



TAŞRA-KENT DİKOTOMİSİNDE DİNİN KÜLTÜREL İZDÜŞÜMÜ: *BİR BAŞKADIR* DİZİSİ ÖRNEĞİ

The Cultural Projection of Religion in the Rural-Urban Dichotomy: An Example of the Series *It's Another*

Mahmut ÇELİKER*

ÖZ

Bu makalenin konusu, Türkiye'nin gündemini uzun süredir meşgul eden *Bir Başkadır* dizisinde dinsel pratiklerin kültürel izdüşümünü incelemektir. Dizide işlenen, geleneksel-muhafazakâr yaşam pratikleri ile modern-pozitivist yaşam pratiklerinin yansımaları üzerinde durulmaktadır. Bu çalışmanın amacı, vizyona girdiği günden itibaren ilgi gören *Bir Başkadır* dizisini, taşra-kent dikotomisi bağlamında, din temsili kültürel bir zeminde incelemektir. Çalışma ana akım Türk sinemasının din temsillerine değinmekle beraber, dizide resmedilen Türkiye alegorisini zaman-mekân tecrübesine bağlı olarak sosyolojik analize tabi tutmaktadır. Makalede, Peter Berger'in dinin toplumsal bir olgu olarak nasıl işlediği ve insanların dünyayı anlamlandırma sürecinde dinin rolü üzerindeki düşüncelerinden faydalanılmaktadır. Bunun yanında dizideki taşra-kent ikilemi Şerif Mardin'in merkez-çevre düşüncesi üzerinden tartışmaya açılmaktadır. Bu çalışmada literatür taraması ve söylem analizi yaklaşımları kullanılmaktadır. Görüntü, ses ve video gibi bu çalışmanın ana bilgi kaynaklarını oluşturan belgeler üzerinden geçmişte veya şu anda var olan olgular betimlenmeye çalışılmaktadır. Araştırmada öncelikle din sosyolojisi ve akademik sinema alanında yapılan çalışmalardan faydalanılmaktadır. *Bir Başkadır* dizisinde din temsili, dizide rol alan tipolojiler üzerinden politik ve kültürel kodlarla işlendiği anlaşılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: sinema, din temsilleri, sekülerleşme, taşra-kent dikotomisi, kültür.

ABSTRACT

The subject of this article is to examine the cultural projection of religious practices in the TV series *Bir Başkadır*, which has been on the agenda for a long time. The reflections of traditional-conservative life practices and modern-positivist life practices in the series are emphasized. The aim of this study is to examine the cultural representation of religion in the context of the provincial-urban duality of the TV series *Bir Başkadır*, which has attracted attention since the day it was published.

* Bilim Uzmanı, Bursa/Türkiye. E-posta: mahmutceliker13@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1694-7827.

While the study touches on the religious representations of mainstream Turkish cinema, it subjects the allegory of Turkey depicted in the series to sociological analysis depending on the time-space experience. In the article, Peter Berger's thoughts on how religion function as a social phenomenon and the role of religion in the process of individuals' meaning-making of the world are utilized. In addition, the provincial-urban dilemma in the series is opened to discussion over Şerif Mardin's idea of center-periphery. Literature review and discourse analysis approaches were used in this study. The phenomena that exist in the past or the present are tried to be described through documents such as images, audio and video, which constitute the main information sources of this study. In the research, primarily studies in the field of sociology of religion and academic cinema were used. It is understood that the representation of religion in the TV series *Bir Başkadır* is handled with political and cultural codes through the typologies in the series.

Keywords: cinema, representations of religion, secularization, country-urban dichotomy, culture.

Giriş

Modern yaşamın zaman ve mekân olgularını taşıyan ve yansıtan dizi ve sinema sektörü, bugün insan yaşamında çok önemli bir yer edinmiştir. Modern toplumsal yaşamın yerleşik ilkeleri ve pratikleri içinde yer alan seküler-pozitivist hayat tecrübeleri, bu sayede insanlara ulaşmaktadır. Bilindiği üzere film ya da diziler sadece seyirlik bir eğlence ve dikkatimizi bir süreliğine dağıtmayı amaçlayan basit bir kurgu olarak değerlendirilemez. Nitekim bu tür yapımlar, her ne kadar kurgusal ürünler olsa da toplumsal gerçekliğimizin görmezden gelinen gerçeklerini ve yalanlarını anlatırlar (Zizek, 2019: 11-15). Medya, hızla ilerleyen teknoloji sayesinde insan hayatında giderek daha fazla yer edinmektedir (Castells, 2008: 508-509). Özellikle 2019'da başlayan COVID-19 salgını insanları evine kapatmak zorunda bırakarak, internet ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarına daha fazla zaman harcamaya itmiştir. Bu nedenle, internet uygulamalarının izlenirliği dünya genelinde ve Türkiye'de oldukça yaygındır ve Netflix gibi görsel uzamın önemli bir parçası olan internet uygulamaları, bu süreçte popüler hale gelmiştir. Netflix, bu dönemde izlenirliği artan internet uygulamalarından biridir ve 2019'un son çeyreğinde 15,7 milyon yeni kullanıcı kazanarak beklentinin iki katını aşmıştır. Toplam seyirci sayısı 189,2 milyona ulaşmıştır (URL-4). Yerli yabancı dizi, film ve belgesel gibi türlerin içeriğini kendisi hazırlayan Netflix, belirli standartlarda yapımlar üretmektedir. Bu yapımlardan biri de Berkun Oya tarafından yazılıp yönetilen sekiz bölümlük *Bir Başkadır* dizisidir.

Eldeki makale, *Bir Başkadır* dizisinin dinî pratiklerinin taşra-kent dikotomisinden incelenerek ekonomik, siyasal ve kültürel sonuçlarının ele alındığı bir çalışmadır. Dizi içinde yansıtılan sınıfsal ve kültürel farklılıklar, toplumsal gerçeklik bağlamında tartışılmaktadır. Bu çalışmada, dizideki olayların doğruluğu veya yanlışlığından ziyade kültürel, ekonomik, siyasal ve teolojik geçişlerin sosyolojik bir açıdan incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu çalışmada Türk sinemasındaki din temsilleri hakkında kısaca bilgi verildikten sonra, Yeşilçam melodramında din tecrübesinin farklılaşması ele alınmaktadır. Daha sonra dizide yer alan dinî semboller, özellikle başörtüsü ve kadın temsili, sınıfsal ve kültürel açıdan incelenmektedir. Dizide yer alan imam ve hoca tiplerini, din temsili açısından karşılaştırılmaktadır. Son olarak, dizi içindeki kültürel ve ekonomik kodlar hesaba katılarak, Türkiye'deki toplumsal gerçeklik inşasındaki yeri irdelenmektedir. Türk dizi literatüründe henüz yeterli kaynak bulunmadığından, bu çalışmada din temsilleri popüler Türk sinemasından alınmaktadır. Dizi hakkında yapılan değerlendirmeler göz önünde bulundurulduğunda, din temsillerinin eksik ve yeterince yansıtılmadığı anlaşılmaktadır. Dizi, Türkiye toplumunun siyasal, kültürel, ekonomik ve teolojik geçişlerini yansıtmaya çalışmıştır. Bu çalışma, bu kritik meseleyi inceleyerek Türkiye toplumunun sosyolojik yorumuna katkıda bulunması açısından önemlidir.

Çalışmanın Metodolojisi

Bu araştırma, öncelikle bilimsel sinema araştırmaları ve din sosyolojisi disiplinlerini birleştirerek, konuyla ilgili bilimsel araştırma örneklerinin eksikliğini gidermeyi amaçlamaktadır. Akademik sinema çalışmalarında, din genellikle ikincil bir konu olarak kabul edilir ve bu nedenle dinin çok yönlü özellikleri göz ardı edilir. Ancak din sosyolojisi araştırmaları, dinin doğası ve sosyal fonksiyonlarına farklı yöntemler ve teknikler kullanarak ayrıntılı bir şekilde odaklanır. Bu nedenle çalışma, taşra ve kent kültürü bağlamlarını da dikkate alarak, din sosyolojisi ve akademik sinema çalışmalarından aktif bir şekilde faydalanmayı hedeflemektedir. Ayrıca, din sosyolojisi araştırmalarının kapsamında yer alan dokümantasyon, tanımlama ve açıklama gibi yöntemler de kullanılacaktır. Ayrıca araştırmada kullanılan yazılı kaynaklar, konun sosyolojik açıdan ele alınması için relevant ve güncel kaynaklar olmak üzere seçilmiştir. Dokümantasyon kısmında, Yeşilçam melodramından günümüze kadar Türk sinemasında din temsillerinin nasıl evrildiğini ortaya koyan çeşitli makale ve kitaplar kullanılmıştır. Ayrıca, dizi hakkında yapılan eleştiriler ve yorumlar da dikkate alınmıştır. Bu yazılı kaynakların yanı sıra, araştırmada görsel materyallerden de faydalanılmıştır. Özellikle dizinin ilgili

sahneleri ve Türk sinemasından örnek film ve tipler çözümleme yapmak için kullanılmıştır.

Çalışmada Peter Berger'in din kuramından hareketle, dinin toplumsal bir yapı olarak işleyişini ve insanların dünyayı anlamlandırma süreçlerini vurgulayan düşünceleri çerçevesinde kültürel, siyasal ve sosyal faktörlerin insan hayatındaki temsillerini incelemektedir. Berger'in dinin toplumsal bir olgu olarak işleyişini ve insanların din aracılığıyla dünyayı anlamlandırma süreçlerini açıkladığı kuramsal yaklaşımı, sinema çalışmalarıyla birleştirerek din temsillerinin dizideki kültürel ve sosyal temsilleri üzerinde bir değerlendirme sunulmaktadır.

Dizide yer alan tiplerin din ile olan ilişkilerini, temsillerini ve hayatla kurdukları sosyal kültürel bağları ele alarak, dinin anlamlandırma sürecine nasıl katkıda bulduklarını taşra ve kent ikilemi üzerinden karşılaştırma yapılmaktadır. Dizi, farklı karakterler aracılığıyla dinin yaşamın anlamını ve insanların değerlerini nasıl tanımladığını göstermektedir. Bu bağlamda, tiplerin din ile olan etkileşimleri, inanç sistemleri ve ritüelleri aracılığıyla kendilerini ve dünyayı nasıl anlamlandırdıkları önemli bir odak noktasıdır. Dizideki tipler, dinin sosyal ve kültürel bağlamda nasıl işlev gördüğünü gösteren birer örnek olarak değerlendirilmektedir. İmam ve hoca tiplerini arasındaki farklılıklar, dinin çeşitli yönlerini temsil etmektedir. Bu karakterlerin rolü, dinin toplum içindeki etkinliği, insanlar üzerindeki tahakkümü, inanç ve değerler sistemlerini ve sosyal ilişkileri nasıl etkilediğini anlamak açısından önemlidir. Ayrıca, dizi içindeki dinî semboller, özellikle başörtüsü ve kadın temsili, sınıfsal ve kültürel açıdan incelenmektedir. Bu semboller, dinin kişisel kimlikler üzerindeki etkisini ve toplumsal cinsiyet rolleriyle nasıl etkileşime girdiğini göstermektedir. Dizi, bu semboller aracılığıyla dinin bireylerin yaşamlarını nasıl şekillendirdiğini ve toplumsal bağları nasıl güçlendirdiğini anlatmaktadır.

