

İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sinema-Din İlişkisi -“Vurun Kahpeye” Filmi Örneği-

(The Cinema-Religion Relationship as an Ideological Apparatus

-The Case of “Vurun Kahpeye” Movie as an Example -)

Şaban ERDİÇ - Salih YALÇIN

Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi	Doktora Öğrencisi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
İlahiyat Fakültesi	İlahiyat Fakültesi
Felsefe ve Din Bilimleri	Felsefe ve Din Bilimleri
Sivas Türkiye	Sivas Türkiye
serdic@cumhuriyet.edu.tr	winlivehot@hotmail.com
orcid.org/0000-0001-9453-2072	orcid.org/0000-0002-6050-9445

Makale Bilgisi Article Information

Makale Türü Araştırma Makalesi	Article Types Research Article
Geliş Tarihi 22/Mart/2023	Received 22/March/2023
Kabul Tarihi 12/Mayıs/2023	Accepted 12/May/2023
Yayın Tarihi 30/Haziran/2023	Published 30/June/2023

Atıf | Cite as:

ERDİÇ, Şaban - YALÇIN, Salih “İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sinema-Din İlişkisi -Vurun Kahpeye Örneği-[The Cinema-Religion Relationship as an Ideological Apparatus --The Case of “Vurun Kahpeye” Movie as an Example -]”. Tokat İlmîyat Dergisi | Tokat Journal of İlmîyat 11/1 (Haziran | June 2023), 91-114.

[https:// DOI: 10.51450/ilmiyat.1268998](https://doi.org/10.51450/ilmiyat.1268998)

İntihal | Plagiarism:

Bu makale, iThenticate aracılığıyla taranmış ve intihal içermediği teyit edilmiştir.

| This article has been scanned by iThenticate and no plagiarism has been detected.

Copyright © Published by Tokat Gaziosmanpaşa University Faculty of Islamic Sciences. Tokat | Türkiye.

<https://dergipark.org.tr/ilmiyat>



The Cinema-Religion Relationship as an Ideological Apparatus

- The Case of "Vurun Kahpeye" Movie as an Example-

Abstract: With modernity, the traditional sources of authority began to weaken and turned into a rational character. In this process of differentiation of the political and social structure, the source of legitimacy moved away from religious, ethnic, communal, and traditional grounds and started to gain reality in a legal-rational dimension. During this transformation, characterized by increasing political participation and the dominance of the central authority, the world of values upon which religion and its traditional interpretation relied has also become a subject of interpretations where new and secular meanings are carried. In this process in which empires were transformed into nation-state structures, the universes of meaning formed under the influence of religious tradition were also transformed within this new structure and began to form on a secular basis around a rational paradigm. The presentation of this new world of values to social acceptance is discussed in a context formulated by Louis Althusser as the ideological apparatus of the state. Social institutions, ranging from family to religion, from education to communication, have been defined as ideological apparatuses and evaluated as tools through which cultural codes are reconstructed. The ideological apparatuses that are effectively used for the societal acceptance of a new ideology and the creation of a new world of meaning have gained reality in specific domains that create the impression of being free from direct state intervention and control. They have also facilitated the social legitimacy of the dominant ideology by conveying the idea that the worldview belonging to the ruling class possesses characteristics that are valid and true in every era, reaching the entire society. On the one hand, ideological apparatuses, which undertake the misrepresentation of the existing social reality, have also become instruments capable of reproducing this reality in line with the dominant ideology. In this structure, where a functioning based on consent rather than force is dominant, hegemony has assumed an important function. Hegemony, which is a structure in which meaning is constantly produced through its own mediation, is based on the aim of establishing the idea that the ideas of the dominant group within a nation-state are accepted by the society with the consent of the society that they will benefit the whole society. In this sense, hegemony, which came into existence on a ground based on persuasion and consent, has also had a sphere of influence that ensures the naturalization of power. In the process of constructing the new paradigm in Turkey, which was established as a modern nation-state, ideological apparatuses with hegemonic character were utilized. Cinema, which is one of these tools, located outside the direct intervention of the state and one of the important motifs of cultural reproduction, has been the subject of a representation in which the symbolic universes of religion are re-interpreted as an ideological device during the Early Republic period (1923-1945). In the process of creating a rational and secular life world in accordance with the meaning world of the new nation-state structure, cinema has produced content that is far from religious and traditional discourses. But in this period when contemporary value patterns began to emerge, religion was not seen as a phenomenon that needed to be completely eliminated, and it was reflected in the cinema with different interpretations in line with the codes of the new paradigm. Therefore, the social changes and transformations have also affected the transformation of religious representations in cinema in the process. In this context, the study focuses on the reflection of the religious understandings of the Early Republican period in cinema. How the cinema can be understood as an ideological apparatus and how religion was represented in cinema in the early Republican period constitute the main problem of this study. The research, it is aimed to show the possibility of cinema being a carrier of the dominant ideology in the sociopolitical conditions in which it exists, from a sociological perspective of religion. For this purpose, the movie "Vurun Kahpeye", which was adapted to cinema in 1949, 1964 and 1973 from Halide Edip Adivar's novel of the same name, was analyzed from the perspective of hegemonic discourse and ideological apparatus. It was observed that there were some differences between the representations of the world of religious meaning in the versions of the same movie shot on different dates, and it was evaluated that these differences were in accordance with the political and social structure of the period. A document scanning model and analysis were used in the research.

Keywords: Sociology of Religion, Ideological Apparatus, Hegemony, Cinema, Religion, Vurun Kahpeye Movie.

İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sinema-Din İlişkisi -“Vurun Kahpeye” Filmi Örneği-

Öz: Modernite ile otoritenin geleneksel kaynakları zayıflamaya başlamış ve rasyonel bir karaktere dönüşmüştür. Siyasal ve toplumsal yapının farklılaştığı bu süreçte meşruiyetin kaynağı dinsel, etnik, cemaatsel ve geleneksel zeminden uzaklaşarak yasal-ussal bir boyutta gerçeklik kazanmaya başlamıştır. Artan siyasal katılım ve merkezî otoritenin egemenliğiyle karakterize olan bu dönüşüm sırasında dinin ve onun geleneksel yorumunun yaslandığı değerler dünyası da yeni ve seküler anlamların taşındığı yorumlara konu olmuştur. İmparatorlukların ulus-devlet yapılarına dönüştüğü bu süreçte dinî geleneğin etkisinde oluşan anlam evrenleri de bu yeni yapı içinde dönüşerek rasyonel bir paradigma etrafında seküler karakterli bir temel üzerinde oluşmaya başlamıştır. Bu yeni değerler dünyasının toplumsal kabule sunulması Louis Althusser tarafından devletin ideolojik aygıtları şeklinde formüle edilen bir bağlamda ele alınmıştır. Aileden dine, eğitimden iletişime kadar geniş bir yelpazede varlık kazanan toplumsal kurumlar ideolojik birer aygıt olarak tanımlanmış ve kültürel kodların yeniden oluşturulduğu araçlar olarak değerlendirilmiştir. Yeni ideolojinin toplumsal kabulü ve yeni bir anlam dünyası oluşturma amacıyla etkin bir şekilde kullanılan ideolojik aygıtlar, doğrudan devletin müdahale ve kontrolünün olmadığı izlenimini veren özel alanlarda gerçeklik kazanmışlar ve egemen sınıfa ait dünya görüşünün, her dönemde geçerli ve doğru olan özelliklere sahip olduğu fikrini toplumun tamamına ulaştırarak egemen ideolojinin toplumsal meşruiyet kazanmasına da aracılık etmişlerdir. Bir yandan mevcut toplumsal gerçekliğin yanlış temsilini üstlenen ideolojik aygıtlar diğer yandan da bu gerçekliği egemen ideoloji doğrultusunda yeniden üretme kapasitesine sahip araçlar olmuşlardır. Zora değil rızaya dayalı bir işleyişin egemen olduğu bu yapı içinde hegemonya önemli bir fonksiyon üstlenmiştir. Anlamın kendi dolayımında sürekli üretildiği bir yapı olan hegemonya, bir ulus-devlet içindeki egemen gruba ait fikirlerin toplumun tamamının faydasına olacağı düşüncesinin toplum tarafından gönül rızasıyla kabul edildiği fikrini tesis etme amacına yaslanmıştır. İkna ve rızaya dayalı bir zeminde varlık kazanan hegemonya, bu anlamda iktidarın doğallaşmasını sağlayan bir etki alanına da sahip olmuştur. Modern bir ulus-devlet olarak kurulan Türkiye’de de yeni paradigmanın inşa edilmesi sürecinde hegemonik karaktere sahip ideolojik aygıtlardan faydalanılmıştır. Bu araçlardan biri olan, devletin doğrudan müdahalesinin dışında konumlanan ve kültürel yeniden üretimin önemli motiflerinden biri olan sinema, ideolojik bir aygıt olarak, Erken Cumhuriyet dönemi (1923-1945) boyunca dine ait sembolik evrenlerin yeniden anlamlandırıldığı bir temsile konu olmuştur. Yeni ulus-devlet yapısının anlam dünyasına uygun olarak rasyonel ve seküler bir yaşam dünyasının oluşturulması sürecinde sinema, dinî ve geleneksel söylemlerin referans olmaktan çıkarıldığı içerikler üretmiştir. Ancak çağdaş değer kalıplarının oluşmaya başladığı bu dönemde din tamamen tasfiye edilmesi gereken bir olgu olarak görülmemiş, yeni paradigmanın kodlarına uygun farklı yorumlarla sinema içinde yansıtılmıştır. Dolayısıyla yaşanan toplumsal değişim ve dönüşümler, süreç içinde sinemada dinî temsillerin dönüşmesine de etki etmiştir. Bu bağlamda çalışma Erken Cumhuriyet dönemi din anlayışlarının sinema içinde yansımaları odağına almıştır. Sinemanın ideolojik bir aygıt olarak nasıl anlaşılabilirliği ve Cumhuriyetin erken döneminde sinema içinde dinin nasıl temsil edildiği bu çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır. Araştırmada, içinde bulunduğu sosyopolitik şartlarda sinemanın egemen ideolojinin bir taşıyıcısı olma imkanını, din sosyolojik bir perspektiften göstermek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda Halide Edip Adivar’ın aynı isimli romanından 1949, 1964 ve 1973 yıllarında sinemaya uyarlanmış olan “Vurun Kahpeye” filmi hegemonik söylem ve ideolojik aygıt perspektifinde incelenmiştir. Aynı filmin farklı tarihlerde çekilmiş olan versiyonlarında dinî anlam dünyasının temsilleri arasında birtakım farklar olduğu gözlenmiş ve bu farkların dönemin siyasal ve toplumsal yapısına uygun olduğu değerlendirilmiştir. Araştırmada belge tarama modeli ve doküman analizinden yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Din Sosyolojisi, İdeolojik Aygıt, Hegemonya, Sinema, Din, Vurun Kahpeye Filmi.

