eşitsizlikler azalmamıştır. Bir tarafta çok zengin ve lüks bir azınlık varken diğer tarafta aşırı yoksul bir çoğunluğun varlığı sürmüştür.

Mübarek döneminde toplumsal çatışmalar ve halkın öfkesi artarak tehlike oluşturmaya başlamıştır. Bunun sonucunda 1986 yılında polislerin düşük ücretleri üzerinden bir devrim girişimi yaşanmıştır. Zira polislerin çoğunluğunun yoksul ve çiftçi sınıfından oluşması kentleşme ile birlikte bir kimlik krizine yol açmıştır.

Bu noktada, Mübarek yönetiminde aşırı İslamcı grupların işçi sınıfı arasında daha çok yayıldığı belirtilmelidir. Zira Enver Sedat zamanında İslamcı aktivistler, şehir nüfusunun büyük bir bölümünü oluşturuyor, %80'i lise veya üniversite diplomasına sahip ve sadece %30'u yirmi beş yaşın üzerinde iken Mübarek yönetimindeki İslamcı aktivistlerin %50'si taşra veya şehrin kenar mahallelerinde yaşayanlardan oluşmaktaydı. Bu durum şiddete meyilli saldırgan bir muhalefetin varlığının kısmen de

olsa gerekçesi olabilir. Bunun yanında toplumsal koşullarda da büyük bir kötüleşme olduğunu ve çaresiz kalan halkın neden şiddete başvurmaktan başka bir yol bulamadığını göstermektedir.¹¹⁴

Ancak aşırı İslamcılık uzun sürmemiş, Mübarek yönetimi bu sorunun üstesinden gelmiştir. Bunda aşırılık yanlısı örgütler ile bunun kurbanı olan halk arasındaki kopukluğun artması etkili olmuştur. Mısır halkı, aşırı İslamcılığın ekonomiyi olumsuz yönde etkilediğini, ülkeyi ekonomik ve sosyal açıdan giderek kötüye götüren yoksulluğun artmasında ve devlet güvenliğinin sarsılmasındaki rolünü fark etmiştir. Bunun üzerine el-Ezher, büyük prestiji ve üstlendiği dini eğitim sayesinde aşırıcılığa karşı bir duruş sergilemiştir.

Zira İslam, aşırıcılığa karşı net bir duruş sergilemiş, her meseleye barışçıl tutumla yaklaşmıştır. Siyasi faaliyetten uzaklaştırılmalarına rağmen, İslam'ı propaganda ve eğitim yoluyla yaymaya gayret etmişlerdir. İslam'ın karşı karşıya kaldığı siyasi ötekileştirme yerini geniş kitlelere yayılmaya bırakmıştır.

John Esposito bu konuda şöyle söylemektedir: “İslami uyanışın geleneksel Mısır toplumu üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Mısır’da halk sınıfları arasında Müslümanlık artmıştır. Yeni aydın dini liderlerde modern İslami eğilimler olduğu görülüyor ve bu liderlerin halkın orta ile üst sınıftan takipçi kitlesi mevcut. Seküler modernleşme teorisine ve devlet politikalarına karşı çıkan çoğulculuk, kadın hakları ve sosyal adalet, İslam inancının nüfuzu, devlet sembolleri ve değerleri, mahkeme, görev, toplumun görünüm ve değerleri gibi İslami reform ile ilgili konularda yazan ve konuşan doktorlar, gazeteciler, avukatlar, siyaset bilimi uzmanları, erkekler ve kadınlar var. İhvân-ı Müslimin Mısır’da yayılan bir sessiz sosyal devrim örneğidir. İhvân sayesinde İslami aktivizm kurumsal bir karakter kazanmıştır. İhvân’a ait sosyal hizmet ve kurumlara alternatif olabilecek ve geleneksel toplumun bir parçası olan İslami kurumlar, okullar, hastaneleri, yaynevleri ve sosyal hizmetleri var.”¹¹⁵

1990 ve 2001 yılları arasında Mısır toplumu İslam'dan oldukça etkilenmiştir. Bunun en bariz örneği özellikle küçük yaşlarda başörtüsünün yaygınlaşmasıdır. Her ne kadar Mübarek zamanında İslamiyet sadece dini meşruiyet elde etmek için kullanılmaya çalışılsa da Mısır kimliğinin bir parçası haline gelmiştir.

¹¹⁴ A.g.e, s. 223.

¹¹⁵ A.g.e, s. 226.

Bilindiği üzere Mısır'da yıllarca süren adaletsizlik, yolsuzluk ve keyfi tutuklamaların yaşandığı sürecin ardından 25 Ocak 2011 devrimi yaşanmış ve Hüsnü Mübarek istifa etmiştir. Onun ardından iktidara Muhammed Mursi'nin gelmiş, ancak bu uzun sürmemiştir. İktidarı sırasında meydana gelen askeri darbe sonucu hapse atılmış ve 2019 senesinde Katar ile istihbarat davası görüldüğü sırada hayatını kaybetmiştir. Mursi'den sonra yönetimi Abdülfettah es-Sisi devralmıştır ve şu ana kadar Mısır'ın cumhurbaşkanlığı görevini yürütmektedir.

Mısır'ın yaşadığı monarşi dönemi, küreselleşme ve modernliğe geçiş dönemi, sömürgeci ve sosyalist düşüncenin hâkim olduğu dönemler, Abdünnâsır, onun laiklik stratejileri ve bunları İslam'la harmanlama çabalarının olduğu dönemler, sonrasında Enver Sedat ve Mübarek dönemleri Mısır toplumunun düşünce yapısı ve meselelere yaklaşımında büyük rol oynamış ve toplumunun oluşumuna etki etmiştir. İşte söz konusu bu değişimlerin ortasında Mısır sineması doğmuş ve elbette o da tüm bu yaşananlardan etkilenmiştir. İlerleyen başlıklarda Mısır sinemasının siyasi ve toplumsal koşullar altında geçirdiği dönemlerden bahsedilecektir.

3.2.1. Mısır Sinemanın Gelişme Aşamaları

Mısır sinemasının gelişim aşamalarını şu şekilde tasnif etmek mümkündür:

A. Stüdyo Mısır Aşaması/ Dönemi

Mısır'da sinemanın ortaya çıkması aşamasından sonra Stüdyo Mısır aşaması gelmiştir. Bu aşama, Mısır'daki sinemanın altın çağı olarak kabul edilmektedir. O zamanda Südyo Mısır, en gelişmiş ekipmanları ve sanatsal yeterlilikleri ile hazırlanmıştır. Bunun yanında Mısırlı ve yabancı uzmanların işbirliğiyle iyi içerikli ve yüksek kaliteli Mısırlı filimler takdim edilmeye başlamıştır. Stüdyo Mısır, yeryüzündeki bilinen diğer stüdyoların üslubuna takip etmiştir. Sinemanın seyirci sayısı hep Mısır'da hem Arap dünyasında artmıştır. Stüdyo Mısır, Mısır'daki sinema üretimi, düzenli ve dakik bir temel üzerinde durmasını sağlamıştır.

Belirtmemiz gerekir ki Stüdyo Mısır, Talat Harb (stüdyonun kurucusu) adlı kişiden maddi destek almıştır. Zaten sinemanın gelişmesi, alınan destekten kaynaklanmaktadır. Talaat'ın gösterdiği çabadan dolayı Stüdyo Mısır'ı büyük bir sinema şirkete dönüştürmüştür. Onun adı Oyunculuk ve Sinema için Mısır Company'dir.

Adı geçen şirket, film geliştirmek için laboratuvarlara ve en gelişimin projelere sahip olmuştur.

Bu aşamada üretilen filmler, konu açısından sonraki yıllarda üretilen filmleri etkilediği farkedilmektedir. Yüksek sosyeten insanlara ışık tutulsa bile onları iyi filmlerde canlandırılmamıştır ¹¹⁶.

B. İkinci Dünya Savaşı'ndan Sonraki Sinema Dönemi

İkinci Dünya Savaşı'nın ekonomik, kültürel ve insanî sektörleri üzerine bıraktığı sonuç, dünyanın herhangi yerindeki sinemayı etkilediği gibi Mısır sinemasını da etkilemiştir. Savaştan sonra zenginler kesimi ortaya çıkmıştır. Kimileri sinema alanına girmiştir. Onların çıkardıkları filmler, savaş konulu olsa da yüzeysel ve gerçek hayattan uzak olmuştur. O zamanlardaki sinema savaşın toplum üzerine bıraktığı etkiyi yansıtmakta başarmamıştır. Başka bir söyleyişle, o zamanlardaki sinema, savaşın bıraktığı etkileri ve toplumun durumunu işleyen filmleri üretmek denememiştir.

Bu aşamanın/ 1945 sonrasının en belirgin özelliği, film yapımının büyük bir şekilde artmasıdır. Yapımcıların sayısı da artmıştır. Bazılarının sanatla ilgisi yoktur fakat amaçları para kazanmaktır. Dolayısıyla yüksek maddi kazancı edinmek amacıyla kısa sürede kalitesi olmayan, saçma konulara dayanan filmler üretilmeye başlamıştır. Bu filmlere mizah, dans ve aşk sahneleri hâkimdir.

Savaştan sonra zenginlerin birer film yapımcılara dönüşmeleri, filmlerin adetlerini artsa da çıkan filmlerde toplumdaki değerlerin kaybolduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu aşama, Mısır'daki film yapımının seviyesi düşme başlangıcı sayılmaktadır. Yani yapımın sanatsal seviyesinin düşmeye başlamıştır.

İnsanların eğilimlerinin farklılığı dolayısıyla bu aşama türlü değişikliklere ve çatışmalara uğramıştır. Bu da aynı zamanda başarı ve başarısızlıklara yol açmıştır. Bu aşamada, fikirler ve değerler çatışması zirveye ulaşmıştır. Tüccarların ve film yapımcılarının gücü tehlikeli olmaya başladıktan sonra derin ve özgün konulu filmlerin sayısı azalmaya başlanmıştır. Eski sinemacıların direnmesi ve yeni sinemacıların eksik olmayan çabaları dolayısıyla iyi filmlerin tükenmemesini sağlamıştır.¹¹⁷

¹¹⁶ Rida Al-Tayyar (1981), *Almadina fi 'l-Sinema Al'arabiyya*, 1. Baskı, Arap Araştırmaları ve Yayıncılık Vakfı, Beyrut, s. 13.

¹¹⁷ Ahmet Kamil Mürsi ve Mecdi Vehbe (1973), *kamus al-fen as-sinimai*, Mısır Genel Kitap Kurumu, Mısır, s. 59.

Bu aşamada film üretim şirketlerin sayısı artmıştır. Yıllık film üretimi 60-70 adet ulaşmıştır. Renkli filmler çekilmeye başlamıştır. Mısır, uluslararası sinema festivellerine katılmaya başlamıştır. Filmler üretilmesinde diğer Arap ülkelerle işbirliği yapılmaya başlamıştır.

C. Temmuz Devrimi'nden Sonraki Sinema 1952-1963 Dönemi

Mısır sinema tarihinde bu aşama önemlidir. Bu aşamadaki film, tehlikeye uğramıştır. Film yapım politikasındaki kriterler ve hedefler sarsılmıştır. Şöyle ki üretilen filmler ya iyi anlamda yüksek seviyeye ulaşmışlar ya da saçma ve yüzeysel anlamda düşük seviyeye inebilmiştir. Sinema, eğlenme ve yaşanan acı hayattan bir kaçış aracı olarak görünmüştür. Ancak bazı sinemacının çabası, fikir ve edebiyat adamları ve bazı devlet yetkilileri sayesinde film üretim seviyesi birkaç adım olsa da iyiye doğru yol almıştır.