Dizideki mekânsal ve kültürel farklılıklar Şerif Mardin'in merkez-çevre kuramından hareketle ele alınmaktadır. Mardin'in merkez çevre kuramı, toplumsal yapıyı taşra-kent ikilemi üzerinden anlamlandıran bir kuramdır. Bu kuram, merkezdeki güç ve çevredeki bağımlılık arasındaki ilişkileri analiz ederek, toplumsal yapıdaki dengeleri ve etkileşimleri açıklamaktadır. Bu bağlamda makaledeki tipolojiler, temelde taşra-kent ikilemi çerçevesinde ortaya çıkan farklılıklar, sınıfsal, ekonomik, politik ve kültürel dinamiklere dayanarak ele alınmaktadır. Nitekim merkezin elindeki konfor alanı ve imkânların bolluğu farklı bir kültür anlayışı ve sosyal yaşamı kapsamaktadır. Dolayısıyla merkezdeki karmaşık ve yoğun ilişki ağı içine eklenmeye ça-

lışan taşra kültürü beraberinde bazı çatışmaları ve sorunları da taşıyacaktır. Dizide merkezde oturan, merkezin kenar mahallesinde kalan ve daha sonra merkeze taşınan kişiler arasındaki başta din temsili ve kültürel farklılıklar başta olmak üzere birçok yönden incelenmektedir.

Konuyla ilgili literatür araştırmasında yüksek lisans ve doktora tezlerinin yanı sıra ilgili köşe yazıları, makale ve denemeler taranmıştır. Makalede, Kaçar'ın (2012), Gül ve Özer'in (2021) çalışmaları konuyla ilgili örnek akademik çalışmalardır. Kaçar, çalışmasında dizideki tipolojileri seküler, deseküler bağlamlarda ele almaktadır. Özer ve Gül'ün çalışmasında ise dizideki gündelik hayat pratikleri toplumsal gerçeklik perspektifi bakımından değerlendirilmiştir. Bunların yanı sıra Besim F. Dellaloğlu'nun (URL-1) ve Fırat Mollaer'in (URL-2) köşe yazıları dizideki kültürel ve sınıfsal yaşam pratiklerinin değerlendirilmesi açısından çalışmaya kaynaklık etmektedir. Dellaloğlu dizideki tipolojilerin sınıfsal farklılığına dikkat çekerken, Mollaer de dizideki tipolojilerin yaşam pratiklerinden hareketle kültürelci bir Türkiye alegorisi oluşturduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla bu çalışmalar ekseninde din olgusunun bütüncül bir şekilde ele alınmadığı görülmektedir. Özellikle dizideki tipolojiler üzerinden din pratiklerinin kültürel iz düşümlerinin taşra-kent dolanımında tartışmaya açılmadığı bilinmektedir. Bu açıdan çalışmanın bu açığı tamamlaması düşünülmektedir.

Türk Sinemasında Din (İslam) Temsiline Kısa Bir Bakış

Dindarlık olgusu, dinin bilfiil hayata geçirilmesi anlamına gelmektedir. (Wach, 1995: 38). Başka bir deyişle "dinin yaşanması" anlamına gelmektedir. Dinin yaşam alanını oluşturan sosyoekonomik ve sosyokültürel değişimler de bu alanın gelişiminde önemli rol oynamıştır. Nitekim Türkiye'nin modernleşme süreciyle başlayan kültürel değişim esasında toplumun şehirleşme tecrübesiyle doğrudan ilgilidir. Şehirleşme tecrübesinin de sanayileşmeyle yoğunlaştığını düşünürsek, toplumun değişim dinamiklerinin birbirleriyle ilintili olduğu görülecektir. Bu açıdan Türkiye'deki nüfus artışı, sanayileşme, iç göç ve şehirleşme gibi süreçlerle kendi karakteristik yapısını oluşturduğu söylenebilir. Bu süreçlerle birlikte kente göç eden kırsal kesim ile şehirliiler arasında oluşan kültürel çatışma ve ileride gerçekleşen uzlaşmalar yeni kültürel oluşumları da beraberinde getirmiştir. Bunun önemli bir unsuru da dindarlık pratikleridir. Kent dindarlığı, öncelikle kentsel uzamın değer yargılarına ve pratiklerine dayanmaktadır. Kentin estetik anlayışını oluşturan mimari, kültürel ve sanatsal yapısı; nüfus yoğunluğu, ekonomik uğraşları ve bunların sağlayıcısı olan kent politikaları oluşturur (Çelik, 2013).

Kırsal alanda geleneksel bir forma sahip olan dindarlık pratikleri şehirde daha çok akılcı ve sekülerleşmiş bir hüviyette karşımıza çıkmaktadır. Bu da kentlerin taşraya göre daha modern bir atılım içinde olduğuna işaret etmektedir. Modernitenin sağladığı dünyevi tüketim alışkanlıkları dinsel olgulardan uzak seküler olgularla meydana gelmektedir. Başka bir deyişle toplumsal hayata hükmeden akıl, kır hayatındaki geleneksel dinî pratiklerin etkisini azaltarak modern kent hayatındaki bireyselleşmiş din anlayışını desteklemektedir. Kentteki çeşitlilik ve farklılaşma insanların izole olduğu ve yabancılaştığı kültürel formları da beraberinde getirmektedir. Bireyin dindarlık pratiklerindeki değişim hayatı anlamlandırma ve yaşam konforuyla da ilişkili olduğu için din konusundaki tercihlerinde de etkili olmaktadır. Dolayısıyla dindarlık olgusu kentin hem demografik yapısına hem de sosyo-kültürel yapısına göre farklılık arz edebilmektedir. Yani kent dindarlığı ile köy/kır dindarlığı arasındaki temel farklar yaşam pratiklerindeki sosyal, kültürel ve ekonomi gibi dinamiklerle belirgin hale gelmektedir.

Modern toplumda çoğulcu bir karakter bulunmaktadır ve bu karakteristik özellikler, dini anlama, yorumlama ve özdeşlik kurma biçimlerini de farklılaştırmaktadır. Kentte yaşayanlar, bireysel yaşam örüntüleri üzerine kurulu bir çoğulcu karakter gösterirler ve düzenli toplumsal yapıya olan bağlılıklarıyla daha çok bireysel özelliklerine önem verirler (Simmel, 2000). Bu nedenle, kent ve köy dindarlığı arasındaki farklılıklar, dinin yaşanılan yerleşim birimine bağlı olarak farklılaştığını göstermektedir. Kırsal alandaki insanların günlük ilişkileri geleneksel öğretilere dayanırken, ekonomik uğraşları ve sosyal alışkanlıkları tekdüze ve istikrarlıdır. Kent hayatı ise daha karmaşık bir yapıya sahiptir ve hızla değişen bir yapısı vardır. Kentte yaşayan insanlar, yalnızlık ve görünmezlik gibi duyguları yaşarlar ve bireysel tutumlarının devasa bir organizasyonun parçası olarak devam eder. Bu nedenle, kentte yaşayan insanların kozmopolit yapısı, değersizleşmiş bir parça haline gelebilir.

Kentte yaşayan insanlar daha fazla iletişim içinde oldukları için, dindarlık ve dindar yaşam örüntüleri de modern kent hayatının sosyal etkilerine açıktır. Max Weber, köy dindarlığı ile tabiat olaylarını ve güçlerini; kent dindarlığı ise tüccar sınıfı ve aristokrasiyi açıklamaktadır (Weber, 2012). Weber, dindarlık olgusunu sınıflarken, dinin uzamsal bağlamına vurgu yapmaktadır. Bu nedenle, kent ve köy mekânlarında yaşanan sosyal ilişkiler, gelenek ve modern yaşamın gerektirdiği sosyal sitemlere bağlı olarak farklılık gösterir. Kent dindarlığında din, kültürel bir formla öne çıkar ve köy/kır dindarlığına göre daha fazla dünyevileşmiş yaşam pratiklerini içinde barındırır.

Türkiye'nin şehirleşme tecrübesinin önemli bir ayağını iç göç unsuru oluşturmaktadır. Göç ile köyden/kırsaldan şehre göç eden insanlar, köy/kır dindarlığının geleneksel anlayışı ile şehir dindarlığının modern unsurları içinde “arada kalmış” karma bir dindarlık anlayışı sergilemişlerdir (Subaşı, 2002: 167-168). Yani köyden kente göç eden insanlar henüz kent yaşamına uyum sağlayamadılar. Bu dindarlık biçimini gecekondü dindarlığı olarak adlandırabiliriz. Gecekondü dindarlığı üzerinde işsizlik, yersiz-yurtsuzluk ve kültürel farklılıkların etkisi vardır. Çünkü insanların sahip olduğu inanışların gelişimi sahip oldukları kültürel kodlar ile karşılaştıkları yeni kültürleşme imkânlarıyla şekillenmektedir.

Köylülük ve şehirlilik reflekslerini içinde barındıran gecekondü dindarlığı, taşra ve kent arasındaki gerilimle inşa edilen bir kültürü barındırmaktadır. Şehir hayatının yaşama pratiklerini içselleştirmede becerikli olmayan bu dindarlık biçimi alternatif bir davranış örüntüsü olarak kendisini kurulu şehir kültürü karşısında konumlanmaktadır. Gecekondü sakinin daha önce beraberinde getirdiği dinî örüntülerin şehir hayatında karşılık bulamaması onu şehir hayatına uygun dinî bir refleks geliştirmesine yol açmıştır. Fakat köy hayatında şekillenen dinî değerler şehir hayatındaki dindarlık pratikleriyle istenilen uyumu gösterememektedir. Dolayısıyla köy ve kent arasındaki gerilimi ifade eden bir dindarlık modeli ortaya çıkmıştır. Çünkü gecekondü dindarlığında biçimsel bir tedirginlik söz konusudur. Bireyin şehir hayatındaki kimliği korku, işsizlik, gelenek, baskı, statü, damgalanma gibi siyasal ve sosyal faktörlerle şekillenmektedir. Bireyin köylülük ceketi, üzerine giydiği dindarlık modeliyle uyumlu değildir. Böylece bireyin ne kent ne de köylü dindarlığından vazgeçebildiği yeni bir dindarlık modeli olarak ortaya çıkmaktadır. Popüler Türk sinemasının önemli isimlerinden biri olan Ömer Lütfi Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) üçlemesindeki dindarlık tipolojisi, gecekondü dindarlığına örnek gösterilebilir. Filmlerde iç göçle şehre gelen bir ailenin geleneksel din tecrübesinin gecekondü mahallesinde nasıl canlı tutmaya çalıştığı anlatılmaktadır.

Türkiye'de medya-din temsili genellikle Türk sinemasında evvela “köy dindarlığı” tipolojisi üzerinden gösterilmiştir. Nitekim din ve dindarlık gibi kavramların temsili ulusal, milli ve seküler-laik kavramlar çerçevesinde şekillenmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren süregelen batılılaşma-medenileşme düşüncesi sinemada din ve dindarlık konusunun işlenmesiyle devam etmiştir. Ayrıca dindarlığın temsil boyutunu “halk dindarlığı, seçkinlerin dindarlığı; şehir dindarlığı, köy/kır dindarlığı; geleneksel dindarlık, modern dindarlık; zengin dindarlığı, fakir dindarlığı” (Okumuş, 2017: 42) şeklin-

de sınıflayan Ejder Okumuş, dindarlığın dinamik temsil çeşitliliğine dikkat çekmiştir. Bu temsiller, ilk önce Cumhuriyet döneminde Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde çekilen filmlerde görülmektedir. Ertuğrul'un filmlerindeki dinî unsurlar ana hikâyenin alt metinlerinde ancak yer bulabilmiştir. Millî mücadele temalı filmlerinde din temsilini, “din adamı” karakterleriyle işlemiştir. Filmlerindeki din adamları da milli mücadelede düşmana yardım eden, çıkarıcı, hain gibi kötü karakterlerle temsil edilmişlerdir. *Bir Millet Uyanıyor* (1932) adlı eseri bu filmlerden biridir.