Giriş

İnsanın, varlığı anlama ve anlamlandırma çabası farklı şekiller içinde gerçeklik kazanarak felsefe, sanat, bilim vb. alanların ortaya çıkmasına imkân vermiştir.¹ Hepsi de insan eylemi olarak ortaya çıkan bu arayış pratiklerinden biri olan sanat; hem doğanın taklit edilerek güzelliğin ifade edildiği hem de zihinde olanın maddeye yansıtıldığı özgün bir alanı ifade etmektedir. Arapçada bir fiili güzel, uygun ya da mükemmel bir şekilde yapmak anlamındaki *sun'u* kökünden türeyen sanat kelimesi, fiil kelimesinden farklı olarak cansız varlıklara ve hayvanlara nispetle kullanılmamaktadır.² Bu anlamda bilinçli bir tasarım olarak ortaya çıkan sanat pratiği, insanın tabiat içinde verili ve hazır olarak bulunduğu değil; kendi tasarımıyla ortaya koyduğu ürünlerine işaret etmektedir.³

Resim, müzik, edebiyat gibi sanat dalları içinde modern dönemde ortaya çıkmasıyla zamansal bir farklılık oluşturan sinema, bir yandan diğer sanat eserlerinin de sahip olduğu estetik olma ve kitlesel kabule konu olma amacını taşıırken diğer yandan işlevsel olarak toplumsal ve siyasal bağlamlarda oluşturulmuş anlam setlerinin iletiminde önemli bir rol oynamaktadır. Toplumsal hafızanın muhafazası ve gelecek kuşaklara aktarımı, düşünme ve bilinç biçimlerini etkileyerek kanaat oluşturma, toplumsal bütünleşme ve ayrışma süreçlerine etki etme gibi işlevsel özelliklere sahip olan sanat bu etkilerini görsel ve işitsel bir sunum ve kitlesel izlenme imkânlarına sahip olan sinema özelinde de göstermektedir.⁴ İçinde geliştiği sosyo-kültürel hinterlandın etkisinde oluşmakla birlikte aynı zamanda bu zeminin şekillenmesine de etki eden sinema, hem toplumsalın bir aynası olmakta hem de içinde bulunduğu yapının kültürel ve ideolojik kodlarının oluşumuna etki etmektedir. Küresel ölçekte ortaya çıkan sınaî ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak imparatorluk sonrası cumhuriyet yönetimi içinde ortaya çıkan gelişmelere paralel bir seyir izleyen sinema alanındaki gelişim, modernleşme ve ulus-devlet olma yolunda ortaya çıkan ekonomik, kültürel, ideolojik, siyasal ve toplumsal tüm farklılaşmaların senaryo olarak işlendiği ürünlerin oluşmasıyla karakterize bir özellik göstermektedir.⁵

Aynı anda çok sayıda izleyiciye ulaşma özelliğine sahip olan sinemanın da aralarında bulunduğu kitle iletişim araçları; güncelin ve gündemin belirlenmesi ve temsili, bireysel ve kolektif tepkiler, algı ve düşüncelerin değişim ve denetimi, toplumsallaşma, hakikatin tanımı ve kabule sunulması, hâkim ideolojik tavrın inşası ve sürdürülmesi gibi amaçların gerçekleştirilmesinde etkin biçimde kullanılmaktadır. Bu bağlamda sinema, -sanat-toplum ilişkisine devlet aktörünün de etkin biçimde dahil olmasıyla birlikte- gündemin belirlenmesi, egemen ideolojinin sürdürülmesi, gerçeğin tanımlanması ve denetim gibi mekanizmaların

¹ Hasan Coşkun, "Gelenek ve Modernizm Kıskaçında Savrulan İnsan", *Olağandışı Dönemlerde Ahlak ve Vicdan Ekseninde Değişim, Süreklilik ve Sürdürülebilirlik*, ed. Muhiddin Okumuşlar, vd. (Konya: Timav Yayınları, 2021), 210-229.

² Râğib el-İsfahani, *Müfredat Kur'an Terimleri Sözlüğü*, çev. Yusuf Türker (İstanbul: Pınar Yayınları, 2007), "sna", 874.

³ Yalçın Lüleci, *Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat* (İstanbul: İskenderiye Kitap, 2015), 55.

⁴ Mahmut Tezcan, *Sanat Sosyolojisi* (Ankara: Anı Yayıncılık, 2018), 35-38.

⁵ Levent Yaylagül, *Sinema Toplum Siyaset* (Ankara: Dipnot Yayınları, 2018), 43.

işlemeye başladığı bir sosyal kontrol alanına dönüşmektedir.⁶ İzleyicinin sadece izleyen konumunda olmadığı aksine filmi okuyan, yorumlayan ve belirli bir anlam örgüsü içinde değerlendiren toplumsal bir aktör olarak öne çıktığı sinema,⁷ bu karakteristik yapısıyla Louis Althusser sosyolojisinde ideolojik bir aygıt olarak anlam kazanmış, iktidar ve güç ilişkilerinin temsil edildiği kültürel bir anlam evreni içinde değerlendirilmiştir. Louis Althusser tarafından ‘devletin baskı aygıtları ve devletin ideolojik aygıtları’ şeklinde yapılan sınıflandırmada ideolojik aygıtlar, toplumsal kabulün tesis edilmesinde hegemonya, rızanın üretimi ve ikna ile ilgili bir bilgi sistemi içinde konumlandırılmakta, şekil olarak devletin tahakküm ve denetim alanının dışında duruyormuş gibi görünmesine rağmen devletin değer sistemini oluşturan unsurların taşıyıcısı konumundaki kurumları ifade eden bir anlam ifade etmektedir.⁸ Egemen ideolojinin kendisini tahkim ve tesis etmesi sürecinde başat bir role sahip olan kültürel iktidar alanı, Althusser sosyolojisinde ideolojik aygıt kategorisinde değerlendirilmekte; sinema da kültürel etkileşimin önemli unsurlarından biri olarak ideolojik bir aygıt olarak anlam kazanmaktadır.⁹

Sinema-devlet-toplum ilişkileri göz önüne alındığında ilgili literatürde geniş bir çalışma repertuarı karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda sinema-toplum ilişkilerini ele alan ve bu konuda yazılmış erken dönem kitaplarından biri olan *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması* isimli eser Gülseren Güçhan tarafından kaleme alınmıştır. Türk sinemasına iç göç perspektifinden yaklaşan eserde toplumsal değişme ve iç göç problemi sinema ve toplum ilişkileri üzerinden değerlendirmeye alınmıştır. Kitapta kente göç eden insanların değişen profilleri, sosyo-ekonomik kimliklerinde yaşanan farklılaşmalar, göçmenlerin kentte karşılaştıkları toplumsal sorunlar ve göçün kentte meydana getirdiği değişimler ele alınmıştır. Bu problem alanları Gurbet Kuşları, Bitmeyen Yol, Düğün ve Sultan gibi filmler içinde sorunsallaştırılan sınıf çatışması, mekânsal ilişkiler, kadın-erkek ilişkileri, kuşaklararası ilişkiler ve dönüşen aile yapısı bağlamında ele alınmıştır.¹⁰

Serdar Öztürk tarafından yazılan *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset* başlıklı kitap, sinemayı bir *propaganda aracı* olma imkânı üzerinden değerlendirmiştir. Sinemanın aynı zamanda *terbiye edici* özelliğinin de vurgulandığı bu eser, cumhuriyetin ilk yıllarında yeni ideolojinin inşâ edilmesi sürecinde bu yeni ideolojinin toplumsal kabule konu olmasına imkân verecek bir rıza üretim aracı olma konusunu işlemiştir.¹¹

Gülşah Nezaket Maraşlı'nın yazdığı *Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam Türk Sinemasının Dine Bakışı* isimli kitap, Cumhuriyetin erken dönemlerinde çekilen filmlerin yanında 2000’li yıllarda kameraya alınan filmleri de inceleme konusu yapmış bir çalışmadır. Yılanların Öcü’nden Kara Çarşafli Gelin’e, Sinekli Bakkal’dan Adem’in Trenleri’ne kadar geniş bir film repertuarını konu

⁶ Ayseli Usluata, *İletişim* (İstanbul: İletişim Yayınları Cep Üniversitesi, 1994), 83.

⁷ Faruk Kalkan, *Türk Sineması Toplum Bilimi* (İzmir: Ajans Tümer Yayınları, 1988), 10.

⁸ Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2020), “İdeolojik Devlet Aygıtı”, 321-322.

⁹ Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Alp Tümertekin (İstanbul: İthaki Yayınları, 2006), 30-40.

¹⁰ Bkz. Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması* (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1992).

¹¹ Bkz. Serdar Öztürk, *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset* (Ankara: Elips Kitap, 2005).

edinen eser aynı zamanda yazarın Hayrettin Karaman, Hülya Koçyiğit, Ömer Tuğrul İnançer ve Ö. Lütfi Akad gibi isimlerle yaptığı röportajları içermesi bağlamında da bir farklılık göstermektedir. Çekildiği yıllara göre filmlerin incelendiği kitap, dönemselsel olarak Türk sineması içinde dinî değerler dünyasının işleniş periyodunu odağına almıştır.¹²

2015 yılında gerçekleştirilen *Uluslararası Sinema ve Din Sempozyumu*'nda sunulan bildiriler içinden hakem onayı almış olan makalelerin derlenmesiyle oluşturulan *Sinema ve Din* başlıklı kitap, sinema ve din ilişkisini farklı bakış açılarından ele alan yazılardan oluşmaktadır. Sinema ve din ilişkisi alanında yapılmış ilk derleme kitap olan bu eser; sinema-din ilişkisini değerler eğitimi, farklı semavi dinlerin perdeye yansması, halkı Müslüman olan ülkelerde sinemanın serüveni, Türk sinemasında İslam'ın temsilleri ile din adamı ve dindar halk tipolojileri, İslami ilimlerin sinemaya bakışı ve kelimâ problemler ile sinemanın maneviyat arayışı gibi konuların değerlendirildiği makalelerden oluşturulmuştur.¹³

Sinema ve din ilişkisine lisansüstü çalışmalar bağlamında yapılan araştırmalarla da katkıda bulunulmuştur. Bunlardan Özden Candemir tarafından hazırlanan *Türk Sinemasında Dinî Filmler* başlıklı yüksek lisans tezi, dinî yönü ağır basan filmleri siyasal, sosyal ve kültürel boyutlarda sorunsallaştırmış, Türkiye'de sinemanın gelişim seyri içinde dinî filmleri yaşanan sosyokültürel değişimlerle birlikte incelemeyi amaçlamıştır. Çalışma içinde *Hazretli Filmler* olarak nitelendirilebilecek olan *Hız. Ömer*, *Hız. Yusuf*, *Hız. İbrahim* ve *Oğlum Osman* filmleri incelenmiştir.¹⁴

İbrahim Yenen tarafından hazırlanan *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu* isimli doktora tezi, Türk sineması içinde din, dindarlık ve din adamı olgularını farklı dönemlerde ortaya çıkan toplumsal tezahürleri ekseninde ele almıştır. Tarihsel dönemlere ayrılarak incelenen sinema ve din ilişkisi; dışlanmış, daraltılmış, kabullenilmiş din adamı şeklinde bir kavramsallaştırmayla değerlendirilmiş, ilgili dönem filmlerinde geçen konu, simge, sembol ve karakter olguları din sosyolojik bir perspektiften incelenmiştir.¹⁵

Türk Sinemasında Din ve Modernleşme (1960-1975) başlığını taşıyan ve Halil Uzdu tarafından hazırlanan doktora tezi, din ve modernleşme ilişkisini, yaşanan toplumsal gelişmeler bağlamında sinema özelinde incelemeyi hedeflemiştir. *Şehirdeki Yabancı*, *Çalılıkusu*, *Birleşen Yollar* gibi filmlerin incelendiği çalışmada filmler konu, mekânsal betimleme, anlatı, karakterler ile mizansen ve gerçeklik üzerinden değerlendirilmiştir. Geleneksel ve modern anlam dünyalarının/zihniyetlerin belirli bir karşıtlık içinde ele alındığı çalışmada bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın, gündelik hayat içindeki tutum ve davranışları etkileme imkânı sorunsallaştırılmıştır. Gelenekselin ve

¹² Bkz. Gülşah Nezaket Maraşlı, *Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam* (İstanbul: Ufuk Yayınları, 2011).

