

“Hazal” (1979) Filminin Toplumsal Değişim ve Din İlişkisi Açısından İncelenmesi

Fatma KENEVİR*

Halide ASLAN**

Öz

Toplumsal seyri değiştiren bazı tarihî dönüm noktaları, yalnızca sosyal yapının köklü bir dönüşümüne zemin hazırlamaz aynı zamanda sinema için de bu dönüşümün çeşitli yansımalarının işlenebileceği güçlü ve tükenmez bir anlatı evreni sunar. Cumhuriyet sonrası dönemde, şehirleşme ve modernleşme süreçlerinin hız kazanmasıyla birlikte sinemada hem bir dönüşüm yaşanmış hem de toplumsal değişimi yansıtmaya işlevi üstlenmiştir. Bu bağlamda, çalışmanın odağını oluşturan Hazal (1979) filmi, Necati Haksun’un hâkimlik deneyimlerinden yola çıkarak kaleme aldığı Kutsal Ceza (1973) romanından uyarlanmış olup, söz konusu dönüşümün sinemadaki izdüşümünü anlamak açısından dikkate değer bir örnek teşkil etmektedir. Dönem olarak Türkiye, 1971 muhtırasının ardından henüz toparlanma sürecindeyken, 1980 darbesine giden süreçte siyasi ve toplumsal çalkantıların etkisi altındaydı. Bu atmosferde çekilen Hazal filmi, kırsal alandaki sosyal yapılanmaları, aşiret-ağalık sistemini, şeyhlik gibi otorite biçimlerinin toplum nezdindeki karşılıklarını, kadının bu toplumdaki konumunu ve ataerkil pazarlığı ve değişime yönelik direnç gibi pek çok içeriği bünyesinde barındırmaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış ve film, tematik içerik analizi tekniğiyle incelenmiştir. Ayrıca filmin çekildiği dönemin sosyokültürel yapısını anlamak için de ilgili dönemi ele alan literatür incelemesi gerçekleştirilmiştir. Film, Türkiye’de kırsal kesimde süregelen feodal değerlerin insan hayatı üzerindeki etkilerini din, toplumsal cinsiyet ve değişime direnç üçgeninde sorgulayan bir yapıdır. Bu açıdan film toplumsal değişime yönelik direncin gelenek, din ve ataerkil yapılar üzerinden nasıl meşrulaştırıldığını ortaya koymakta; bu direncin hem kadınlar hem de erkekler üzerinde baskı ve şiddet üretme biçimlerini görünürlük kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Değişim, Din, Değişime Direnç, Toplumsal Cinsiyet, Ataerkil Pazarlık

Analyzing The Movie “Hazal” in Terms of the Relationship Between Social Change and Religion

Abstract

Certain historical turning points that alter the course of society do not only pave the way for structural transformations in the social order, but also offer cinema a rich and inexhaustible narrative universe through which to reflect these multilayered shifts. In the post-Republican period of Turkey, the themes and messages conveyed by cinema evolved in parallel with processes of urbanization and modernization. This study focuses on the 1979 film Hazal, which was inspired by Necati Haksun’s 1973 novel Kutsal Ceza (The Sacred Punishment), written during his tenure as a judge and grounded in his observations and court records. The film was produced during a politically and socially turbulent era—between the 1971 military memorandum and the lead-up to the 1980 coup d’état—when Turkish society was undergoing significant unrest and uncertainty. Set against this backdrop, Hazal captures the complex dynamics of rural social structures, including tribal and feudal relations, the agha-sheikh authority system, the status of women, patriarchal bargains, and resistance to change. This research adopts a qualitative methodology and utilizes thematic content analysis to examine the film. In addition, a literature review has been conducted to contextualize the film

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi, e-mail: fkenevir@ankara.edu.tr, orcid.org/0000-0002-1224-1173, Ankara, Türkiye

** Prof. Dr., Ankara Üniversitesi, e-mail: haslan@ankara.edu.tr, orcid.org/0000-0002-3143-1490, Ankara, Türkiye

within its sociocultural milieu. Hazal emerges as a critical cinematic narrative that interrogates the enduring influence of feudal values on human life in rural Turkey through the intersecting lenses of religion, gender, and resistance to change. The film illustrates how resistance to social transformation is legitimized through tradition, religion, and patriarchal structures, and how this resistance manifests as mechanisms of pressure and violence exerted upon both women and men.

Keywords: Social Change, Religion, Resistance to Change, Gender, Patriarchal Bargain

ATIF: Kenevir, F. ve Aslan, H. (2025). "Hazal" (1979) filminin toplumsal değişim ve din ilişkisi açısından incelenmesi. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi (MEDİAD)*, 8(1), s. 143-168

Giriş

Sinema eğlence aracı olmasının ötesinde toplumsal yapıyı ve gerçekliği yansıtan güçlü anlatıları barındırmakta ve toplumsal düzenin içinde var olan derin çelişkileri görünür kılabilir (Diken & Laustsen, 2008). Filmlerin eleştirel okumaları, toplumsal yapıların ve güç ilişkilerinin anlaşılmasında önemli bir araç olabilmektedir. Filmler kolektif bilinçaltını ve toplumsal gerçeklikleri de şekillendiren bir anlatı biçimi olmasıyla toplumsal yapıları, ideolojik söylemleri ve tarihsel bağlamları yansıtan birer toplumsal metin olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda sinema, izleyicinin duygularına hitap etmenin ötesinde belirli bir dünya görüşünü yeniden üretme, eleştirme veya sorgulama işlevine sahiptir (Kellner, 1995). Özellikle toplumsal sorunları, sınıfsal eşitsizlikleri, kimlik politikalarını ve tarihsel olayları ele alan filmler yalnızca kurgu değildir; aksine izleyicinin yaşadığı gerçeklikle sıkı bir ilişki içerisindedir (Sorlin, 1980). Bununla birlikte akademik tarih yazarları hâlâ tarihî filmleri ya otantik (kaydedilmiş) bir geçmiş ya da sahte (oyunmuş) bir geçmiş olarak görmeye ve sinemayla yapılan karşılaştırmalara pek sıcak bakmamaktadırlar. Oyunculuk tarihsel kayıtlara yeni yüzler, davranışlar, yorumlar eklediği için geçmişe dair algıları "dramatik bir şekilde" değiştirir iddiası söz konusudur. Bununla birlikte oyuncuların rollerini sergiledikleri tarihin yorumcuları olduğu da hatırlanmalıdır (Barta, 1998). Dönem filmlerinin tarihsel anlatıdaki yerine bakıldığında yalnızca geçmişin bir yansıması değil aynı zamanda bugünün bakış açısıyla geçmişin nasıl inşa edildiğini gösteren anlatılar olduğu görülmektedir. Bu tür filmler genellikle belirli bir tarihî dönemi, olayları veya kişileri konu edinir ve tarihsel doğruluk iddiasında bulunabilirler (Rosenstone, 2012). Tarihî ve dönemsel filmler hem geçmişe mercek tutmakta hem de geçmişi yeniden yaratmakta ve aynı zamanda da yapıldığı dönemin kültürel duyarlılığını yansıtabilmektedir. Her şeyden önce tarihî film, tarihle duygusal bir bağ kurulmasına imkân sağlayabilmektedir (Burgoyne, 2008).

Toplum, siyaset, ekonomi, din gibi pek çok konuyu öne çıkarabilen dönem filmlerinde işlenen dinî temalara bakıldığında sinemanın o dönemin ve toplumun dinî yönelimlerini anlamak için önemli birer kaynak olduğu görülmektedir (Kenevir, 2023). Sinemada din olgusu hem tematik bir içerik hem de ideolojik bir araç olarak bazen anlatıyı şekillendiren özne, bazen de temsil edilen bir nesne işlevi görmektedir. Filmlerde dinî düşünceler ve imalar hem doğrudan temsiller yoluyla hem de dolaylı anlatı stratejileri aracılığıyla aktarılmakta; anlatı ve karakter gelişimleri içinde de açık veya örtük biçimde kendini göstermektedir (Sarmış, 2020). Bu bağlamda ele aldığımız film, dönemin şartlarını nasıl yansıttığı, hangi olayları ve karakterleri öne çıkardığı ve içerdiği anlatılar aracılığıyla hangi toplumsal dinamikleri görünür kıldığı açılarından incelenmektedir. Sinemasal

gerçekliklerin birer yeniden üretim olduğu ve yönetmenlerin tercihleriyle şekillendiğini de unutmamak gerekir (S. Yılmaz & Özübek, 2024).

Demircioğlu'nun (2007) belirttiği gibi özellikle hassas tarihsel konular sinema aracılığıyla daha etkili ve derinlikli bir şekilde anlaşılabilir. Benzer biçimde belirli dönemlere ait filmler, o dönemin kültürel kodlarını çözümleme, toplumsal değişimi gözlemleme, tarihî gerçeklikleri sorgulama açısından da özel bir önem taşımaktadır. Bu çalışmada da Hazal filminde karmaşık ilişkiler ağı halinde sunulan inanç, siyaset, din, feodalite, kadın, çocuk ölümleri, çocuk evlilikleri gibi konular toplumsal değişimle ilişkisi bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır. 46 yıllık bir geçmişe sahip Hazal (Özgentürk, 1979) filmi, çekildiği dönem itibarıyla bölgenin güncel sorunlarına dikkat çeken bir film olmakla birlikte günümüz açısından dönem filmi kategorisinde değerlendirilebilir. Türk sinemasında köy temalı çekilen birçok filmin uyarlama olması gibi (Velioğlu, 2005), bu film de Necati Haksun'un Kutsal Ceza (1973) adlı romanından ilham alınmıştır. Yönetmenliğini Ali Özgentürk'ün, yapımcılığını Abdurrahman Keskiner'in üstlendiği Hazal'ın senaryosu ise Onar Kutlar ile Ali Özgentürk'ün ortak kaleminden çıkmıştır. Dram türünde olan film, Güneydoğu'nun ücra köylerinden biri olan Batman'ın Gönüllü (Derdil) Köyü'nde çekilmiştir. Filmin başrollerinde ise Türk sinemasının önemli isimlerinden Türkan Şoray (Hazal) ve Talat Bulut (Emin) yer almaktadır (Özer, 1995).