2. Dünya Savaşı sonrası en büyük propaganda ve ideolojik savaş aygıtı olarak telaffuz edilen sinema, Cumhuriyet ideolojisinin önemli bir aygıtı olmuştur. Cumhuriyet'in seküler-laik toplum ideolojisi, toplumla iletişim kurmada en etkili iletişim araçlarından biri olan sinema üzerinden enjekte edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca 1950'lerle beraber köyden şehre göç hareketiyle yaşanan “yeni şehirli” profili taşranın geleneksel din anlayışını içinde barındırmıştır. Merkez-çevre kavramlarıyla tartışma hâline gelen taşra-kent polemği, “çevrenin merkez fethi” (Mardin, 2018: 270-278) sinemaya yansımıştır. Bunun yanı sıra Türkiye'de yaşanan siyasal değişim de Türk sinemasının yapılanmasında da etkili olmuştur. Ülkedeki toplumsal sorunlar sinema filmlerinde işlenmeye başlanmıştır. Özellikle 1960 yılında yapılan askeri darbe ile yaşanan politik ve ekonomik değişimler Türk sinema düşüncesinde yeni konuları gündeme getirmiştir. Sosyal meselelerin işlenmesi ve belli ideolojileri halka aktarma gayesi, sinemada belirgin olarak hissedilmeye başlamıştır. Ülkede yaşanan ekonomik, politik değişimler ve dünyada yaşanan ideolojik değişimlerin de etkisi sinemada hissedilmiştir. Nitekim bu dönemde Marksist ideolojinin etkisiyle “toplumsal gerçekçi” sinema anlayışı gelişmiştir. Emek ve sınıf mücadelesi merkezinde işlenen sosyal konular sinemada belli bir süre tartışma konusu olmuştur (Daldal, 2005: 40-63). Sinemada görülen kültürelci-sınıfsal yaklaşımlar Türk toplum yapısında bize her ne kadar doğru tespitler verse de odaklandığı uzam ve ideolojik perspektiflerinden dolayı net bir fotoğraf verememiştir. Toplumsal gerçekçi sinemada din, toplumsal bir gerçeklik olarak kabul edilmektedir. Devrimci sinema anlayışında ise emek ve sınıf problematiğinin ön planda olduğu bir toplumda halkın umut kapısı olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca ulusal sinema anlayışında din, toplumun kültürel bir paydası olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla sinemada din ve dindarlık temsilleri ana akım Türk sinemasına (popüler sinema) göre değerlendirilmiştir.

1970'lerden sonra her ne kadar kent/şehir mekânlarında geçen filmlerde dinî pratiklere pek yer verilmemişse de kırsal mekânlarda geçen filmlerde

geleneksel köy/kır dindarlığı işlenmiştir. (Velioğlu, 2005: 43). Türk sinemasında bu sınıflamalar ayrıca “geleneksel halk dindarlığı”, “seçkin-laik dindarlık” gibi dinî anlama ve yaşama pratiklerine göre isimlendirilmiştir. Milli sinema akımının etkisinde olan bu dönemde milli ve manevi değerlere olan hassasiyet ön plandadır. Mesut Uçakan ve Yücel Çakmaklı bu dönemin iki önemli yönetmenddir. Uçakan filmlerinde sinemayı doğrudan bir “tebliğ aracı” olarak değerlendirmiştir. Ona göre gerçeklik korunarak İslam düşüncesi sinemaya aktarılmalıdır. Dinî pratikler kutsal amacına göre sanatsal bir faaliyet olarak yansıtılmalıdır (Uçakan, 2010: 160-161).

Yücel Çakmaklı ise filmlerindeki İslam temsilini batı karşısında “milli bir duruş” olarak değerlendirmiş, filmlerinde didaktik bir anlatım tarzı benimsemiştir. Böylece çağdaş İslam düşüncesini doğrudan aktarmak istemiştir. Çakmaklı, tüm zihinsel faaliyetlerini batıya hasretmiş, mutsuz, kendisinden uzak (değerlerine aykırı) bir yaşam içinde olan bireyler karşısına; çağın sorunlarıyla yüzleşecek bilgi ve donanımına sahip, akıllı, “kültürlü”, ahlak sahibi olan bir Müslüman karakter koymuştur. O, filmlerini doğu-batı, modern-gelenek ikilemleri karşısında “hakikati” bulan Müslüman bireylerin dönüşümüyle bitirmeyi tercih etmiştir. Çünkü ona göre doğru yol muhakkak İslam ile bulunmalıdır (Çayır, 2008: 9-10). Çakmaklı'nın *Memleketim* (1974) filmindeki Murat karakteri buna örnek gösterilebilir.

1980'li yıllarda Türkiye'de yaşanan siyasi gelişmeler ve ideolojik ayrışmalar sinemada işlenen konuları da etkilemiştir. Özellikle ülke içinde uygulanan kısıtlama ve serbestlikler alternatif düşüncelerin gelişmesine de zemin hazırlamıştır. Nitekim 1970 ile 1980 yılları arasında İslam düşüncesiyle milli kültürü temsil eden “Milli sinema” akımı yerine 1990'lı yıllarda daha farklı bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bu dönemde daha çok dindar insanların yaşadığı problemlere dikkat çekilmiş, Cumhuriyet döneminden beri uygulanan prosedürler sorgulanmış, İslami söylemin politik seyrine göre bu tarz eleştiriler sinemada görülmeye devam etmiştir. Geçmişten hesap soran, Müslümanlar için hâlâ sorun teşkil eden konular bu dönem dikkat çeken temalardan olmuştur. Ayrıca bu dönemde başörtüsü sorunu ve yasaklamalar sinemada işlenen konuların başında gelmiştir (Çiğdem, 2005: 29-43).

1960'lı yıllardan 2000'li yılların başına kadar popüler sinema akımlarında görülen ideolojik din temsili daha çok teorik bir eleştiri barındırılmıştır. Ancak bu yıllar arasında popüler sinemada dinin pratik temsilinin bireyler üzerinden “köy/kır dindarlığı” veya “gecekondu dindarlığı” formları üzerinden işlendiğini görülmektedir. Köylü dindarlığı tipolojisindeki din adamları: Yobaz, üçkağıtçı, kendi çıkarları için her türlü iş birliği yapan, köydeki otorite

tesisi için din adına fetva verebilen, statükocu karakterlerdir. Köylü din adamının resmi bir kimliği yoktur ve köylü üzerinden geçimini sağlamaktadır. Köy ve köylü sınıfı arasında sıkışan bir yaşantısı söz konusudur. Kemal Sunal'ın rol aldığı *Üç Kağıtçı* (1981), *Davaro* (1981) ve *Doktor Civanım* (1982) gibi filmlerindeki din adamı temsili köylü dindarlığı ve köylü din adamı temsili açısından örnek teşkil etmektedir.

1990'lı yılların sonuna doğru popüler Türk sinemasının gömlek değiştirdiği görülmektedir. Özellikle sinemada daha önce işlenen sosyal, siyasal ve kültürel konular klasik Yeşilçam melodramından sıyrılmış, Türk sinema tarihine yeni bir soluk getiren filmler çekilmiştir. Bu bağlamda eski filmlere şerh düşen yönetmenler; terör, kadın, kent-gecekondu hayatı, 12 Eylül darbesi ve bireysel buhranlar gibi iç içe geçmiş konuları ele almaya başlamıştır (Pösteği, 2005). Buna Yavuz Turgul'un *Eşkya*, Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele* filmleri örnek gösterilebilir.

2000'li yıllara geldiğimizde dinî temsilin köy/kır dindarlığı ve gecekondu dindarlığının yanında kent dindarlığı gibi formlarla sinemaya konu olduğu görülmektedir. Dinî örüntülerden oldukça arındırılmış bir hayat tarzı yansıtılmaktadır. Sinema bu açıdan modern kent hayatıyla dindarlık pratikleri üzerinden bir üslup değişikliğine gitmiştir. Bu dönemde köy dindarlığının işlendiği filmlerde “bağnaz-yobaz” hoca tiplerinin yanında “aydın imam” başka bir ifadeyle “beklenen-özlenen” imam ve klasik tiplerin dışında farklı karakterlere sahip imam veya hoca temsillerine de yer verilmiştir. İsmail Güneş'in *The İmam* (2005), Özer Kızıltan'ın *Takva* (2006), Onur Ünlü'nün *İtirazım Var* (2014), Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* (2018) filmlerindeki imam tipleri veya karakterleri bunlardan bazılarıdır.

Din temsili yapan “hoca” ya da “imam” tipleri genellikle bulunduğu topluma önderlik yapan ve örnek kişi olarak kabul görmüştür (Karahan, 2008: 68). Bundan dolayı 2000'li yıllarda yapılan filmlerde de bu tip temsiller üzerinden dinin sosyal hayattaki sorunlara yaklaşımı ve dinin bireysel kent yaşamındaki insanın psiko-sosyal sorunlarıyla baş etmedeki rolü yansıtılmaya çalışılmıştır. Halbuki daha önce “imam”, “hoca”, “şeyh” gibi sıfatlarla halkın içinden çıkan tipler geleneğin temsilcisi olarak “statükoyu” koruma amacıyla olan çıkarıcı kişilerdir. Yavuz Turgul'un *Züğürt Ağa* (1985) filmindeki şeyh, Kartal Tibet'in *Davaro* (1981) filmindeki hoca tipleri buna örnek gösterilebilir.

Sonuç olarak ana akım Türk sinemasında din ve dindarlığın temsili geleneksel bir formda geleneksel köy/kır dindarlığı formları üzerinden yansı-

tılmaya çalışılmıştır. Şehirleşmeyle beraber başlayan gecekondu dindarlığı da geleneğin bir savunma kalesi olarak görülmüştür. Toplumun bağlı olduğu yaşam biçimi, eski alışkanlıklarının “din” mefhumu altında kazandığı nitelik; imam, hoca, şeyh gibi insanlar tarafından sürdürülmeye çalışılmıştır. Bu durum şehir hayatında bireyci şehir hayatının getirdiği koşullarla birlikte bu insanların “gözü açık, uyanık” davranarak bu değerleri araçsallaştırmasına neden olmuştur. (Subaşı, 2016: 219). Böylece insanlar gelenekten kazandıkları statü ve değerlerin devamını sağlamada dinin meşrulaştırıcı fonksiyonunu kullanmaktan beri durmamışlardır.

Dizide Mahalle, Şehir/Metropol ve Dinî Pratikler

Yukarıda belirtildiği gibi, popüler Türk sinemasında, geleneksel köy dindarlığı ve modern kent dindarlığı pratikleri arasındaki temsiller yıllar içinde değişmiştir. Günümüzde, Türk yapımı dizilerde, benzer ve farklı özelliklere sahip din temsilleri görülmektedir. Örneğin, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki imam karakterlerinin din temsilleri, benzer ve farklı yönleriyle dikkat çekmektedir. Bu bağlamda *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018) filmlerindeki imam karakterleri, örnek gösterilebilir.