¹³ Bkz. Nuray Yüksel vd., *Sinema ve Din* (İstanbul: Dem Yayınları, 2015).

¹⁴ Bkz. Özden Candemir, *Türk Sinemasında Dinî Filmler* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1986)

¹⁵ Bkz. İbrahim Yenen, *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011)

modern olanın sosyal temsilleri olarak din adamı ve aydın tipolojileri, konu, simge, sembol, mekân, kostüm, tipleme ve karakter gibi unsurlar ekseninde incelenmiştir.¹⁶

Makale düzeyinde çok sayıda çalışmanın bulunduğu sinema ve din ilişkisinin ele alındığı temel alanlardan biri din adamı tiplemeleridir. Bu bağlamda Ömer Menekşe tarafından yazılan *Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı* başlıklı makale, Türk toplumunda sosyal hayatı düzenleyici role sahip olan unsurlardan biri olan dinin ve onun temsilcisi konumundaki din adamlarının veya yaşantısını ona göre düzenlemeye çalışan dindar insanların Türk sinemasında işleniş tarzlarını konu edinmiştir. Millî Mücadele döneminde din adamı temsilleri, örfün din gibi sunulması, gerici ve yobaz din adamı tiplemesi, dinî filmler aracılığıyla sömürü gibi konuların değerlendirildiği makale; genel olarak Türk sineması içinde din adamının olumsuz temsili konusunu odağına almakla birlikte farklı dönemlerde gösterime giren filmlerde bir tür “dindarlaşma”nın olduğunu da altını çizmektedir.¹⁷

Dinî karakterlerin ele alınış tarzının Kemal Sunal filmleriyle sınırlandırıldığı *Türk Komedi Filmlerinde Din Öğreticilerinin ve Görevlilerinin Temsili: Kemal Sunal Filmleri (Kibar Feyzo, Şark Bülbülü, Davaro, Deli Deli Küpeli) Örnekleme* başlıklı makale, din adamı karakterlerinin sunum şeklinin, ismi geçen filmler içinde manipüle edildiği tespitine yaslanmaktadır. Çalışmada, toplumun çoğunluğu tarafından saygı duyulan ve sevilen Kemal Sunal’ın rol aldığı filmler eleştirel bakış açısıyla ele alınmış, Kemal Sunal’ın rol aldığı filmlerde din adamı imajının seyirciye sunulma biçimi ortaya konmaya çalışılmıştır. Din adamının toplumsal sorunların merkezine yerleştirildiği varsayımına dayanan makale, ismi geçen filmlerde din adamı karakteri üzerinden halkın değer yargılarının itibarsızlaştırıldığı, dinî anlam dünyasını olumsuz bir şekilde temsil etmek gibi ortak bir amacın bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.¹⁸

Bu çalışma, konu olarak Erken Cumhuriyet dönemi din-devlet ilişkilerini sinema üzerinden incelemeyi odağına almıştır. Sinemanın kültürel kodların üretiminde, aktarımında ve yeniden üretiminde oynadığı rolle toplumsal muhayyilenin oluşup şekillenmesinde sahip olduğu etkinin gösterilmesi; bu çalışmanın ulaşmayı düşündüğü amaç olarak belirlenmiştir. Dönem itibarıyla sinema ürünleri içinde dinin temsil şekillerinin nasıl olduğu ve sinemanın ideolojik aygıt olarak nasıl anlaşılabilirliği, çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır. Bu bağlamda modern bir ulus-devlet olarak kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin, kendi ideolojisini tesis etme sürecinde kültürel alana ait iletişim olanaklarını ve dolayısıyla sinemayı araçsallaştırarak, resmî ideolojinin inşasında bu araçlardan faydalanma yoluna gitmiş olduğu varsayım olarak kabul edilmiştir. Çalışmada belge tarama modeli ve doküman analizinden yararlanılmış olup; çalışma Halide Edip

¹⁶ Bkz. Halil Uzdu, *Türk Sinemasında Din ve Modernleşme (1960-1975)* (Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2016)

¹⁷ Bkz. Dr. Ömer Menekşe, “Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı”, *II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi (Sesli Görüntülü Yayıncılık, 05-07 Kasım 2004 Ankara)*, (Ankara: DİB Yayınları, 2005), 45-68.

¹⁸ Bkz. Serkan Öztürk – Deniz Demir, “Türk Komedi Filmlerinde Din Öğreticilerinin ve Görevlilerinin Temsili: Kemal Sunal Filmleri (Kibar Feyzo, Şark Bülbülü, Davaro, Deli Deli Küpeli) Örnekleme”, *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi* 1(2), (2021), 165-177.

Adivar'ın *Vurun Kahpeye* ismiyle kaleme aldığı romanından aynı isimle 1949, 1964 ve 1973 yıllarında sinemaya uyarlanan filmlerle sınırlandırılmıştır. Filmler, temelinde çatışma kuramının bulunduğu, her filmin egemen ideolojinin kendi varlığını gerçekleştirip devam ettirdiği bir hegemonya aracı olarak görüldüğü; bu bağlamda sinemanın da içinde var olduğu resmî ideolojinin bir ürünü, üreticisi ve taşıyıcısı olarak kabul edildiği, dolayısıyla filmlerin kültürel birer “aygıt” olarak kodlandığı¹⁹ ideolojik eleştiri perspektifinde ele alınmıştır.

1. İdeolojik Aygıt, Hegemonya ve Sinema

Bireylerin ve toplumların davranış örüntülerini etkileyen düşünsel bir sistem olarak ideoloji, ilk dönemlerde geleneğin karşısında bir anlam evreni oluşturarak geleneksel yapının ortadan kaldırılması hedefine yaslanan inanç ve düşünce dizgesi anlamında kullanılmıştır. Günümüzde ise bir yandan egemen ideoloji anlamında “egemen güçlerin kitleleri kontrol altında tutmak için kullandığı bir sistemi” ifade ederken diğer yandan da yönetilen sınıfın ideolojisi olarak “iktidar hedefli bir fikir sistemi”ne karşılık gelmektedir.²⁰ *Varlık, evren, dünya, toplum ve insana dair sahip olunan duygu, düşünce ve inançların toplamı* olarak kuşatıcı bir kozmosta anlamlandırılan kavram bununla birlikte dinî, siyasal, estetik, etik, felsefi ve hukuki görüş ve düşüncelerin bulunduğu bir sistem içinde gündelik hayatın kodlarına vurgu yapan bir kullanıma da sahiptir.²¹ Toplumsal bir grubun sahip olduğu dünya görüşü ve bu dünya görüşünün doğruluğunu onaylayan düşünce ve inançlar anlamında ideolojinin; egemen yapıların eylem ve söylemlerine meşruiyet kazandıran bir özelliği de bulunmaktadır. Dolayısıyla ideoloji insanları, gündelik eylem pratikleri içinde oluşan toplumsal gerçekliğin zorunluluklarına uyum gösterecek bir özelliğe büründürmekte²², egemen yapılar, ideolojinin inşâ ettiği anlam evrenleri aracılığıyla elde ettikleri meşruiyet üzerinden, bireyleri toplumsal gerçekliğin olduğu şartlara uyumlu failer haline getirebilmektedirler. Dolayısıyla hayatın anlamlandırıldığı bir fikirler kümesinin egemen karakteri olarak ideoloji, siyasal ve sosyal doku üzerindeki hakimiyetiyle kültürel yaşantının belirleyicisi olmakta ve birey faileri belirlemiş olduğu bu yaşantının koşullarına uymaya zorlayabilmektedir.

İdeoloji, sosyolojik çözümlemelerini toplumsal sınıflar arasında yaşanan mücadeleler üzerine temellendiren Karl Marks'ın kullanımlarında merkezi bir konumda yer almaktadır. Bu kullanımlarda farklı dönemlerde farklı anlam evrenlerine karşılık gelen ideoloji genel olarak gerçekliğin tersine çevrilmesi, eksik ve hatalı bir temsili anlamını barındırmaktadır. Bu temsille ortaya çıkan durum ise *camera obscura* örneğiyle açıklanmaktadır. Kameranın ve fotoğraf makinesinin icat edilmesinde önemli duraklardan biri olan *camera obscura* çalışma prensibi olarak dışardan gelen bir ışık yardımıyla, görüntüleyip yansıttığı nesnenin baş aşağı çevrilmesi prensibine dayanmaktadır. Burada nesnenin görüntüsünün oluşabilmesi için gerçekliğin tersine

¹⁹ Zafer Özden, *Film Eleştirisi* (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2014), 166.

²⁰ Savaş Çoban, *Hegemonya Aracı ve İdeolojik Aygıt Olarak Medya* (İstanbul: Parşömen Yayınları, 2013), 36.

²¹ Mark Moisevich Rosenthal ve Pavel Fyodorovich Yudin, *Materyalist Felsefe Sözlüğü*, çev. Enver Aytekin ve Aziz Çalışlar, (İstanbul: Sosyal Yayınları, 1980), “İdeoloji”, 226.

²² Terry Eagleton, *İdeoloji*, çev. Muttalıp Özcan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015), 201.

çevrilmesi gerekirken, bu durum ise çatışma kuramı içine *camera obscura* benzerliği ile karakterize edilerek ideoloji olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamda ideoloji, yanlış bilincin veya bilincin tersine çevrilmesinin nedeni olarak anlam bulmaktadır. *Camera obscura* benzetmesiyle bilincin inşâ edilmesinde gerçekliğin ters yüz edilmesine yapılan vurgu, sinema ve toplum ilişkilerinin egemen güçlerce bir manipülasyonun konusu haline getirilebileceğini göstermesi bakımından da ilginç bir özellik göstermektedir.²³

İdeolojinin farklı bir kullanımı ise belirli bir sınıfın inanç ve fikirleri anlamını barındırmaktadır. Üretim araçlarını kendi mülkiyetinde tutan egemen sınıf, bu mülkiyet sayesinde toplumun geriye kalan çoğunluğunu/tüm sınıfları, ideolojik olarak kendisine bağımlı kılacak güce de sahiptir. Marks'ın her dönemde geçerli olan fikirlerin, o dönemin egemen güçlerine ait fikirler olduğuna dair söylemi, ideolojiyi üreten sürecin güç ve iktidar ilişkilerine yaslanan karakterine vurgu yapmaktadır. Bu ilişkilerin meydana çıkardığı mücadele üretim ilişkilerinin yansıdığı ekonomik alanda gerçekleşmekte, oluşturulmuş bu ekonomik gerçeklik ise ideolojiyi ortaya çıkaran şey olmaktadır. Dolayısıyla ideoloji, ekonomik şartlara ve üretim ilişkilerine göre ortaya çıkmakta, üretim araçlarına sahip olan sınıfın, toplumsal yapıdaki egemen konumunu sürdürbilmesi için o sınıfın istek ve kaygılarını dile getiren fikirler kümesi olacak şekilde egemen sınıfın çıkarlarını belirtmektedir. Sınıf ilişkilerinin *hâkim sınıfın çıkarlarına uyacak biçimde yanlış temsil edilmesi* şeklindeki anlam, ideolojiye yüklenen *yanlış bilinç* dolayımında ortaya çıkmaktadır. Nitekim Thompson da ideolojiyi, “hâkim sınıfın çıkarlarını dışa vuran, ama sınıf ilişkilerini yanıltıcı bir biçimde temsil eden bir fikirler sistemi”²⁴ olarak görmüştür.