Hazal filmi, sadece bireysel bir trajediyi değil, aynı zamanda döneminin toplumsal yapısını yansıtan hem dikey hem yatay olmak üzere çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır. Filmin geçtiği köy, modernitenin ve teknolojik gelişmelerin henüz ulaşmadığı, aşiret ve ağalık düzeninin otorite olduğu bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda film, feodal sistemin bir uzantısı olan ağalık olgusunun 1970'lerin sonlarında Anadolu'nun bazı bölgelerinde hâlâ ne denli etkili olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Aile onuru, töre, dinî otorite, toplumsal cinsiyet ve kadın kimliği gibi meseleler, kırsal gerçeklikle iç içe geçmiş biçimde sunularak dönemin sosyo-politik dokusuna ayna tutmaktadır. Bu yönüyle Hazal filmi, yalnızca bir sinematik metin değil aynı zamanda Türkiye'nin modernleşme sürecinde karşılaştığı yapısal dirençleri kavramaya imkân tanıyan tarihsel ve sosyo-kültürel bir anlatı olarak değerlendirilmelidir. İçerdiği temalar, karakter kurgusu ve anlatı yapısıyla görsel estetiğin ötesine geçerek toplumsal, kültürel ve anlatsal düzeyde döneminin ve bölgenin toplumsal dinamiklerine ışık tutmaktadır.

Çalışmamızdan önce bu film çeşitli akademik ve popüler yazılara konu edilmiştir. Yıldırım (2019) tarafından yapılan bir çalışmada Hazal (1979) filmi Sultan Gelin (1973) filmiyle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Halk bilimi perspektifiyle kaleme alınan bu çalışmada her iki yapımda da kırsal bölgelerde gerçekleşen halk kültürünü yansıtan evlilik süreçlerine odaklanılmıştır. Aynı başrol oyuncusunun yer aldığı bu filmlerde "levirat evliliği" ve "başlık parası" gibi geleneklerin sürdürüldüğü, folklorik unsurların (örneğin "yüzgörümlüğü", "duvak geleneği" gibi) nasıl temsil edildiği detaylı biçimde analiz edilmiştir (Yıldırım, 2019). Türk sinemasında din adamı tiplerini çalışan Yenen de (2011) çalışmasında Hazal filmine özellikle odaklanmıştır. Onun din adamları temsili ile ilgili adaletsiz düzenin destekleyicileri olmaları ve yerleşik sistemin koruyuculuğunu üstlendikleri tespiti film için oldukça anlamlıdır. Nitekim din adamı, köylüleri "kul" olarak gören feodal sistemin uzantısı olan ağalık kurumunun baş aktörü olan ağanın haksız işlerinin, vaazlarıyla en büyük destekçisi konumundadır. Ancak Yenen (2011) din adamlarının büyüyle ilişkilendirildiği filmlere örnek olarak bu filmi gösterse de burada büyü yapan kişi din adamı veya şeyh değildir. Öyle ki başlık parası, cenaze namazı vs. gibi meselelerde öne çıkan din adamı büyü meselesinde yer

almaz. Hatta filmde büyü yapacak kişi köy dışından getirilmiş ve gece muhtarın evinde misafir edilmiştir. Dolayısıyla din adamı ve büyücü eşleştirmesi ya da ilişkilendirmesini bu film için doğru kabul etmek zordur. Yenen, Hazal (1979) filmi kurgusuna yerleştirilen dinî unsurların (başlık parası, büyü yapılması, hidayet için şeyhe bağlılık, horoz kesmenin kurban olarak görülmesi gibi) halk inançlarının bir bölümünü oluşturan ve 'bidat ve hurafe' kabul edilen inanç ve uygulamalar olduğunu belirtir ve dini temsil eden unsurların, İslam'ın iman ve ibadet esaslarıyla uyumsuz, kültürel inançlar ve geleneklerle karışmış pratikler olduğunu iddia eder. Ona göre filmdeki aynı zamanda şeyh olan köy imamı karakteri, feodal düzenin bir temsilcisi olarak, modernleşmeye karşı duran, statik bir din anlayışını temsil etmektedir. İmamın din anlayışı, toplumsal gerçekliği yansıtmaktan uzak olup, daha çok öte dünyaya yönelmiş bir boyut taşımaktadır (Yenen, 2011). Ancak şeyhin tam tersine öte dünyaya yöneltmekten ziyade iktidarın yanında kendini konumlandığı ve otoritesini korumaya önem verdiği yorumunu çıkarmak da mümkündür.

Filmde sunulan dinî unsurların İslam'da olmadığına yönelik bir eleştiri getiren Dönmez (2022), İslam'da kadının rızası olmadan gerçekleştirilen evliliğin sahih olmadığını vurgular. Ancak sadece Hanefi mezhebinde velisiz nikâh geçerli iken, Şafii, Maliki ve Hanbeli mezheplerinde velisiz nikâh geçersizdir. Bu anlamda bölgede Şafii mezhebinin hâkim olduğu hatırd tutulmalı, bu konunun İslam dini ile değil mezhepsel farklılıklarla ilgili olduğuna dikkat edilmelidir (Özdemir, 2006). Benzer şekilde başlık parası sahnesinde imamın sahneye çıkmasını "Kanunda ve dinde yeri olmayan bir uygulamayı yine din adamı uygulamaktadır." sözleriyle eleştirse de resmî nikâhın bilinmediği/uygulanmadığı köyde, nikâhı imamın kıydığı olgusuna dikkat edilmelidir. Zira Osmanlı'da da köy/mahalle imamı her türlü sosyal, dinî olgunun uygulayıcısı, takipçi ve denetleyicisi konumundaydı. Aynı algı Cumhuriyet'in ilk yıllarında da devam etmiştir. Özdemir'in haklı olduğu husus ise din adamlarının levirat gibi uygulamalara onay vermesinin, toplumun bunu daha kolay kabullenmesine yol açabildiği ve bu uygulamalara itiraz edilmesini de engelleyebildiği tespitidir. Filmde, intihar eden Feşo (Hazal'ın görünüşü) için cenaze namazının kılınmamasına yönelik kararı da eleştirilmekle birlikte halk arasında genel kabulün de bu yönde olduğu bilinmelidir (Karataş, 2019). Hatta günümüzde bile aynı kabul devam etmekte ve bu konu ile ilgili Diyanet İşleri Başkanlığına sorular gelmektedir (DİYK, 2017).

Özetle film daha önceki çalışmalarda din adamı tiplmesi (Yenen, 2012), evlilik biçimleri (Yıldırılmış, 2019) ve din olgusu (Dönmez, 2022) bağlamlarında ele alınmış olmakla birlikte toplumsal değişim ve din ilişkisi, toplumsal cinsiyet rolleri ve ataerkil pazarlık gibi kavramlar bakımından incelenmemiştir. Bu çalışma, toplumsal değişim süreçlerinde gösterilen direnç ile din arasındaki ilişkiyi merkeze almakta; bu bağlamda cinsiyet rolleri, ataerkil pazarlık ve benzeri dinamikleri de tartışma kapsamına dâhil etmektedir.

1. Yöntem

Bu çalışmada Hazal filminde yer alan toplumsal değişim ve din ilişkisi kapsamına giren temaları ortaya koymak amacıyla içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi, belirli temaların, sembollerin ve anlatı öğelerinin sistematik olarak incelenmesini sağlayan nitel bir araştırma yöntemidir. Bu yöntem, tarihî filmlerin anlatı yapısı, karakter temsili, ideolojik söylemi ve toplumsal bağlamı üzerine derinlemesine analiz yapma olanağı tanımaktadır (Neuendorf, 2016). Çalışmada öncelikli olarak filmin anlatı yapısı, karakterlerin temsili ve diyalogların incelenmesi için

bir kodlama çerçevesi oluşturulmuştur. Filmdeki tarihsel doğruluk iddiası, toplumsal yapı ve temsil biçimleri gibi ana kategoriler ışığında ele alınmıştır. Bu çerçevede filmdeki anlatının belirli ideolojik yönelimleri yansıtıp yansıtmadığı, tarihsel gerçekliğin nasıl yorumlandığı ve toplumsal hafızaya nasıl katkı sağladığı gibi sorulara yanıt aranmaktadır. Bu doğrultuda film sanatsal değerinden ziyade, toplumsal ve tarihsel bir söylem aracı olarak dikkat çektiği hususlar açısından makaleye konu edilmiştir.

Veriler, betimleyici ve çıkarımsal analiz teknikleri kullanılarak değerlendirilmiş, belirlenen temalar doğrultusunda yorumlanmış (Saldaña, 2012) ve tarihsel olayların veya figürlerin nasıl temsil edildiği ve hangi mesajların verildiği incelenmiştir. Ayrıca filmin üretildiği dönemin sosyo-politik bağlamı da göz önünde bulundurularak, tarihsel anlatının nasıl şekillendirildiği tartışılmıştır. Filmin sahneleri belirlenen kategoriler çerçevesinde incelenmiş, diyaloglar ve olay örgüsü gibi unsurlar için tematik analiz yapılmıştır. Çalışmanın ilk aşamasında, filmde ele alınan tarihsel olaylar ve figürler bağlamında bir kodlama çerçevesi oluşturulmuştur. Analiz sürecinde, filmdeki anlatının tarihsel gerçekliğe uygun olup olmadığı ve toplumsal hafızaya nasıl katkı sağlayabileceği gibi meseleler ele alınmıştır. Tematik analiz yaptığımız araştırmanın sınırlılıkları arasında filmin görsel anlatım öğeleri ile kadraj kullanımı, ışık, renk ve mekân gibi sinematografik unsurların analiz kapsamı dışında bırakılması yer almaktadır.

Bu kapsamda çalışmada ağa ve şeyhin toplumsal hiyerarşideki yerleri ve etkileri değerlendirilmiş; bu güç ilişkileri bağlamında din ve inanç sistemlerinin yapıyı belirleyen mi yoksa bu yapıdan etkilenen mi olduğu sorusu etrafında bir çözümleme yapılmaya çalışılmıştır. Köy halkı içinde çocuk ve kadın tiplerleri üzerinden toplumsal yapı okunmaya çalışılmış, bireylerin “yola düşme/koyulma”, yani köyden uzaklaşma ya da kaçma arzusunun toplumsal karşılıkları ele alınmıştır. Yol ile hayatların kesişmesi, yolun hem umut hem tehdit olarak algılanması, sosyolojik ve kültürel bağlamda yorumlanmıştır.

2. Senaryo ve Karakter Analizi

Hazal (1979), Güneydoğu Anadolu’da geleneksel yapısını koruyan feodal bir köy düzenini konu edinmiş toplumsal eleştiri niteliği taşıyan bir filmidir. Bu çalışmada, yukarıda ifade edilen temalar doğrultusunda analiz sınırları korunmuş; karakter incelemeleri ise anlatının gelişimiyle eş zamanlı olarak ele alınmaya çalışılmıştır. Bazı karakterlere tekrar dönülmesinin nedeni de bu paralelliği vurgulamak ve anlatı bütünlüğünü güçlendirmektir.