Günümüzün popüler medya ortamlarından biri olan Netflix uygulamasında yayınlanan, Berkun Oya'nın yazıp yönettiği *Bir Başkadır* dizisinde mahalle ve metropol üzerinden farklılaşan ve aynı zamanda kesişen dindarlık temsilleri görülmektedir. Dizi, Meryem adında muhafazakâr bir kadının psikiyatrist Peri'ye gitmesiyle başlamaktadır. Başörtülü olan Meryem, hazır cevap ve anaç bir karakterdir. Meryem, ilkokul mezunu olsa da pratik bir zekaya sahiptir. Ailesiyle bağı kopmuş ve seküler bir hayat tarzı yaşayan Sinan'ın evinde temizlik işleri yaparak geçimini sağlamaktadır. Meryem'in ailesi, gece kulübünde koruma olarak çalışan abisi Yasin, yengesi Ruhiye ve onların çocuklarıyla İstanbul'un banliyösünde yaşamaktadır. Meryem, İstanbul'un banliyösünde gecekondu dindarlığını temsil eden Anadolu kadınıdır. Geleneksel dindarlık formundan kopmak istemeyen ancak şehirde çalıştığı şartlara göre bu geleneğin dışına çıkan biridir. Meryem'in mahalle hocasını dinlemesi, köy dindarlığının bir göstergesi iken bazı durumları da göz ardı edip kent hayatının değerlerini olumsuzlaması, onun gecekondu dindarlığı özelliklerini taşıdığına açık bir göstergesidir. Meryem'in abisi Yasin'in çalıştığı yer, savunduğu geleneksel dindarlık biçimine aykırıdır. Ancak Yasin, tasvip etmediği bir yaşam tarzının güvenliğinden sorumlu olarak çalışmaktadır. Bu nedenle hem Meryem hem de abisi Yasin, gecekondu dindarlığının tipik örnekliğini taşımaktadırlar. Bir başka ifadeyle Meryem ve ailesinin temsil ettiği dindarlık hem kent hem de köy/kır dindarlığına izler taşımaktadır.

Kentin ekonomik ve sosyal şartları onların savundukları ve karşı çıktıkları ritüellere itmektedir. Dolayısıyla Meryem ve abisi Yasin, İstanbul'un banliyösünde yaşamak için şehir merkezindeki kurulu düzene ayak uydurmak, yatkınlık göstermek durumunda kalmışlardır.

Meryem'in yaşadığı mahalle kent kültüründen görece kopuk bir görünüme sahiptir. Mahalle hocasının burada yaşayanlar için bağlayıcı ve önemli bir konumda olması mahalle kültürünü anlamada bize ipuçları vermektedir. Ayrıca Meryem bir gün mahalle kahvesinin önünden geçerken, kahvehane- de konuşan biri -Meryem'i kastederek- "bu komandonun kardeşi" der. Buradan anlaşıldığı üzere mahallede herkes birbirini az çok tanır, birbirlerinden haberdardır. Çünkü kırsal yerleşim yerlerinde şehir hayatına göre daha fazla mekanik dayanışma söz konusudur. Mahallede bir problem olduğunda bu haber çabuk duyulur, gizli saklı şeyler çabuk yayılır. Bundan dolayı insanlar şehir hayatına göre dışarıda daha fazla gözetim altındadırlar. Bu durum onların geleneksel değerlere olan bağlılıklarını güçlendirir. Başka bir ifadeyle şehir hayatında görülen kolektif bağlar kırsal kesime oranla daha sık ve yaygındır (Durkheim, 2013: 179-182).

Bu dizi, şehir ve taşra arasında sıkışan pratiklerin farklılıkların karakterler üzerinden göstermektedir. Örneğin, Meryem'in otobüse binmek için geçtiği güzergâh doğal bir ortamdır. Çevresinde yeşillikler ve ağaçlar vardır ve kuş sesleri duyulur. Ancak, kadraj şehre çevrildiğinde, beton binalar, yoğun trafik ve aceleyle koşuşturan insanlar görüntülenir. Dizi, ev yaşamının da şehir ve taşra arasındaki farklı olduğunu vurgular. Meryem'in temizlik işi için gittiği Sinan'ın evi, tek başına yaşayan bir kişinin yaşam alanına örnektir. Meryem'in psikiyatristi Peri ve onun süpervizörü Gülbin'in bireysel yaşamları olduğu görülürken, Meryem taşradaki evinde aile ortamında bulunur. Namaz kılan karakterler ve dinî sembollerin şehirde inşaat vinçleri ve gökdenlenlerle karıştığı görüntü, şehir ve taşra arasındaki farklılıkları göstermektedir.

Meryem her sabah ağaçlı bahçeler arasından otobüs durağına doğru ilerlemekte ve bu şehre gitmek için en kısa yol olarak bilinmektedir. Meryem, şehre varışı sırasında yönetmenin kadrajının İstanbul'un betonarme yerleşim bölgelerine yönelmesiyle fark edilmektedir. Araç sesleri, yollar ve bir yerlere gitmeye çalışan insanlar gösterilmektedir. Kalabalık içinde "farklı" bir hayat süren Meryem, aslında mahallesine geri döndüğünde bu farklılık bir anda solmaya başlamaktadır. Geleneklere yoğrulmuş yerel kültürünün devamını sağlamaya devam etmektedir. Abisine kahve yapar, akşamları dizi izler, mahalle hocasına danışır, evdeki çocuklara bakar ve inandığı kutsallara

karşı hassasiyet gösterir. Öte yandan, şehir hayatında yaşayan Peri modern bir insan olarak Türkiye'deki "beyazlar"ı temsil eder. Robert Kolej'de lise eğitimini tamamlayan Peri, diğer eğitimlerini Amerika gibi yabancı ülkelerde almıştır. Yaz tatillerini Paris, Londra, İtalya gibi şehirlerde ve ülkelerde geçirmiştir. Bu nedenle oldukça rahat bir yaşam sürmüş ve nitelikli bir eğitim almıştır. Ancak, statüsü gereği Peri, Meryem üzerinde tam bir otorite sağlayamamıştır. Hatta mahalle hocası Ali Sadi Hoca, Meryem'e sadece dini öğütler vermekle kalmamakta, Meryem'in sosyal hayatta karşılaşılabileceği durumlarla ilgili tavsiyelerde de bulunmaktadır. Nitekim Meryem'in Peri ile olan görüşmesinde de onay mercii olarak rol almak istemiştir.

Peri ve Meryem'in yaşam pratiklerine baktığımızda net bir şekilde kültürel ayrılıklar görülmektedir. Beyaz Türkleri temsil eden Peri'nin karşısında Meryem, "Afro Türkleri" temsil etmektedir. Geleneksel hayat formlarına karşılık konforlu modern hayat. Şehir hayatının yapay, nesnelere doldurulmuş, seküler yaşamına karşılık; mahalle hayatının geleneksel, organik-doğal, muhafazakâr ve dindar yaşamına tanık olunmaktadır. Her iki temsilde de kültürel otorite mücadelesi söz konusu olmaktadır. Peri modern rasyonel bilimin savunuculuğunu yaparken mahalle imamı Ali Sadi Hoca ise geleneksel din anlayışı ve öğretileriyle yerel bir karşı duruş sergilemektedir. Yönetmen kamerasını, Türkiye'deki "modern seçkinler" ve "geleneksel halk" alegorileri ile iki kültürel sınıfın diyalektik ilişkisine çevirmiştir. Fırat Mollaer'in düşüncesine göre bu iki kültürel alegori "Batı otoritesine karşı yerel mahalle bilgeliği" arasında kültürlerin mücadele alanındaki "başkalığını" ortaya çıkarmıştır (Mollaer, 2020). Başka bir ifadeyle yönetmen, tam anlamıyla Türkiye'de birbiriyle merkez-çevre bağlamında ayrışan iki kültürün habitusunu anlatmıştır.

Peri, toplum içinde kendi benliğine inandırdığı gerçeklerle yaşamaktadır. Kendisine atfedilen rolünü ve statüsünü "kabul edilen" gerçeklikte sürdürmeye çalışmaktadır. Yani "mış" gibi yaşamaktadır. Baudrillard'ın ifade ettiği gibi gerçeklik algısı artık "hipergerçeklik" ile yer değiştirmiştir. Simüle ettiği şey artık onun gerçeklik algısını oluşturmuştur (Baudrillard, 2018: 7). Nitekim Peri, "*Yaşamadığım uygulamaları yaşıyormuş gibi taklit etmekten sıkıldım*" şeklinde itirafta bulunur. Peri şehir hayatının kültürel ve simgesel sermayesini üzerinde taşımaktadır, bunları kullanmak onun hayatındaki gerçeklik algısını, tercihlerini sosyal yaşam pratiklerini şekillendirmiştir. Peri'nin giyim tarzı, saç şekli, yaşam mekânları ve düşünce dünyası gibi onun tüm yaşam tecrübesinde oluşturduğu imaj "ona yakışır" olmalıdır. Şehir hayatı-

nın ve ailesinden aldığı kültürel sermaye ona bir sınıf aidiyeti sağlamaktadır. Çünkü onun imajı onu var eden her şeydir (Slattery, 2010: 170).

Dizide yer alan kişilerin isimleri bilinçli bir şekilde taşra-kent dikotomisinde kültürel ve teolojik izler taşımaktadır. Geleneksel muhafazakâr dindarlığı temsil edenler Meryem, Yasin, Ali Sadi, Hayrunnisa gibi isimleri taşradaki kişiler kullanırken; Sinan, Peri, Melisa gibi isimler ise seküler modern kent hayatında yaşayanları temsilen tercih edilmiştir. Dizide Gülbin, Gülan ve Civan gibi isimler Tatvan'dan zorla göç etmek zorunda kalan Kürt bir ailenin kültürel temsilcileri olarak kullanılmaktadır.

Bir Başkadır'da temsil edilen Kürt kimliği iki aile üzerinden anlatılmıştır. Birincisi daha önce değindiğimiz Gülbin'in ailesidir. İkincisi ise Ruhiye'ye tecavüz eden kişidir. Ege'nin bir köyüne göç etmiş ve onun deyişiyle "buralara ayak uyduramamış", yoksul bir ailedir. Yönetmen, Kürt kimliğine kültürelci bir bakışla yaklaşmış, toplumdaki "öteki" sendromunu bu kimlik üzerinden kadrajına yansıtmıştır. Her iki aile tipinde de görülen "göç" olgusu ve beraberinde taşıdıkları travmalara (şiddet, tecavüz, işsizlik) dikkat çekilmiştir. Gülbin'in kardeşi ile yaşadığı çekişme bu çerçevede politik olduğu kadar dindarlık formlarının değişimine de işaret etmektedir. Bu açıdan Gülan'ın ailesinde anne ve babanın söylemleri, aile fertlerinin hasta kardeşlerine olan yaklaşımları, Gülan'ın Gülbin'e yönelttiği eleştiriler, geleneksel gecekondu dindarlığının izlerini taşımaktadır. Nitekim Gülan'ın başörtüsü ve söylemleri onun dindar kimliğini ekonomik endişeler üzerine inşa ettiğini göstermektedir. Gülan'ın dindarlık tecrübesi geleneksel bir formdan şehrin konfor alanına geçiş için araçsal bir basamak olarak yansıtılmaktadır. Dizide sınıflar arası geçişkenlik dil, kültür kavramları bağlamında tıkanmıştır. Sonuç olarak gösterilmeye çalışılan Türkiye ethosu, Türklük ethosuna dönüşmektedir.