Marks'ın farklı bağlamlarda kullanarak çatışma kuramı içinde önemli bir anlam evrenine yerleştirdiği ideoloji, Antonio Gramsci tarafından daha olumlu bir bağlama yerleştirilmekte ve “İnsan yığınlarını örgütleyen ve insanların kendi tarihsel ve sınıfsal konumlarının ve çıkarlarının bilincine vardığı ve bunun için mücadele ettiği bir alan”²⁵ olarak tanımlanmaktadır. Böylelikle soyut düşünce alanından somut eylem alanına doğru genişleyen bir anlam evreni içine aktarılan kavram, sosyal eylemlerin gerçekleştiği dünyada toplumsal yaşantının bilinçdışı katmanlarında ve söylem alanı dışında kalan niteliklerinin de anlam kazandığı bir özelliğe kavuşmuş olmaktadır.

İdeolojinin Gramsci tarafından kullanıldığı bağlamda “hegemonya” kavramı merkezi bir rol oynamaktadır. Aslı Yunanca *igemonia* olan, nüfuz ve iktidar ilişkilerinin üstünlük sağlama zemininde şekillendiği hegemonya kavramı; egemenliğin tesis edildiği bir referans çerçevesine dayanmaktadır.²⁶ Dolayısıyla ona sahip olan kişi veya gruba, diğer kişi veya gruplar üzerinde bir egemenlik iddia etme hakkı veren hegemonya “rıza dayalı bir ilişki olarak siyasal, sosyal ve

²³ Nur Betül Çelik, *İdeolojinin Soykütüğü 1* (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2005), 96.

²⁴ John B. Thompson, *İdeoloji ve Modern Kültür*, çev. İdil Çetin (Ankara: Dipnot Yayınları, 2013), 59.

²⁵ Eagleton, *İdeoloji*, çev. Muttalip Özcan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015), 158.

²⁶ Craig Brandist, “Hegemonya”, çev. Ahmet Kemal Bayram, *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi*, ed. Adam Kuper-Jessica Kuper (Ankara: Adres Yayınları, 2016), 1/573.

kültürel araçlar kullanılarak bir sınıfın diğeri üzerinde kurduğu egemenlik”²⁷ ile karakterize bir kavram olarak anlam kazanmaktadır.

Gramsci'nin hegemonya kavramını kullanması, toplumsal güç ilişkilerinin gerçekleştiği bağlam açısından şekillenmekte, yönetilen sınıfın zihninde, kalbinde ve bilincinde bir kontrol mekanizması oluşturmak için mücadele halinde olan anlam alanına işaret etmektedir. Hegemonya, anlamı tekrar tekrar yeniden üretme mücadelesinin sürekliliğine bağlı, sonu gelmeyen bir sürece karşılık gelmektedir. Temel olarak rızaya ve iknaya dayanan hegemonya, bir ulus-devlet içindeki belirli bir sınıfın veya yönetici grubun, tüm sınıflardan oluşan ulus üzerinde entelektüel bir egemenlik ve liderlik kurmasını ifade eder. Bu nedenle yönetici/egemen sınıfın çıkarlarının toplumun tamamının çıkarları şeklinde tanımlanıp ifade edilmesi ve bunun ikna edilmiş bir toplumun rızasıyla gerçekleşmesi önemlidir. Bu bağlamda bir sınıfın hegemonik bir yapıya sahip olması, o sınıfın egemen bir güç olarak kendisine ait düşünce, fikir, inanç ve ideolojilerini toplumun tamamının yararına olduğuna, toplumu inandıracak şekilde ifade edip kabul ettirmesi ve bunu yaparken zora değil ikna ve rızaya dayanması anlamına gelmektedir. Bu *öğretilerin* sistemli bir şekilde kullanıma sokulmasıyla da toplumun tamamı tarafından paylaşılan bir ortak duyu oluşturma hedeflenmektedir. Dolayısıyla hegemonya, yönetilenlerin egemen sınıfa ait fikir, inanç ve ideolojileri kolektif bir akıl ve ortak bir duyu aracılığıyla sahiplendikleri andan itibaren kurulmuş olmaktadır.²⁸

Hegemonyanın, zaman içinde sürekli ve yeniden üretilmesi gereken bir yapısı vardır. Gerçek bireyler arasındaki ilişkilerin varlık kazandığı bir düzlemde ve yaşanan toplumsal gerçeklik içinde olduğundan dolayı canlı bir siyasi tahakküm süreci anlamına gelen hegemonya egemen güce ait dünya görüşünün toplumun tamamı tarafından kabul görmesi için, kendi varlığını rızaya dayalı bir süreç içinde inşa etmek zorundadır. Bununla birlikte hegemonyanın kendine has yapısı sürekli yeniden üretilmesini gerektirir. Yönetilen sınıfların da kendi hegemonyalarını oluşturma çabası içine gireceğinin bilincinde olan egemen sınıf zaman zaman taviz vermek ve onların taleplerini kabul ederek uzlaşmak zorunda kalmaktadır. Mevzi kaybetme değil egemenlik alanını genişletme anlamına gelen bu durum, egemen güce ait dünya görüşünün doğru olarak kabul edilebilmesine imkân sağlamaktadır. Bu bağlamda hegemonya, iktidarın ve baskı aygıtlarının doğallaşmasını sağlayan bir etki alanına kavuşmaktadır. Bu etkiyi elde edebilmeyi sağlayan temel motivasyon ise toplumsal bir rıza üretilmeden egemenliğin sürekli olarak korunamayacağına dair bilinçtir.²⁹

Gramsci'nin kullanımında hegemonya kavramının ifade ettiği anlam evreni, Marks'ın dile getirdiği şekliyle egemen sınıfa ait ideoloji ve fikirlerin, her zaman geçerli olan egemen ideoloji olduğu toplumsal gerçeklikte karşılığını bulmaktadır. Egemen sınıfın bu bağlamda inşa etmeye çalıştığı şey, kendisinin dünyayı anlamlandırdığı bakış açısının toplumun tamamı tarafından

²⁷ Ömer Demir- Mustafa Acar, *Sosyal Bilimler Sözlüğü* (Ankara: Adres Yayınları, 2005), “Hegemonya”, 185.

²⁸ Mehmet Özgüden, *Hegemonya ve Politik Toplum* (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2015), 57.

²⁹ Eagleton, *İdeoloji*, çev. Muttalip Özcan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015), 158.

kabul görmesi ve bunun gerçekleşmesi için de rızaya dayalı bir pratik eylem düzeni oluşturmaktır. Kurulması istenen bu düzenin gerçekleşmesi ise hegemonyanın tesisi ile mümkün olacaktır.

Anti-Marksist görüşler karşısında Marks’ın geliştirdiği devlet ve toplum teorisini savunmak ve eksik kaldığını düşündüğü noktaları desteklemek için eleştiriye tâbi tutmuş olan Louis Althusser’in, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları olarak kavramsallaştırdığı ve devletin/egemen gücün kendi düşünsel yapısı çerçevesinde bir insan ve toplum modeli oluşturmak için asker, polis, mahkeme vb. baskı aygıtlarıyla birlikte eğitim, aile ve kültürü de belirli bir sistematik içinde kullandığına dair geliştirdiği fikirler, bu alana yapmış olduğu temel katkı olarak anlam kazanmıştır. Althusser sosyolojisinde ideoloji, Gramsci’nin anlamlandırdığına benzer biçimde *yaşanan ilişkiler* şeklinde yorumlanmış, kavramın kullanımı kuramsal bir bilme yetisinden çıkarılarak toplumsal yapının varlık kazandığı bir düzeye aktarılmıştır.³⁰ Bu bağlamda ideoloji, bireylerin kendilerini kuşatan sisteme uygun bir yaşam tarzı oluşturmalarını sağlayan eylemsel bütünlüğü ifade etmektedir.³¹ Bu bütünlük içinde bireyler, ideoloji tarafından belirli bir sınır durumu içinde birer özneye dönüştürülmektedir. Althusser’in kullandığı anlamda *özne* bir tâbiyet ilişkisini ifade etmekte ve bu durum ancak başka bir *Özne*’nin varlığıyla mümkün olabilmektedir. Althusser bu *Özne/özne* ayrımını İncil’den alıntılıdığı Tanrı ile Hz. Musa arasında geçen diyaloga dayandırmaktadır. Buna göre Tanrı Hz. Musa’yı çağırılmış ve onunla konuşmuştur. Bu konuşmada Tanrı kendisi için “Ben, Ben olanım!” şeklinde bir ifade kullanarak kendisini tek, mutlak ve en üstün *Özne* olarak belirtmiş, Hz. Musa’yı ise kendisine *özne* kılarak çağırılmıştır. Bu çağırının kendisine yapıldığını anlayan Hz. Musa da çağrıya uyararak *Tanrı’nın öznesi* olduğunu kabul etmiş ve Tanrı’ya tâbi olmuştur. Tanrı’ya tâbi olan *özne*, *Özne* yoluyla *özne* ve *Özne*’ye tâbi olan *özne* olduğunu kabul etmiştir. Dolayısıyla *Özne* tek, mutlak ve merkezî bir konumda bulunurken *özne* bu mutlak otoriteye tâbi olarak varlık ve anlam kazanan bir bağlamda değerlendirilmiştir. Althusser de bu anlatı ile ifade etmeye çalıştığı bireyin konumunu, kendisine tâbi olduğu otorite karşısındaki duruma benzetmekte ve ideolojiyi bu bağlamda tâbiyet ilişkisinin temel belirleyeni olarak ifade etmektedir.³²

Althusser sosyolojisinde ideoloji, devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla işlemektedir. Devlet başkanlığı, mahkemeler, idare, adalet bakanlığı, polis, ordu gibi oluşumlar ve bunlara bağlı alt sistemlerden oluşan baskı aygıtları dışında kalan ideolojik aygıtlar, egemen güce ait fikirlerin rızaya dayalı olarak kabul edilmesinde, kitlelerin ikna edilmesinin zeminini oluşturan alanı işaret etmektedir. Althusser’in yaptığı gruplamada ideolojik aygıtlar şu şekilde belirtilmektedir:

- “*Dinsel*
- *Okul (gerek devlet okulları gerekse özel okulların oluşturduğu sistem)*
- *Aile*

³⁰ Eagleton, *İdeoloji*, çev. Muttalıp Özcan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015), 187.

³¹ Metin Kazancı, “Althusser, İdeoloji ve İdeolojiyle İlgili Son Söz”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 24 (2006), 67-93.

³² Louis Althusser, *Yeniden-Üretim Üzerine*, çev. Ali Işık Ergüden – Alp Tümertekin (İstanbul: İthaki Yayınları, 2008), 301.

- *Hukuk*
- *Siyaset (farklı partileri de içeren sistem)*
- *Sendika*
- *Haberleşme (basın, radyo, televizyon vb.)*
- *Kültür (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.)*³³

İdeolojik aygıtlar ile baskı aygıtlarını birbirinden ayıran birtakım temel farklar bulunmaktadır. Nicel bir anlamda ideolojik aygıtlar oldukça çok sayıda bulunabilmesine karşın baskı aygıtı tek bir tane olabilmektedir. Baskı aygıtı devlet egemenliğinin şekillendiği kamusal alanda varlık kazanırken ideolojik aygıtların çok büyük bir kısmı özel alanda bulunmaktadır. İdeolojik aygıtların sıklıkla rıza üretimi, hegemonya ve ideolojiye ve oldukça az bir şekilde zora dayalı işleyiş sistemine karşı baskı aygıtları bunun tam tersi bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda sadece baskı ve zora dayalı hiçbir aygıt yoktur. Kültürel ve iletişim araçlarının kesiştiği noktada yer alan sansür bu duruma güzel bir örnektir.³⁴ İdeolojik aygıtların öncelikle özel alanda mı yoksa kamusal alanda mı olduğu önemli değildir. Onları anlamlı kılan nerede varlık kazandıkları değil sahip oldukları işlevleridir. Bu bağlamda doğrudan devletin kontrolü altında olmadığı izlenimini veren özel kurumların birer ideolojik aygıt olarak fonksiyon icra ettiğini söylemek mümkün olacaktır.