Bu aşamada film yapımın gelişmesi, kaygı ile karıştırılanmış. Çünkü bu aşama, 23 Temmuz devriminin sonraki on seneyi temsil etmiştir. Buna dayanarak bu aşamadaki sinema, savaştan dolayı etkilenen filmlerin etkisinden ancak bir süre sonra kurtulmayı başarmıştır. 23 Temmuz Devrimi, ekonomik, sosyal, politik ve kültürel alanlarda köklü bir değişime neden olmuştur. Kültür ve basım için çeşitli organlar ve bakanlıklar kurulmuştur: Sanat, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Sponsorluğu Yüksek Kurulu, Sinema Destekleme Vakfı, Ulusal Rehberlik Bakanlığı, Sanat Bölümü ve Seçilmiş Bilim Sempozyumu ve Danışma Bölümüdür¹¹⁸.

Mısır sinemasında ilk defa yeni bir metod kullanılmaya başlanmıştır. Şöyle ki ilk önce konu seçilip filmin hikâyesi yazılmıştır. Buradan da tipik Mısır filminden farklı olarak yeni, İtalyan gerçekçi filmlerinde kullanılan yöntemi taklit eden filmler ortaya çıkmaya başlamıştır¹¹⁹.

Bu aşamanın en çarpıcı özelliği, yönetmenlerin seyircinin istediklerini karşılamalarıdır. "Nasreddin Hocanın Eşeği: حمار جحا" gibi filmler çıkmaya başlamıştır. Bu filmler, siyasî, kolonizasyon ve Arap milliyetçiliği gibi konular ele almıştır. Artık Arap sinemasında yeni bir eğilim çıkmış diyebilmekteyiz¹²⁰. İşçi sınıfının

¹¹⁸ Velit Kadri (2012), A.g.e, s. 31.

¹¹⁹ Can Alexan (1982), *alsinema ve alsakafa fi'l-vatan Alarabi*, Sanat ve Edebiyat Ulusal Konseyi, Kuveyt, s. 46.

¹²⁰ A.g.e, s. 49.

sömürücülerin hırslarına karşı işçi sınıfının mücadelesi, hakları için insanların direnmesi gibi konular filmlerde çıkmaya başlamıştır.

Belirtmemiz gerekir ki o zamanlarda sinema yapımı özel yapılmaktadır. Kamu sektörü henüz ortaya çıkmamıştır. Yapımcıların çoğu yabancıdır, dolayısıyla işgalden kurtulmak için halkı kıskırtan ve yüreklendiren filmlerin sayısı az olmuştur. Bu aşamada yaklaşık olarak 600 film çekilmiştir. Senaristlerin sayısı az olsa bile yüksek seviyeli olmayan çok senaryo yazılmıştır. Kültür Bakanlığı, 1959 yılında bir sinema enstitüsü, 1963 yılında bir senaryo enstitüsü kurmuştur. Ancak üzülecek belirtiriz ki enstitülerin mezunları, büyük bir şekilde sinema alanında pratik katkıda bulunmamıştır¹²¹. Bu aşamada Kültür Bakanlığı, sinemayı geldiği kötü hâlden kurtarmak için 1957 yılında Sinema Destekleme Kurumu kurmuştur. Aynı zamanda bakanlık yarışmalar düzenlemiştir. Bu yarışmalarda en iyi filmlere ve sanatçılara ödüller verilmiştir. Bu aşamada edebiyat ile sanatın işbirliği egemen olmuştur. Örneği Taha Hüseyin ve Tevfil Hekim'in arasında yapılan işbirliği gibi.¹²²

D. Kamu Sektörü Dönemi

Bu aşama, yeni sinemacı grupların ortaya çıkışına şahit olmuştur. Filmler, kamu sektörü tarafından çıkarıldığı için bu aşama kamu sektörü ile adlandırılmıştır. Kamu sektörü ve özel sektörün ürettiği filmlerin sayısı ve kalitesi hemen hemen aynıdır. Kamu sektörünün film yapımı alanına gireceğini ilan edildiği zaman özel sektördeki çalışanlar korkmaya başlamıştır. Hatta kimi kurumlar, bu yeni adımın sonuçlarını bekleyip film yapım işlemini durdurmuştur. Öte yandan kamu sektörü, gereken araştırmaları ve çalışmaları yapmak yerine plansızca film yapım alanına girmek zorunda kalmıştır. Aynı zamanda büyük bir sayıda film yapımcısıyla anlaşma yapmıştır ve çıkarılan filmlere (B harfi filmleri) adını koymuştur. B harftan kastedilen, ikinci derecedeki az masraflı filmlerdir. Fakat bu filmlerin Mısırlı filmlerin itibarını kötüleyen filmlerden farkları olmamıştır.

Bu dönemin filmlerinin çoğu, sosyalist bir toplumda sinemanın ne olması gerektiğine karşı, kötü örnekleri temsil etmiştir. Filmler, gerçek meselelerden ve 60 yıllarında yaşanan hayattan uzaktır. Buna ek olarak bu dönemin filmleri, ikinci dünya

¹²¹ Velit Kadri (2012), A.g.e, s. 32

¹²² Velit Kadri (2012), A.g.e, s. 32.

savaşından sonra çıkarılan kötü filmlerin kopyasıdır. Filmler, dans partileri ve seks sahneleri içermektedir.

Kamu sektörü sineması, Mısır'daki işçi sınıfı varlığının oluşmasına ve bu sınıfın siyasî aktivitelerde katkıda bulunmasına tanık olmuştur. Buna rağmen burjuva sınıfı, ticari olarak nitelendirilen çoğu filmin odak noktası olmaya devam etmiştir. Buna rağmen halk, pek çok filmin konusu olsa da bu filmler, halkın dertleri ya da genellikle önemli konuları cesaretle ve samimiyetle ele alınmamıştır. Sosyalizm ise yeni Mısır sinemanın ilgisinden uzak kalmıştır.

Bu dönemin sineması, toplumdaki sosyalizm, sosyal sınıfların sonuçlandığı farklılığı reddetmek, işçilerin haklarını aramak gibi fikirlerin ortaya çıkmasından dolayı düşük gelirli sosyal sınıfı ve burjuva sınıfın küçük bir kesimini kullanıp kendi çıkarı için bazı konular ele almıştır. Örneğin iş fırsatları sunmak, başarmak, sınıfı geliştirmek vs. Sinemanın zikrettiğimiz bu konulara yer vemesinin sebebi batı düşüncesiyle dolu olan fikirlerini sunmaktır.

Eski tarihsel dönemin örneğini alan kamu sektörün filmlerinin ve müzikal filmlerinin içeriği sosyal koular içermemek, seyirciye mesaj iletmemektedir. Batılı ve çağdaş konuları ele almaktadır.¹²³

Kamu sektörü, "B harfli filmler" in ortaya çıkmasına rol oynasa da üç sene sonra kendi amacını gerçekleştirebilen filmler üretmeyi başarmıştır. Örneğin Atıf Salım tarafından yönetilen "Yemen Devrimi: ثورة اليمن" adlı filmidir. Kamu sektörün yeni çıkarmaya başladığı bu filmler, sektörün içinde yaşanan yarışmaların ürünüdür. İki yönetin/üretim şirketi olmuştur: Filmmontaj Şirketi ve Kahire Sinema Sirketi'dir. Kamu sektörün döneminde ortak yapımı gerçekleşmiştir. Söyle ki Köprü adlı şirket, yabancı şirket/firmalarla özellikle iltalyan olanlarla işbirliği yaparak yeni filmler üretmiştir.

Bundan sonra, kamu sektörünün politikası ve kurumsal şirketlerin yeniden yapılandırılması gereği duyulmuştur. Bu da 1968 senesinde gerçekleştirilmiştir. Filmlerin yapım işlemleri için yeni politika konulduğuna rağmen bütün çabalar boşa gitmiştir. Çünkü özel sektördeki çalışanlar, kamu sektörün yaptığı hataları kullanarak yetkililerin üzerinde baskı yapıp kamu sektörün rolüne sona erdirebilmiştir. Sonunda

¹²³ Mümin Al-Samihi (2005), fi'l *alsinema Al'arabiya- Alakavayin Silki*, Tanca, s. 33.

özel sektör, film yapım işlemine geri dönmüştür, kamu sektörü ise özel sektörün masraflarını üstlenmiştir.

E. Yeni Sinema Dönemi

Bu dönemde Mısır sineması köklü değişikliklere şahit olmuştur. Bu değişiklikleri, Mısır'daki rejimin değişmesi ve bu rejimin/ Enver Sedat'ın getirdiği yeni fikirlere bağlayabilmekteyiz. Zaten bütün bunlar yeni bir sinemaya iyi bir zemin hazırlamıştır. Bu yeni sinema o zamandaki bilinen sinemadan farklıdır. Bu dönemdeki sinema, şahit olduğu 1973 savaşı gibi evrensel ya da yerel olayların yanında kamu sektöründen de etkilenmiştir. Zaten genel olarak sinema, gerçek hayattan uzak değildir. İkisi birbirinden etkilenmektedir. 90'lı yıllardaki Mısır'ın yeni ekonomik yönelimi, her alanda özel sektörün önünü açan faktör değildir. Enver Sedat'ın yaptığı açıklamalar ve onun iktidardaki kişileri seçme kriterleri, kamu sektörün her alanda yaptığı denemeleri hoş karşılamayan yeni bir ekonomik yaklaşımını mücedelemiştir. Sinema sektöründeki kamu sektörün deneyimleri, Mısır'ın 70'li yıllarda yapılan tasniflerin ilkidir.

1970 senesi, türlü olaylara tanık olmuştur: Mısır Genel Film Şirketi kapatılmıştır, sinema, tiyatro ve müzik için bir kurum kurulmuştur, bireysel sektördeki olanlara gereken destek verebilmek için kamu sektörü bankaların grantörü olmuştur. Öyle ki o yıllarda yapılan filmin senaryosu sansürcülerin tarafından onaylandıktan sonra gereken maddi yardımı sağlanmaktadır. 1973 yılın başlamasıyla kamu sektörü tarafından destekli, bireysel sektörün yapımı ortaya çıkmaya başlamıştır.¹²⁴ "Son on yılda (1971-1980), Mısır uzun metrajlı filmlerinin çoğu, özel sektör tarafından yapılmıştır ve filmlerin az sayısı bankadan kredi çekerek Kamu sektörü tarafından üretilmiştir".¹²⁵

60'lı yıllarda kamu sektörün bazı adamları, kurumları kontrol ederek finansal olarak yararlanmıştı, sermaye kazanmıştır. Genel olarak sinema yukarıda değindiğimiz kamu sektörün adamlarını ve çoğu Beyrut'tan gelen, rekabetsiz olarak çalışmak isteyen bazı özel sektörün adamlarını cezbetmiştir.¹²⁶

70'li yılların başında sinema, yaşadığı durgunluktan sonra tekrar yeşermeye dönmüştür. 1972 senesinde Mısır filmi insanlar tarafında tekrar güvenilmeye

¹²⁴ Velit Kadri (2012), A.g.e, s. 45.

¹²⁵ Jean Alexan, A.g.e, 1982.

¹²⁶ Ali Abdül Fettah (1992), *as-siyaseh ve as-sinema fi Mısır*, 1. Baskısı, Kahire, s. 136.

başlamıştır. Pek çok film, birkaç ay boyunca yayınlanmayı beceremiştir. Bu da Mısır sinemasında daha önceden yaşanan bir durum değildir.