Başörtüsü ve Kadın Temsili

Bireyin modern toplum içindeki varoluşsal yetileri kazanabilmesi ve sürdürmesi daha çok ahlak normlarını kazandığı ve kendi davranışlarını oluşturduğu uzam içinde anlaşılabilir. Bu açıdan bireyin kültürel kodları sadece şehir ya da mahalle kültürünün bir ürünü olmaktan çok siyaset, ekonomi ve inanç gibi faktörlere de bağlıdır. Dizide başörtüsü üzerinden canlandırılan tiplerin kültürel habitusu geleneksel ve elit-seçkin tipler üzerinden canlandırılmıştır. Ancak bu tiplerin Türkiye'deki temsillerini yalnızca dizi üzerinden okumak eksik olacaktır. Nitekim başörtülü temsillerin "gündelikçi" (Meryem), "beyaz muhafazakâr" (Gülan), "fark-

lı” (Burcu) ve “mağdur” (Ruhiye) sıfatlarına sahip tipolojiler üzerinden seçilmesi manidardır. Diğer taraftan elit-seçkin tabakayı temsil eden Peri ve ailesinin Halk TV izlemesi modası geçmiş bir klişe olarak okunabilir. Çünkü bugün dindar-seküler ayrımını bu örnek üzerinden tanımlamak bize eksik bir perspektif vermektedir. Halbuki bugün muhalif ve belli bir ideolojiyi temsil ettiğini düşündüğümüz bir TV kanalını işçi, işsiz, memur, asgari ücretli ve emekçiler de izlemektedir (Mollaer, 2020).

Dizide yönetmenin ısrarla üzerinde durduğu konulardan biri de başörtüsüdür. Meryem’in doktoru psikiyatrist Peri’nin odasında hasta sandalyesine oturmasıyla beraber dizideki kültürel iktidar tartışması bilfiil başlamıştır. Mütedeyyin kesimin kamusal alandaki görünürlüğünün bir sembolü olarak kullanılan başörtüsü, dizide birçok dindar tipolojiyi temsil etmek için kullanılmıştır. Birincisi Meryem’in başörtüsüdür. Meryem daha önce bahsettiğimiz gibi geleneklerine bağlı tipik bir “yurdum insanıdır”. Dindarlığı duyduğu, anlatıldığı kadarıyladır. Bu yüzden Meryem’in başörtüsü geleneksel halk dindarlığının bir göstergesi olarak kullanılmıştır. Peri ve annesinin düşüncesine göre başörtüsü gericiliğin, çağdışılığın bir ifadesidir. Çünkü modern bilimin öğretileriyle yetişen Peri için Meryem’in bilim dışı yollara başvurması ve bunlardan cevaz araması “akıl alır” değildir. Peri, Cumhuriyetin medenileşme projesinin arzu ettiği kadındır. O, estetik değerleri önceleyen, ilerici ve akılcılığın ilke edindiği modern batılı dünyanın bir prototipidir. Nitekim batılı kadın, kamusal alanda estetik görünüşünün yanında aklıyla elde ettiği meslek ve statüsüyle de görünür olmalıdır. İlericiliğin önemli bir adımı da kendisi gibi yaşamayan (Batılılaşmamış-modernleşmemiş) insanları ötekileştirerek kendini tanımlayabilmektedir. Böylece modern kadın imajı kendi kamusal görünürlüğünü yaratabilir. (Göle, 2016: 82-86). Tekrar Peri’ye dönersek, onun da kendisi gibi yaşamayan ya da düşünmeyen kişilere karşı “öteki” muamelesi yaptığını görmekteyiz. Peri, başörtülülere olan düşüncesini şöyle dile getirir: “Nasıl canıyor bu insanlar! Hacılara, hocalara... Gençcik körpeçik kızlar... Hacı, hoca, dua, namaz kafayı yemişler Gülbin. Senin, benim anlamamız mümkün değil! Apayrı ülkelerde yaşıyoruz sanki biz bu insanlarla, kızlarla...” Devamında başörtülülere karşı “öcü” gibi düşünmekten kaçamadığını, yetiştiği çevreden dolayı bu düşüncelere sahip olduğunu itiraf eden Peri, aslında Meryem’i bir öteki olarak konumlandığına farkındadır. Yaptığı ayrımcılık kişiliğine işlemiş, kökleşmiştir. Hatta bir kere dil sürçmesi (lapsus) yaşar. Peri, Meryem’e eskiden evlerine temizliğe gelen başörtülü bir “temizlikçi”nin adıyla hitap eder. Peri, başörtülülerin çoğunluğundan ve onların güçlü olmasından yakındır. Bu yakınmayı süpervizyon yaptığı Gülbin’e yapar.

Çünkü ona göre Gülbin de onun gibi düşünmektedir. Halbuki Gülbin'in annesi ve ablası da başörtülüdür.

İkinci olarak Gülbin'in ablası yani Gülan'ın başörtüsüne bakarsak, Meryem'in başörtüsünden görece pek bir farkı yoktur. Gülan'ın tipolojisi iktidara yakın, başka bir tabirle “çoğunluk” ve “güç sahibi” olan “dindarlarla” anlaşılan başörtülü Kürtleri temsil etmektedir. Kısacası Gülan'ın başörtüsü siyasi anlam yüklüdür. Gülan baskın ve öfkeli. Gücün verdiği bir özgüven vardır. Maddi olarak beyaz muhafazakârları temsil etmektedir. Üçüncüsü ise Meryem'in yaşadığı evde yengesi Ruhiye de başörtülüdür. Yalnız Ruhiye'nin başörtüsü Meryem ve Gülan'ın başörtüsüne göre daha çok geleneksel bir başörtüdür. Namaz kılmaktadır ancak Meryem'in deyişyle “evde sigara içmektedir”. Geleneksel köy/kır dindarlığına aykırı bir tiptedir. Kısacası Ruhiye'de ruhsal sağlığından dolayı dindarlık boyutu bir ölçü olarak değerlendirilmemektedir.

Dizide “özgürleşme” adı altında bir dönüşüm yaşayan Ali Sadi Hocanın kızı Hayrunnisa ise dizinin başından beri başörtüsünü, Şerif Mardin'in deyişyle, “mahalle baskısından” dolayı takmıştır (Çakır, 2013). Hayrunnisa mahallede başörtüsüyle görünmektedir. Ancak babasıyla aynı dünya görüşünde olmayan Hayrunnisa, ilkin bir eğlence kulübünde kız arkadaşı Burcu'yla birlikte, başı açık bir şekilde eğlenirken, görülmektedir. Hayrunnisa'nın başörtülü, muhafazakâr görüntüsüne karşılık; dinlediği şarkılar, sevgili edindiği kişi, onun taşıdığı kimliğe aykırıdır. Daha doğrusu o mahallenin insanı olmamaya karar vermiş, “başka dünyaları” dinleyen ve düşleyen biridir.

Bu örneklerden yola çıkarak başörtüsünün farklı şekillerde temsil edildiği aşikardır. Bireyler üzerinden ifade edilen kültürel kodlar, Türk siyasal tarihinin ve sosyal yapısının değişimi hakkında düşündürücüdür. Artık bireysel farklılıkların yanında kültürel habitusun oluşmasını sağlayan kozmopolit şehir yapısı, geçmişteki çatışmaları da kendi kültür potası içinde kısmen eritmektedir. Türk eğitim sistemi, elit-laik insanları toplama politikası ile modern ideolojiye uygun elemanlar yetiştirme hedefi doğrultusunda hareket ederken, “şehirlerin kırsallaşması” (köyden kente göç) sorunuyla sekteye uğramıştır. Bu nedenle “elitleşmemiş” (*de elitization*) ve yeni melez kültürel sınıflar ortaya çıkmıştır (Mardin, 2018: 270-273).

Peri de bu seçkinler tabakasında devşirilenlerin izini taşımaktadır. Ailesinin etkisiyle sekler bir yaşamı olan ve “halkın inançlarına” ve geleneksel öğretilere karşı akli ve bilimi destekleyen biridir (Kaçar, 2021: 201-202). Birçok sahnede Meryem'in başörtülü olmasından dolayı ona karşı gösterdiği

“efendilik” rolü, günümüze kadar devam eden merkez-çevre tartışmasının bir yansımasıdır. Ayrıca Peri'nin Meryem'i överken seçtiği kelimeler, acıma ve üstenci bakış duygularıyla yüklüdür. Buna rağmen Peri, mesleki ve bireysel tecrübeleri sayesinde öz bilince sahiptir. Her ne kadar Peri bu durumun kısmen farkında olduğunu itiraf etse de geçmişinden bir türlü kopamamıştır. Onun “Ve onlar güçlü olan, onlar. Çoğunluk olan onlar. Biz sizinle bir akvaryumun içindeyiz” olarak yakındığı kesim, Meryem ve Ali Sadi Hoca gibi geleneksel, muhafazakâr dindarlardır. Yani kısacası onun gibi modern seküler bir dünya görüşüne sahip olmayanlardır.

Bir Başkadır dizisinde ana karakterlerin çoğunluğu kadındır ve kadın karakterler baskın ve temsil açısından güçlü tiplerdir. Öte yandan erkek karakterler sessiz ve edilgen bir yapıya sahiptirler. Meryem'in abisi, görünüşte asabi ve yapılı biri olmasına rağmen aslında duygusal ve utangaçtır. Mahalle imamı Ali Sadi Hoca'nın kızı Hayrunnisa, kız arkadaşı Burcu tarafından tartaklanır ve bıçaklanır. Gülân'ın kocası Civan, karısının sözünden çıkmaz ve silik bir kişiliktir. Aynı şekilde Gülbin ve Gülân'ın babası da konuşamayan biridir. İzleyici, babanın sesini sadece yatalak oğlunun başında Kürtçe ağıt yakarken duyar. Ailenin diğer bir erkek bireyi de anne karnında yediği tekme nedeniyle kötürümdür. Mücahit Gültekin'in ifadesiyle dizide “erkeklığı alınmış bir aile” profili çizilmiştir (URL-5). Bu durum dizinin genelinde görülebilir. Erkekler mülayim, sessiz, pasif bir rolde yer alırlar. Dizide kültürel iktidar tartışmasının bir ucunu temsil eden Ali Sadi Hoca bile eşinin ölümünden sonra yıkılır ve çok sevdiği kızı Hayrunnisa'nın başını açması gibi tahayyül edemeyeceği durumlarla karşı karşıya kalır. Hayrunnisa'nın kız arkadaşı Burcu, ağız bozuk ve cebi bıçaklı bir sokak kızıdır, Ali Sadi Hoca'nın hiç onaylamayacağı bir karakterdir. Dolayısıyla hocanın dizinin başındaki etkinliği git gide silikleşir ve çaresizliğinden ağlayan biri haline gelir.