Devlet aygıtlarının ikili bir işleve sahip olması yani hem baskıyı hem de ideolojiyi kullanması baskı aygıtlarıyla ideolojik aygıtlar arasında tam bir ayrıma ve ayrışmaya izin vermeyen bir süreklilik ve iç içe geçişler olduğunu ifade etmektedir. Silahlı bir zor aygıtı olan polisin sürekli güce dayalı sosyal bir ilişki geliştirmesinin imkansızlığı ve buna bağlı olarak topluma sunacağı değerler bağlamında ikna ve rızanın etkin rol oynadığı ideolojik bir ilişki şekli geliştirmesi gerekliliği bu duruma bir örnektir.³⁵

Egemen sınıfa ait görüşlerin her dönemde geçerli olan ideolojiyi üretiyor olması, baskı aygıtını kendi mülkiyetinde bulduran güç sahiplerinin, ideolojik aygıtların da sahibi olduğu gerçeğini ifade etmektedir. Bu egemen ideoloji, dışardan bakıldığında birbirlerinden bağımsız bir şekilde işliyormuş gibi görünen ideolojik aygıtlar arasındaki eşgüdümü de sağlamaktadır. Her iki alanı da kendi bünyesinde bir araya getiren egemen ideolojinin bu totaliter karakteri, ideolojinin sürdürülmesi bağlamında baskı aygıtlarıyla ideolojik aygıtlar arasındaki işleyişin ve sürekliliğin sağlanmasına imkân vermektedir. Bu birliktelik esnasında baskı aygıtları, aynı zamanda ideolojik aygıtların bir tür koruyucusu olma rolünü de yerine getirmiş olmaktadır.³⁶

Egemen sınıf, kendi ideolojisini özne/tâbi kıldığı bireylere kabul ettirmek için olağanüstü durumlarda ve geçici sürede baskı aygıtlarını; olağan durumlarda ve sürekli olarak ise ideolojik

³³ Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Alp Tümertekin, 63

³⁴ Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Alp Tümertekin, 66

³⁵ Althusser, *Yeniden-Üretim Üzerine*, çev. Ali Işık Ergüden - Alp Tümertekin, 374

³⁶ Nuray Karaca, "Althusser, Louis", *Felsefe Ansiklopedisi*, ed. Ahmet Cevizci (İstanbul: Etik Yayınları, 2003), 1/285-295.

aygıtları kullanmaktadır. İdeolojik aygıtlar, bir yandan dünyanın ve dünya içinde yaşanan ilişkilerin diğer yandan da bu dünya içinde gerçekliğin egemen gücün meşrulaştırdığı bir anlam evrenine referansla kurulmasına imkân veren bir bağlamda işlemektedir. Dolayısıyla *camera obscura* metaforunda olduğu gibi ideolojik aygıtlar, gerçekliğin ters yüz edildiği ve gerçekliğe dair farkındalığın yanlış bir bilinç halinde oluşmasına giden yolu açmaktadırlar. Bu süreç, toplumsal öznelerin egemen ideolojiye gönül rızasıyla itaat etmelerini sağlayarak reddetme, karşı koyma ve isyan gibi istenmeyen durumlarını engelleyip egemen ideolojiye tâbi olmalarını gönül rızasıyla kabul edecekleri hegemonik bir dolayımında gerçekleş(tiril)mektedir.

Kendi üretmiş olduğu gerçekliğin tek doğru gerçeklik olduğu yanılısamasını tesis etmek isteyen egemen ideoloji, bu şekilde kendi varlığına süreklilik kazandırmaya çalışmaktadır. Toplumsal düzlemde bir meşruiyet zemini edinebilmek için kendini sürekli yenileyen egemen ideoloji, bu yenilenmenin şartlarını oluşturabilmek için de her türlü aracı kullanmaktadır. Bu bağlamda ideolojik aygıtlar içinde kültürel bir aygıt olarak medya ve medya ürünleri, bilginin toplumsal bellekte manipülasyonuna imkân veren en önemli araçlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sağlamış olduğu, aynı zaman dilimi içinde toplumun tamamına ulaşabilme imkânıyla kitle iletişim araçları, medyanın sahip olduğu “iletim gücü” aracılığıyla toplumsal gerçekliğin üretildiği birer ideolojik araç konumuna gelmektedir. Birçok farklı içerikte toplumsal dolaşıma sokulan gazete, kitap, dergi, radyo, televizyon, tiyatro, sinema ve film gibi alternatif kitle iletişim araçlarının sosyal belirleyiciliğiyle ilgili olarak Usluata bu araçların etkin olarak kullanıldığı alanları tasnif etmektedir. Bu doğrultuda kitle iletişim araçları; “tavır ile düşünce değişiklikleri, toplu ve kişisel tepkiler, gündem belirleme, toplumsallaşma, denetim, gerçeği tanımlama ve egemen ideolojini sürdürülmesi”³⁷ gibi amaçların taşıyıcısı olarak anlam kazanmaktadır.

Kamusal ve özel alan ayrımı bağlamında sinemanın, devletin doğrudan müdahale alanı dışında özerk bir dünyada üretiliyor olması, denetim dışı olduğu ve egemen ideolojinin kontrolünde olmadığı gibi yanlış bir bilincin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Bu durumda toplumsal tahayyülde bir güvenilirlik ve meşruiyet kazanmış olan sinema ürünleri, buldukları konum itibarıyla egemen ideolojiden bağımsız bir yapıya sahip olduğu yanılısamasını üretmektedir. Bu “ideolojik gizlenme” ise, gözle görülür şekilde kontrol edilip denetim altında tutulan medya ürünlerinin sahip olmadığı toplumsal rıza üretiminin imkânını vermektedir. Dolayısıyla sinema, kendi içinde ideolojinin saklanması ve kitlesel sunumuna olanak sağlayan bir taşıyıcı olarak gerçeklik kazanmaktadır.³⁸

Egemen ideoloji tarafından belirlenen ve bir tür yaşanan ilişkiler sistemi anlamına gelen gerçekliğin inşâ ve temsil edilmesi bağlamında sinema, ideolojik açıdan önemli bir özelliğe sahiptir. Bir yandan egemen ideolojik yapının sürekli olarak kendisini yeniden üretmesinin bir aracı olarak anlam kazanırken diğer yandan da kendi dünya görüşlerini toplumsal bir kabule konu

³⁷ Usluata, *İletişim*, 83

³⁸ Pamela Shoemaker - Stephen D. Reese, “İdeolojinin Medya İçeriği Üzerindeki Etkisi”, çev. Ahmet Gürata, *Medya, Kültür, Siyaset*. der. Süleyman İrvan (Ankara: Ark Yayınları, 1997), 99-136.

yapmaya çalışan muhalif ideolojilerin kullanma yoluna gittiği kitle iletişim araçlarının en önemlilerinden biri olmaktadır. Bir yandan gerçeklik algısının egemen gücün belirlediği şekilde oluşmasına hizmet edip gerçekliği gizlerken, öte yandan farklı ideolojilere sahip toplumsal grupların, oluşturulmuş bu gerçeklik algısını yıkmakta kullandıkları bir aygıt görevi görmektedir. Tam da bu anlamda Kolker'in dediği gibi "Biçimsel olarak film yalnızca ideolojiye giden yolu göstermez, filmin bizatihi kendisi eylem halindeki ideolojidir."³⁹

2. İdeolojik Bir Aygıt Olarak "Vurun Kahpeye" Filmi

Kendisine ait dünya ve evren tasarımını, kontrolünde bulunmasını arzu ettiği insan topluluklarının hafızasında rızaya dayalı bir kabule konu olması isteği iktidarların, bu isteklerini gerçekleştirmelerine yardımcı olacak her türlü imkânı araçsallaştırmaları sonucunu doğurmuştur. Bu bağlamda kendisi aracılığıyla hegemonik söylemin ve neticesinde gönül rızasıyla itaatin sağlandığı ideolojik aygıtlar temel öneme sahip taşıyıcılar olarak gerçeklik kazanmıştır.

Özellikle laiklik ve milliyetçilik ilkeleri üzerinde yükselen bir ulus-devlet olarak kurulan Türkiye'de de yeni ideoloji kendisini tahkim edeceği bütün imkânları aktif olarak kullanma gayreti içinde olmuştur. Bu doğrultuda muasır medeniyet seviyesine ulaşarak Batı karşısında alınan yenilgilerin ve geç kalınmışlığın ortadan kaldırılması, ulaşılması istenen temel bir hedef olarak belirlenmiştir.⁴⁰ Modern, Batılı, laik ve çağdaş bir toplum modeli olarak inşa edilmek istenen ulus konsepti toplumsal hafızanın yeni kodlarına uygun bir yapı olarak belirlenmiş, bununla birlikte ideolojinin kendisini bu yeni hafızada yerleşik kılmasını sağlayacak kültürel yapı da kendisi içinde şekillendiği siyasal yapıya bağlı olarak ideolojinin bir aygıtı olarak işlev görmüştür.

Mimariden tiyatroya, resimden müziğe, edebiyattan sinemaya kadar çok geniş bir yelpazede varlık kazanan sanat pratikleri, erken Cumhuriyet döneminde egemen olan fikirlerin halka ulaştırılmasında ve aşılmasında ideolojik birer araç olarak kullanılmışlardır. Özellikle roman yazarlarından hem konu hem de üslup bakımından Cumhuriyet değerlerine destek olmaları beklenmiş, dönemin yazarları da romanlarında işledikleri konularla yeni karşısında eskiyi, modern karşısında gelenekseli, rasyonel karşısında dini olanı yadsıyarak toplumsal muhayyilenin geçmişten arındırılmış bir şekilde inşa edilmesinde önemli rol oynamışlardır. Egemen sınıfa ait düşüncelerin her dönemde egemen düşünceler olması gerektiği fikrine yaslandığı söylenebilecek olan bu kurgu, yeni ulusun ne olduğuyla ilgili enformasyon yanında ne olmadığını da belirleyen bir yapıya geçerlilik kazandırmıştır.