Genellikle filmlerin başarılı olup olmadıkları türlü faktörlere dayanmaktadır. Onların en önemlisi filmin ilk yayılım zamanıdır ve seyircinin yayımlanan filme olan talebidir. Bu bilgiler ışığında 70'li yıllarda uzun metrajlı filmlerinin yapımı yeşermiştir. Ayrıca genel olarak film yapımı, kamu sektörü bürokrasisinden kurtulmuştur.

O zamanlarda sinemacıların beklemedikleri bir olay olmuştur. Seyircinin sinema salonlarına talebi inanılmaz derece arttıkça film yapımı da artmıştır. Bu da entelektüel ve sanatsal açıdan değeri olmayan, yalnızca maddi kazanç peşinde koşan pek çok zayıf filmin yapılmasına neden olmuştur. Böylece Mısır sineması, yerel ve Arap düzeyinde gerçek bir krize girmiştir/ sokulmuştur, film üretimi azalmaya başlamıştır, stüdyolar boşalmıştır. Dolayısıyla film sayısı azalmakla birlikte yapımcılar televizyon sektörüne sığınmaya başlamıştır.¹²⁷ Filmlerin seviyesinin düşmesinden dolayı sinema talebinin artması bir kötülüğe dönüşmüştür.¹²⁸

Mısır sineması, uğradığı bütün değişiklikler sonucunda film yapım kalitesi ve konu seçimi açısından 50 yıl öne başladığı seviyeye gerilemiştir. Ancak bu, kültürel kalitesi yüksek olan filmlerin bulunmaması anlamına gelmemektedir. Ama bu filmler ticari filmlerin gerçekleştirdiği başarıyı elde etmemiştir.

Mısır sinemasının tarihsel hiyerarşisine göre Mısır sinemanın yapım başlangıcı, batılı tiyatro metinleri özellikle Fransız metinleri ve uluslararası olan film ve romanlara dayalı olduğu söyleyebilmekteyiz. Bütün bunlar, Mısır kültürünü yansıtacak şekilde işlenmektedir.

Bunun nedeni, Mısır'daki edebî yapımı o dönemde bu günlerdeki gibi değildir. Avrupa'nın edebî yapımı, zengin, modern ve alıntılanması kolay olduğu için Mısır sineması, yapımını yaptığı filmlerin büyük kısmı dünya edebiyatından ve yabancı filmlerden yararlanmıştır. Böylece Mısır sineması, sinema deneyimleri arasında en çok alıntı yapanlardandır. Mısır sinemasıyla ilgilenen bazı araştırmacılar, Mısır sinemanın sıkıntısı Arap ve Mısırlı eserlerden uzak durup batıdan alıntı yapmaktır. Üstelik alıntı yapıldığında kaynak gösterilmemektedir ki çoğu zaman kaynak İtalyan veya Amerikan

¹²⁷ Jean Alexan (1982), *alsinema ve alsakafa fi'l-vatan Alarabi*, Bilgi Dünyası Serisi, s.51, Kuveyt, s.73.

¹²⁸ A.g.e, s.74.

sinemasından alınmaktadır. Mısır'daki sinemacılar, kahramanların isimlerini, olayları ve işlenen fikirleri değiştirerek batı eserlerinden faydalanmaktadır. Senaristlerin bazıları, bazı eseleri kendilerine atfetmektedir.¹²⁹

Mısır sinemasındaki kalıplaşmış/klişe unsurların bulunması ayıplanabilen şeyler arasındadır. Mısır sineması, yaklaşık olarak 20. Yüzyılın üç çeyreği boyunca içerik ve konu seçimi açısından yaratıcı olmadığını göstermiştir. Zaten batıdan alıntılanan/sevdalarını filmler yaratıcı olmadığını göstermektedir. Mısır sinemasında o kadar alıntı var ki aynı filmlerin benzerleri filmleri oldukça üretmiştir.

Mısır sinemasında, alıntısını yapılan batılı romanların egemen olması Mısır'daki sinemacıların öncüleri, eğitim sebebiyle batıyla teması kurduklarından kaynaklanmaktadır. Sinemacının pek çoğu, Avrupa ile yakından bağlı olduğunun görebilmekteyiz. Örneğin Yusuf Şahin ve Tefik Salih, okutma dilini İngilizce olarak tercih eden Victoria Koleji'nden mezun olmuştur. Şadi Abdüsselam Oxford'da, Hasan Kemal Paris'teki Film Çalışma Enstitüsü'nde, Hasan Kemal Roma'daki Deney Merkezi'nde öğrenimini görmüştür.¹³⁰

Mısır sinemasının uluslararası filmlerden ve edebî eserlerden alıntı yaptığı bazı filmlerin örneklerini şu şekilde göstermemiz mümkündür: 1939 yılında hikâyesi مائة فاني hikâyesi Mısır sinemasına iki film yoluyla nakledilmiştir. Onlar: Togo Mezrahi'nin yönettiği "Yağmurlu Gece: ليلة ممطرة " ve Hüsam El-din Mustafa'nın yönettiği " Monoteizm: توحيد " adlı filmlerdir. Bir başka örnek, Kont De Mont Kristo hikâyesi, üç film aracılığıyla Mısır sinemasına girmiştir, o filmlerin arasında Samir Seyf'in yönettiği, Nour Al Şarif'in oynadığı " : إتيكام الپرنسسي الانتقام: " adlı filmdir. Mısır sinemasında Victor Hugo'nun Sefiller hikâyesi iki kez oynanmıştır: Kemal Salim'in 1943 yılında ve Atif Salem'in 1978 yılında yönettikleri filmlerdir¹³¹. Yukarıda örneklerini verdiğimiz filmler Fransız edebiyatından alınmıştır. Amerikan edebiyatından Mısır sinemasına geçen film örnekleri şunlardır: "Mısır Kırsalının Atmosferindeki Resimler: صور في أجواء الريف المصري " adlı film "Wuthering Heights" adlı eserden alınmıştır. Film yönetmenliğini Kemal El-şeyh yapmıştır. "Bu Adımı Seviyorum: هذا الرجل أحبه " adlı film " Jane Eyre" adlı eserden alınmıştır. Margaret

¹²⁹A.g.e s.81.

¹³⁰Lizabeth Malkmus ve Roy Armes: Çev Siham Abdüsselam (2003), *As-sinema Alafrikiyya ve Al-arabiyya*, 1. Baskısı, Yüksek Kültür Konseyi, Kahire, s.84.

¹³¹ A.g.e, s. 84.

Wayne'in yazarlığını yaptığı Bilinmeyen Bayan hikâyesi, Kemal El-Şeyh'in yönetmenliğini yaptığı bir filmin konusu da olmuştur¹³².

Arap kültüründeki Arap edebiyatının ve Mısır Sinemanının yerini konuşacak olursak Arap edebiyatı daha üstün görülmektedir. Mısır sinemasına gelince, ona eleştirmen, yapımcı, yönetmen veya araştırmacının gözüyle bakarsak durum farklıdır. Onlara göre sinemanın kimliği yoktur, batılılar tarafından düzenlenmektedir. Öte yandan yapım işlemleri yabancılar tarafından üstlendiği için kültür ve sosyoloji yanlarıyla ilgilenmektedir. Mısır sineması, farklı açılardan Mısır'daki edebi seviyesinin altında kalmıştır.

3.3. Mısır Sineması ve Kimlik Sorunu Dönemi

Mısır sineması, ortaya çıktığı ilk andan itibaren büyük bir izleyici kitlesine sahip olmuştur. Zaman geçtikçe ister sosyal ister coğrafi düzeyde daha geniş ve çeşitli bir izleyici kitlesi elde etmeyi başarmıştır. Başka bir deyişle Mısır sinemanın, Mısır yanında diğer Arap ülkelerinde geniş bir izleyici kitlesi olmuştur. Bu izleyici kitlesinin genellikle edebiyat veya sanatla ilgisi yoktur ama Mısır sineması zihinsel ve kültürel açısında onları besleyen bir unsur olmuştur.

Belirtmemiz gerekir ki Mısır filmindeki görüntünün tarihi aynı zamanda hem olumlu hem olumsuz bir etkidir. Bunun yanında bu görüntü, kendi etkisini hem Mısır hem Arap kültürüne yansıtmıştır. Neden diye sormamız gerekirse çünkü sinemanın sosyal ve kültürel bir etkisi vardır, edebiyat ve sanatın iç içe gelişince sinemada yaratıcılık gerçekleşmektedir.

Arap Kültürü ile Mısır sinemanın iç içe olmalarının Arap ve Mısır kimlikleriyle bağlı oldukları demektir. Kimlik sosyokültürel faktörlerden oluşturulduğuna göre karşımıza üç sorun çıkmaktadır:

- a. Mısır sinemanın içeriği, sinemanın geçtiği tüm aşamalar boyunca Arap ve Mısırlı kimliğini yansıtır mı?
- b. -Arap ve Mısırlı seyircisi, sinemayı yerel olmamasına rağmen kendi kültürünü ve kimliğini ifade eden birer unsur olarak gördü mü?

¹³²A.g.e, s. 73

- c. -Mısır sinemasının uluslararası boyutu sorunu, ona göre seyircinin farklı kültürlerden bıkmaması, seyircinin sinemanın içeriği kendi kimliğine göre ne kadar sıcak görmesidir?

Yukarıda belirttiğimiz sorunların sebebi, evrensel olan seyircinin zevkine uymak için sinemanın içeriğinin değişmesidir. Bunu yaparken Arap ve Mısırlı kimliklerinde uzakta kalınmıştır.

Zikrettiğimiz bütün bu sorunlar, çıkarmak istediği filmde edindiği kültürden faydalanan Mısırlı sinemacının bazılarında bulunmuştur. Öyle ki daha önceden belirttiğimiz gibi geçen yüzyılın ilk yarısında Mısırlı film yapımcıların çoğu Avrupa'da okumuştur. Bilindiği gibi Avrupa'da uzun süreli öğrenim, sinemanın yönetmenini oldukça çok etkilemiştir. Ayrıca yönetmeni geleneksel ve halk kültürlerinden uzak tutmaktadır. Yönetmenin bilmediği kültürden nasıl bahseder ki!

Mısır Stüdyonun ilk amacı Arap toplumunun batılılaşmasını göstermektir. Batı toplumunun yaşamını taklit etmektedir¹³³. Ancak şu var ki batılılaşma, Nâsircilikle değişip gelişmiştir. İdeolojik ve teorik akımlarla uğraşarak ve etkileşimde bulunarak sosyalizm gibi yeni kavramların çıkmasına neden olmuştur. Adaleti arayan, sınıf farklılıklarını reddeden bir toplum söz konusudur. Filmlerde artık gerçekçi ve sosyal konular işlenmektedir. Kahraman kadrosu ise fakir sınıflarından oluşmaktadır.

O zamanlardaki sinema yapımcıları dünya çapında bilinmek ancak batıya yaklaşmakta gerçek olabileceğini sanmaktadır. Ancak evrensel olarak tanınmak, milli kimliği tanındıktan sonra gerçekleşmektedir. Yönetmen, kendi kültürel mirasını anladığı zamanda, seyirci filmin kimliğini belirleyebilmektedir.

“Saad Al-Kurş'un *Arap Sinemasında Kimlik* adlı kitabına göre, yönetmenlerin ulusal ve kültürel bilincin eksikliğinden evrensel âlemine ulaşabilen filmler üretememiştir.”

Onların edinmek istedikleri şey maddi kazançtır.¹³⁴

Mısır sinemanın Arap ve Mısır kimliklerini kötüleyen ve yok eden filmler çıkardığına rağmen öte yandan adı geçen kimlikleri zenginleştiren çalışmalar da

¹³³ Velit Kadri (2012), A.g.e, s. 45.