Filmdeki olaylara ilişkin ön bilgiler filmin başlangıç kısmında gözleri görmeyen ve hasır işleyen dört kişinin ağzından anlatılmaktadır. Devam eden olaylar silsilesi de yine bu görme engelli ve hasır işleyen üç kişinin ağzından sözlü ve melodik biçimde aktarılmaya devam eder. Bu anlatım biçimi, bölgeye özgü dengbejlik geleneğinin sinemadaki bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Hem dinî hem kültürel bir altyapıya sahip olan bu figürler, toplumdan soyutlanmış, “derviş” ve “deli” arasında konumlandırılmış kişilikler olarak resmedilmektedir (Orhan, 2022). Gözleri görmeyen ve dengbejlik geleneğinin temsilcisi olan bu kişilerin filmde anlatıcı olarak seçilme nedeninin; doğruya, güzele ve hakikate kör olmak anlamını yansıtmak amaçlı olduğu düşünülebilir. Nitekim film bu dört âmâdan birisinin ağlaması ile başlar ve ağlama nedeni aşağıdaki sözlerle dillendirilir:

“Bu düğün hazırlığına ben başladım; muhtarın büyük oğlu Beşir ile adı gibi ceylan gözlü fukara Hazal için. Beşir bu köyden gitmiştir bir daha da dönmemiştir. Beşir bu köyden ilk çıkandır.

Beşir ölünce bu düğün hasırı da ceylan gözlü Hazal da Beşir'in kardeşi Ömer'e kalmıştır. Ağlarız Hazal'a ağlarız. Yanmıştır Hazal, fukara ailesinin başlık parasını kurtarmak için yanmıştır. Duvarcı Emin usta da yanmıştır. O da istemişti Hazal'ı, parası yetmemişti. Başlık parası ödenen gelin, ölenin kardaşına helaldir. Bu hasır Hazal ile Ömer'in evliliklerinin örtüsü..."(Özgentürk, 1979, 00:01:45).

Bu söylemin karşılığında ise şu cevap verilmiştir: "Düşünme, ferman buyruk agramızındır. Uyandık, kaderi bu hasıra işledik. Kimsenin gücü yetmez değiştirmeye..." (Özgentürk, 1979, 00:02:18).

Bu söylemde otorite olan ağaya duyulan itaat, dinî bir anlam kaynağı olan kader/yazgı inancıyla birleşmiş görünmektedir. Film, hasır halının taşınması ve Hazal'ın geleneksel bir kırmızı gelinlik giymesiyle başlar ve imam nikâhı yapılması ve başlık parasının bir hoca/din görevlisi huzurunda ve topluluk karşısında verilip alınmasıyla devam eder. Her ne kadar köy düğünlerinde kız evinde eğlence yapılmadığı bilinse de burada erkek tarafında da benzer bir yas havası vardır. Evin büyük oğlu Beşir düğün olmadan gittiği için Hazal, Ömer'le evlendirilmiş ve henüz ergenliğe dahi girmemiş bir çocuk olan Ömer de mağdur edilmiştir. Öyle ki kendisi ailenin soyunu çoğaltacak adam olarak görülmekte ve arkadaşlarıyla oynaması yadırganmaktadır. Filmde aynı din görevlisi düğün sonrası erkek çocuklarına vaaz verirken tekrar sahneye çıkmaktadır:

"Dünya evi fânidir. Hakikat ahirettedir. Kitap ve sünnetle sabittir ki, kıyamet alametleri belirecektir. Amel değerleri uçuşup gelecektir. Amel defterleri kimine sağından, kimine solundan sunulacaktır. Vâcibü'l-Vücûd ve Tekaddes Hazretlerinden gayri herkesin bir sonu vardır. Herkes fânidir. Biz fâniler için asıl olan ölümden sonrasıdır. Dünyada ameli kifayetsiz olanlar, yarın ahirette zebanîler elinden ceza çekecektir. Allah'ın emirlerinden sakının... Dünya nimetlerine tamah etmeyiniz, hepsi geçicidir..." (Özgentürk, 1979, 00:11:03).

Filmdeki esas karakterlerden biri de bağınaz ve sert imajlı bir kadın olan kayınvalidedir. O, sadece gelini Hazal'a karşı değil, kendi kızı ve kocasına karşı da saldırgan bir tutum içerisindedir. Düğün sonrası tüm aile yemek yerken, Hazal'ın kapı yanında ayakta beklediği sahnede, kızına yönelik "Şuna bir şey söyle nasıl muhtarsın, nasıl babasın!" (Özgentürk, 1979, 00:13:16) sözleriyle kocasından eril kimliğin gereklerini ve otoritesini göstermesini beklemektedir.

Köydeki sebebi bilinmeyen çocuk ölümleri ise bir diğer mesele olup din adamı, ağa, muhtar gibi karakterleri etrafında buluşturmuştur. Önce din adamı, bebeklerin ölüp melek olduklarını ifade eder. Bebek tabutlarının taşındığı sahneye anne ağıtları eşlik eder. Filmin pek çok sahnesinde olduğu gibi, acı dolu ağıtların ardından âmâ anlatıcıların şen kahkahalarına sert bir geçiş yapılır. Çocuk ölümlerinden adeta hoşnut olduklarını ifade eden; "Allah nurunu üstümüze yağdırmıştır. Meleklerini agramızın köyünden seçmiştir." (Özgentürk, 1979, 00:17:18) sözleri bir yandan dinin acıyı yüceltme gücünü diğer yandan ağayı da bu yüceltmeye dâhil etmenin temsildir. Ancak âmâların içlerinden biri üzgündür: "Bebeler hastalanıp kırmızı kırmızı olup ölmektedirler" der ve diğeri de karşılık verir: "Kalbini serin tut ya Mertan!" (Özgentürk, 1979, 00:17:25). Buradan anlaşılmaktadır ki bebeklerin, yol ve sağlık hizmetlerinin olmayışından (muhtemelen kızamık ya da kızılıktan) ölmeleri ağanın ya da sistemin bir ihmali olarak değil de ağanın seçilmişliğinin delaleti olarak görülmektedir. Bebekler ölünce melek olur cennete uçarlar inancı ile de ağaya atfedilen bu seçilmişlik desteklenmekte, dinî meşruiyet ile ağanın otoritesi onaylanmaktadır.

Çeşitli vesilelerle hayvan kurban etmek dinî inancın bir gereği olarak sergilenmektedir. Ancak kurban edilecek hayvanlar arasında olmamasına rağmen kanatlı hayvanların adak olarak seçilip kurban edilmesi Anadolu'ya özgü bir âdettir. Horoz figürü ve horozun kurban edilmesi filmde işlenen konular arasında dikkat çekmektedir. Horoz kesim sahnesinde Ömer'in "Horozu neden kesiyorsun anne?" sorusuna annenin cevabı "mübarektir!" (Özgentürk, 1979, 00:18:45) olmuştur. Annenin horozu Ömer'in kesmesi konusundaki zorlamaya varan ısrarı ise daha çocuk olan Ömer'e yönelik de psikolojik şiddet unsurları içermektedir. Burada "Ömer horozu kesince daha erkek olacaktır" düşüncesi annenin ısrarının esas sebebi görünmektedir.

Filmin ana temalarından birisi olan toplumda kadının konumuna bakıldığında kadın sadece şiddete maruz kalan değil şiddeti bizzat üreten bir karakter örneği olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kandiyoti'nin (1988) filminden yıllar sonra yazacağı "ataerkil pazarlık" kavramına karşılık gelecek şekilde filmdeki sahnede anne; "Muhtardır diye kaçtım, bir Ömer'im kaldı bana. Bir o kalmıştır. Adam belledim, muhtar belledim, ne bilirdim adam olmadığını. Ömer muhtar olacak, din âlimi olacak, soyumun güzelliği olacak!" (Özgentürk, 1979, 00:19:57) sözleriyle kocasını eleştirmekte ve oğlu aracılığıyla elde edeceği iktidar arzusunu vurgulamaktadır. İçinde bulunduğu durumda zorlanan Hazal ise baba evine döner ancak "gelinin gelinlikle girdiği evden kefenle çıkacağı" anlayışı sebebiyle burada kabul görmez ve dönmek zorunda kalır. Bu kısaçta Emin, Hazal'ı beklediğini ifade etse de Hazal toplumsal kurallara sadık kalarak yine kocasının evine geri dönmüştür.



Görsel 1. Büyü yapma sahnesi (Özgentürk, 1979, 00.25.10)

Ömer'in annesi, komşusunun önerisiyle oğluna bel büyüsi yaptırmaya karar verir. Bu sahnede annesi oğlunun şeyh olmasını, ona Süleymanlar ülkesinden armağanlar gelmesini beklediğini ifade eder. Bu beklentisini eleştiren kızı Feşo'yu da "sen kız aklınla ne bilirmişsin bu işleri!" (Özgentürk, 1979, 00:24:38) sözleriyle küçümser. Nihayetinde Ömer'e, Arapça harflerle, Şahmeran tablosunun önünde bel büyüsi yapılır. Bu beklentiler kayınvalidenin din algısının, dinin

özel ve ahlaki boyutlarından çok, toplumsal konumunu pekiştirme ve iktidar ilişkilerini sürdürme arzusuyla şekillendiğine dair ipuçları vermektedir.

Filmde Feşo'nun da başlık parası nedeniyle mağdur olduğu, parayı az bulan ailesi tarafından onun evlendirilmediği anlaşılmaktadır. Büyü yapan kişiyle olan yasak ilişkisini Hazal ve Ömer'in görmesiyle de intihar eder. Cesedinin bulunmasıyla birlikte din adamı/şeyh tekrar ortaya çıkar filmde, "kendi canına kıyanın cenaze namazını kılmak caiz değildir, hemen gömsünler!" (Özgentürk, 1979, 01:30:04) der ve bunun üzerine sadece ailenin katılımıyla yağmur altında ve Hazal'ın gözyaşları eşliğinde Feşo defnedilir.

Köy halkı tüm bu sorunları yaşarken, köye yol yapmak için işçiler gelir ve köy arazileri ağanın mülkiyetinde olduğu için yol da doğal olarak ağanın tarlasından geçecektir. Köy halkının kendi aralarındaki konuşmalarında yolun köye gelmesine karşı duyulan öfke dillendirilir. "...Yola işçi lazım dediler. Ağamızın tarlalarından geçirecekler yolu. Mülkünü ağaya bile sormadan çığneyecekler... Yabancılar köyümüzün demine(?) girmişlerdir." (Özgentürk, 1979, 00:34:16) sözleri itaatin nasıl içselleştirildiğini ve yeniliğin nasıl tehdit olarak algılandığını göstermektedir. Köy halkı arasındaki bu konuşmalar şeyhin vaazıyla da esas hükme bağlanır; "Yolsuzluktan şikâyet eden yolsuzdur. Yol tarık demektir. Tarık ne demektir, tarikat demektir. Bizim yolumuz Şeyhimiz Hazretlerinin yoludur. Tarikatımızdır. Bize ağamız hükmeder." (Özgentürk, 1979, 00:34:29). Şeyhin bu söylemlerinden inançlarının bozulacağı korkusunun halka verildiği görülmektedir. Köyde yangın çıkar, bu felaket de yola bağlanır. "Ne zamanki yol işine gelmişlerdir, uğursuzluk başlamıştır, yangın olmuştur." (Özgentürk, 1979, 00:37:30) şeyhin bu sözleriyle de yol adeta bir "günah keçisi" haline getirilmiş ve her şeyin müsebbibi olarak gösterilmiştir.