Tek parti dönemi ideolojisinin inkılâplar aracılığıyla halka aktarılmasında dönemin içinde bulunduğu şartlar çerçevesinde önemli bir rol oynayan romanlardan Reşat Nuri Güntekin'in "Yeşil Gece", Etem İzzet'in "On Yılın Romanı", Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Yaban" ve "Ankara", Halide Edip Adivar'ın "Vurun Kahpeye" eserleri, Hasan Âli Yücel'in tanımlamasıyla

³⁹ Robert Phillip Kolker, *Yalnızlık Sineması*, çev. Ertan Yılmaz, (Ankara: Öteki Yayınevi, 1999), 153

⁴⁰ Nuray Mert, "Cumhuriyet Türkiye'sinde Laiklik ve Karşı Laikliğin Düşünsel Boyutu", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, (ed.) Ahmet İnsel, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 2/198.

inkılâpçı eserler olarak anlam kazanmıştır. Bu romanların genel temasını eski-yeni karşıtlığı içinde dine ait değerler dünyasının din adamı özelinde ötekileştirilerek olumsuz bir bağlama yerleştirilmesi ve dinin geleneksel yorumunun ilerlemenin önünde en önemli engellerden biri olarak görülüp Batılı ve modern tarzda bir hayatın inşası için dini sembollerin kamusal görünürlüğüne olabildiğince ortadan kaldırılması gerektiği düşüncesi oluşturmaktadır.⁴¹ Edebi bir metin türü olarak roman formunda ortaya konan bu eserler birer senaryo olarak kullanılarak diğer bir kültürel alan olan sinema üzerinden de halka sunulmuş ve ideolojinin devamı sağlanmak istenmiştir. Bu bağlamda Halide Edip Adivar (Vurun Kahpeye, Ateşten Gömlek, Sinekli Bakkal vd.), Reşat Nuri Güntekin (Çalığı, Yaprak Dökümü, Bir Kadın Düşmanı, Duvaksız Gelin), Yaşar Kemal (Ağrı Dağı Efsanesi), Necati Cumalı (Susuz Yaz), Fakir Baykurt (Yılanların Öcü) gibi isimler, romanları senaryolaştırılarak sinema filmi yapılan yazarlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmanın konusu olan Vurun Kahpeye filmi, Halide Edip Adivar'ın ilk basımı 1926 yılında yapılan aynı isimli romanından sinemaya uyarlanmıştır. Film aynı isimle 1949, 1964 ve 1973 yıllarında olmak üzere üç defa beyaz perdeye aktarılmıştır. Roman içinde de yoğun bir şekilde işlenen din adamı-öğretmen karşıtlığı, bir Anadolu kasabasında Kuvâ-yı Milliye ve Yunan ordu birlikleri arasında geçen mücadele ekseninde ele alınmış; kurgunun baş aktörlerinden Hacı Fettah özelinde gelenek, Aliye öğretmen temsilinde ise yeni milli değerlere bağlı makbul vatandaş örneği birbirlerine zıt bir konuma yerleştirilerek işlenmiştir. Hemen her sahnesinde Hacı Fettah ve temsil ettiği değerler dünyası bir din adamının düşmanla iş birliği içinde hareket ettiğini gösterecek kadar ötekileştirilmiş, Aliye öğretmen ise yeni tesis edilmeye başlanan ulus-devlet değerleri için canını verecek kadar fedakâr bir konumda resmedilerek ideolojinin hegemonik kabulüne bir zemin hazırlanmaya çalışılmıştır.

Film genel olarak bir tarafta Aliye öğretmen, Kuvâ-yı Milliye Komutanı Tahsin (Tosun, Fuat), Ömer Efendi ve eşi Gülsüm Hanım; diğer tarafta ise Hacı Fettah, Kantarcıların Uzun Hüseyin ve Fatma Hoca'nın bulunduğu bir zıtlık üzerine kurgulanmıştır. Karakterlerin böyle zıt bir şekilde konumlandırılması ve ortaya koydukları roller seyirciye, kıyas yaparak iki toplumsal tip arasındaki farkı yorumlama imkânı vermiştir. Bu durum sinemanın aynı anda çok sayıda izleyiciye ulaşması, sesli ve görsel iletimin yoğun olarak sunulması ve buna bağlı olarak seyircinin kendisini filmdeki karakterlerle özdeşleştirip yeni bir kimlik inşası sürecine girmesine etki etmesi gibi kendine has yapısının, içinde barındırdığı taşıyıcılık ve aşılama fonksiyonunun ideolojinin tesisi için araçsallaştırılan bir bağlama yerleştirilmesine yardımcı olmuştur.

Okulda göreve başladığı ilk gün Aliye'nin sınıfında iki öğrenci arasında çıkan kavgayı ayırmaya gelen Hatice Hoca, kendisini *Kantarcıların Hüseyin'in yeğeni* olarak tanıtan Sabri'ye karşı kendisini Durmuş olarak tanıtan öğrenciyi haksız bulmuştur. Buna itiraz eden Aliye, Sabri'nin yanlış yaptığını öğrenip sınıftan çıkmasını istemiştir. Hatice Hoca'nın “*O bir eşraf çocuğudur, nasıl olur!*” tepkisine karşı Aliye kendisi için sadece sınıftaki çocukların önemli olduğunu söyleyerek mensup

⁴¹ Lüleci, *Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat*, 402-411

olunan kabileye bağlı olarak oluşan iktidar ilişkilerinin karşısında eşitlikçi bir konumda sahnelenmiştir. Mevcut sosyolojik yapının hilafına bir söylemin geliştiği bu sahne, bir aileye mensubiyetin ayrıcalıklı konum sağladığı feodal ve mekanik dayanışmaya bağlı toplumsal yapıdan farklı olarak bireysel özelliklerle öne çıkma ve devletin herkese eşit imkanlar sunması gerekliliğine yaslanan organik dayanışmaya bağlı modern ilişki ağlarının belirlediği bir özellik göstermiştir. Geleneksel kıyafetlerle gösterilen Hatice Hoca'nın temsil ettiği değerler dünyasının temsili, referansını dinden alan bir anlam bagajı içine yerleştirilmiştir. Bu anlamda mensup olunan kabileye bağlı üstünlük anlayışlarının geçerli olduğu feodal yapıyla olan *meşruiyet kazandırıcı iş birliği* teması ile dinin, iktidar ilişkilerinin şekillendiği alanlarda egemen güç sahipleri tarafında konum alan belirleyici bir etken olduğu imajının izleyiciye verilmeye çalışıldığını düşündürmektedir.

Başka bir sahnede Kuvâ-yı Milliye Komutanı Tahsin Bey, okulu ziyaret ettiği bir gün Hatice Hoca'ya çocukların durumunu sorar. Hatice Hoca "Onları hiç sorma, bir beterken bin beten oldular. Benim sınıfımda her çocuk namaz sûrelerini bilir, hiç olmazsa Amme cüzünü sonuna kadar ezberler. Yeni hanımlar hep dinsizlik öğretiyorlar. İstanbul'dan yeni gelenler sokakta yüzleri açık geziyorlar. Artık bunların terbiyesi sayenizde verilirse..." şeklinde şikâyet ederken Tahsin Bey sözünü keserek şunları söyler: "Namus kadının yüzünü açıp açmamasında değildir. Din de peçe demek değildir. Öyle kapalı kadınlar vardır ki kapı arkasında her türlü rezaleti yaparlar. Onun için yeni öğretmene yüzü açık diye kimsenin hücumu hakkı yoktur. Bu böyle biline!"

Tahsin Bey'in Kuvâ-yı Milliye'ye ait bir birliğin komutanı olarak yaptığı bu konuşma, yeni ideoloji ekseninde dinin anlaşılma şeklinin gelenekten ayrıldığı bağlamı göstermesi bakımından önemlidir. Dini sembollerin kamusal görünürlüğüne değil bireyin niyet ve vicdanında olan iyiliğin önemli olduğu, dinin veya dinsizliğin yalnızca dış görünüşü belirleyen bir kıyafet üzerinden anlaşılacağı şeklinde yapılabilecek yorumlara imkân veren ve kurulacak yeni devletin bir askerinin ağzından iletilen bu ifade, resmî ideolojinin dine bakışını gösteren önemli bir veri sunmaktadır. Baskı aygıtını elinde bulunduran sınıfın ideolojik aygıtı da elinde bulundurduğu gerçeği, Althusser'in yaptığı sınıflamada bir baskı aygıtı olan ordunun, bu sahneden hareketle toplumsal gerçekliğin inşasında dine çizilen alanın sınırlarını belirleyen egemen güç olarak yansıdığını göstermektedir. Konuşmanın geçtiği ortam da yine Althusser'in yaptığı tasnifte okul aygıtı olarak belirtilen eğitsel ideolojik aygıtı karşılık gelmektedir. Bir başka sahnede Aliye Öğretmenin dış sesinden izleyiciye aktarılan "...Halbuki ben çocuklarıma dağıttığım ufak bayraklarla yürüyüş yaptırıyor, marşlar söyleterek onların Kuvâ-yı Milliye'ye olan inançlarını kuvvetlendirmeye çalışıyordum" ifadeleri, okulun ideolojik bir aygıt anlamındaki konumunu güçlendirmektedir.

Diğer bir sahnede Hacı Fettah ve Kantarcıların Hüseyin'in, kasabayı işgal etmesini istemek için Yunan komutanıyla görüşmeye gittiği akşam kasabada şehitlerin ruhuna ithaf edilmek üzere mevlit okunur. Mevlide Gülsüm Hanım'la beraber giden Aliye, eşi öldüğü için hakkında ahlaksız dedikodular çıkarılan bir kadının Hatice Hanım tarafından camiye girişinin engellenmeye çalışıldığını görür. Buna itiraz ederek kadının camiye girmesini sağlayan Aliye bir günahı varsa

böyle bir gecede tövbe edip kendisini affettirebileceğini söyleyerek geleneğin katı din anlayışının karşısında daha hümanist, affedici, merhametli ve mabetlerin kapısının herkese açık olduğu bireysel bir din anlayışının kodlarını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda romana yazdığı sunuş yazısında Kalpaklı,⁴² Halide Edip’in İslam’a hümanist bir açıdan yaklaştığını söyleyerek İslam’ı şu şekilde tanımladığını belirtir: “Din, nurlar içinde nihayetsiz bir rahmetin, şefaatin tecellisiydi. Kundakta ümmeti için şefaet talep eden Peygamber’in asi ümmetine melce olan Büyük Muhammed’in dini idi.”⁴³ Hacı Fettah’ın ihanetle düşmanı kasabayı işgale davet etmeye gittiği sıralarda gösterilen bu bakış açısı, Tahsin’in okulda Hatice Hoca’ya söyledikleriyle birlikte değerlendirildiğinde dinin geleneksel yorumu dışında şekillenen yeni bir anlam dünyasının önerildiğini görmek mümkündür.

Aliye’nin kasabaya gelmesiyle Hacı Fettah’ın rahatsızlığını duyduğu şey, bir iktidar kaybı kaygısıdır. Onun varlığını, kendi söylem alanının varlığına bir tehdit olarak algılayan Hacı Fettah, özellikle dış görünüşü ve Kuvâ-yı Milliye taraftarlığı üzerinden Aliye ile bir mücadeleye girişip daha ilk gördüğü anda *kahpe* diye niteleyerek, kendi şahsında din adamı tipinin izleyici açısından toplumsal bir ötekileştirmeye konu olmasına zemin hazırlamaktadır. Buna karşılık Kantarcıların Hüseyin’in Aliye hakkındaki düşüncesi ise ona sahip olmaktır. Üç eşi olduğunu, Ömer Efendi’den Aliye’yi istemeye gittiği sahnede öğrendiğimiz Hüseyin, bu talebini şeriat hakkı diyerek meşrulaştırmaktadır. Bu isteğe Ömer Efendi’nin verdiği cevap ise değişen aile yapısını göstermesi bakımından önemlidir: “İstanbul okumuş kadınlar ortağa yanaşmaz Hüseyin Efendi. Zaten Aliye Hanım kendini talebelerine adanmış. Boşuna ümitlenme.”

Geleneksel yapı içinde din ve üretim ilişkilerinin belirlediği aile yapısı modernleşmeyle birlikte dönüşmüş, bireysel tercihler sonucu yapılan evliliklerin oluşturduğu bir şekle bürünmüştür. Din ve örfün etkisi devam etmekle birlikte çok eşli ve geniş aile modelinden tek eşli çekirdek aileye geçilen bir süreç yaşanmıştır. Cemaatten cemiyete geçiş şeklinde ifade edilebilecek olan bu sürecin yaşanmasına neden olan sanayileşme, köyden kente göç, gecekondulaşma, ekonomik sorunlar gibi etkenler; kadının da çalışma hayatına atılarak birey olarak varlığını sürdürdüğü yeni bir toplumsal yapının oluşmasına yol açmıştır. Kantarcıların Hüseyin’in geleneksel anlam dünyasından aldığı ataerkil ve kadını bağımlı bir statüde tanımlayan referansın modern gündelik hayat içinde karşılığının çok fazla olmadığını gösterildiği bu sahne, Althusser’in aile aygıtı olarak ifade ettiği ideolojik alana karşılık gelmektedir. Böylece yeni ideolojinin prensiplerine uygun modern aile yapısı dolayımında bireylerin özne konumları belirlenmekte ve böylece cumhuriyet ilkelerini kendi rızalarıyla kabul edecekleri hegemonik bir söylem alanının kalıpları inşa edilmektedir. Bu inşa sürecinde aile kurumunun yaşadığı dönüşüm, oluşturulma ve meşruiyet referanslarını dinden alan bir yapıdan bireysel ve içinde yaşanan gündelik hayat şartlarının belirlediği bir anlam evrenine geçiş olarak gerçekleşmektedir.