¹³⁴ Saad Al- Kurş (2003), *Mafhum alhauyye fi 'l-sinema Alarabiyye*, 1. Baskısı, Yeni Üniversite Yayınevi ,İskenderiye, s. 5.

çıkarmıştır. Örneğin Yusuf Şahin'in yönetmenliğini yaptığı "Toprak: الارض " adlı filmidir. Film ilk 1970 yılında yayımlanmıştır¹³⁵.

3.3.1.Mısır Sinemasında Sansür

Sansür, bütün ülkelerde uygulanmaktadır. Bu sebeple sansüre uğrayan yalnızca Mısır sineması olmamıştır. Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Fransa ve İtalya gibi ülkelerde farklı kültür ve yönetim sistemi olmasına rağmen sinemaya sansür uygulanmıştır. Zaten sansürün demokrasi ile bağlantısı yoktur, özgürlüğün ölçüsünü belirleyen etken de değildir. Ancak şu var ki sansürün kuralları ve onu uygulayan kişiler bir ülkedendiğerine değişmektedir.

Sinema sansürünün sinemanın başlamasıyla başlamıştır. İki döneme ayrılmaktadır: İngiliz işgali dönemi ve Temmuz Devrimi sonrası. Her bu dönemin arasında ortak ve farklı noktalar vardır. 1911 yılında ilk sansür yasası uygulanmıştır. Katı ve zor bir yasa olduğu denilebilmektedir. Yasa "Genel Patika Listesi " adındadır.¹³⁶

Belirtmemiz gerekir ki sansürün maddeleri, başlangıçta sinema için konmamıştır. Çünkü o zamanlardaki filmlerin batıdan alındığı için kolonal yetkililer onlardan korkmamıştır. Zamanla birinci dünya savaşının ilk başlarında Mısır Film Sansür Kurumu kurulmuştur. O kurumun ana amacı, savaş meselelerini kontrol etmektedir. Bu durum savaşın bitmesine kadar sürdürülmüştür. Sonrasında sansür, dinî, sosyal, ahlak ve güvenlik gibi alanları kapsayacak şekilde genişletilmiştir.

Yukarıda ıgını tuttuğumuz durum 1955 yılına kadar devam etmiştir. 1948 yılında kurum, 64 madde halinde yeni sansür kuralları çıkarmıştır. Ahlak ve sosyal hayatıyla ilgili kurallar ve toplumun genel düzeni ve güveniyle ilgili kurallardır. Ahlak ve sosyal hayatıyla ilgili olan kurallar din ve cinsel meseleri içermektedir. Güven ve düzenle ilgili olan kurallar örneğin şunlardır: kötü yönde Mısırlıları veya Mısır'daki yabancıları dokunan konulardan uzak durulması gerekmektedir. Ayrıca Mısır'daki mevcut olan rejimi veya komünizmi ele alan konular elenmektedir.

Gösterdiğimiz aşamalara göre şu sonucu çıkartabiliriz: 40'lı ve 60'lı yüzyıllarda Mısır sinemasının iletmek istediği mesaj, toplumun olumsuz yanlarını eleştirerek, olumlu kavramlar üreterek toplumun hâlini değiştirmektir. Ancak 70'li yıllarda Mısır

¹³⁵ Velit Kadri (2012), A.g.e, s. 65.

¹³⁶ Jean Alexan (1982), A.g.e s. 293.

sinemasında filmlerin seviyesi kötüye gittiği görülmüştür. Onun sebebini şu şekilde özetlememiz mümkündür:

1. Kapitalist finansörün ortaya çıkması veya yapım için özel sektörün bulunmasıdır. Bu yüzden onların sayelerinde bazı istisnalar dışında düşük seviyeli filmlerin ortaya çıkmıştır.
2. Devletin tek başına stüdyolar, laboratuvarlar ve ses ekipmanları gibi yapım araçları benimsemesidir. Bu da filmin kalitesini ve seyircisini etkilemiştir. Seyircinin film izleme isteği azaldıkça sinemaların sayısı da azalmıştır. Dolayısıyla 90'lı yıllarda sinema salonların sayısı 500'den 100'e düşmüştür.
3. Dağıtım ve pazarlama işlerinin zayıf olması, iyi filmlerin hak ettikleri ilgiyi kazanmasını engelledi. Ekonomik ve kültürel açıdan Hollywood stüdyolarına yönelik olan sinemanın küreselleştirme girişimleri, Amerikan sinemanın Mısır ve Arap pazarında hâkimiyetini yayılmasını sağlamıştır. Bu nedenle Mısır sinemanın üretim ve dağıtım işleri zor olmuştur.
4. Yaratıcılığın ve hayal gücünün fakirliği olarak sayılabilen filmlerin alıntılanması, eski fikirlerin tekrarlanması, kahramana göre senaryo yazılması gibi sorunlara "kâğıt sıkışması" adı verilmektedir. Örneğin bazı yapımcılar, bir senaryo aldıktan sonra yönetmeni seçip ve çekim başladıktan sonra alınan senaryo tümüyle yabancı bir filmin kopyası olduğu farketmektedir. Ama o zamanda film yayılmak üzere durumundadır. Öte yandan bazı yapımcılar, daha senaryoyu okur okumaz senaryonun çalındığı bilmektedir. Yaratıcılığın ve hayal gücünün fakirliği ve eski fikirlerin tekrarlanması gibi sorunlar aynı fikrin çok kullanılmasında kaynaklanmaktadır.
5. Mısır'daki sinema filmin krizin şu noktalarda toplayabiliriz: yapımın eksikliği, filmin seviyesinin düşüklüğü, ses, renk ve sinema salonlarının kalitesizliği, önemli oyuncuların yaşı ilerlemesi ve dolayısıyla yeni oyuncuların yetersizliği, senaryoların kalitesizliği vb. Belirtmemiz gerekir ki bazı faktörlerin gelişmesi nedeniyle dile getirdiğimiz bazı sorunlar çözülmüştür.

3.3.2. Mısır Sinemasında Ahlaki Değerler

Mısır sineması başladığında, insanlara değerlerinden ve ahlaki ilkelerden meydana geldiğini ifade ederdi. Bu değerler, sinema teorisyenlerinin iddia ettiği gibi, en şiirsel fikirlerin paramparça edildiği yüksek duvar görevi görür. Aksine, bir dizi sinema izleme yazarı bu konuyu doğruladı ve şunları söyledi: Mısır sineması,

başlangıcından beri ve birbirini izleyen dönemler, temel malzemesini Mısır'daki manevi ve dini değerlerden alan temalara ve fikirlere dayanmasıyla ünlüdür. Ahlaki eğitim sineması bile deniyordu, yani toplumsal gelenekleri ve ilkeleri dikkate alan, her yönüyle eğitici yönleriyle her zaman kuşatılmış bir sinemaydı. Yapımcılar bunda, geleneklerine ve değerlerine bağlı kalan ve iyiye ve gerçeğe yönelik eğilimi ve sevgisi olan Doğu Mısırlı izleyiciye yönelik boyunlarında bir mesaj olarak gördüler. Aşk ve yatak sahnelerinin kullanılması , Batı'yı taklit etme noktasında yaygın olurken , Mısır sinemasının çeşitliliği ve diğer yabancı filmlerden ödünç alınan konularda da ,sinemayı din ve ahlaki değerlere ulaştırma güdüsü ,sinemanın bu değerlere ulaşmasında zafere varmak için harekete geçiren bir amaçtı .

Mısır sinemasının diğer araç ve gereçlerden çok daha büyük bir önemi olduğuna şüphe yoktur. Bu, kuralları koymak ve araçları, etkileri ve aldatmacalarıyla toplumu etkilemektir. Bunun yanı sıra zaman ve yer seçme imkânlarından ve gerçeği yansıtan bir ayna rolünü diğerlerinden daha etkili bir şekilde oynama yeteneğinden kaynaklanmaktadır. Edebiyat, şiir ya da tiyatro ile kıyaslandığında kuşkusuz en etkili aracı temsil eder, çünkü mekân ve zamanla sınırlı değildir ve bu nedenle anlamı değiştirebilmekte ve toplumu ancak doksan dakikadan daha kısa bir sürede etkileyebilmektedir. Filmlerin ortalama süresi otuz bölüme ulaşan dramadan farklı olarak, belirli bir fikir tamamlanana kadar yirmi beş saate eşittir.

Sinemanın önemi, politikaların, yasaların ve düzenlemelerin getirdiklerinden daha az değil, daha büyük ve daha önemlidir, çünkü her eylemden önce onu yönlendiren bir düşünce gelir ve sinema düşünceye hitap eder, oluşumuna katkıda bulunur ve sonra onu bir eylem olarak yönlendirmeye dayanır. Mısır sineması - bakış açısına, yazarlarına ve organlarına göre - öncelikle aileyi önemsemeyi, onu yetiştirmeyi ve uygun şekilde yetiştirmeyi amaçlıyor. Aile, en önemli insan topluluğundan biridir ve grupların yaşamları üzerinde en büyük etkiye sahiptir. Çeşitli sosyal toplantıların kurulduğu temel yapısal birimdir ve genel medeni kalıbın belirli sosyal rolleri doğrultusunda toplumun yapısını inşa etmede ve birliğini güçlendirmede ana rolü oynar. Aile, sadece toplumun varlığının temeli değil, aynı zamanda ahlakın kaynağı ve davranışları kontrol etmenin ilk direği ve sosyal hayatın ilk derslerini aldığı çerçevedir, ayrıca küresel bir

gereklilik oluşturur. Zira sosyal hayatın devamlılığını sağlamak için bir takım temel işlevleri yerine getirir .

Mısır sinemasının insan kişiliği üzerinde de etkisi vardır, çünkü kişilik, uzmanlar tarafından belirtildiği gibi üç seviyeye sahiptir :

Birinci Seviye: Farkındalık ve bilişsel farkındalık düzeyidir. Bu yön, insana bir miktar bilgi, anlam ve kavramları sağlayarak insanda geliştirilir. Düşünme biçimi açısından bu yönüyle ilgili olanların yanı sıra, araştırma, bağlantı yöntemleri, sonuç, tündengelim, analiz ve eleştiri dâhil bütün alanlar dâhildir.

İkinci Seviye: Bu seviye, duygu ve vicdan seviyesidir. İnsanın içindekilerle ilgili olduğu için en tehlikeli ve en zor mertebedir. Adeta elektrik gibidir, biz görmez ama etkilerini görürüz. Dolayısıyla eğilimleri ve değerleri içeren bu seviyeyi genellikle dolaylı yollarla, davranışsal tezahürlerini gözlemleyerek tanırırsınız .