"Ben onlara gitmeden, onlar bana gelmişlerdir... Yol onlarındır ama topraklar benimdir. Evler benimdir. Benim mülkümden izinsiz yabancı aşiret davarı bile gelmez. Burası benim aşiretimdir. Kim ne karıştır?" (Özgentürk, 1979, 00:37:36). Ağanın bu sözlerinin ardından şeyh, onu destekler manada gelenekselliğin köklerini vurgulayarak yola olan tepkisini şöyle dillendirir:

"Zaman-ı mazide buradan nice putperest, kâfir, Müslüman, cehengir ve hükümdar geçmiştir. Asuriler, Keldaniler, İskender-i Kebir, Abbasiler ve İlhanilerden sonra Şeyhimiz Efendimiz Hazretleri geçmiştir. Hiçbiri yol yapmayı düşünmemiştir. Niçin? Çünkü Allah-u Teâla, Fatihlerin, enbiya ve evliyanın yolunu kendi açar, kendi kapatır. Allah-u Teâla artık Fatihlerin yolunu kapatmıştır." (Özgentürk, 1979, 00:38:00).

Ardından ağa:

"Yol gelir, devlet gelir. Devlet sizin kâğıdınızı tutar. Sicilin, nüfus kâğıdı verirler. Devletin sizden haberi olur. Bizim kaçığımız, göçeğimiz var. Jandarma gelir, tahsildar gelir. Hem canımızı alır hem malımızı... Hududuma girmesinler. Onlar benim düşmanlarım ile birliktirler..." (Özgentürk, 1979, 00:38:28) sözleri tehdit ve korkuyu kullanarak yolun temsil ettiği yenilik ve gelişmeye olan tepkisini yeniden dile getirir ve bu konuda köy halkını kışkırtır.

Yol her şeyiyle gelenek adı altında ağaya ve şeyhe itaatsizlik olarak algılanmakta ve köylünün kafasına onunla ilişkili olan herkes de cezalandırılmalıdır düşüncesi yerleştirilmektedir. Bu bağlamda Emin'in yol yapımında çalışmaya gitmesi üzerine; "Çalışmaya gidersin yola. Ağamıza, Şeyh'imize ihanet edersin. Sen Allah mısın?... Bu yol, cemaate hainlik yoludur. Ağamız seni aç mı

birakmıştır? Yediği ekmek haram olsun...” (Özgentürk, 1979, 00:41:13) sözleri de din ve otorite ilişkisini gözler önüne sermektedir. Burada itaatsizlik tamamen dini argümanlarla kınanmaktadır.

Yola çalışmaya giden ve buna destek verenlerin ortaya çıkmasıyla köyde yaşananlar kıyamet alametleri olarak değerlendirilir; güç ve kudretin ağanın elinden gideceğine yönelik kaygı dinî duygularla perdelenir ve korkutma fenomeninin aktörü olarak yine din kullanılır. Yol yapımında çalışmaya giden Emin’in oturduğu ev, onu cezalandırmak için yakılır, sonra yola çalışmaya giden diğer işçinin eşi ve çocuğu da evinden çıkarılarak yola atılır. Ağanın emriyle yol için gelen iş makinaları bozdurulur. Yola çalışmaya gittiği için Emin’e “hain” lakabı verilirken çalışmaya giden diğer işçi de “kâfir” etiketi ile yaftalanır. Yola gösterilen tepkisellik, grup kararına uymayanı dışlama, etiketleme, gruptan atma, cezalandırma ve ifşa etme/sergileme şeklinde kendini gösterir.

Filmde ataerkil düzene uygun şekilde Hazal’ın sesi çok az duyulurken, Emin ile görüşmeye başladığı andan itibaren kendisine ses verildiği dikkat çekmektedir. Etrafındaki tüm baskıya ve kendi kaçışlarına rağmen Hazal, eskiden beri onu seven duvarcı Emin ile birlikte olur ve onunla köyden kaçmaya karar verir ve kaçarlar. Filmde tasavvufî bir ritüel eşliğinde, bölgede en yaygın tarikatlardan olan Nakşibendilikteki Kelimât-ı Kudsiyye olarak adlandırılan seyr u sülûkun 11 temel esasının 9’undan söz edilir ve bunların ne amaçla yapıldığı da kısaca açıklanır. “Dış ses: Hûş der dem-ölüm için, nazar ber kadem-öldükten sonra yıkanmak için, yâd kerd-meleklerin gelişi için, bâz geşt-kıyamet günü, nigâh dâşt, yâd dâşt, vukûf-ı adedî, vukûf-ı zamânî, vukûf-ı kalbî..” (Özgentürk, 1979, 01:05:26). Burada “sefer der vatan ve halvet der encümen” kaideleri ise söylenmemiş olup bunun da bir anlamı olsa gerektir. Bu sahnede bazı köylülerin başlarına beyaz örtü konulur. Ardından ağa önderliğinde Hazal ile Emin’in kabul edilmeyen bu davranışları için köylü toplanır ve ağanın “Dava köyün davasıdır, Emin köyün ırzına el uzatmıştır. On bin senedir bu işin kanunu bellidir!” (Özgentürk, 1979, 01:06:11) sözleriyle her ikisi için de ölüm kararı verilir. Bireyselliğin olmadığı köy hayatında, kolektif cemaat anlayışının bir gereği olarak, birine yapılanın tüm gruba ve grubun varlığına yapılmış bir saldırı olarak varsayıldığı bu sözlerle de dile getirilmiştir.

Köyden kaçışlarının başarısız olması sonucunda Emin ile Hazal’ın cesetleri at üzerinde köye getirilince filmin ilk sahnesindeki âmâ hikâye anlatıcıları da onların yanına gelmiştir. İbret olması için tüm köylü Hazal ve Emin’in cesetlerinin meydana getirilişini seyrederken, yol yapan devlet tüm silah ve patlama sesleri eşliğinde araçlarla köye girer. Silah sesleri herkesi kaçırr, tüm olanlara ve yaşanan zulümlere rağmen nihayetinde köye artık yol gelmiştir. Âmaların filmin son sahnesinde herkes kaçarken Hazal ve Emin’in ölü bedenleri yanında kalışı soyut bir mesaj da barındırmaktadır. Burada somut değil soyut bir körlük, cahillikle özdeşleştirilmiş gibidir. Gerçeği ve faydayı görememe hali bu âmâ anlatıcılarda vücut bulmuştur adeta.

Sonuç olarak filmin yönetmeni Ali Habip Özgentürk’ün sosyoloji lisans mezuniyeti, filmlerinde toplumsal yapılar, kültürel çatışmalar ve birey-toplum ilişkileri gibi sosyolojik temaların öne çıkmasına zemin hazırlamış görünmektedir. Onun filmleri, çekildikleri dönemin toplumsal koşullarıyla yakından ilişkilidir. Filmlerindeki karakterler genellikle feodal veya kapitalist düzenin egemenleri ile bu sistemlere ayak uyduramayan ya da karşı çıkan bireylerden oluşmaktadır. Olayları gerçekçi bir bakış açısıyla sunarak, çoğunlukla sisteme karşı gelenlerin zarar gördüğünü de göstermektedir. Onun filmlerinde ortak olan yedi ana tema; yoksulluk, otorite, kimlik arayışı, aile kavramı, ebeveyn-çocuk ilişkisi, ataerkillik ve kadının toplumsal konumudur. Hazal dışında At (1981), Bekçi (1984) ve Su da Yanar (1987) adlı diğer üç filminde göç olgusu önemli bir tema olarak işlenmiştir (Barman, 2020). Genel olarak filmlerinde sistemin devamlılığını sağlayan mekânlar

(örneğin köy meydanı, medrese, ağanın evi, pazar yeri, fabrika) ile düzeni sorgulayan veya bozan mekânlar (örneğin yol inşaatı, otel odası) arasında bir karşıtlık kurulmuştur. Hazal (1979) filminde ise ağa, kendi düzenini korumak adına devleti bir tehdit unsuru olarak kullanırken, aynı zamanda onun uzaklığından beslenir (Barman, 2020).

Filmdeki dikkat çekici bir sembol de horozdur. Horoz, farklı kültürlerde çeşitli sembolik anlamlar taşımakta olup, özellikle dinî ve mitolojik bağlamlarda önemli bir figürdür. On iki Hayvanlı Türk Takvimi'nde yıl temsil eden hayvanlardan biri olarak horoz, kötü ruhları uzaklaştıran bir simge olarak görülmüştür (Dalkıran, 2017). Horoz, burada hem koruyucu hem de haber verici bir figürdür. Ayrıca horozun hükümdar ailesini ve barışı simgelediği de ifade edilmektedir (Çatalbaş, 2011). Horoz, aynı zamanda erkeklik, eril hâkimiyet ve otoriteyi temsil etmektedir (Öksüz-Güneş, 2022). Tarih boyunca pek çok inanç sisteminde horoz; erkeklik, uyanış ve manevî koruma gibi anlamlar yüklenen güçlü bir simge olmuştur. Bu nedenle filmde özellikle yer verildiği düşünülen horoz figürü, Hazal gibi toplumsal çözümleme içeren filmlerde, "erkeklik" veya "uyanış" temsili gibi anlamlar barındıran bir sembol olarak değerlendirilebilir. Özellikle kesik başlı horozların da filmde derin temsil gücü bulunmaktadır.

3. Filme Konu Olan Bölgenin Sosyo-Politik Yapısı

Hazal filminin ele alındığı coğrafyayı ve bu bölgenin toplumsal dinamiklerini derinlemesine anlayabilmek için tarihsel süreçte Batman ili ve Gönüllü (Derdil) Köyü'ne bakıldığında bir dönem Müslümanlar, Süryaniler ve Ezidîler/Yezidîler gibi farklı inanç topluluklarının yaşadığı bir bölge olduğu görülmektedir. Günümüzde yalnızca Müslüman nüfusa sahip olsa da filmde kullanılan bazı semboller, geçmişte bu köyde yaşayan inanç topluluklarının kültürel izlerinin hâlâ yaşamakta olduğunu göstermektedir. Özellikle filmdeki horoz figürü ve Hazal'ın gömleğinde görülen şeytan motifi Ezidîlikle bağlantılı kültürel unsurların sinemasal temsil biçimleri olarak değerlendirilebilir.