Dizide İki İmam

Türkiye'deki popüler sinemada aşına olduğumuz imam tiplerinin genellikle geleneksel köy/kır dindarlığı üzerinden tartışıldığı mevzubahis edilmişti. Şehirleşmeyle beraber bu imam tiplerinin yerine daha modern imam tiplerine yer verilmektedir. Dizide iki farklı imam tipolojisi ele alınmaktadır. Bunlardan birisi aslında sinemada aşına olduğumuz geleneksel imam tipleridir. Ali Sadi Hoca bu imam tiplerinde gayet sevecen, iyi kalpli, hikmetli ve yardımseverdir. Daha önce alışılmış “bağnaz, yobaz, üçkağıtçı” tiplerin dışında bir role sahiptir. Dizide Peri'nin algısındaki (gerici, cahil, bilime ve yeniliğe düşman) imam tipiyle örtüştüğü söylenebilir. Çünkü Meryem'in psikiyatrist ile görüşmesinde bir sakınca görmemiş yal-

nız ihtiyatlı davranarak konuşulanları öğrenmek istemektedir. Burada Ali Sadi Hoca ile Peri arasında Meryem'in sorununu çözmede bir "iktidar" çekişmesi vardır. Din-bilim çatışmasının kısa bir nüansı bu fotoğrafta görülmektedir.

Ali Sadi Hoca'nın dinî bakımdan bilgili, çevresindeki insanlara nasihatlerde bulunan bir imajı olduğu bilinmektedir. Ancak yönetmen, Ali Sadi Hoca'ya zayıf ve taşıdığı mesleki karizmanın hakkını vermeyen bir rol biçmiştir. Mesela hocanın eşini kaybetmesiyle yaşadığı üzüntü ve akabinde itiraf ettiği düşünceler bu anlamda dikkat çekicidir. "Biz hayallerimizde hep öbür dünyayı görmüşüz. Hani bu yaşımdayım, muhayyilesini serbest bıraksa insan, hayal alemini, öbür dünyadır yani..." Yönetmen, hocanın "öbür dünya" üzerinden kurduğu hayallerini, arzularını rasyonel bir zemine taşımak istemektedir. Nitekim Sadi Hoca muhayyilesini serbest bırakmak istemektedir. Hoca, daha önce yanlış düşündüğünü ve bugüne kadar bildiği şeyleri düzeltmesi gerektiğini belirtmektedir. Nitekim hocanın eşinin ölümüyle yaşadığı kırılma, kızı Hayrunnisa'nın başını açıp üniversiteye gitmesiyle daha farklı bir yöne evrilir. Hayrunnisa muhayyilesindeki hayat için erken davranmış, yola çıkmıştır bile. Hocanın bu durum karşısındaki pasifliği dikkat çekicidir. Hocanın mahalle insanları (örneğin, Meryem ve ailesi) üzerindeki tahakkümü ortadayken ev içindeki otoritesi çok zayıftır. Kızına bile söz geçirememiş onun düşünce dünyasına etki edememiştir. Hatta dizinin sonlarına doğru, kızının "Sen de git baba!" sözünü dinleyip, evini Hilmi'ye emanet etmiştir. Hilmi'den helallik isteyip ayrılan hoca, yönetmenin kadrajında bilgeliğe ve tevekküle aykırı davranarak, kaçmayı tercih etmiştir.

Halbuki hoca "Her canlı ölümü tadacak ve sonunda dönüp huzurumuza geleceksiniz" (Ankebut, 57), "O sabredenler, kendilerine bir bela (musibet) geldiği zaman: Biz Allah'ın kullarıyız ve biz O'na döneceğiz, derler." (Bakara, 156) ayetlerini bilen biridir. Yani Ali Sadi Hoca'nın yaşadığı kırılma, onun bilgi ve tecrübesine ters düşen bir durumdur. Bu bilgi ve inanca sahip birisinden daha itidalli davranması beklenir. Burada yönetmen, Ali Sadi Hoca örnekligi üzerinden her ne kadar "onun da duyguları var" mesajını ön planda tutmak istese de bunun yanında örtük bir mesaj vardır. Nitekim bu imam tiplemesinde her ne kadar "eski imam modelleri"ne göre daha yapıcı ve olumlu meziyetler gözlemlense de bu imam tiplemesi zayıf, etkisiz bir imaj çizmektedir. Hatta imamın muhayyilesine "aykırı" olan bir hayat yaşayan kızı vardır ve sonunda buna da razı olur. Dolayısıyla yönetmen sevecen, iyi kalpli tanıttığı imam tiplemesini yaşadığı kırılma ile ne tam dindar bir tip ne de seküler bir tip yapar. Yönetmen, hocanın yaşadıklarını derinleştirerek aslında top-

lum algısındaki “öteki” imam imajını etkisiz, zayıf bir havayla derinleştirmektedir.

Dizide bir başka imam tiplemesi de Ali Sadi Hoca'nın yardımcısı Hilmi'dir. Hilmi, dizide Ali Sadi Hoca'nın halefidir. Yönetmen, beklenen hoca modelini, Ali Sadi Hoca'nın “beceriksiz” ya da başka bir ifadeyle “çağın sorunlarına cevap verecek nitelikte” olmadığını ve nihayetinde Ali Sadi Hoca'nın sembolik olarak evin anahtarını Hilmi'ye teslim etmesiyle mağlup olduğunu göstermiştir. Şehirleşen ve anlam dünyamızın kompleks bir hâl aldığı bir dünyada Hilmi tiplemesi bu anlamda manidardır. Hilmi, Ali Sadi Hoca gibi ezber iş yapan biri değildir. O, hayatını anlamlı kılma düşüncesindedir. Din gibi soyut, sembolik ifadesi olan olgulara olumlu yaklaşan psikanalist Carl Gustav Jung'tan (2009: 259) etkilenmiştir. Burada yönetmenin Jung tercihi de dine sempati duyan bir düşünür üzerinden yaklaşmasının da tesadüf olmadığı anlaşılmaktadır.

Modern dünyanın yeni “aydın imamı” Hilmi sevecen ve kibardır. Mahallede Meryem'e aşiktir. Hilmi, Meryem'e karşı ilgisini gösterirken aynı zamanda onu aydınlatmak da ister. Meryem'le yaptığı bir konuşmada şöyle demektedir: “Bir anlam bulmalı, şu hayatta bir anlam bulmalı. Yani kişilere kurumlara, dine, ona buna bağlı kalmadan bir anlam bulmanın sayısız faydası olduğu gibi, çok da zevklidir yani.”

Hilmi'nin hayatla kurduğu bağ, anlam üzerinedir. O, “kişilere, kurumlara, dine, ona buna bağlı kalmadan” hayatla bir anlam kurma, hayatı anlamlandırma düşüncesindedir. Hilmi'ye göre insan bunu başarırsa yaşamak insan için “bayram yeri” olacaktır. Yani mutlu olacaktır. Böylece insanın bastırılmış duyguları, “gölge”, “karanlık” yanlarının etkisi azalacaktır (Jung, 2015: 253-254).

Yönetmen, modern dünyanın tipik fenomenolojik analizini profan (kutsal dışı) (Eliade, 2015: 139-140) ile sunarak, Hilmi ve Ali Sadi Hoca arasındaki farklılığı rasyonelleşme düşüncesiyle güçlendirmektedir. Ali Sadi Hoca'da din sermayesi Hilmi'ye göre daha simgesel bir görünüştedir ve dinî sembol ve pratikleri daha az kullanır. Nitekim Pierre Bourdieu'ya göre, bu din sermayesi, toplumda bir grup veya bireyin diğerlerinden üstünlüğünü ve gücünü sağlayabilir (Bourdieu, 2017). Ali Sadi Hoca ve Hilmi arasındaki farklılıklar da Bourdieu'nun sermaye teorisiyle ilgilidir. Ali Sadi Hoca'nın daha simgesel bir din sermayesi kullanması, onun toplumda daha saygın bir statüye sahip olmasına neden olmaktadır. Hilmi'nin ise, daha pozitivist bir yaklaşım benimseyerek dinin dünyayı anlamlandırma fonksiyonu yerine Jung

gibi bir düşünürü referans göstermesi, toplumsal olarak daha az prestijli bir konumda olmasına neden olmaktadır.

Hilmi'nin dinin “dünyayı anlamlandırma” fonksiyonu yerine Jung gibi daha pozitivist bir düşünürü referans göstermesi dikkat çekicidir. Bu durum Hilmi'nin daha genç ve geleceğin din adamı imajını yansıtmaya açısından önemlidir. Halbuki Berger'e göre, hayatı “anlamlandırma” sorunu, toplum bilimi için bir yöntem sorunu olduğu kadar ontolojik bir sorundur. Benzer şekilde “dinin anlam temin etme” işlevine dikkat çeker ve dinin bireylerin dünyasındaki olay ve olguları sebeplendirerek hayatı salt “normatif” bir yapıdan anlamlı bir düzleme geçtiğini belirtir (Berger, 2015). Ancak, Hilmi'nin olay ve olgularda aradığı anlam arayışı din kurumundan bağımsız bir arayıştır. Bu nedenle, yönetmenin dizide din kurumunu çağdaş, pozitivist bir perspektifle değerlendirdiği açıktır.

Toplumsal Gerçekliğin Bir Başka İnşası

Bir Başkadır dizisi, şehir hayatının insanları parçalanmış hayat örüntülerinden bir araya getirdiğini ve bu birteliliklerin yapay ve geçici süreçlerle oluştuğunu ifade etmektedir. İnsan ilişkileri faydacı ve kendi amaçlarına ulaşma aracı olarak kullanılır. Bu sebeple birey hem grup hem bağlarıyla mesafeli hem de bireysel özgürlüğünü korumaya dönük bir yaşam ağı içinde yaşar. Sinan ise dizide bu yapılanmanın bir örneği olarak, hayatındaki sekülerler, bireyselleşmiş, yalnız ve kopuk hayatı temsil eder. O, toplumdaki değerlerden kopuk bir yaşam sürer ve bir şeye bağlı kalmaz. Hayatında flört ettiği kadınlar dışında ziyaret etme zorunluluğu hissettiği tek insan annesidir. İletişimde olduğu başka kimse görülmemektedir. Ayrıca Sinan'ın bireysel hayatına uygun olan mekân deneyimi de dikkat çekicidir. Şehir hayatında mekân, bireyin kendini tanımladığı ve kendi sınırlarını koyduğu alandır. Sinan'ın yaşadığı modern ev ise, aile ve insan ilişkilerinden kopuk yalnız bir hayat tecrübesi söz konusudur.

Bir Başkadır'a toplumsal gerçeklik bağlamında bakıldığında olayların kültürel, ekonomik ve teolojik eksenlerde değerlendirildiği görülmektedir. Yönetmen, Türkiye'deki “sınıf” dolanımındaki ilişkileri bir “simyacı” ustalığıyla işleyerek, toplumdaki sınıfsal yapıyı hem olaylar nezdinde hem de kişiler nezdinde sosyal bir gerçekliğe işaret etmektedir. Kentte yaşayan Peri, Gülbin ve Sinan'ın yaşam standartları ile taşrada yaşayan Meryem ve Meryem'in ailesi arasındaki kültürel-politik, ekonomik ve teolojik alanlardaki farklılıkları bariz bir şekilde ortaya konulmuştur.