Üçüncü Seviye: Çeşitli bilimsel becerilerle ilgili olan ve önce vücudun hareketine dayanan motor düzeyidir. Mısır sinemasında gösterilen ilk dini film “Leyla” filmidir. Uzun filmlerden biridir. Filmin kökeni, Mısır sinema tarihinde belirtildiği gibi, aslen Ahmed el-Hudari tarafından yazılan “Tanrı'nın Çağrısı” adıyla kısa bir roman idi. Onu önce Fransızcaya sonra Türkçeye çevirdi ve sinematik bir kurguya dönüştürdü. Özeti şöyle: Filmin kahramanı Sakarra çölünde yaşayan bedevi Şeyh Ahmed ve sevgilisi Selma'dır. Bir gün Mısır antikalarını arayan Amerikalı bir bilim adamı ve yeğeni Marquina tarafından bu çöl ziyaret edilir aradan günler geçer, Şeyh Ahmed ve nişanlısı ile görüşmeler yapılır. Bu arada Amerikalı kız Şeyh Ahmed'e âşık olur ve Ahmed de kendisini seven Selma'ya yüz çevirir. Bu arada hırsızlardan biri Amerikalının yeğenini kaçırmak için komplo kurar ve bu sır Selma'ya ulaşır. Bu yüzden ilk bakışta intikam almak için kendisine verilen fırsata sevinir, ancak Tanrı'nın sesi, ona dikkat etmediğinde, onları gelecek tehlikeye karşı uyarmak için vicdanından çağırır. Bir ara içeri girince onları kıskançlık uyandıran bir halde gördü ve o esnada hırsızlar gelip onlara saldırır. Saldırıda Ahmed yaralanır ve Amerikalı kız ondan uzaklaşır. Ahmed'in yanında sadece ilk aşkı durun. Böylece, romanın öneminin, dinin hoşgörü ve öğretilerine doğrudan bir yaklaşım olmaksızın, doğuluyu yüce gönüllülüğü ve kahramanlığıyla onurlandıran, doğunun doğu ve batının batı olduğu etrafında döndüğü şeklinde açıkça ortaya çıkmaktadır .

Mısır sineması, tarihi boyunca iyi ve kötüyü temel alan ahlaki yönelim ya da geleneksel biçimiyle ahlaki üslubu ve değerlerini esas aldığı iddiasıyla sert eleştirilere

maruz kalmıştır. Fikirlerini on yıl boyunca Mısırlı ve Arap izleyicilere yayınlamaya devam eden zapt edilemez bir çapa başlattığını düşündü ve bu modernite yöneticilerin söz konusu duvarı aşmasını zorlaştırdı.

Kültürel duyarlılık ve onu açıklamakla görevlendirilen din adamlarının yokluğundan ve zamanın geçmesinden sonra, Mısırlı film yapımcıları ve sinemacılar, yirminci yüzyılın seksenli yıllarının ortalarından itibaren sinemanın oyunlarını ve büyüsunü kullanmaya başladılar. Çabaları ve yetenekleri seferber etmek, zihinleri ve fikirleri harekete geçirmek, savaş ilan etmek ve sinema kampanyalarını birbiri ardına açmak için tek bir hedefe ve bir amaca yönelmek yani insanları dinden ve din adamlarından veba ya da sıtmadan uzaklaştırmak gibi uzaklaştırmak amacıyla dinin ortadan kaldırılması ve bayrağını taşıyanların istismar edilmesidi.

Filmlerin ve oyuncularının çeşitliliğinde istismarın ve kötölemenin çeşitliliğini bulacaksınız. Bu film, dini terörizme ve aşırılığa indirgeyen bir film ve bu film cehalet, baskı ve fanatizm ile dini eş anlamlı hale getiriyor ve bu üçüncüsü ise, din kisvesi altında arzularını tatmin etmeye ve amaçlarına ulaşmaya çalışan münafık ve köktendincileri belirterek dini kötölemeye çalışır. Mısır filmlerinin dini çarpıttığı bu dini imaj, Mısırlı film yapımcılarının ve sinemacıların ısrarı, azmi ve tekrarı sonucu, çarpıtılmış din imajını sunmak, gerçekleri çarpıtmak veya onları eksik veya bozuk olarak sunmak amacıyla ortaya çıktı. Din ile ilgili olumsuz imajlar ve klişe cümleler insanların zihinlerine yerleşene kadar, siyasi, eğitim ve diğer faktörlerle birlikte insanların dine uzaklaşmalarına, dinden korkmalarına, dindar insanlara yabancılaşmalarına ve daha sonra dindarlara karşı bir nefretin oluşmasına sebep oldular. Dolayısıyla sonra bu filmlerin tekrar edilmesiyle dine ve dindarlara karşı zihinlerde yerleşmiş kalıplar ve kalıplara göre muameleler meydana geldi .

Şüphesiz dindarlık, insan davranışının en büyük direklerinden biridir. Ancak insan, doğduğu ortamda yaşanan dinin özellikleriyle donatılır, duyguları ona emanet edilir, sonra kişi büyür, akli ve sahip olduğu şeylerin farkına varır. Onların hakkında farkındalığı artar. Yoğun bir şeyle ilgili psikolojik bir mücadele patlak verdiğinde, bir kişi aynı kalabilmek için sahip olduğu iyi, yanılıcı veya gerçek hissini ikiye katlar ve başkalarının da kötü, yanılıcı veya gerçek hakkında sahip olduğu hissini ikiye katlar. Sonra sahip olduğu inanca ve bakış açısına devam eder. Yeryüzü, din adamları ve çelişkili öğretilerle doludur, zira bu, insanın oluşumunun temel bir unsurudur ve din duygusu her insanın kalbinin derinliklerinde bulunur. İnsanın özü, tıpkı akıl gibi daha çok insanın kalbine girer.

Bu nedenle görsel yoldan (sinema) alıcıya hitap etmek, onun davranışının olumlu ya da olumsuz yönde değişmesine büyük ölçüde etki eder. Çünkü görsel medyanın en belirgin özelliği somut ya da mücessem olana yaklaşmasıdır. Nitekim alıcının üzerindeki imajı ve sahip olduğu değeri diğerlerine göre daha fazla somutlaştırdığı birçok çalışma ile kanıtlanmıştır. Eğitimciler, çocuklara izleyerek öğretmenin ruhları üzerinde büyük etkiye sahip olduğunu, Batı'da algı ve eğilimlerine okuma ve ezberleme yöntemine daha yakın olduğunu keşfettikleri ve bu önemin gerçekleşmesiyle, dini videolar bir eğitim aracı olarak kullanılmasını kabul etmişlerdir. Doğuluların özellikle sinema sanatının ilk üreticisi olarak Mısır'da Hâlâ bu yönde sınırlı bir görüşe sahipler. Hedefe doğru net bir düşünüşe işaret eden bu eksiklik arzulan hedeflere ulaşmak için ciddi bir şekilde gözden geçirilmesi ve anlaşılması gerekir. Böyle yapıldığı takdirde ulaşılabilecek birçok hedefe ulaşılmış ve en azı bu tür sinematik film için kitlelerin ihtiyaçları karşılanmış olur .

Mısır ekranında din adamıyla ilgili birçok fotoğraf ve sunum tipi vardır ve bunlar, onun geleneksel, yaygın imajından farklı biçimler alırlar. Mısır toplumundaki geleneksel imajından türetilen basmakalıp özellikleri ve bu özelliklere herkesin din meseleleri hakkında bilgi almak ve yaşamdaki hareketlerini dini standartlara göre ayarlamalarına yardımcı olmak için tüm haysiyeti ve saygısıyla sahip bir adam gördüğümüz gibi. Allah'ın kanunu ışığında, Mısır sinemasında maddeden ziyade yüzeysel din adamının başka görüntüsünü görüyoruz, yani onu kendi gerçekliği içinde olmadan, din adamının suretinde ve nitelikleri şeklinde görüyoruz. Bir grup Mısır filminde, bu şekil, filmin dramatik yapısının ya da gösterime girer girmez olay örgüsünün ortaya çıkardığı açık biçimlere sahip örüntüler haline gelene kadar büyük farklılıklar gösterdi. Sakal, tespih, kaftan, kaftan, sarık, Müslümanlar için hilal, Hıristiyanlar için haç gibi belirli çağrışımlarla temsil edilen gösterge bilimsel sembollerle çevrili olmuştur.

3.3.3.Mısır Sineması ve Dinî Filmler Dönemi

Mısır sineması, 1951 yılında ilk dinî filmin ve 1972 yılında son dinî filmin yapımına şahit olmuştur. 70'li yıllarda dinî filmlerin sayısı azalmıştır. Mustafa Al-Akkad, 1972 yılında Peygamber Efendimiz Hz. Muhammed'in serüvenini anlatan "Mesaj: الرسالة" adında bir film çıkarmıştır. Film Amerikan bakış açısı ve Arap finansmanı ile sunulmuştur.¹³⁷

¹³⁷ Kasım Mahmut (2018), A.g.e, s. 8.

Mısır sineması'ndaki dinî filmler hakkında sadece hürmet ve dindarlık sahnelerle dolu olduğunu söylersek yanlıştır. Çünkü bu filmler, dans ve şımartma sahneler barındırmıştır. Filmlerde dans sahnelerin bulunmasının sebebi, İslam'ın insanları bu tür şeylerden kurtarmak için ortaya çıktığının bir kanıtıdır. Örneğin "Facrül İslam" adlı filmde "İslam'ın Şafağı: فجر الإسلام"¹³⁸. Adı geçen film sahnelerinin arasında dans eden kadın sahneleridir. Neredeyse oryantal dans sahnelerine yer vermeyen bir dinî film yoktur.

3.3.4. Mısır Filmleri'ndeki Din Adamları

Çağdaş insanın ve toplumun varlığı, sinemanın gireceği yolu, karakterinin çizgilerini belirleyen bir faktördür. Bundan yola çıkarak din adamının karakteri bütün boyutlarıyla sinemaya hâkim olmuştur. Zaten din adamının etkisi sinema seyircisi üzerinde büyüktür bilhassa doğu ülkelerindedir. Bir örnek vermemeiz gerekiyorsa Mısır'dır. Mısır'daki din adamı onurlu bir yere sahiptir, hafızdır, din bilgisi vardır, cübbe giymektedir.

Mısır sinemanın film yapımının başlacısından bu yana din adamı içeren ilk filmin adı "Leyla: ليلى" dır. Film, 1927 yılında çekilmiştir, ayrıca Stephan Rosti'nin yönetmenliğindedir.¹³⁹ Mısır sineması, ilk başta din adamının eğemenliği olduğu filmlerden uzak durmaya çalışmıştır çünkü bu tür filmler seyirci üzerinde hasasiyet yaratabilmektedir.

Bir başka önemli sebep var ki el-Ezher din adamları, sinemada dine yaklaşan her şeyi reddedip boykot etmişlerdir. Şöyle ki Hz. Muhammed'in (s.a.v.) sahabelerin ve peygamberlerin ekranda görünmeleri kendileri için layık görmedikleri için sinemayı tümüyle reddetmişlerdir.

Toparlamak gerekirse Mısır sinemanın başlangıcında din adamının karakterinden uzak durmayı tercih edilmenin yanı sıra din veya dine yaklaşan konulardan uzak durulmuştur. Ancak kısa bir süre sonra dini ele alan bir film ortaya çıkmıştır. Filme koyulan ilk ad "Nida'a Allah: نداء الله" sonra bu isim "Leyla: ليلى" adına değiştirilmiştir. Adı geçen filmin hikâyesi bir romandan alınmıştır. Konusunu şu şekilde özetleyebiliriz:

Hikâyenin kahramanları Saqara Çölü'nde yaşayan bedevi Ahmet Hoca ve onun nişanlısı Salma'dır. Bir gün Amerikan bilim adamının biri Mısır'ın eski eserlerini araştırmak için Saqara Çölü'ne gitmiştir ve onun yanında yeğeni vardır. Yeğenin adı

¹³⁸Kasım Mahmut (2018), A.g.e, s. 18.

¹³⁹ Muhammet Salah El-Din (1998), *Ad-din ve all'akide fi 'es-sinema al-misriyye*, 1. Baskısı, Kahire, s. 168.