Bölgede hâkim olan ağalık sistemi, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde toprak düzeninin bozulmasıyla ortaya çıkan, özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde etkili olan, feodal yapının uzantısıdır (Ökten, 2010). Ayrıca, dinî inanç ve pratikler, bu feodal yapının meşruiyetini pekiştiren ve toplumsal düzenin devamlılığını sağlayan araçlar olarak kullanılmıştır.

Bölgede aşiret yapısı ile birlikte Nakşîliğin de yaygın olduğu bilinmektedir. Tarikatların ve mezheplerin, bulundukları toplumsal ve tarihsel bağlamdan ayrı bir şekilde ele alınması mümkün değildir. Bu anlamda dinî gruplara yalıtılmış gerçeklikler olarak değil, karşılıklı ilişkiler ve diyalog bütünlüğü çerçevesinde bakmak önemlidir (Kalaycı, 2015). Nakşibendiliğin o coğrafyada hızla yayılması iki temel faktöre bağlanmaktadır: Birincisi, tarikatın örgütsel gücü ve şeyhlerinin manevi otoritesidir. İkincisi de 19. yüzyılın ilk yarısındaki toplumsal-siyasal istikrarsızlığı olarak değerlendirilmektedir. Mîrlıkların dağılmasıyla doğan otorite boşluğunda Osmanlı merkezî yönetiminin atadığı valiler halk nezdinde meşruiyet kazanamamış ve bu süreçte şeyhler, özellikle aşiretler arası çatışmalarda meşru arabulucu olarak öne çıkmış, bu da onların politik nüfuzlarını artırmıştır. Ancak bazı şeyhler bu durumu kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak çatışmaları manipüle etmiştir (Van Bruinessen, 2013). Bu anlamda film özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu'ya özgü olan feodal sistemin, dinsel yapılarla iç içe geçmiş hâlini görünür kılmaktadır. Bölgedeki toplumsal düzenin temel aktörleri olarak ağa, şeyh ve muhtar üçlüsü, köyün sosyal yapısını şekillendiren başlıca güç odakları olup çoğunlukla birbirlerini destekler mahiyette bir ilişki

süreci içerisindedir. Cumhuriyet Dönemi'nde toprak reformu ve modernleşme çabaları, bu feodal yapıyı dönüştürmeyi amaçlamış, devam eden haliyle de ağalık sistemi kültürel ürünlerde eleştirel bir bakış açısıyla işlenmeye devam etmiştir. Bu durum sanat eserlerine de yansımıştır. Örneğin Halit Refiğ'in (Safak Bekçileri, 1963) adlı filminde toprak ağası, değişime karşı çıkan, kaderci, tutucu bir karakter olarak resmedilir. Benzer şekilde Murat'ın Türküsü (A. Yılmaz, 1965) ve Açlık (Olgaç, 1974), ağalık düzenini eleştiren eserler arasında yer almaktadır (Börekçi vd., 2022).

4. Bulgular

Filmin üretildiği dönemdeki sosyo-politik bağlam göz önünde bulundurularak, 1970'lerin Doğu Anadolu'sunu anlatan bu filmde toplumsal değişim bağlamında ortaya çıkan temalar, "feodal sistemin birey üzerindeki baskısı", "toplumsal değişime gösterilen direnç", "bu direncin meşrulaştırılmasında dinin rolü", "kadının toplum içindeki konumu" ve "erkeğe yönelik şiddet" başlıkları çerçevesinde belirlenmiştir.

4.1. Feodal Sistemin Birey Üzerindeki Baskısı

Osmanlı döneminden itibaren gelişen aşiret yapıları (Sakin, 2010) kültürel ve coğrafi etkileşimlerle biçimlenmiş ve farklı topluluklardan ödünç kavramlarla zenginleşmiştir (Karadeniz, 2012). Aşiret yapıları, toprak mülkiyetinin belirli kişiler elinde toplanmasıyla, bireylerin ekonomik ve sosyal nedenlerle aşiret liderlerine sadakat göstermesine neden olmuştur (Aşkın, 2020). Bu anlamda aşiret, kendine özgü bir hukuk anlayışı olan, ataerkil, dinsel ve siyasal yönleri ağır basan, feodalite benzeri bir yapıdır aslında. Aidiyet duygusu, sıkı denetim ve dayanışma sayesinde gücünü korurken, bireylere sosyal statü ve toplumsal kimlik kazandırmaktadır (Aktaş, 2005).

Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yaygın olan bu yapılar etnik olmaktan ziyade, kültürel ve coğrafi şartların bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve modernleşme süreçlerine rağmen aidiyet ilişkileri ekseninde direnç göstererek varlığını sürdürmüştür. Şego ve Bıdri aşiretleri de uzun yıllar bu bölgede kalmıştır. Bölgede oldukça güçlü olan aşiret üyeliği, kişiler için güvenlik, yardımlaşma ve asillik atfı imkânı sunmaktadır. Bu aşiretlerin özellikle Muş, Bitlis ve Sason (Batman) arasındaki bölgede meskûn oldukları aktarılırken günümüzde kent ve kırsal alanların yanı sıra dağ köylerinde yoğunlaştığı aktarılmaktadır (Aşkın, 2020). Bu yapılanma, bireysel özgürlükten çok kolektif aidiyeti öne çıkarmış, bireyin değil topluluğun karar verici olduğu bir sosyal düzen inşa etmiştir.

Bölgedeki aşiret yapısı Türkiye siyasetinden bağımsız değildir. Kimliğin korunması, özellikle belirli dönemlerde daha güçlü vurgulanmaktadır. Şehirleşme süreciyle birlikte aşiret yapılarının çözülme düzeyleri ve etki alanları da değişkenlik arz etmektedir. Bu yapılanmanın sürekliliğinin en önemli sebebi, çatışma ve dayanışmanın iç içe geçerek "öteki" olarak gördükleri kişiler ve gruplara karşı bir varoluş biçimi sergileme alanı olmasıdır (Ökten, 2010). Feodalite benzeri yapılanmalar olarak aşiret kimlikleri kendilerine özgü norm ve aidiyet ilişkileriyle varlık bulmuş, tarih boyunca birey üzerinde de güçlü bir toplumsal baskı unsuru olmuş, bireyin kimlik ve rollerini cemaat merkezli bir düzen içinde şekillenmişlerdir.

Feodalite benzeri yapılanmalardan birisi olan ağalık düzeni içinde insanların hayatları tamamen belirlenmiş, evlilik gibi kararlar bireylerin kendi kararları değil, toplumsal kuralların bir parçası olmuştur. Örneğin bu düzende aşk, bireysel bir seçim değil, toplumsal kuralların bir parçasıdır. Hazal filminde işlenen feodal yapı uzantısı olan ağalık sisteminde dinî inanç ve pratikler, bu yapılanmanın meşruiyetini pekiştiren ve toplumsal düzenin devamlılığını sağlayan bir araç işlevi

görmektedir. Ağa, mutlak otoriteyi temsil ederken; şeyh, dinî referanslarla bu otoriteyi meşrulaştıran bir figürdür. Muhtar ise edilgen bir karakter olarak resmedilmekte; sembolik bir yönetsel pozisyona sahip olsa da ağanın kontrolünden çıkamamaktadır. Bu yapının hâkim olduğu köyde ağa, aynı zamanda devlet, din ve adaleti tek elde toplayan mutlak bir güç figürüne dönüşmüştür. Devleti temsil eden resmî aktörler, bu kapalı düzene dışarıdan müdahale eden bir tehdit olarak konumlandırılır.

Film geleneksel otorite yapılarının birey üzerindeki yoğun baskısını, Ömer'in kardeşinin yerine evlenmek zorunda kalış sürecinde Hazal'ın sessizliği ve edilgenliği ile iradesinin yok sayılmasında, Feşo'nun başlık parası nedeniyle evlenememesi ve yaşadığı çaresizlik sonucu intihara sürüklenmesi gibi örneklerde görünür kılmaktadır. Bununla birlikte, değişim arzusunu dile getiren bireyler filmde yer alsa da bu talepler toplumdaki otoriter yapılar tarafından çeşitli argümanlarla bastırılmakta, bu da mevcut düzenin sürekliliğini sağlamaktadır. Emir'in karakterinde temsil edildiği üzere bireyler günah keçisi ilan edilerek, dışlanarak veya cezalandırılarak baskı altında tutulabilmektedir.

4.2. Toplumsal Değişime Direnç

Tanzimat dönemi ile başlayan ve Osmanlı modernleşme süreci ile devam eden sosyal ve kültürel anlamdaki yenilikler Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile yeni bir boyut kazanmıştır. Uygulanmak istenen yenilik ve reformlar halkın yaşam tarzına uymaması sebebiyle güçlü bir dirençle karşılaşarak kültürel çatışmaların kapısını aralamıştır (Kantar, 2019). Hilafetin kaldırılmasının yanı sıra medreseler, tekkeler, tarikatlar resmen kapatılmış ve ardından dinle ilgili pek çok unvanın kullanılması yasaklanmıştır. Eğitim ve hukuk alanındaki yenilikler ile Müslüman olsun ya da olmasın, ilk eğitim süreci devlet yetkisi alanı içine alınmış, ulusal eğitim kavramı gelmiştir. Berkes'e (2009) göre Türkiye modernleşmesinde ciddi bir sorun da, 1928 yılında Arap harflerine geçişle birlikte ortaya çıkan toplumsal uyum zorluğudur. Bu değişiklik toplumun her kesimine aynı anda ulaşmamış ve özellikle kırsal bölgelerde bu dönüşüm gecikebilmiştir. Filmde yer alan dağ köyünde okulun bulunmaması, alfabe değişikliğinin köy halkı tarafından benimsenmesini de geciktirmiştir. Bu durum, Şerif Mardin'in merkez-çevre yaklaşımından hareketle kırsal alanlarda toplumsal dönüşüm süreçlerinin merkezle eşzamanlı gerçekleşmediğini göstermektedir. Özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde modernleşme hamlelerine uyum süreci zamana yayılmış; bu yeniliklere kolay adapte olunamamıştır. Filmin anlatıldığı bölgeye yol ve değişimin gelemeyişinde bölge yerleşimlerinin, arazi şartları nedeniyle bazen "dağınık" ve birbirine uzak olmasının da etkisi var görünmektedir. Köyde, gelenek ve göreneklere, dinî inançlara ve aile büyüklerine karşı sorumluluğa önem verildiği, değişimin görece yavaş olduğu bilinmektedir. Ancak 1950'li yıllardan sonra, kitle iletişim ve ulaşım araçlarının yaygınlaşmasıyla değişimin yaşandığı dikkat çekmektedir (Karadeniz, 2012).