Meryem'in taşradan metropole çalışmaya gelen ve sosyal güvencesi olmayan bir "proleter"den hiçbir farkı yoktur. Ne sigortası ne ücretli izni ne de emeklilik hakkı vardır. Dolayısıyla Meryem'in tipik bir proleter gibi sadece "emeği" vardır (Dellaloğlu, 2020). Meryem, Karl Marx ve Friedrich Engels'in dediği gibi "zincirlerinden başka kaybedecek bir şeyleri olmayan" (Marx ve Engels, 2018: 92) biridir. Diğer tarafta ise Peri ve onun ailesi gibi "burjuva" sınıfından olanlar vardır. Onlar lüks içindeki yalılarında yaşamaktadırlar ve onların evlerinde Meryem gibi başörtülü bir kadın çalışmaktadır. İşveren konumunda olan Peri'nin ailesi ise eğitilmiş, şehirlidir. Ailenin habitusunda gözlenen konforlu hayat dikkat çekicidir. Yönetmen dizide Türkiye'de uzun yıllar iki kutbu temsil eden bu ayrışmaya mercek tutmuş, bir mevzide konuşulanmamış, sorguladığı ve sarstığı alanlara mesafeli yaklaşmıştır. Ancak yönetmenin Ali Sadi Hoca, Hilmi ve Meryem üzerinden oluşturduğu şemada; gelenek, cehalet, geri kalmışlık, başörtüsü, işçi gibi kavramların belirgin bir şekilde işlenmiş olması yönetmenin dindar ve muhafazakâr insanlar hakkındaki yargısı hakkında bize fikir vermektedir. Ayrıca yönetmenin Türkiye'nin sosyal yaşam pratiklerine yönelttiği perspektif, sosyal gerçeklik açısından oldukça sığ durmaktadır.

Yönetmen kadın erkek eşitsizliğini Meryem'in evde abisiyle, mahallede imamla olan tahakküm ilişkisi üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Mesela Meryem psikiyatra gitmek için hem abisinden hem de Ali Sadi Hoca'dan izin almak zorundaydı (Gül ve Özer, 2021: 150). Peri ve Meryem'i de modern ve gelenek eşitsizliği üzerinden karşılaştırmaktadır. Bu eşitsizlik durumu zaman ve mekân gibi beraberinde birçok eşitsizliği getirmektedir. Peri'nin Meryem'e göre daha konforlu evlerde yaşaması, daha iyi bir eğitim almış olması, daha iyi ekonomik imkânlara sahip vs. örnekler verilebilir. Bunların yanı sıra Gülbin ile Peri arasında da farklı eşitsizlikler söz konusudur. Peri ile Gülbin her ne kadar dışarıdan modern-seküler bir hayat yaşadıkları görüntüsü verseler de esasında düşünsel dinamikleri farklıdır. Bu farklılık onların geçmişleriyle ilgilidir. Gülbin şehre göç etmek zorunda kalan, geleneksel-muhafazakâr bir Kürt ailenin okumuş kızıdır. Aile yaşantısından farklı olarak bireysel, modern-seküler bir hayat yaşamaktadır. Bunların yanı sıra ailesiyle de bir araya gelmekte, hasta kardeşiyle ilgilenmekte, farklı görüşte olan ablasıyla çatışma yaşamaktadır. Halbuki doğuştan modern karaktere sahip bir ailede büyüyen Peri, sonradan modern-batıcı akla sahiplenilen biri değildir. Her yönüyle seküler bir hayatı olan pozitivist, modern, ihtisaslı bir aile kızıdır. Gülbin'in acılarını çekmemiş, zorluklarına şahit olmamıştır. Gülbin'in dünyasına yabancı olduğu gibi onlara acıyan bir düşünceye sahiptir. Gülbin'in tabiriyle

Peri, başındaki çuvaldan habersizdir ancak başörtüsüne kafayı takmıştır. Dolayısıyla sınıfsal farklılıklar kültürel, ideolojik, etnik ve hatta teolojik yönden farklılıkları göstermektedir. Bu açıdan dizideki zaman ve mekân tasvirleri kendi içerisinde belli sınıfsallıklara da işaret etmektedir.

Metropollerdeki kozmopolit hayat, kurumsal ve sınıfsal yapısıyla insanların yaşam skalalarında farklılığa sebep olduğu bilinmektedir. Şehrin işleyen dinamik yapısı insanların rollerini düzenleyen ve yönlendiren bir fonksiyona sahiptir. Bu açıdan şehir hayatında yaşayan insanların kültürel sermayesi ve rolleri toplumsal düzeni temsil eder. Bu temsil tipleştirilmiş hayatları ortaya çıkarır. (Berger ve Luckmann, 2018: 78-99). Böylece sınıfların habitusları da şekillenmiş olur. Yönetmen de kadrajıyla kültürel sınıfları belli tipolojiler üzerine çevirmektedir. Bu tipolojiler kültür, teolojik ve ekonomik olgulara bağlı olarak dindar-muhafazakâr insanların gettosunu “taşra” olarak göstermektedir. Hâlbuki dindar ve muhafazakâr insanların taşralı; laik-seküler insanların ise şehirli, medeni insanlar olduğu sonucu dizi bağlamında toplumsal bir gerçeklik inşa etmemektedir.

Modernliğin bir sonucu olan bireysel yaşam pratikleri yönetmenin kadrajında Türkiye’deki şehir tipolojileri üzerinden yansıtılmaya çalışılmıştır. Taşraya göre daha resmi ilişkiler söz konusudur. Dizide Sinan’ın annesiyle ve Peri’nin ailesiyle olan ilişkisi, şehrin kurumsal kimliğine bağlı olarak, yalnızca biyolojik bir ilişki içerisinde kalmaktadır. Yönetmen, muhafazakâr ve gelenek üzerinden yaptığı eleştiriye laik-seçkinici tipler üzerinden devam ettirmiştir. Onların modern dünyalarındaki yalnızlıklarını, arkadaş ilişkilerini ve günlük yaşam pratiklerindeki arayışlarına kulak kesilmiştir. Mekanikleşmiş, kalıcı ilişkilerden arınmış, geçici ve geçirgen yaşamın getirdiği bireyci yaklaşıma mercek tutmuştur. Özellikle Peri’nin süpervizyonu Gülbin karşısında yakardığı konuşma, laik-seçkinici “sol cenahın” ön yargılarını, geçmişle olan hesaplaşmasını dile getirmesi bu açıdan önem arz etmektedir. Dolayısıyla yönetmen, Türkiye’deki ideolojik, kültürel karşıtlığın her iki temsiline de dokunmaya çalışmıştır. Bu anlamda Türkiye’de belli bir ideolojiye ya da kültürel bir sınıfa yaslanmadan sosyal gerçekliğin inşasını iç içe geçmiş hayatların kültürel, ekonomik ve teolojik farklılıklarına dikkat çekmeye çalışmıştır.

Sonuç

Türkiye’de ana akım Türk sinemasında din temsili konusunda geçmişte “geleneksel köy/kır dindarlığı” ve “gecekondu dindarlığı” gibi temsiller öne çıkmıştır. Bu temsiller genellikle Türk Müslüman geleneğine bağlı olarak taşra-kent kültür çatışmaları ekseninde işlenmiştir. Ancak zamanla şehir-

leşme gibi farklı etmenlerin etkisiyle din temsili farklı formlarda ele alınmaya başlanmıştır.

Küreselleşme ve çok kültürlülük gibi toplumsal gerçekliklerin oluşmasıyla birlikte sinema, din temsili için semboller aracılığıyla insanların estetik formlarını, ahlaki yönlerini ve bağlı oldukları ideolojileri sentezlemek için önemli bir araç haline gelmiştir. Bu sayede din temsili de zaman ve mekân diyalektiği içinde sinema ile yeni bir boyut kazanmıştır. Günümüzde Türk sinemasında din temsili çeşitlilik göstermektedir ve klasik tiplerin ötesine geçerek farklı karakterler, hikâyeler ve bakış açıları üzerinden işlenmektedir. Bu sayede Türkiye'nin sınıfsal, kültürel ve teolojik yapısından dolayı yüzleşemediği sorunlar kadrajına taşınmaya çalışılmaktadır.

Berkun Oya, *Bir Başkadır* ile Türkiye'deki sınıfsal yapıyla klişe haline gelmiş tipler ve bu tiplerin ortak paydaları ve nasıl bir araya geldikleri "bir başkadır" söylemine referansla işlemiştir. Filmde birbiriyle çatışma halinde olan kültürel farklılıklar; taşra-kent dikotomisi bağlamında ekonomik ve sınıfsal bir çerçevede işlenmiştir. Ancak şehir ve taşra ikilemi birbirinden tamamen ayrışan kavramlar değildir. Modern şehrin katmanlı bir yapısı olduğundan dolayı kendi içinde taşralaşmış mekânlar barındırabilmektedir. Bu mekânlara; kenar mahalleler, gettolar, banliyöler örnek gösterilebilir. Nitekim şehrin karakteristik özellikleri olan kültürel çeşitlilik, mimari yapı ve belli yaşam ritüelleri şehrin hemen ötesinde olan yerleşim yerlerinde değişebilmektedir. Bu yerlerde yaşayan insanlar taşranın taşıdığı yatkınlıkları sürdürebilir. Burada yaşayan insanlar kültürel yaşamlarında taşradan getirdikleri yaşam örüntülerini devam ettirebilmektedirler. Bu açıdan Meryem ve Peri'nin yaşam alanlarını taşra-kent ayrımı açısından değerlendirmek doğru olacaktır. Bunun yansısı şehri ve taşrayı tek tip bir kategoride değerlendirmek de doğru değildir. Çünkü bugün hem şehirde hem de taşrada melez bir yaşamın olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. *Bir Başkadır* dizisi de taşra-kent ikilemi açısından değerlendirildiğinde şehrin modern, bireyci ve seküler dünyası karşısına; taşranın geleneksel, muhafazakâr ve dindar yapısı bazı folklorik öğelerle anlatıldığı anlaşılmaktadır. Bu bileşenlerin yanında göç ile şehre gelen bir ailenin yaşadığı travmanın izleri ve ailenin kültürel kodları muhalif bir perspektifle yansıtılmıştır. Dolayısıyla birçok kültürel katmanı "bir başka" hayatlar üzerinden bir araya getiren yönetmen, Türkiye'nin sınıfsal, kültürel ve teolojik yapısından dolayı yüzleş(e)mediği sorunları kadrajına taşımaya çalışmıştır.

Türkiye'nin kültürel damarlarını oluşturan taşra-kent dolanımındaki hayatları ele alan *Bir Başkadır* dizisi önemli bir Türkiye alegorisi sunmuştur.

Ancak bu alegori bütüncül anlamda Türklük ethosuna dönüşmüş bir alegoridir. Nitekim Kürt temsillerinde görülen topluma ayak uyduramayan “öteki” hissi göç olgusuyla güçlendirilmiştir. Mağdur ve madun pozisyonundaki Kürt aile temsilinde ailenin parçalanmışlığı aile içindeki politik krize işaret etmektedir. Yönetmen, “öteki” hissini taşralı Meryem tiplemesinden Kürt ailenin göç sorunsalıyla paralel bir hat ile birleştirmektedir. Dolayısıyla dizideki kırılmaların ortak noktası yüzleşemeyen ve hesap sorulmayan sosyal, kültürel ve politik ilişkiler ağıdır.

Dizide din temsili hem taşra-kent bağlamında hem de kültürel yaklaşımla eksik bir görüntü vermektedir. Ali Sadi Hoca’yla temsil edilen geleneksel din anlayışı temsil açısından “hayata tutunamayan” bir tiptir. Öte yandan modern imam tiplemesindeki Hilmi, dini inancın kişisel psikolojik etkileri üzerinde dururken, bilimle uzlaşma çabası içindedir. Hilmi bunu yaparken din kurumunu “bir kenara bırakarak” yapmak istemektedir. Dolayısıyla din kurumuna yapılan eleştiriler din temsili yapan iki önemli tipoloji üzerinden “bilimle çelişme” ve “bilime ilişki” kavramları üzerinden yansıtılmaya çalışılmıştır. Hâlbuki daha önce de ifade edildiği gibi dinin insan hayatında sosyal, psikolojik ve manevi ana fonksiyonları vardır.