Marquina'dır. Marquina, Ahmet Hoca'ya âşık olmuştur. Bu sebeple Ahmet de onu seven nişanlısından vazgeçmiştir. Bir gün bir hırsız grubu, Amerikan bilim adamı ve onun yeğeni çalmaya niyetlenmiştir. Bu haberi duyan Salma ilk önce sevinmiştir, bu şekilde öcünü alacağını düşünmüştür. Ancak günün birinde Salma, kendisine Allah'ta gelen bir sesin geldiğini hissetmiştir, dolayısıyla Marquina'yı uyarmak istemiştir. Salma Marquina'nın yanına gidince onu Ahmet ile görüp kıskanmıştır. Ardından hırsızlar gelip herkesi saldırmıştır. Ahmet yaralandıktan sonra Marquina onu terketmiştir, onun yanında duran eski nişanlısı Salma'dır. Filmin iletmek istediği mesaj şudur: Batılı ve doğulu insanları ne kadar birbirine ne kadar yakınlaştırmak istense de zordur. Doğulu insanı en ayıran özellikler: şövalyelik ve özgünlüktür.¹⁴⁰

Filmi çekmek sırasında ekip bazı sıkıntılarla karşılaşmıştır. İlk sıkıntı, bazı sahnelerdeki bulunan hatalardan dolayı ciddi tartışmalar yapılmıştır. Örneğin namaz sahneleridir. Şöyle ki imam, namaz kılmak isteyenlerin arasında durarak ezan okumaktadır. Oysa ki doğru olan ilk ezan sonra namazdır. İkinci sıkıntı, bedevilerin hayatını putperestliğe bağlamaktır. Bir sahnede bedevi bir kızın sevgilisini geri kazanmak amacıyla Sfenkes Heykel'in önünde diz çöktüğü görülmektedir. Önemli bir nokta var ki İslam'i doğru bir şekilde gösteren ilk filmin yönetmeni Yahudi dinine mensuptur.

Mısır sineması'ndaki yer alan din adamının gerçek hayatta olan din adamla pek bağlantısı olmadığı görülmektedir. Bunun üç sebebi vardır:

- Bazı el- Ezher din adamlarının ve toplumsal kurumlarının sinema sanatı karşı katı oldukları dönemlerde film yapımcıların, filmlerde din adamı dolaylı bir şekilde ele almaktan korkmalarıdır. Çünkü her ikisi El-Ezher din adamları ve toplumsal kurumlar, kamuoyunu sinemaya karşı kullanabilmektedir.

-Sansür örgütünün dini ya da onun adamlarını ele alan konularda katkı olmasıdır. Bu konuyla ilgili çıkan kararları incelendiğinde bir sürü yasaklar koyulduğu görülmektedir: Genel Talimat 1947- 430 sayılı kanun 1955- 220 sayılı bakanlık kararı 1976.¹⁴¹

- Bazı film yapımcıları din adamlarının gerçek yüzünü yalnızca dini veya tarihi filmlerde göstermektedir. Onlara göre din adamlarının karakteri ciddiyet ve kızgınlık gerekmektedir. Film yapımcıları, din adamının karakterine

¹⁴⁰ A.g.e, s. 169.

¹⁴¹ A.g.e, s. 171.

saygı gösterilmek gerektiğini, onları kutsallık bir hale içinde koulmak gerektiğini düşündükleri için sinemadaki genellikle karakterin bilindiği aktif ve dramatik yolundan sapacağını düşünmektedir. Dolayısıyla film yapımı etkilenecektir.

Yukarıda zikrettiğimiz son sebep, Mısır sinemasındaki bilinen klişe din adamının imajını karakterize etmekte rol oynamaktadır. O da gerçek hayattan uzak ve derin olmayan klişe ve yüzeysel bir imajtır. Üstelik merkezi olarak değil yan karakter olarak bilgiyi ve öğüdü vermek amacıyla yer almaktadır. Bazen de kahramanı ya da kötü veya hata yapan karakterler vicdan sesi olarak yer alabilmektedir.

Mısır sinemasının ahlaki bir sinema olduğunu belirtmekte fayda vardır. İlk başlangıcından bu yana öncülerinin doğru yoldan sapmalarına rağmen, ahlak her zaman yüksek duvar gibidir. O duvarın çizdiği kurallara göre kararlar verilmektedir.

Din adamının klişe karakteri yüzünden filmlerde tekrarlanan sahnelere yol açmıştır. Örneğin din adamının bulunduğu tüm filmlerde aynı giyinmektedir ve aynı dış görünüşe sahiptir. İster kuraanı veya hadisi ister atasözleri veya sözleri aynı şekilde söylemektedir. Bütün din adamları belli bir mekâna bağlıdır. Hepsi caminin bir köşesinde veya biraz yüksek bir yere çıkarken görünmektedir. Bazen de sokakta veya evde bir şimşek olarak görünebilmektedir. Ayrıca din adamının ismi bir takma adıyla özdeşleşmektedir. Kendisine seslendiğinde önce (Şeyh) kelimesi sonra isimi söylenmektedir.

Yukarıda belirttiğimiz Mısır sinemasındaki din adamının özellikleri ve görevlerinin yanında iyiliği emredip kötülüğü sakındırmaktır. Başka bir şekilde din adamı, "mefaat"ı elde etmeyi çalışmaktadır ve "kötülük" önlemeye amaçlamaktadır. İmam Ebu Hamid Gazali "menfaat"ı şeriat korumak olarak tarif etmiştir. Şeriat ise insanın menfaatını sağlamaya amaçlıdır. Cenab-ı Hak, şeriatın kurallarını bir hikmet için belirlemiştir ki inasana menfaatını kazandırmak istemiştir.

Şeriat krallarının maksatlarını beş madde içinde özetlenebilmektedir: 1- Dinî korumak 2- Nefsini korumak 3- Aklını korumak 4- Nesli ve şerefi korumak 5- Parayı korumak.

Yukarıda zikredilen her maddeyi destekleyen her şeye "menfaat" ya da "hayırlı iş", ve onlarla çatışan her şeye "harap" denmektedir.¹⁴²

¹⁴² A.g.e, s. 178.

1963 yılında yayımlanan "Saray Gezisi: بين القصرين" adlı filmde Müslüman din adamı ve Hristiyan din adamı İngiliz işgalinin karşısında Mısır halkındaki vatanseverliği gösteren sahnelerde görünmektedir. Öğrencilerin, işçilerin, çalışanların katıldığı gösteriler içeren sahnelerin yanı sıra Hristiyan din adamının rahipler ve hocalar yanında mescitte vaaz verirken görüldüğü sahneler vardır. Aynı zamanda Müslüman din adamının rahipler ve hocalar yanında kilisede vaaz verirken görüldüğü sahneler vardır. Genellikle vaazın konusu vatan sevgisi ve işgalden vatani kurtarmaktır. Her din adamı vaazına dini ritüellerine göre başladıktan sonra Mısırlı'nın devrimdeki rolünden bahsetmektedir. Vaaz, herkesle diğeriyle selamlaşarak bitmektedir. Ardından haç ve hilali kaldırarak gösterilere çıkmaktadır¹⁴³.

Yukarıda değindiğimiz filmin ana fikirleri vardır. Örneğin Mısırlı toplumun birlikte olması ve kendi toprağını savunmasıdır. Ancak anlattığımız sahne Müslüman dindar insanın önceliklerini sarsılabilmektedir, dindeki bazı kavramların değişmesine yol açabilmektedir.

Böylece çağdaş Mısır sinemasındaki filmlerde din adamının imajlar çeşitlenmiştir. Filmlerin büyük çoğunluğunda geleneksel din adamının karakteri bulunmaktadır. Onların en belirgin özellikleri mükemmeliyet ve ağır başlılıktır. Öte yandan az sayıda bazı filmlerde din adamının karakterini daha dengeli ve mantıklı bir şekilde ele alınmaktadır. Kızmak veya hata yapmak gibi duygulara ve eylemlere başvurbilmektedir. Gerçek hayattaki yaşanan dramaya da katılabilmektedir.

Mısır sinemasındaki din adamlarının imajları şunlardır: şarlatan, zaiz ya da bilgenin sıfatlarına sahip olan, iddialı bir şekilde dindar olan, dinin belgeleme işlevini verdiği yetkili olandır.

Eski ve modern Mısır sinemasında kullanılan en belirgin tipler arasında hilekârlar, sahtekârlar, terörist ve zayıf kişilik modeli vardır. Biz burada bu tipleri ayrıntılı olarak sunacağız:

a. Birinci Tip: Sahtekâr ve Hilekâr

Mısır sineması bazen din adamını çok kötü bir kalıba sokarak sunar. Onu şarlatan, büyücü, hilekâr, gizli dünyaların adamı olarak tanıtır. Dindar kişiyi meczup darmadağın, eski püskü giysiler giymiş, iftira ve yalanla Allah'a bağlanmış veya bir

¹⁴³ A.g.e. s. 180.

sihirbaz, bir dolandırıcı ve bir büyücü şeklinde üst ve alt dünyaya bağlı, tütsü ve gizli büyülü işlerin yapıldığı bir ortamda göstermektedir .

Bu modeller düzenbazlardan, hilekârlardan, şarlattanlardan ve pürütenlerden din adamları şeklinde gösteriliyor veya gruplar ve ellerinde ikincil çember içinde silik bir biçimde haysiyet taşıyanların görüntüsü şeklinde takdim ediliyor. Mısır sinemasının başlangıcından, 1954 yılında İbrahim Ammâre'nin yönettiği "Para ve Çocuklar" filminde bağımsız ve net bir karakter olarak başlayana kadar devam eder.

b. İkinci Tip: Kocamış İhtiyar

O, aksakallı ve cübbeli, alçak sesli, güler yüzlü, caminin kalabalık olmayan köşelerinden birinde oturan yaşlı bir şeyhtir. Mescit sadece kendisine ve onun gibi yaşlılara aittir. Nereden geldiğini bilmediğin beyaz bir ışık görürsün. Filmin kahramanı, başına belalar gelince dönüp ona ne yapacağını sorar, o da sabır ister, başına gelene uygun ayet ve hadislerle cevap verir, ancak onun sorununu çözmeye yönelik bir şey söylemez ve içinden çıkılması için pratik çözümler sunmaz.

c. Üçüncü Tip: Yasal Yetkili (Resmi) Kişilik

Mısır sinemasında "el-Me'zûn" (resmi imam) karakteri en klişe karakter olarak kabul edilir. Neredeyse hiçbir Mısır filminde bu karakterin birkaç dakika veya birkaç saniyeliğine görüntüsü olmayanı yoktur. Mısır sinemasında bu karakterin örnekleri, genel olarak kendisine ödenmesi için bahşış peşinde koşan cahil bir adam, ciddiyyetten uzak, alay edilen ve komik bir görünümde olan karakterlerden oluşmaktadır .

Mısır sinemasının başlangıcından beri yetkili kişinin (me'zûn) ekranda görünmesi için bu karakter, bundan sonra çoğu Mısır sinema filminde bu tipin bir örneğidir. Dış görünüş, kıyafet, özellikler ve makyaj olarak hep aynı dış görünüşe sahiptir. Evliliğin tamamlanmasını hızlandırmaya teşvik edilir veya yetkili kişi ile evliliğin kesintiye uğraması veya ertelenmesi bahanesiyle bir tartışma meydana gelir. Veya temsilcilerden biri, evliliği bozmaya yetkiliymiş gibi davranarak sevgilisinin rakibiyle evlenmesini sağlar Karakter, ekranda basmakalıp bir tip olarak gösterilmesine rağmen, hayattaki aynı gerçek karakteri temsil etmiyor. Aksine Mısır filmindeki bazı olayları, özellikle de filmlerin sonu ile ilgili olarak insanları kışkırtmak için Mısır filmindeki bazı olayları, özellikle de filmlerin sonuyla ilgili olayları kışkırtmak için koltuğuna yaslanıyor.