⁴² Mehmet Kalpaklı, Bilkent Üniversitesi Halil İnalcık Osmanlı Araştırmaları Merkezi Müdürü

⁴³ Mehmet Kalpaklı, “Sunuş”, (yazar) Halide Edip Adıvar, *Vurun Kahpeye*, (İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020), 11

Filmin final sahnesinde Yunanlıların yenilerek kasabayı terk etmesinden hemen sonra Hacı Fettah “Şanlı ordumuz kasabaya girmeden önce, geceyi düşman kumandanının koynunda geçiren Aliye kahpesinin cezasını verelim. Böylece kasabamızın namusunu temizlemiş olacağız. Allah şahittir ki kasabamıza bütün felaketler o Aliye kahpesinden gelmiştir.” şeklinde halkın duygularını harekete geçirici bir konuşma yapar. “Artık hesap saati geldi. Kahpeden günahının hesabını sormak lazım.” diyen Hacı Fettah önderliğinde halk Aliye’nin evine doğru yürümeye başlar. Eviden ellerini bağlayarak çıkarıp caminin önüne getirene kadar eziyet ettikleri Aliye Öğretmen, ilk taşı Hacı Fettah’ın attığı bir linçle öldürülür. Gülsüm Hanım ve Durmuş Aliye’nin yanına geldiklerinde ölmüş olduğunu görür ve üzerini bayrakla örtüp kapatırlar. Bu, Aliye’nin annesinden yadigâr kalan yüzük karşılığında satın aldığı kumaştan yaptığı bayraktır. Üzeri bayrakla örtülü cesedin yanına gelen Tahsin, Aliye’nin kapanmış olan avucunu açar. Aliye, Tahsin’in kendisine nişan hediyesi olarak verdiği ve öpüp alnına koyarak kabul ettiği küçük boy bir Kur’an-ı Kerim’i sımsıkı tutmaktadır. Önceki versiyonlarda madalyon ve gerdanlık olan hediye 1973 yapımında avuç içine sığacak ebatta bir Kur’an-ı Kerim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda değişen sosyal, siyasal, kültürel şartlar ideolojinin de kendisini bir bilinç hali olarak takdim etmesi sürecine etki etmiş, semboller dünyası üzerinden inşa etmeye çalıştığı kolektif bilincin yeni kodlarını oluşturacak bir şekle bürünmesine zemin hazırlamıştır. Aynı zamanda bir tür halk İslamının temsil edildiği bu sahne, dinin ritüel boyutunun öne çıkarıldığı bir semboller dünyasına gönderme yaptığını söylemeye de imkân vermektedir.

Filmin 1973 yapımında, öncekilere göre dinsel sembol ve göstergelerin daha yoğun bir şekilde işlendiği göze çarpmaktadır. Aliye’nin kasabaya giriş sahnesinde kameranın minarenin üst kısmından başlayıp aşağıya doğru inerek caminin tamamını gösterip Aliye’ye odaklanması, önceki versiyonlara göre Aliye’nin daha dindar görümlü ve pardösülü kıyafeti, Maarif Müdürünün Ömer Efendi’yi namuslu, Müslüman insan olarak nitelemesi, Ömer Efendi’nin sarık ve sakalıyla daha dindar bir görünüm içinde olması ve Hacı Fettah’a karşı makbul din adamı şeklinde ifade edilebilecek bir karaktere bürünmesi, Aliye’nin odasında duvarda asılı kılıf içinde bir Kur’an-ı Kerim bulunması, Ömer Efendi’nin evinin içeriden gösterildiği sahnelerde görüntü planında minarenin belirginleşmesi, mevlit töreninde cami içinde İslam dininin önemli kabul ettiği isimlerin Arapça olarak yazılı bulunduğu levhaların gösterilmesi, Hacı Fettah ve Kantarcıların Hüseyin’in Yunan ordusunu kasabaya getirme planıyla ilgili yaptıkları konuşmanın camide değil sıradan bir mekânda geçmesi, Ömer Efendi ile Hacı Fettah arasında Kuvâ-yı Milliye birliklerinin desteklenmesi konusunda çıkan tartışmada Ömer Efendi’nin Denizli Müftüsüne⁴⁴ ait cümlelerle “İslam ülkesini kafir basınca, Müslümana silaha sarılmak gerek. Silah bulamazsa kazmaya küreğe yapışacak. O da yoksa yerden üç taş alıp atacak düşmana!” diyerek Hacı Fettah’a karşı çıkması, başka bir tartışmada İslam’ın ilk emrinin cihat olduğunu söyleyerek Kuvâ-yı Milliye’nin mücadelesine destek vermesi, mevlit gecesi camide düşmanın geldiğini gören bir kadının

⁴⁴ Ahmet Hulusi Efendi. 1861 yılında Denizli’de doğdu. 1918 yılından vefat ettiği 1931 yılına kadar Denizli Müftülüğü görevinde bulundu.

“Müslümana kaçmak yaraşmaz, varın kafirin üstüne” diyerek halkı motive etmeye çalışması gibi görüntüler 1973 yılı yapımını önceki yapımlardan ayıran önemli sahneler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cumhuriyetle birlikte ulus-devlet ilkelerine uygun bir şekilde oluşturulmaya çalışılan kolektif bilinç, kültürel hinterlandın da oldukça etkili bir şekilde kullanıldığı büyük çaplı bir değişim sürecinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Vurun Kahpeye filminin 1949 ve 1964 yapımlarında öne çıkan geleneksel din yorumuna ait bilgi stokunun ötekileştirildiği söylem kalıpları, 1973 yapımında dönemin içinde bulunduğu siyasal, ekonomik ve kültürel şartlara bağlı olarak daha ılımlı bir şekilde perdeye yansıtılmıştır. Bu durum; çok partili hayata geçişle birlikte sağ siyasetin ülke yönetiminde söz sahibi olmaya başlaması, artan sanayileşme, tarımda makineleşmeye bağlı olarak kırsal bölgelerde ortaya çıkan işsizlik, kente göç, gecekondulaşma, kadın emeğinin işgücüne katılımı ve aile yapısında meydana gelen değişimler gibi birçok etkeni, anlaşılması gereken temel dinamikler olarak karşımıza çıkarmaktadır. Küresel çapta ortaya çıkan ve Türkiye’de de toplumsal değişimin hızını ve yönünü etkileyen bu faktörlerin, ulus-devlet karşısında daha özerk bir hareket alanı kazanan bireyin öncelenmesine bağlı olarak ortaya çıkan farklı dinsel ilişkiler bağlamında hegemonya kurucu aktör olarak devlet aygıtının, kurmuş olduğu hegemonik yapıyı devam ettirmesine imkân veren birtakım tavizler vermesi sonucunu doğurduğu söylenebilir. Bu tavizler vasıtasıyla toplumsal rızanın üretim mekanizmalarının sağlıklı işleyebilmesi ve rızanın tekrar üretilmesi hedeflenmiştir. Hem egemen ideolojinin kendini sürekli tahkim etmeye dönük yapısı hem de hegemonyanın tekrar tekrar üretilmesi gereken karakteri, güç sahibi olan yapıların, ortaya çıkan yeni toplumsallıklara uyum sağlamaları gereğini doğurmuştur. Bu uyum çabasının da din-toplum ilişkilerinin şekillendiği alanlarda ortaya çıkan yeni ve farklı din yorumlarının kontrollü bir süreç içinde gerçekleşmesi için egemen güç olarak devlet aygıtının kendine has hegemonik yapısını sürekli güncellediği sonucunu doğurduğu söylenebilir.

1960 darbesi sonrası yapılan anayasanın oluşturduğu görece özgürlük ortamı, entelektüel alanda bir gelişme sağlamış, bu durum sinema senaryolarına da yansımış ve toplumsal yapı ve değişimlerin, gündelik hayat içindeki yaşam pratiklerinin doğrudan alınarak işlendiği toplumsal gerçekçi sinema filmlerini izleyiciyle buluşturmuştur. Bununla birlikte siyasal değişimlerin kültürel araçlara etki etmesini din sosyolojik bir bağlamda görebileceğimiz gelişmeler de yaşanmıştır. Okullarda din eğitiminin sınırlı bir seviyede verildiği cumhuriyetin ilk dönemlerine nispetle ilerleyen yıllarda muhafazakâr politikalar ekseninde Yüksek İslam Enstitülerinin açılması, din derslerinin okullarda yaygınlaşmaya başlaması, ezanın Türkçeden Arapçaya çevrilmesi, türbelerin açılmasına izin verilmesi, devlet radyolarında Kur’an-ı Kerim yayını yapılmaya başlanması, ilahiyat Fakültelerinin kurulması, Diyanet Gazetesi’nin yayına başlaması gibi gelişmeler din-devlet ilişkilerinde yaşanan yumuşamanın işaretleri olarak görülebilir.

Vurun Kahpeye filminin 1973 yılı yapımının yönetmenliğini üstlenmiş olan Halit Refiğ’in filmde dini sembol kullanımıyla ilgili yaptığı açıklamalar önemli görünmektedir:

“Farklı bir durum oldu, ama özüne daha uygun bir fark. Millî mücadelenin en temel belgesi Mehmet Akif’in yazdığı İstiklal Marşı’dır. Mehmet Akif’in yazdığı o marşın metni benim için çok önemliydi. Dolayısıyla ben Vurun Kahpeye’yi yaparken İstiklal Marşı’nı esas aldım. Yani oradaki görüş, oradaki din bağı ve oradaki Batıya yaklaşım. Onu esas aldım. Bu bence işin gerçek özüne yaklaşımdı. Yani milli mücadele o ruhla kazanılmıştı. Ve orada şunu yapmak istedim ki, milli mücadeleye karşı çıkan yobazların varlığı, irtica meselesi bir gerçektir. Ama bunların oluşturduğu tehdit bir toptan din ve İslam düşmanlığına dönüşmemelidir. Çünkü milli mücadeleyi gerçekleştiren insanlar yobazlara rağmen inanmış insanlardı. Bu yorumu getirmek istedim... İslami çevreler benim yorumumla rahatladılar. Çünkü ondan önceki iki Vurun Kahpeye’de Müslüman tipler, korkunç mürteci yobazlar olarak gösterilmekteydi. Ben alternatif iyi bir Müslüman, Aliye öğretmeni evinde barındıran, ona sahip çıkan Ömer Efendi kişiliğinde iyi Müslüman tipi... Öğretmeni Kur’an ile barışık bir öğretmen. Aynı şekilde Kuvayı Milliyeci subay örneği... Çünkü Kuran’ı öğretmene veren o. Orhan Aksoy’un filminde o bir madalyondu. Sevgi nişanesi olan bir madalyondu. Ben o motifi Kur’an-ı Kerim haline getirdim. Sadece kişiler arasındaki bir sevgi nişanesi değil aynı zamanda manevi bir bağ işareti olmak üzere. Tabii bu durum muhafazakâr kesimlerde bir rahatlık getirdi. Fettah Hoca gibi yobazlar var, ama İslam sadece onun gibilerden meydana gelmiyor. İşte Ömer Efendi gibi doğru yaşayan Müslümanların gösterilmesi ve gerek Aliye öğretmeni olsun gerek Kuvayı Milliyeci Tahsin Bey olsun- ki kitapta onun adı Tosun Bey olarak geçer- onların da Kitap’la bir husumetlerinin olmaması, tam tersine aralarında bir bağ meydana getirmesi muhafazakâr çevreleri memnun etti. Buna karşın ilerici çevrelerimizde Kur’an, ezan, namaz, cami gibi motiflerin görülmesi... Bizim bir kısım ilerici kesimlerimiz bir cami gördüklerinde, Kur’an gördüklerinde, ezan sesi işittiklerinde dehşete kapılırlar. Bir kısmında dünya görüşü din düşmanlığı, İslam düşmanlığı haline dönüşmüştür. Çok şükür benim öyle bir derdim yok. Ama bu saplantısı olanlar filmi gerici bir film olarak yorumladılar.”⁴⁵