Filmde "yol", yenilik ve toplumsal dönüşümün simgesi olarak kurgulanmakta; bu nedenle köy halkı tarafından bir tehdit unsuru olarak algılanmakta ve yoğun bir dirençle karşılaşmaktadır. Yol, sembolik olarak yalnızca fiziki bir ulaşım ağı değil; aynı zamanda modernleşme, sağlık hizmetleri, eğitim ve devlet denetimi gibi dönüşüm süreçlerinin taşıyıcısıdır. Ağa ve köy halkı, yolun gelmesiyle birlikte düzenlerinin bozulacağından, devletin onları kayıt altına alacağından endişe duymaktadır. Özellikle mevcut düzenin en çok kazananı konumundaki ağa ve şeyh için bu

değişim, mevcut güç ilişkilerinin sarsılması anlamına geldiğinden daha yoğun bir tehdit olarak hissedilmektedir. Bu nedenle yol yapımında çalışan köylüler hain ilan edilmekte, cezalandırılmakta ve köyden sürülmektedir. Çocuk ölümlerinden eğitimsizliğe, altyapı imkânlarından iletişime kadar pek çok sorunu çözecek adım olan “yol”, sadece devletin Gönüllü (Derdil) köyüne girmesi anlamına gelmeyecek aynı zamanda dünyanın bu köye girmesine de imkân sağlayacaktır. “Yol” doğru bilginin, gelişimin, ilerlemenin başlangıcı, cahilliğin ve feodal yapılanmanın düzeltilmesi anlamına gelebilmektedir. Ancak köylü, dünyaya da dine de aşiret yapısının filtresinden bakmakta; bu sebeple yolun getireceği dönüşümleri tehdit olarak algılamaktadır. Ağa, şeyh ve köy halkı için yol, “mülkün nizamını” bozacak bir unsurdur.

Filmde traktörlerin sabote edilmesi, yola çalışmaya giden bireylerin aşamalı biçimde hain ilan edilip toplumsal olarak dışlanmaları ve nihayetinde evlerinden zorla çıkarılmaları, köydeki değişim tehdidine karşı geliştirilen direncin somut ve sistematik tezahürleri olarak öne çıkmaktadır. Son aşamada Hazal ve Emin’e yönelik ölüm kararının verilmesi de gelenekleri koruma adına alınmış, değişime karşı ortaya konulan direncin şiddetli ve çok boyutlu tezahürlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu cezalandırma mevcut düzenin devamını sağlamak amacıyla benzer girişimlerin engellenmesine yönelik baskıcı ve caydırıcı bir yöntem olarak kullanılmaktadır.

4.3. Değişime Direnç Aracı Olarak Din

Toplumsal düzenin temel unsurlarından biri olan din kurumu, her daim sistemin diğer bileşenleriyle yakın ilişki içindedir. Bu anlamda hiçbir grup kimliği boşlukta varlık göstermez; her zaman başka bir kimlikle birlikte, karşılıklı bir konumlanma içerisinde var olur (Volkan, 2005). Dinin getirdiği zihniyet, sadece tabiata karşı değil, aynı zamanda aile, eğitim, ekonomi gibi toplumsal kurumlara ve olgulara karşı da bir tavır takınmayı gerektirmiştir (Fichter, 2019). Bu bağlamda din, toplumun evren algısını, yaşam biçimini ve değerler bütünü belirlemede temel unsur olup, gündelik yaşama dair her alanı kutsallığın kendine has rengine boyayabilmektedir. Toplumsal değişim ve din arasındaki ilişki de çok yönlüdür. Din hem toplumsal değişimi etkileyen hem de ondan etkilenen bir yapı olarak; sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasal dinamiklerle karşılıklı etkileşim içindedir (Okumuş, 2009). Bu anlamda Osmanlı’daki reform ve modernleşme girişimlerine karşı ulemanın tutumuna bakıldığında, temelde ideolojik veya dinsel sebeplerden daha çok politik, ekonomik ve özellikle de sınıfsal dinamiklerden beslendiği iddia edilmektedir (Demirpolat & Akça, 2008). Bunun yanı sıra kültürel ve dinsel farklılıkları kabul etme düzeyi ise toplumsal kesimler arasında değişkenlik gösterebilmektedir. Bu farklılıklar değişime yönelik tepkilerde iki zıt eğilimi beraberinde getirebilir. Bunlardan ilki çok kültürlülüğe açık bir yaklaşımken, diğeri değişen kültürel yapılara karşı rasyonel olmayan bir dirençle geçmişe sıkı sıkıya sarılmak şeklinde tezahür eden fundamentalizmdir (Sezen, 2022).

Filmdeki şeyh aracılığıyla sunulan din adamı figürü, Althusser’in ideolojik aygıtlar anlayışı çerçevesinden değerlendirildiğinde, otoritenin ideolojik tahakkümünü sürdüren işlevsel bir araç olarak resmedildiği görülmektedir. Bu figür, ağanın otoritesini korumak ve toplumsal kabulü pekiştirmek amacıyla, kimi zaman dinî referanslarla doğrudan ilişkisi bulunmayan unsurları “meşru dinî bilgi” olarak sunmaktadır. Bu sayede mevcut egemen ideolojinin kutsallık kazanmasına ve sorgulanamaz hâle gelmesine aracılık etmektedir (Althusser, 2019). Kapalı toplulukların içinde birey, bağımsız karar verme yetisini yitirerek, grup ideolojisiyle bütünleşebilmektedir ve bu süreç, içselleştirilmiş bir baskının etkisiyle bireyin gerçeklik algısını ve dünyaya bakışını da dönüştürebilmektedir (Sarmış, 2022). Dolayısıyla dinî söylem aracılığıyla inşa edilen bu hegemonik

yapı, bireylerin zihinsel dünyasını iktidar yapısının çıkarları doğrultusunda şekillendirerek; onları çocukluktan itibaren belirli değer, norm ve itaat kalıplarıyla da yönlendirebilmektedir.

Filmin geçtiği bölgede de şeyhler ve seyitler uzun yıllardır toplumsal ve siyasi hayatta önemli bir güç unsuru olmuştur. 19.yy.da oluşan otorite boşluğu, feodal yapı niteliğinde, karizmatik kişilikleri ve dinî otoriteleri sayesinde şeyhler tarafından doldurulmuştur. Bu kişiler, kan davalarının çözümü, arabuluculuk ve dinî rehberlik gibi işlevleriyle hem dinî hem de politik güç kazanmışlardır. Nakşibendilik ve Kadirilik gibi tarikatların etkisiyle kırsalda büyük itibar görmüş, bazıları aşiret reislerinden daha güçlü hale gelmiştir. Güçlerini sadece dinî otoritelerinden değil, “asil” ve “kutsal” soylara dayandırmalarından da almışlardır. Bu süreçte aşiretler, kökenlerini kutsal figürlere bağlayarak meşruiyet kazanma çabasına girmiş, soy kütüklerini saygınlık ve güç pekiştirme aracı olarak kullanmıştır (Ökten, 2010).



Görsel 2. Çocuklara vaaz sahnesi (Özgentürk, 1979, 00.11.10)

Filmde de şeyh (imam) tiplmesi köyde büyük bir otorite sahibi olmasının yanı sıra ağanın en büyük destekçisi rolündedir. Yenen'in belirttiği gibi kapalı toplum yapısında dinî bilgisi fazla görülen kişilere duyulan saygı büyük olduğundan, şeyhin söyledikleri sorgulanmadan kabul edilir. Bu durum, köy dindarlığının temel özelliklerinden biridir. Şeyhin etki gücünün sebepleri arasında köyün dışı kapalı yapısı, yaşam koşullarının zorluğu, sınırlı sosyal ve ekonomik imkânlar ile eğitimsizlik sıralanabilir (Yenen, 2011). Yolun köye gelişi, sadece ağanın iktidarının ve statükosu için değil aynı zamanda şeyhin etki gücü için de bir tehdittir.

Filmde değişim ve yeniliğe yönelik toplumsal kaygıların dinî duygularla beslendiği görülmektedir. Toplumsal değişime karşı geliştirilen direnç, dinî liderin söylemleri ile güç kazanarak meşrulaştırılmaktadır. Bu anlamda din, toplumsal dönüşümlere karşı muhafazakâr ve

koruyucu bir tutum sergileyerek değişim süreçlerini yavaşlatan ya da engelleyen bir işlev üstlenebilmektedir. Söz konusu işlev, dinin mevcut toplumsal düzenin korunmasında istikrar sağlayıcı bir rol üstlenmesiyle doğrudan ilişkilidir. Özellikle ahiret inancı, bireylerin dünyadaki adaletsizlikler karşısında pasif bir tutum benimsemelerini rasyonelleştirerek, potansiyel toplumsal huzursuzlukların bastırılmasına katkı sunar (Okumuş, 2009). Başka bir deyişle değişim ve yenilik karşısında ortaya çıkan korku, dinî inançlar ve söylemler yoluyla pekiştirilmekte; bu korku iktidar konumundaki yerel aktörler (ağalar) tarafından değişime yönelik direncin meşrulaştırılmasında etkin biçimde kullanılabilmektedir. Bununla birlikte değişimden en çok fayda elde edecek olan halk arasında da değişimden duyulan kaygı ve korku hâkim görünmektedir. Köylülerin yol çalışmalarından sonra kendi aralarında “Yabancılar köye günah getirmiştir... Uğursuzluk girmiştir köye...” (Özgentürk, 1979, 00:36:38) sözleri de değişimin din ve günah algısıyla nasıl ilişkilendirildiğini temsil etmektedir. Ayrıca ââmâların kendi aralarında konuşmaları da değişimin nasıl “kıyamet alametleri” ile ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır:

“Yolcular (yolları yapanlar) suret çıkardıklarından bu yana kıyamet alametleri belirmiştir ya Merdan... Yolları yapanlar, zalimlerin ve şeytanların yolunu açmaktadır... Payitahtta yeni bir sultan tahta çıkmıştır... Daha neler olacaktır... Güneş ile ay üst üste tutulacaktır. Bina ile zina gittikçe artacaktır... Ay ortasında uyuyanları uyandıracak, uyanıkları korkutacak bir dağ patlayacaktır... Mahşer günü yakındır... Yol açılmaktadır... Yecüc mecuc köyümüzde görülmektedir... Tekbir getirin bir daha... Bir daha...” (Özgentürk, 1979, 00:42:14).

Bu sözler “yol”un değişim getirmesiyle nasıl tehdit olarak algılandığını ve dinî sıfat ve anlatımlarla da gerçekliğin abartıldığı ve olacıklara dair abartılı kaygı ve korkunun ifadeleridir.