ç. Dördüncü Tip: Zayıf Kişilik

Bu tip, Mısır sinemasının dindar adam anlayışında kullandığı başka bir tiptir. Çünkü bu tipte güvenilemeyen, ayak uyduramadığı için kaçmak isteyen ve tecrit etmek için dine başvuran zayıf, olumsuz ve güvenilmeyen bir kişilik buluruz. Çünkü hayatın mücadelelerine, çilelerine, meydan okumalarına, sevdiği kızın onu terk etmesine ya da ona ihanet etmesine ayak uyduramadığı için, bu çıkmazdan ancak din kalıbına girerek çıkabilmiştir .

Bu şablon, din adamının zayıf, cılız ve sefil bir figür olarak tasvir edilmesine, köyünün idarecisinin önünde her zaman bir korkak şeklinde görünen genelleştirilmiş ve çıkarlarına hizmet etmek için bir dinin vazifedarı olarak tasvir edilmesine kadar uzanır.

d. Beşinci Tip: Terörist

Bu en yaygın ve popüler tiptir. Diğer filmlerde olduğu gibi Mısır filmlerinde de tekrar tekrar kullanılır. Bu karakterde dindarın, çok fazla baskıya maruz kalan püriten aşırılık yanlısı bir teröristten başka bir şey olmadığını görürüz. Radikal gruplardan birinin adına çalışır. Bu gruplar insanlara su ve hava dâhil her şeyi haram kılan gruplardır .

Aralarındaki bu ilişki, bilinçaltında bastırılmış kişinin bölgenin camilerinden birinde, özellikle de fakir ve yoksul mahallelerinde yaptığı dua ile olur. Orada bastırılan kişi, kendisine yakınlaşan ve ona sempati duyan insanları tanır, böylece onlarla birlikte amacına ulaşır, adeta kaybettiklerini bulur. Böylece onlar da iddia ve amaç ettikleri gayelerinin gerçekleştirmesine yardımcı olurlar yapımcıların iddiasına göre canlı olan ve kendilerinden olmayan her şeyi yok etmektir. İddialarındaki inancı savunmak için bunu kısa giyinip sakal bırakmakla, başkalarını tekfir etmekle ve sabotaj operasyonları yapmakla başlatırlar.

e. Altıncı Tip: İki Yüzlülük

Mısır sinemasında sık sık karşımıza çıkan, düşündüğünden farklı görünen ve yaptıklarından farklı konuşan, dini dolandırıcılık, menfaat ve ticaret aracı olarak kullanan münafık şablondur. Elinde bir tespih, taktığı bir sakal ya da bir cübbenin içine gizlenmiş, anlaşılmaz sözler mırıldanarak, bazen gökyüzüne, bazen paraya ve bazen de üçüncü eş için gözünü güzel bir kıza dikerek hareket eder. İçki içer ancak insanların

önünde takva sahibi görünür. Sadece Kuran'da veya Sünnet'te geçenleri anlatır gibi görünür. Kendisinden para isteyen veya bir konuda muhalefet eden olursa dişlerini sıkarak, üslubunu değiştirir ve lanet okumaya başlar .

Özellikle Mısır sinemasında dini adamı görünümünün bu klişeleşmiş görüntüleri ile filmlerin çoğunda dalgalanan, kendilerine yükseltelen bir melodide oynatılır, ister iftarda, ister giyimde, sakalda, bıyıkta, ister Kuran ayetleri, hadisleri, hikmetleri, atasözleri ve hutbeleri telaffuz üslubunda aynı özellikleri taşır. Çoğu filmde karakterin çizimi bu yaşlı için bir mescitte veya yerden yükseltilmiş bir tahta parçasının üzerinde var olabilir veya herhangi bir yerde şimşek veya parıltı ve nur gibi görünebilir.



SONUÇ

Sinemanın kitleleri etkileme, görüş ve fikirlerini yönlendirme konusunda sahip olduğu güç, onu entelektüel ve ideolojik çatışmalarda yaygın olarak kullanılan etkili bir ideolojik araç haline getirmiştir. Zira sinema; gerçekliği yeniden üretmeye, gerçekliğin taşıdığı her şeyi yoğurup bu alanı elinde bulunduranların istediği şekilde yeniden

şekillendirip sunmaya, ifade edilen ve önceden belirlenmiş fikirleri, değerleri, anlamları ve ideolojileri iletmeye olanak tanımaktadır.

Sinema, inanılmaz bir ifade gücüne sahiptir. Ancak ifade alanı, onu yönetenlerin düşüncesiyle sınırlı kalmakta ve kapsamlı fikirler sunmaya izin vermemektedir. Ayrıca her zaman sübjektif eğilimlere, bağlantılara ve ideolojik geçmişlere tâbidir.

Sinemayı izleyen kişi, onun, sokakta az önce yaşadığı şeylerin bir uzantısı olarak görür. Çünkü sinema, teknik olarak, dış dünyanın filmlerde keşfedilenlerin bir uzantısından başka bir şey olmadığı izlenimini bırakmaktadır. Sinemanın seyirciye gösterdiği ve duyurduğu şeyler, onların zihinlerini şekillendirmekte ve eylemlerini yönlendirmektedir.

Böylece sinemanın, tarihsel bağlamları ve çatışma güdülerini yalıtmanın ve dışlamanın ve hatta gerçekleri çarpıtıp tahrif etmenin bir aracı olarak kullanıldığı; öncelikle gerçekliği yeniden üretmeyi amaçladığı ve böylece izleyici için gerçekliğin ekranda gördüğü şeyden ibaret olduğu izlenimini vermek için kullanıldığı ifade edilebilir. Sonuç olarak İslamcılar toplumdan izole edilmekte, kültürel uyumun modern devlete ve onun karar vericilerine ve çıkar koruyucularına hizmet edecek şekilde yeniden teşkil görülmektedir.

Bazı olgu ve olaylar sinemada iyice büyütülürken diğerleri tamamen göz ardı edilmektedir. Bunun olayları gerçekte oldukları gibi değil, olması gerektiği gibi tasvir etme arzusundan ileri geldiği söylenebilir. Bu, elbette medya ajanslarının hizmet ettiği güçlü çıkarları ve ilişki ağlarını ortaya koymaktadır. Ayrıca sinemada İslamcılar için bir imaj kişileştirilmekte ve belli bir çerçeve ile sınırlanmaktadır. Bu, imaj oluşturucuların çıkarlarına hizmet eder ve medya aracılığıyla algıyı yönlendirme fikrine yakındır.

Sinemada Müslümanlar ile belirli şiddet içeren operasyonlar arasındaki koşullu bağlantı, Müslümanlar ile kadın haklarının ihmalindeki, İslamcılar ile kadın düşkünlüğü arasındaki, İslamcılar ile kötü ahlak ve mali dengesizlikler arasındaki ve İslamcılar ile siyasi fırsatçılık arasındaki bağlantı izleyici üzerinde bir dizi izlenim bırakır, bu da daha sonra algıların doğasını ve bu akımla olan ilişkisini şekillendirir. Bu amaç İslamcılarını bir kalıba haps ederken , ardından modernist olan bir model ile Batı'nın yaşam tarzına bağlı kalarak, değerleri ile savaşmanın , tüm gerekçelerini

somutlaştırma amacı , cehalet, yoksulluk ve hastalık gibi konuları belirli bir noktaya bağlamaktadır.

Film, toplumlarının, kültürlerinin düşüncesi ve gerçekliği ve hâkim entelektüel atmosferi veya senaryo yazarının fikirlerinden ayrı düşünülmemeyeceği gereceği, sinemayı öznel kılmaktadır.

Dolayısıyla sinemanın maruz kalmaya devam ettiği bu engeller ve sınırlamalar, izleyicinin zihnini aydınlatabilecek ve ona gerçekliğin sorduğu sorulara yeterli cevaplar verebilecek nesnel ve kapsamlı tedavilere ulaşmasının önünde aşılmaz bir engel oluşturmuştur. Mısır sinemasında olan da budur, özellikle de kendilerini etkileyebilecek farklı fikirleri sunmaları için gerekli özgürlüğü vermeyen kapalı totaliter rejimlerin kontrolü altında yaşadığı için bu olumsuz yön daha belirgin haldedir.

Bu çalışmada, gerçeklik konusunda muazzam bir gelişme meydana getiren, karmaşıklığını ve entegrasyonu artıran din ve din olgusu, Mısır sinemasının işleyiş biçimi üzerinden ele alınmıştır. Din olgusu, özellikle aldığı küresel boyuttan sonra dünya sinemasında çokça tüketilen bir konu haline gelmiştir.

Mısır sinemasına gelince, Mısır'daki rejim ile İslami gruplar arasındaki çatışma, dinin, özellikle de İslam'ın Mısır filmlerinde sunulma biçimi üzerinde çok açık bir etkiye sahiptir. Mısır toplumunda var olan tüm ideolojilerin önünde bir engel oluşturan şey budur. Mısır'daki film yapımcılarının çoğunluğunun ait olduğu eğilim olan laiklik, bu ideolojilerin başında yer almaktadır. Dolayısıyla bu faktör Mısır sinemasında yanlış bir İslam ve Müslüman imajının oluşmasına katkıda bulunmuştur.

Mısır sinemasının uluslararası sinema üzerindeki etkisi, başta Hollywood sineması olmak üzere yarattığı kalıplaşmış görüntülerin tekrarlanmasına da katkı sağlamıştır. Mısır sineması birçok alıntı yaparak ve konularını taklit ederek bunu yapmıştır. Burada Mısır sinemasının öne sürdüğü imajın Batı sinemasının ortaya koyduğu imajın bir uzantısı olduğu ve farkın sadece uygulama yönteminde yattığı söylenebilir.

Filmlerdeki dinî sembol ve derin anlamların görülmesi, insanın hakikatle buluşmasında önemli katkılar sunabilmektedir. Bu noktada Hollywood'un sinema sanatına verdiği zararın devasa olduğu söylenilmelidir. Zira seyirci artık düşünmeden filmler izleyerek

kendisini gösterilen yüzeysel bir bakışla buluşmuştur. Resim, müzik, tiyatro, dans edebiyat ve mimari sanat dallarını bütünleştirerek kişinin iç dünyasına seslenebilecek, ona derin anlamlar sunabilecek ve hakikati farklı tarzlarda anlatabilecek büyük bir potansiyele sahip olan yedinci sanat sinema, artık beyazperdenin karşısında gerçekliğin dışına çıkmış ve anlam üretme gibi bir derdi olmayan seyirci için sadece boş vakitlerde zaman geçirme aracına dönüşmüştür. Bundan dolayı ‘sanat filmleri’ seyirci için âdeta bir işkence hâline gelmektedir. Bilinçli bir seyircinin güzel bir yapımdan alımlayabileceği o kadar çok mana ve duygu vardır ki; Hollywood seyircisi bu anlamı elde etmek ve o hssiyatı yaşamak bir yana, muhtemelen filmin sonunu getiremeden ya onu kapatacak ya da izlese bile anlatılan çoğu meseleyi kavrayamayacak ve sonuçta sinemanın seyicide yaratabileceği o müthiş etkiyi tadamayacaktır. Bu yönüyle onun artık faydasından bahsetmek mümkün olmadığı gibi, insanı büyük bir uçuruma sürükleyecek olumsuz bir yapıya dönüştüğünü vurgulamak gerekir.