Halit Refik’e göre film doğrudan bir din karşıtlığı değil Hacı Fettah, Kantarcıların Hüseyin ve Fatma Hoca karakterlerinde belirginleşen geleneksel din yorumunun dışında farklı bir din yorumunun sinemaya aktarımıdır. Bu yeni yorum, dönemin siyasal şartları içinde ideolojinin kendisini yeniden üreterek izleyiciye sunduğu bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda verili şartlar içerisinde bireylerin özne konumlarını tahkim etmeye imkân veren yeni söylem alanlarının inşa edilmesi, bu öznelerin davet edildiği bilinç biçimlerini gönül rızasıyla kabul ettikleri hegemonik yapının devamını sağladığını gösterebilmektedir.

⁴⁵ İştâar Gözaydın, “Bir Ulus Oluşturmak: Ulusal Kimlik ve Tarih Yaratma Aracı Olarak Sinema”, *Tarih ve Toplum*, 227, (2002), 15-21.

Sonuç

Duygu ve düşüncelerin iletilmesi yoluyla izleyicide bir etki oluşturma potansiyeline sahip olan sinemanın, aynı zamanda bir medya ürünü olması sebebiyle de kendi içerisinde şekillendiği kültürel, siyasal, toplumsal ve ekonomik şartların taşıyıcısı olmak gibi bir fonksiyon icra ettiği açıktır.

Bir ulus-devlet şeklinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nde, ulusun inşa edilmesi sürecinde kültürel iktidarın tesis edilmesi için sinema ürünlerinden faydalanma yoluna gidilmiştir. Modern bir toplumsal yapının oluşumu için araçsallaştırılan sinema filmleri, geleneğe ait değerler dünyasının ve din anlayışının yadsınarak yeni bir dini söylem alanının tesisinde hem göze hem de kulağa hitap eden eğlenceli yapısıyla önemli sayılabilecek bir role sahip olmuştur. Bu rol, medya ürünlerinde içkin olarak bulunan iletilerin alımlanmasıyla kimlik oluşum süreçlerine önemli etkilerde bulunmuştur.

Modernleşme, aynı zamanda yeni resmî ideolojilerin özgün karakterine uygun bir tarih, gelenek ve din anlayışı üretmiştir. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti’nin egemen ideolojisinin yansıdığı kültürel formlardan biri olarak sinema bir yandan ideolojik aygıt olarak varlık kazanırken diğer yandan da Althusser sosyolojisinde ifade edilen aile, okul, hukuk ve din gibi farklı ideolojik aygıtların modern anlayış kalıplarına bürünmüş şekilde izleyiciye sunulduğu bir tür rıza üretim aracı fonksiyonunu yerine getirmiştir. Farklı şekillerde işleyen bu aygıtlar arasındaki eşgüdüm, egemen ideolojinin yasal-ussal karakterine uygun otoriter yapısından kaynaklı dönüştürücü güç aracılığıyla koordine edilmiştir. Erken Cumhuriyet dönemi uygulamaları dikkate alındığında din geleneksel yorumun dışında modern bir anlayışla yeniden okunarak yeni bir sosyopolitik bağlama yerleştirilmiş ve yeni anlam repertuarları içerisinde farklı evrenler oluşturacak bir özelliğe evrilmiştir. Vurgulandığı gibi bu dönüşümün sağlanmasında sinema kültürel bir araç olarak işe koşulmuş, egemen ideolojinin farklı dönemlerde farklı şekillerde yorumladığı dinsel söylem alanına ait değerlerin kamuoyuna aktarımında önemli bir rol üstlenmiştir.

Romandan uyarlanıp üç farklı tarihte beyaz perdeye aktarılan Vurun Kahpeye filminde, yeni ulus-devletin anlam dünyasını yansıtan sahneler oldukça ön planda karşımıza çıkmaktadır. Geleneğin yaslandığı kutsallar ve değerler setine karşı seküler kutsalların sunumu anlamında Aliye Öğretmen karakteri üzerinden verilen mesajlar, yeni ideolojik yapının kodlarını taşıyan bir anlam dünyasını işaretlemektedir. Kullanılan söylem kalıpları bağlamında karşı karşıya gelişlerin neden olduğu çatışmalar, Althusser sosyolojisinde anlamını bulan ideolojik aygıt tanımına uygun olarak sinemanın araçsallaşmasını açıklayan bir yapıda gerçeklik kazanmıştır. 1949 ve 1964 yıllarında çekilen versiyonlarda Hacı Fettah karakteri, kullandığı dil itibarıyla çok daha net bir gelenek savunucusu şeklinde gösterilirken, yeni ideolojinin kurucu ilkelerinin izleyici özneler tarafından hegemonik kabulünü sağlamak için 1973 yapımında söylemleri yumuşamış ve karşısına Ömer Efendi’nin şahsında sembolleşen ılımlı din adamı şeklinde anlaşılabilir bir karakterin konulduğu yeni bir bağlama yerleştirilmiştir. Aliye Öğretmenin ise yeni kutsallıklar için canını

verecek kadar fedakâr bir karakter olarak gösterildiği film, dinin yanında ailenin ve okulun da ideolojik olarak modern değerlerin aktarıcısı olduğu fikrini destekleyecek bir yapıya evrilmiştir. İzleyicilerin göstereceği tepkiyle ideolojinin amacının dışına çıkabilecek ve kastedilenin tam karşısında bulunan anlamların çıkarılabilmesi ve buna bağlı bir protesto imkânını da barındıran medya ürünleri ve özelde sinema; anlamların, mesajların, dünya görüşlerinin ve inançların taşındığı önemli bir toplumsal dönüştürücü etken olarak bugün de önemini koruyan bir faktör olarak karşımızda durmaktadır.

Kaynakça

- Althusser, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2006.
- Althusser, Louis. *Yeniden-Üretim Üzerine*. çev. Ali Işık Ergüden-Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2008.
- Arda, Erhan. *Sosyal Bilimler El Sözlüğü*. İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım, 2003.
- Brandist, Craig. "Hegemonya" çev. Ahmet Kemal Bayram. *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi*. ed. Adam Kuper - Jessica Kuper. 1/573. Ankara: Adres Yayınları, 2016.
- Candemir, Özden. *Türk Sinemasında Dinî Filmler*. Eskişehir : Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1986.
- Coşkun, Hasan. "Gelenek ve Modernizm Kısacasında Savrulan İnsan". *Olağandışı Dönemlerde Ahlak ve Vicdan Ekseninde Değişim, Süreklilik ve Sürdürülebilirlik*. ed. Muhiddin Okumuşlar, vd. 210-229. Konya: Timav Yayınları, 2021.
- Çelik, Nur Betül. *İdeolojinin Soykütüğü 1*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2005.
- Çoban, Savaş. *Hegemonya Aracı ve İdeolojik Aygıt Olarak Medya*. İstanbul: Parşömen Yayınları, 2013.
- Demir, Ömer - Acar, Mustafa. *Sosyal Bilimler El Sözlüğü*. Ankara: Adres Yayınları, 2005.
- Eagleton, Terry. *İdeoloji*. çev. Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.
- el-İsfehani, Rağıb. *Müfredat Kur'an Terimleri Sözlüğü*. çev. Yusuf Türker. İstanbul: Pınar Yayınları, 2007.
- Gözaydın, İştah. Bir Ulus Oluşturmak: Ulusal Kimlik ve Tarih Yaratma Aracı Olarak Sinema. *Tarih ve Toplum* (227) 2002, 15-21.
- Güçhan, Gülseren. *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi, 1992.
- Kalkan, Faruk. *Türk Sineması Toplumbilimi*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları, 1988.
- Kalpakkı, Mehmet. "Sunuş". *Vurun Kahpeye*. Halide Edip Adıvar. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020.

- Karaca, Nuray. "Althusser, Louis" *Felsefe Ansiklopedisi*. ed. Ahmet Cevizci, 1/285-295. İstanbul: Etik Yayınları, 2003.
- Kazancı, Metin. "Althusser, İdeoloji ve İdeolojiyle İlgili Son Söz". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (24) 2006, 67-93.
- Kolker, Robert Philip. *Yalnızlık Sineması*. çev. Ertan Yılmaz. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- Lüleci, Yalçın. *Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat*. İstanbul: İskenderiye Kitap, 2015.
- Maraşlı, Gülşah Nezaket. *Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam*. İstanbul: Ufuk Yayınları, 2011.
- Marshall, Gordon. *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 4. Basım, 2020,
- Menekşe, Ömer. "Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı". *II. Uluslararası Dinî Yayınlar Kongresi* 45-68. Ankara: DİB Yayınları, 2015.
- Mert, Nuray. "Cumhuriyet Türkiye'sinde Laiklik ve Karşı Laikliğin Düşünsel Boyutu". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*. ed. Ahmet İnel 197-209. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Özden, Zafer. *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2014.
- Özgüden, Mehmet. *Hegemonya ve Politik Toplum*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2015.
- Öztürk, Serdar. *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset*. Ankara: Elips Kitap, 2005.
- Öztürk, Serkan - Deniz Demir. "Türk Komedi Filmlerinde Din Öğreticilerinin ve Görevlilerinin Temsili: Kemal Sunal Filmleri (Kibar Feyzo, Şark Bülbülü, Davaro, Deli Deli Küpeli) Örnekleme". *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 2021, 165-177.
- Rosenthal, Mark Moisevich - Yudin, Pavel Fyodorovich. *Materyalist Felsefe Sözlüğü*. çev. Enver Aytekin - Aziz Çalışlar. İstanbul: Sosyal Yayınları, 1980.
- Shoemaker, Pamela - Stephan D. Reese. "İdeolojinin Medya İçeriği Üzerindeki Etkisi". çev. Süleyman İrvan. *Medya, Kültür, Siyaset*. ed. Süleyman İrvan. 99-136. Ankara: Ark Yayınları, 1997.
- Tezcan, Mahmut. *Sanat Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık, 2018.
- Thompson, John B. *İdeoloji ve Modern Kültür*. çev. İdil Çetin. Ankara: Dipnot Yayınları, 2013.
- Usluata, Ayseli. *İletişim*. İstanbul: İletişim Yayınları Cep Üniversitesi, 1994.
- Uzdu, Halil. *Türk Sinemasında Din ve Modernleşme*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2016.
- Yaylagül, Levent. *Sinema Toplum Siyaset*. Ankara: Dipnot Yayınları, 2018.

Yenen, İbrahim. *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*.
Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011.

Yüksel, Nuray vd. *Sinema ve Din*. İstanbul: Dem Yayınları, 2015.