Bir diğer temsil olan başörtüsü temsili ise Türkiye’nin uzun yıllar kaplanmayan bir yarası olarak, sürekli tartışılan bir konudur. Ruhiye, Meryem ve Gülan üzerinden işlenen “başörtülü kadın” tiplemeleri, esasında din temsili zayıf ve eksik tiplemeler olarak seçilmiştir. Dizide başörtüsü Ruhiye ve Meryem’de daha çok geleneksel bir temsili söz konusu iken Gülan’da ise daha çok politik bir araç olarak kullanılmıştır. Her ne kadar Meryem güçlü bir karakter olarak gösterilse de geleneksel dinî bir temsilin dışına çıkamamaktadır. Gülan’ın başörtüsü İslamcı bir kimlikten uzak, şekilci ve çıkarıcı bir göstergedir. Dinin sembolik bir ifadesi olan başörtüsü içi boşaltılmış araçsal bir işlev görmektedir. Dolayısıyla başörtüsü gibi sembolik değeri tartışılan bir konunun din temsili açısından anlamına haiz bir şekilde işlendiği söylenebilir.

Görüldüğü üzere göçle şehirde yaşayan hem Gülan’ın ailesi hem de şehrin banliyösünde yaşayan Meryem’in ailesinde gecekondu dindarlığının karakteristik özellikleri görülmektedir. Buradan hareketle gecekondu dindarlığının mekânsal bir olgu dışında da gözlemlendiği görülmektedir. Köyden kopuş ile şehir hayatındaki yeni yaşam dindarlık temsillerini mekânla sınırlamadığı anlaşılmaktadır. Gecekondu dindarlığının pratikte kent ve köy/kır dindarlığı arasındaki gerilimli alanı yansıtmaktadır. Her iki ailede görülen tartışmalar, travmatik durumlar ve din temsiliinde geleneksel din

anlayışında olan kopuşlar bunun en açık örneklerini sunmaktadır. Öte yandan Sinan ve Peri'nin yaşam ritüellerinin dinî pratiklerden arınmış bir minvalde olması kent dindarlığı açısından bize örnek vermemektedir. Özetle filmde gerek dinî motifler gerekse temsil edilen dinî tipolojiler, günümüz sosyal gerçekliğine göre eksik bir perspektifle değerlendirilmiştir. Dizide dinin, geleneksel ve politik bir kurumunu temsil ettiği anlaşılmaktadır. Dizide din temsilleri, taşra-kent dikotomisi ve kültürel farklılıklar gibi konularla başlayan tartışmalar; sekülerleşme, modernleşme ve muhafazakarlık gibi kavramlarla “bir başka” medya türünde sürdürüleceği aşikardır.

Kaynakça

- Akın, Fatih ve Çakar, Önder (Yapımcı); Kızıltan, Özer (Yönetmen) (2005). *Takva* [Sinema Filmi]. Türkiye ve Almanya: Yeni Sinemacılar.
- Akpınar, Necati (Yapımcı); Erdoğan, Yılmaz ve Sorak, Ö. Faruk (Yönetmen) (2000). *Vizontele* [Sinema Filmi]. Türkiye: Beşiktaş Kültür Merkezi.
- Atakan, Z. Özbatur (Yapımcı); Ceylan, N. Bilge (Yönetmen) (2018). *Ahlat Ağacı* [Sinema Filmi]. Türkiye, Almanya, Fransa, Bulgaristan, Makedonya, Bosna Hersek, İsveç: Zeyno Film, Memento Films Production, Arte France Cinema.
- Baudrillard, Jean (2018). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baykut, Kadri (Yapımcı); Tibet, Kartal (Yönetmen) (1981). *Davaro* [Sinema Filmi]. Türkiye: Başaran Film.
- Berger, Peter L. (2015). *Kutsal Şemsiye*. Çev. Ali Coşkun. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Berger, Peter L. ve Luckmann, Thomas (2018). *Gerçekliğin Sosyal İnşası*. Çev. Vefa Saygın Öğütler. İstanbul: Atıf Yayınları.
- Bourdieu, Pierre (2017). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Çev. Derya Fırat ve Günce Berkut. İstanbul: Heretik Yayınları.
- Castells, Manuel (2008). “Ağ Toplumunun Yükselişi”. *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür*, C.1. Çev. Ebru Kılıç. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 508-531.
- Cihat, Mustafa (Yapımcı); Güneş, İsmail (Yönetmen) (2005). *The İmam* [Sinema Filmi]. Türkiye: Özen Film.

- Çakmaklı, Yücel ve Emirosmanoğlu, Ali (Yapımcı); Çakmaklı, Yücel (Yönetmen) (1974). *Memleketim* [Sinema Filmi]. Türkiye: Elif Film.
- Çayır, Kenan (2008). *Türkiye’de İslamcılık ve İslami Edebiyat*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çelik, Celaleddin (2013). *Geleneksel Şehir Dindarlığından Modern Kent Dindarlığına*. İstanbul: Hikmetevi Yayınları.
- Çiftçi, Adil (2016). *Din Sosyolojisi ve Modernlik*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- Çiğdem, Ahmet (2005). *Taşra Karalaması: Küçük Bir Sosyolojik Deneme*. Der. Tanıl Bora. *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Daldal, Aslı (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Durkheim, Emile (2013). *Toplumbilimin Yöntem Kuralları*. Çev. Özer Ozan-kaya. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Eğilmez, Ertem ve Ataman, Nahit (Yapımcı); Eğilmez, Ertem (Yönetmen) (1966). *Bir Memleket Uyanıyor* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Eliade, Mircea (2015). *Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu*. Çev. Mehmet Aydın. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erman, Hürrem (Yapımcı); Akad, L. Ömer (Yönetmen) (1973). *Düğün* [Sinema Filmi]. Türkiye: Erman Film.
- Erman, Hürrem (Yapımcı); Akad, L. Ömer (Yönetmen) (1973). *Gelin* [Sinema Filmi]. Türkiye: Erman Film.
- Erman, Hürrem (Yapımcı); Akad, L. Ömer (Yönetmen) (1974). *Diyet* [Sinema Filmi]. Türkiye: Erman Film.
- Göle, Nilüfer (2012). *Seküler ve Dinsel. Aşınan Sınırlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, Nilüfer (2016). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gül, Dilek ve Özer, Merve (2021). “Gündelik Hayat Ekseninde ‘Bir Başkadır’ Dizisinin Eleştirel Realist Bir Bakış Açısı ile Değerlendirilmesi”. *Universal Journal of History and Culture*, 3(2): 124-162.
- Jung, Carl Gustav (2009). *Anılar Düşler Düşünceler*. Çev. Iris Kantemir. İstanbul: Can Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2015). *Psikoterapi Pratiği*. Çev. Sami Türk. İstanbul: Kak-nüs Yayınları.

- Kaçar, Ferhat (2021). “‘Bir Başkadır’ Dizisinde Seküler Bireyin Temsili”. *Kavram ve Kuramlarla Bir Başkadır*. Der. B. Öztürk & B. Yetkiner. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 195-231.
- Karahan, Ahmet Hamdi (2008). *Türk Toplumunda İmam İmajı: İstanbul Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mardin, Şerif (2018). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mars Cinema Group, Zeyno Film (Yapımcı); Ceylan, N. Bilge (Yönetmen) (2014). *Kış Uykusu* [Sinema Filmi]. Türkiye. Almanya. Fransa: Pinema.
- Marx, Karl ve Engels, Friedrich (2018). *Komünist Manifesto*. Çev. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okumuş, Ejder (2017). *Gösterişçi Dindarlık*. İstanbul: Özgü Yayınları.
- Simmel, George (2000). “Metropol ve Zihinsel Yaşam”. *Şehir ve Cemiyet*. Çev. Ahmet Aydoğan. İstanbul: İz yayıncılık, 167-184.
- Slattery, Martin (2010). *Sosyolojide Temel Fikirler*. Çev. Ümit Tatlıcan ve Gülhan Demiriz. İstanbul: Sentez Yayınları.
- Subaşı, Necdet (2002). “Türk(ıye) Dindarlığı: Yeni Tipolojiler”. *İslamiyat Dergisi*, V(4): 17-40.
- Subaşı, Necdet (2016). *Türk Aydınının Din Anlayışı (1980 Sonrası Örneği)*. Ankara: Otto Yayınları.
- Uçakan, Mesut (1997). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Düşünce Yayınları.
- URL-1: Ruşen Çakır, Şerif Mardin. “Mahalle Baskısı, Ne Demek İstedim?”. <http://www.rusencakir.com/Prof-Serif-Mardin-Mahalle-Baskisi-Ne-Demek-Istedim/2028> (Erişim: 07.09.2021).
- URL-2: Besim F. Dellaloğlu. “Bir Başkadır Meryem’inin Başörtüsü”. www.gazeteduvar.com.tr/bir-baskadir-meryemin-basortusu-makale-15061-80 (Erişim:13.09.2021).
- URL-3: Fırat Mollaer. “Kültürelci Türkiye Alegorisi”. www.gazeteduvar.com.tr/bir-baskadir-ama-nasil-haber-1504728 (Erişim: 10.09.2021).
- URL-4: Erhan Tan. “Netflix Karantina Sürecinin Etkisiyle Son Çeyrekte 15.7 Milyon Yeni Kullanıcıya Ulaştı”. <https://filmloverss.com/netflix-karantina-surecinin-etkisiyle-son-ceyrekte-15-7-milyon-yeni-kullaniciya-ulasti/> (Erişim: 03.03.2021).

- URL-5: Mücahit Gültekin. “Bir Başkadır’da İktidar Temsillerinin Dağılımı”. <https://islamianaliz.com/makale/7431164/mucahit-gultekin/bir-bas-kadirda-iktidar-temsillerinin-dagilimi> (Erişim: 18.06.2021).
- Ünlü, Onur (Yapımcı); Ünlü, Onur (Yönetmen) (2014). *İtirazım Var* [Sinema Filmi]. Türkiye: M3 Film.
- Vargı, Mine (Yönetmen); Turgul, Yavuz (Yönetmen) (1996). *Eşkıya* [Sinema Filmi]. Türkiye: Warner Bros.
- Velioğlu, Özgür (2005). *İnançların Türk Sinemasına Yansıması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Wach, Joachim (1995). *Din Sosyolojisi*. Çev. Ünver Günay. İstanbul: İFAV Yayınları.
- Weber, Max (2012). *Din Sosyolojisi*. Çev. Latif Boyacı. İstanbul: Yarı Yayınları.
- Yılmaz, Atif (Yapımcı); Yılmaz, Atif (Yönetmen) (1979). *Adak* [Sinema Filmi]. Türkiye: Yeşilçam Film.
- Yurdatap, Kadri (Yapımcı); Turgul, Yavuz (Yönetmen) (1985). *Züğürt Ağa* [Sinema Filmi]. Türkiye: Mine Film.
- Zizek, Slavoj (2019). “Sunuş: Toplumsalın Kalbindeki Film”. *Filmlerle Sosyoloji*. Çev. Sona Ertekin. İstanbul: Metis Yayınları.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: *Ethics committee approval is not required for this study.*

Declaration of Conflicting Interests: *The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship, or publication of this article.*