Din sosyolojisi alanında, sinema ile ilgili olarak yapılabilecek çalışmaların, filmlere ve bu filmleri izleyen seyirciye yönelik olmak üzere iki boyutunun olacağı kanaatindeyiz. Bu çalışmaların filmlere yönelik boyutunda, filmlerde kullanılan karakterlerin, dinî tutum ve davranışları, verdikleri mesajlar, ibadetleri, duaları ve dini tecrübeleri ele alınabilir. Ayrıca filmde kullanılan semboller, işaretler, müzikler, görüntüler ve filmin olay örgüsüyle nasıl bir mesaj verilmek istendiği üzerinde durulabilir. Çalışmaların bu filmleri izleyen seyirciye yönelik boyutunda ise, seyircinin dinî tutum ve davranışlarında değişim görülüp görülmediği üzerinde çalışmalar yapılabilir.

KAYNAKLAR

- Abdurrezzak, Ahmed Muhammed Cad, *Eseru'l-hidâse ale'd-din: Dirâse nakdiyye mukarane*, Mecelletu'l-cem'iyeti'l-felsefiyye el-Mısriyye, C. 17, (2008).
- Al- Kurş, Saad, *Maflum alhauyye fi'l-sinema Alarabiyye*, Aljami' Aljadida Yayınevi ,İskenderiye, 1. Baskısı (2003).

Alexan, Can, *alsinema ve alsakafa fi'l-vatan Alarabi*, aledeb ve alfen Ad-duvali Konseyi, Kuveyt, (1982).

Al-Samihi, Mümin, fi'l *alsinema Al'arabiya- Alakavayin Silki*, Tanca, (2005).

Al-Tayyar, Rida, *Almadina fi'l-Sinema Al'arabiyya*, Muisset ad-dirasat ve an-naşr al-arabiyya, 1. Baskı, Beyrut, (1981).

Arijon, Daniel, *kava'idu'luga Al'arabiyya*, Alhay'a Almasriyya Al'amma lil-kitap Kahire, Mısır, (1997).

Âşûrî, Ahmed, *ilim Al-ictima' Aiedeb ve fen As-sinema*, Majalatul ufuk as-sinema'yya, (2014).

Attar, Hadeel Noaman, *Davrul'sinema alamrikiyya fi zahirat ve nunov alislamofobiya ve subulu muvajahitiha*, Yüksek Lisans tezi, (2018).

Azmani, İzzeddin, *el-Hidâse ve's-siyâse ve suâlû'l-kiyem*, Nedvetu'l-ictihâd ve't-teccid fi'l-fikri'l-İslâmiyyi'l-muâsir, er-Râbitatu'l-Muhammediyye li'l-ulemâ, (2013).

Bagalia, Ahmed, *Altahlil almasrahi ve as-sardi liltasvir as-sinamai*, Majalatul ufuk as-sinema'yya, (2019),

Bakai Ould Abdel Malik, *Foko ka-sahafi: kalimat ve kitabat*, çev. Beyrut, Jadavel, (2012).

Beggour, Saber, *Alkitab ad-dini fi's-sinema aiiraniyya ve aiamerikiyya*, Doktora Tezi, Muhammed Khider Biskra Üniversitesi, Biskra / Cezayir, (2019),

Belhayrî, Rıdvan, *simya'iyatul-kitab almar'iyu: as-suratul'as-sinemaıyyatu: fahis Ab'adu kimatul's-sura'as-sinemaıyya*, majalatul 'ulumiel-insaniyya, Sayı 1, (2016)

Belmaki Fethiye, *ed-Din ve'l-hidâse, Mecelletu'l-hikme li'd-dirâsâti'l-ictimaiyye*, S. 8, (2016).

Bignell, Jonathan, *Medhalu ila siynema'l-i'lam*, (Üniversite Araştırma ve Yayıncılık Kurumu, Beyrut, (2013).

Bişâra, Azmî, *ed-Din ve'l-ilmaniyye fi siyâk târîhi*, el-Merkezu'l-Arabi li'l-ebbâs ve'd-dirâsâti's-siyassıyye, Beyrut, 1. Baskı, (2013).

Bouhachicha, Fatima Zahra, *Suratul is-slam fil's-sinema alamrikiyya*, Yüksek Lisans Tezi, (2019).

- Campanini, Massimo, *Târihu Mısr el-hadıs, (mine'n-nehdati fi'l-karni't-tâsia aşer ilâ Mubarek)*, Çev.: İmad el-Bağdadi· el-Mecelisü'l-A'lâ li's-sekâfe, Birinci Baskı, sayı 1002, (2006).
- Dadouch, Ahmed, *Daribetü Hollywood*, Darü'l-Fıkr, Şam, (2011).
- Dr. Abu Zayed, Ahmed, *Ad-din di hayat al-insan alümu'asir*, (Tişrin Üniversitesi Araştırma ve Bilimsel Araştırmalar Dergisi) (2011).
- Edward Said, *Tağdiyütü'l-İslam*, çev. Muhammed Anani, Darü'r-Rü'ye, (2006).
- El-Aroussi Moulim, *man sana'a man: As-sinema ve alcumhur*, Arap Birliği Araştırmaları Merkezi, baskı sayısı 420, (2014).
- el-Za'bî, Luey, *Mukaddima fi as-sura ve as-sinema*, Suriye Sanal Üniversitesi, basın sayısı 1, Süriye, (2020).
- Es-Seyyid, Abdulaziz, *Al-film baynal-luga ve an-nas*, Dâru'l-Maarif, Kahire, (2003).
- Fâize Yahlef, *kususiyyat ahilian at-tilivisyoni fi zil al-infitah ai-iktisadi*, doktora tezi, cezayir, (2005).
- Fettah, Ali Abdül, *as-siyaseh ve as-sinema fi Mısır*, 1. Baskısı, Kahire, (1992).
- Feylali, Saleh, *ed-Din min manzur susyülicî*, Mecelletu ulümi'l-insan ve'l-mücetema', S. 8, (2013).
- Ganim, Ali, *ed-Devletu ve'd-din fi'n-nuzumi's-siyâsiyye el-muasıra*, el-Mecelletu'l-ictimaiyye el-kavmiyye, C. 55, (2018).
- Hamani İsmail, *Asar at-ta'arud livasa'il al-i'lam*, Mutûn Dergisi, Sayı 2, (2018).
- Herbert Schiller, *Almutala'ibun fil'ukuli*, Kuveyt, (1986).
- Kaddûr Abdullah Sâni, *simya'iyatu'as-sura: mugamara simya'iya fi aşhar albi'sat al-mar'iyya fil-'alam*, Fas Yayıncılık ve Dağıtım Evi, Vahran (2015).
- Kaddûr, Abdullah, *simyoloji as-sura ve as-sinema fi Mısır*, Dâru'ş-Şurûk, Kahire, (1992).
- Kadri, Velit, *suratul es-slamiyyin fi'es-sinema almısrıyya: tahlil simyoloji li-filmayi imaret yakobiyyan ve murcan ahmet murcan*, Yüksek lisans Tezi, Cezayir, (2012).
- Kasım Mahmud, *el-Edyan ala şaşati's-siyema'l-Mısrıyye*, (Vekaletü's-sahafeti'l-arabiyye, 1. baskı, Mısır-Gize, (2018).

- Ladâvide, Hassan, *ed-Din ve 'd-devle ve 'L-müctemu 'd-devlî*, 1. Baskı, Mahed İbrahim Ebu Lagd li 'd-dirâsâti 'd-devliyye, Filistin, (2006).
- Lotman, Introduction to film semiotics, Suriye Kültür Bakanlığı, Şam 2001.
- Mahmud İbrâqin, *hazihi es-sinema el-hakikiyya*, 1. Baskı, Bin Gâzî (1995).
- Mahmud, Vela Muhammed, *Ar-ramz ka-luga ve imkaniyyatu tafsir mavdu 'atu at-turas aş-şa 'bi: dirasa tahliliyya lil-film al-masri*, Mimarlık ve Sanat Dergisi, Sayı 10, No. 10, (2018)
- Malkmus, Lizbeth ve Armes, Roy: Çev Siham Abdüsselam, *As-sinema Alafrikiyya ve Al-arabiyya*, 1. Baskısı, Yüksek Kültür Konseyi, Kahire, (2003).
- Merve Abdüllatif Mehdi Khafajî, *Almuyol al-fikriyya li-sinema al-hadasa ve aeseriha 'ala albûna' al-basari lik-sura as-sinema 'iyya*, (International Design Magazine) (2016).
- Muhammed Ali, *Sina 'atul ilam ve aliivaki 'i*, (Beirut, Nema Araştırma ve Etüt Merkezi, (2004).
- Mürsi, Ahmet Kamil ve vehbe, Mecdi, *kamus al-fen as-sinimai*, Mısır Genel Kitap Kurumu, Mısır, (1973).
- Mussâidî, Salma, *Ramziyyatul kitab as-sinimai min kilal as-sura: kita 'a fi misal sura mutaharrika*, Majalatu ar-ravak lil dirasat alictimaiya ve al-insaniyya, B.2 (2010).
- Nâilî, Nefise / Mussâidî Selma, *Ramziyyatul kitab as-sinimai min kilal as-sura*, Al-Riwaq Sosyal ve Beşeri Araştırmaları Dergisi, cilt 5, baskın sayısı 1, (2019).
- Nasruddin bin Saray, *Nemûzec insan 'u-hidâse fi 'l-mukabeleti 'r-ruaviyye ile 'l-alem*, Mecelletu 'l-ulumu 'l-ictimaiyye, S. 21, (2015).
- Raşîd, Sa 'dî, *Suâlu 'd-din ve 'l-Ahlak ve 's-siyase: el-Mesârâtu 'l-kevnîyye ve inğilâkâtu 'l-âlemi 'l-Arabi el-İslami*, Mcelletu Elbâb, S. 2, (2014).
- Rorty , Richard, *Philosophy and the mirror of nature*, Oxford: Blackwell, (1980)
- Şaban, Cemal, *Suratul er-rhabi fi 'es-sinema al-cazayirriya:*, Medya ve İletişim Bilimlerinde Yüksek Lisans Tezi, Cezayir (2008),
- Saidi, Niveen, *Amerikan Sinemasında İdeolojik Boyutlar: "Zero Dark Thirty" Filmi Üzerine Göstergebilimsel Analitik Bir Çalışma*, Yüksek lisans tezi, (2019).

- Salah El-Din, Muhammet, *Ad-din ve al'akide fi 'es-sinema al-mısriyye*, 1. Baskısı, Kahire, (1998).
- Saleh, Hala, *Ahamiyyatu'ed-din fi hayat al-muctama'at al-başariyye*, (Tişrin Üniversitesi Araştırma ve Bilimsel Araştırmalar Dergisi) (2015).
- Salim, Ahmed, *Suratul'es-slamiyyin fil'ilam* (Nema Araştırma ve Etüt Merkezi, Beyrut - Lübnan, ilk baskı, (2014).
- Schiller, Herbert A., *Almutala'ibun fil-'okol*, (Kuveyt, Alemü'l-marife), (1990).
- Sımâş, Seyyit Ahmed, *As-simya'iyya ve ta'sir as-sura as-sinema'iyye*, *Fâilûn Antropoloji*, Beşeri Bilimler ve Sosyal Bilimler Araştırma Merkezi, Cilt 3, Sayı 6, (2017).
- Sunaidi, Fahd Abdülazîz, *Al'akide ve b'ud al-kima fi'es-sinema al-mısriyye*, (İslam Forumu, Sayı 318, (2013).
- Zygmunt, Bauman, *Liquid modernity*, Çev. Haccac Ebu Hacer, Arap Araştırma ve Yayın, birinci baskı, Beyrut – Lübnan, (2013).