Benzer bir sahnede ââmâlar arasında geçen “Din, iman ve birlik, Dicle Irmağı gibi elimizden akıp gitmektedir, ikilik icad olunmuştur... Toy Şahinler, ağamızın kanadı altından çıkmaktadır. Şeytanın peşine düşüp gidenler artmaktadır. Ya Rabbi! Ya Rabbi! Tarikattan ayrılıp isyan edenlerin yanına bırakma!” (Özgentürk, 1979, 00:55:16) sözleri de değişim arzusunun gençlerden geldiğine ve bunun tarikattan ayrılmayla, dine zarar vermayla eşdeğer görüldüğüne dair bir vurgudur. Nitekim filmde tarikat ve din, itaatle özdeşleştirilmektedir. Bu bağlamda, çocukların yol çalışmalarını ailelerinden saklanarak izlemeleri, değişime karşı açık tutumlarının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte işçilerin ağanın köye yol istememesine dair “sizin ağanızın başka yolu, dümenleri vardır ki, istemiyor yorumu çocukları kızdırır ve günahı ağaya böyle denmez karşılığını alırlar. ... asıl günah sizedir.” dediğinde ise “bizim ağamız vardır, günahımız yoktur.” (Özgentürk, 1979, 00:45:10) sözleri de itaatin hangi argümanlarla çocuklarda içselleştirilmeye çalışıldığını gözler önüne sermektedir.

Bireysel yaşamda yazgıcılığa duyulan inanç, itaatkâr davranış biçimlerini pekiştirerek toplumsal değişime karşı bir engel oluşturabilmektedir. Kaderci dünya görüşü, bireyi mevcut düzene boyun eğmeye yönlendirir ve bu yönüyle değişime karşı bir direnç mekanizması işlevi görebilmektedir. Nitekim Hazal’ın ifadesiyle “demişlerdir alinyazısı” sözleri başına gelenlere sabretmesi yönünde çevreden gelen bir telkindir. Diğer tarafta Hazal, yazgıya/kadere boyun bükmemeyi tercih etmiştir ve bunu yaparken de halk dindarlığı içinde Hızır’dan yardım bekleyişini ve Allah’a olan inancını şu sözlerle ifade eder:

“Dağdan ot getirirken bir yaşlı teke gelip sakalını ayağıma sürmüştür... Demişim belki bir evliyadır bu... Bir şey demek ister. Bir gece, bir atlı geçmişti kapımızdan. Elbet Hızır

Aleyhusselam'dır. Demiştir "kum olmayınca kireç tutmaz... Benim gönlüm Zap suyu gibi delidir... Elbet bir gün kumunu da verir Allah." (Özer, 1995; Özgentürk, 1979, 00:48:23-00:49:12)

Hazal'ın bu sözleri onun kadere inancıyla birlikte yazgısının değişmesinde Allah'ın yardım edeceğine dair inancını ve umudunu da göstermektedir.

4.4. Kadının Toplum İçindeki Rolü

Ataerkil sistem içinde kadınlar kimi zaman belirli avantajlar elde edebilmek için bu yapılarla pazarlık halinde konumlarını güçlendirmeye çalışabilmektedirler ve bu süreç genellikle ataerkilliğin devamını beslemektedir. Özellikle geleneksel toplumlarda, erkek çocuk sahibi olmak kadınlara statü ve güvence sağlayarak aile ve toplum içindeki konumlarını ve statülerini güçlendirme fırsatı sunabilmektedir. Deniz Kandiyoti'nin, "ataerkil pazarlık" kavramı çerçevesinde ifade ettiği gibi, ataerkilliğin yeniden üretimi yalnızca erkekler aracılığıyla değil, kimi zaman da sistemle pazarlık eden kadınlar eliyle gerçekleşebilmektedir (Kandiyoti, 1988). Yapılan bazı araştırmalar da ataerkil güç ilişkilerinin sürdürülmesinde yalnızca erkeklerin değil, kadınların da aktif rızalarının bulunduğu ortaya koymaktadır. Kadınlar, bu sistemin hem kurbanı hem de sürdürücüsü olarak ataerkil yapının inşasında rol oynayabilmektedir. Öyle ki kadınlar aleyhlerine işleyen toplumsal cinsiyet ilişkilerini sorgulamaksızın, kendilerini ezen erkeklik stratejileriyle işbirliği yapabilmektedir (Yavuz, 2015). Bu durum, kadınların ataerkil yapı içerisinde yalnızca edilgen değil, kimi zaman etkin roller de üstlenebildiğini göstermektedir. Toplum içinde kadının konumunu belirlemede din algısı ise hem kendi öğretisi hem de şekillendirdiği kültürel yapılarda etkili olmakta; toplumsal cinsiyetin üretimi, pekiştirilmesi ve dönüşümünde önemli bir rol üstlenmektedir (Coşkun, 2011; Gürhan, 2010). Bu çerçevede, dinin kadının konumunu ya muhafaza edici ya da dönüştürücü bir unsur olarak etkilediği görülmektedir.

Hazal (1979) filminde kadınlar, ailelerin çıkarları doğrultusunda başlık parası karşılığında ve genç yaşta evlendirilmekte ve bireysel hakları yok sayılmaktadır. Başlık parası yüzünden evlenememe, baskı unsuru olarak kadın intiharları, ataerkil pazarlık ürünü olarak kayıncıvalide şiddeti dikkat çekmektedir. Kadın ve din ilişkisi bağlamında çok eşlilik eleştiri konusu olsa da filmde örneğine rastlanmaz. Filmin dikkat çeken bir diğer yönü ise erken yaşta evliliğin yalnızca kız çocukları aleyhine değil aynı zamanda erkek çocukları aleyhine de işlendiği bir bağlamda sunulmasıdır. Bu durum, çocuk istismarı tartışmasını cinsiyet farkı gözetmeksizin gündeme getirmektedir. Filmde kadına yönelik şiddet ise geleneksel erkek şiddeti biçiminde değil kadının kadına uyguladığı baskı ve zorbalık biçiminde karşımıza çıkar. Hazal kocasından ya da kayıncıbabasından değil kayıncıvalidesinden fiziksel şiddet görmektedir. Ayrıca maruz kaldığı bu şiddet sonrası ailesinin evine döndüğünde onu eve almayan da yine kendi annesidir. Film boyunca Hazal kayıncıvalidesinden sadece fiziksel şiddet görmemekte, küçümsenme ve aşağılanma ile psikolojik/sözlü şiddete de maruz kalmaktadır.

Feşo'nun intiharı da filmde işlenen topluluk içindeki kadına yönelik baskının bir diğer sonucudur. İntihar ettikten sonra kırmızı başörtüsünün ağaçta asılı diğer başörtülerle bir arada durması, onun tek olmadığını, topluluk içindeki diğer kadınların da benzer mağduriyetler yaşadığını ima etmektedir. Ömer'in "muratlarına eremeyen kızlar, yazmalarını hep ağaca mı bağlarlar, canlarına mı kıyarlar?" (Özgentürk, 1979, 00:32:10) sorusu da kadınlar üzerindeki ataerkil itaat kültürünün baskısını ortaya koyar niteliktedir.

Kadının filme konu edilmesi, Türk sinemasında temsili kadın karakterlerin ataerkil söylemlere göre şekillendirilmesi ve toplumsal cinsiyet rollerini içselleştirerek ataerkil yapıyı normalleştiren ve yeniden üreten bir sinema anlayışından söz edilebilmektedir (Gedik & Ezgi, 2016). Filmin yönetmeni Özgentürk, kadının toplumsal konumuna ilişkin temsili, ataerkil söylemleri yeniden üretmeye yardımcı değil bu yapıları teşhir eden ve eleştirel bir perspektifle yaklaşan bir anlatıya sahiptir.

4.5. Erkeğin Toplum İçindeki Rolü

Filmin dikkat çekici yönlerinden biri de ataerkilliğin yalnızca kadınlara değil erkeklere yönelik de baskı ve şiddet unsuru içerebileceği gerçeğini göz önüne sermesidir. Şiddet araştırmaları çoğunlukla kadına yönelik şiddet üzerine yoğunlaşırken, aile içi şiddet içerisinde erkeğe yönelik şiddet göz ardı edilebilmektedir. Şiddeti tam anlamıyla analiz edebilmek için sadece kadına değil, erkeğe yönelik boyutunu da göz önüne alarak sorunu bütüncül bir yaklaşımla değerlendirmek önemlidir (Adak, 2013). Şiddet, yalnızca erkeklerin sorumluluğuna indirgenemeyecek kadar karmaşık psiko-sosyo-kültürel dinamiklere sahiptir ve farklı türleri bulunabilmektedir. Fiziksel, cinsel ve ekonomik şiddet türlerinde erkekler fail olarak öne çıkmakla birlikte, duygusal ve psikolojik şiddet bağlamında kadınlar da faillik gösterebilmektedir (Öztürk, 2021). Bu anlamda erkeklere yönelik erillik baskısı da bir tür kültürel şiddet görünümündedir.

Ataerkil kültürlerde erkekten beklenen güçlü, otoriter, duygusuz ve tahakküm kuran figür olunması, yalnızca kültürel kalıplardan değil, dinî söylemlerle de beslenebilmektedir. Genellikle dinlerin, erkeklerin başında olduğu toplumsal sistemler içerisinde ortaya çıkmasıyla (Toker, 2012) erkeklik idealleri, geleneksel dinî pratikler aracılığıyla ve kutsal metinlerin belirli yorumları ile meşruiyet elde edebilmektedir. Bu yapı, erkeklerin duygularını bastırarak katılık, güç, kontrol ve sorumluluk temelli rolleri sürdürmesini ve mevcut kalıpları yeniden üretmesini desteklemektedir (Aslan Turan, 2023). Dolayısıyla filmde her ne kadar erkeklik performansı beklentisi ve sergilenişi doğrudan din ile ilişkilendirilmese de özellikle bel büyüğü sahnesinde erkeklik algısı ve iktidar beklentisinde, batıl da olsa dinî referanslara başvurulduğunu göstermektedir. Bu bağlamda din, erkeklik inşasında araçsallaştırılarak geleneksel ve inanç temelli kodlarla, erkeklik beklentisine ilişkin kalıpların devamlılığını desteklemektedir.

Filmde erkek mağdurlar arasında çocuk olan Ömer en başta gelmektedir. Köyden ayrılan abisinin yerine küçük yaşta evliliğe zorlanmış ve çocukluğunu yaşayamadan annesinin erkeklik baskısına maruz kalmıştır. Seçim hakkı olmaksızın küçük yaşta evlendirilmesi dışında arkadaşlarıyla oynamasına izin verilmemesini, horoz kesmeye zorlanmasını da bir şiddet türü olarak değerlendirmek mümkündür. Diğer bir mağdur da Ömer'in babasıdır. Bu anlamda muhtarın, eşi tarafından küçümseme dolu sözlerle şiddete maruz bırakıldığı görülmektedir. Ayrıca Emir de başlık parası yüzünden evlenememesiyle düzenin erkek mağdurları arasında yer almaktadır.

Ağaya itaat etmeyerek yolda çalışmaya katılan erkeklerin maruz kaldığı şiddete de filmde yer verilmiştir. Bu bağlamda, şiddetin kadın-erkek ayrımı gözetmeksizin, mevcut toplumsal düzeni sorgulayan ve karşı çıkan bireylere karşı yoğun ve sistematik bir biçimde uygulandığı gösterilmektedir.

Sonuç ve Değerlendirme

Yeşilçam filmlerinde dinî ve geleneksel kültürel motifler, temsil düzeyinde girift bir şekilde işlenmiş, kimi durumlarda bu iki unsur, birbirinin yerine geçecek şekilde aktarılmıştır. Bu durum, yerel örf ve âdetlerin dini bir zorunluluk gibi sunulmasına ve bazı toplumsal sorunların doğrudan

dinî referanslarla ilişkilendirilmesine de neden olabilmektedir. Hazal (1979) filmi bu yapımlardan biri olarak anılsa da (Yenen, 2011), filmin bu eleştirel perspektifle sınırlandırılması içerdiği karmaşık toplumsal yapıyı çözümlemeleri göz ardı etme riskini beraberinde getirmektedir. Filmin genel kurgusu incelendiğinde dönemin temel toplumsal sorunlarının, bölgenin tarihsel ve sosyokültürel bağlamına bağlı kalınarak ele alındığı; bu yönüyle de anlatının gerçeklik zeminine yakın olduğu düşünülebilir.

Film, dinin toplumsal değişim karşısındaki rolünün çok katmanlı olduğunu ortaya koymakta ve dini toplumsal iktidar ilişkileri içinde araştırmış bir yapı olarak sunmaktadır. Özellikle şeyh figürü üzerinden temsil edilen bu yapı, toplumsal değişime karşı ideolojik bir direnç ve mevcut iktidarın söylemlerini meşrulaştıran bir otorite biçimi olarak öne çıkmaktadır. Değişime yönelik korku ve direnç; kıyamet alametleri gibi ahlaki panik oluşturacak dinî söylemler aracılığıyla meşrulaştırılmakta; bu söylemler mevcut düzenin iktidar ilişkilerinin yeniden üretilmesine hizmet etmektedir. Dinin koruyucu ve muhafazakâr yönde söylemi yalnızca kültürel değerlerin değil, toplumsal cinsiyet kalıplarının da sürdürülmesine katkı sunmakta; ahiret inancı gibi metafizik unsurlar bireylerin adaletsizlikler karşısındaki sorgulama kapasitesini bastırarak mevcut düzenin yeniden üretimini desteklemektedir. Şeyhin hem çocuklara hem köy halkına vaazlarından hareketle dinin kritik dönemlerde yalnızca bireysel bir inanç sistemi değil, aynı zamanda egemen ideolojinin içselleştirilmesinde ve toplumsal düzenin sürdürülmesinde güçlü bir ideolojik araç olabildiğini göstermektedir. Dolayısıyla din, toplumsal değişim süreçlerinde hem direnç hem de düzen üretme kapasitesine sahip, çelişkili fakat etkili bir toplumsal güç olarak değerlendirilmelidir.

Hazal (1979) filmi özelinde de ağılık sistemi ve ataerkil yapının dinî inançlarla meşrulaştırıldığı kırsal bir düzende, kadın ve erkeğin kapalı toplum yapısı içinde maruz kaldığı baskı ve sınırlamaları gözler önüne serilmektedir. Filmde toplumsal değişim, 'yol'a yönelik tepkiler üzerinden işlenmekte; bu bağlamda dinin değişime karşı direnci besleyen yönü ile toplumsal cinsiyet ilişkilerinin sürekliliğini sağlamaya yönelik tutumu birlikte sunulmaktadır. Başkarakter Hazal'ın trajik sonu bireyin toplum karşısındaki zayıflığını ortaya koysa da tüm sancılarına rağmen toplumsal değişimin kaçınılmaz bir olgu olduğunu da vurgulamaktadır. Film, yalnızca bir aşk hikâyesi değil, aynı zamanda toplumsal geleneklerin baskısına yönelik bir eleştiri niteliği taşır. Filmde feodal düzenin katı kuralları çerçevesinde biçimlenen kadın rolleri, zorla evlendirme, başlık parası, büyü uygulamaları, çocuk ölümleri, değişime karşı duyulan korku, kadınlık ve erkeklik rolleri "yol" metaforu etrafında şekillenmiş bir anlatıyla resmedilmektedir.

Yönetmen, filmde doğrudan dinî kurumları ya da figürleri merkezine almaktansa, topluluk içinde halkın dini nasıl algıladığına, dinin otoriteyle ilişkisine ve gündelik yaşamda nasıl deneyimlendiğine odaklanmaktadır. Bu bağlamda özellikle tutucu yaşlı kadın (kayınvalide) karakteri aracılığıyla, bireysel bir dinî tecrübenin çelişkili toplumsal yapılar içindeki yansıması aktarılır. Filmde yıllar sonra ortaya konulan "ataerkil pazarlık" kavramı da Hazal'da belirgin biçimde temsil bulunmaktadır. Kadınların ataerkil sistemin yalnızca mağduru değil, aynı zamanda yeniden üreticisi konumunda oluşları, filmde kayınvalide figürü ve kadınlar arası şiddet üzerinden çarpıcı biçimde görünür hâle gelir. Bu durum, sinemanın sosyal bilimler için yalnızca bir anlatı değil, aynı zamanda kavramsal üretime katkı sunabilecek bir gözlem alanı olduğunu göstermektedir. Ayrıca ataerkil sistemin erkekler üzerindeki olumsuz etkilerini de Yeşilçam filmlerinde kadının ve erkeğin konumuna yönelik anlatının da yeniden üretim boyutu olmakla birlikte bu filmde eleştiri temelli bir resmetme söz konusudur.

Film kolektif kimlik ile bireysel benlik arasındaki gerilim ve dinî pratiklerin gündelik hayatla nasıl iç içe geçtiğini göstererek; modernleşme, merkez-çevre ilişkisi ve geleneksel yapıların dönüşümüne dair kavramlarla ilişkilendirilebilecek bir okuma imkânı da sunmaktadır. Aynı şekilde toplumsal cinsiyet, modernite ve din arasındaki üçlü ilişki de başlık parası, cinsiyet temelli ayrımcılık ve ataerkil değerlerin yeniden üretimi üzerinden filmde açıkça gözlemlenebilmektedir. Aşiret yapısına dayalı kapalı cemaat hayatı ve toplumsal hiyerarşi, modern devlet aygıtına yönelik tepkilerin temelinde görünmektedir. Filmin merkezinde yer alan “yol” metaforu, değişimle yüzleşme bağlamında da önemli bir simgedir. Ancak bu yol, günah keçisi olarak lanetlenirken; aynı zamanda sağlık hizmetlerine erişim ve eğitimin tek aracısı konumundadır. Bu çelişki, modernleşme süreçlerinin kırsal alanlarda hangi araçlar vasıtasıyla nasıl bir dirençle karşılaştığını da açığa çıkarmaktadır. Filmdeki “yol” imgesinin inşasına direniş, hegemonik otoritenin ekonomik-siyasal tahakkümünü sürdürme kaygısıyla şekillenir. Bir başka deyişle değişime yönelik direncin temelinde, mevcut iktidar yapılarının çıkar kaybı endişesi yatmaktadır. Toplumsal hareketliliği ve ekonomik refahı artırma potansiyeli barındıran değişim dinamikleri, egemen otorite tarafından sistematik bir tehdit olarak algılanmakta ve bu nedenle baskılanmaktadır. Söz konusu direnç, otoritenin meşruiyet krizine düşme, yasa dışı pratiklerinin açığa çıkma veya ekonomik-siyasal ayrıcalıklarının (özellikle de mülki tasarruflar bağlamında) sorgulanması gibi varoluşsal kaygılarla beslenmektedir. Bu bağlamda, statükoyu korumaya yönelik söylemler, salt ideolojik bir tutumdan ziyade, iktidarın maddi çıkarlarını korumaya yönelik savunma mekanizmalarıdır. Başka bir deyişle değişim karşıtlığı, otoritenin yapısal eşitsizlikleri gizleme çabasının bir uzantısıdır.

Sonuç olarak yönetmen, bireyin ve toplumun egemen güçlerle yaşadığı sorunlara odaklanan eleştirel bir yaklaşımı benimsemektedir. Onun tarihsel anlatıya katkısı ise çift yönlü değerlendirilebilir. Bir yandan 1970’li yılların kırsal Anadolu’suna dair sosyal gerçekliği yansıtmış diğer tarafta bu gerçekliği dramatize eden anlatı ve semboller aracılığıyla kurgusal bir derinlik kazandırmıştır. Dolayısıyla film yalnızca tarihsel bir kayıt niteliği taşımakla kalmaz aynı zamanda toplumsal hafızayı yapılandıran estetik bir araç hizmeti görebilmektedir. Hızlı toplumsal dönüşüm süreçlerinin yaşandığı günümüzde, özellikle Türk sinemasının ilk dönem filmleri, dönemin din, kültür ve kadın algılarını anlamak açısından önemli bir veri kaynağı sunmaktadır. Hazal (1979), bu anlamda sadece sinema literatürü içinde değil; toplumsal cinsiyet çalışmaları, din sosyolojisi, halk bilimi ve tarih yazımı açısından da incelenmeye değer bir örnektir.

Gelecek akademik çalışmaların, benzer filmler aracılığıyla bu çok katmanlı dönüşüm sürecini daha kapsamlı biçimde ele alması yerinde olacaktır. Bu bağlamda şu sorular gelecekteki araştırmalara yön verebilir: Kırsal kesimde dinî sembollerin toplumsal cinsiyet rollerinin inşasında oynadığı rol, Türk sinemasındaki farklı yapımlar üzerinden nasıl karşılaştırmalı olarak incelenebilir? Başlık parası, zorla evlendirme ve küçük yaşta evlilik gibi geleneksel uygulamaların sinematik temsili, tarihsel belgelerle ne ölçüde örtüşmektedir? Filmdeki dini temsil biçimleri, halk dindarlığı ve resmi din anlayışı arasında nasıl bir ayrım sunar? Aşiret yapısı, toplumsal hiyerarşi ve cemaat hayatı gibi yapısal unsurlar, sinemada nasıl araçsallaştırılır ve yeniden inşa edilir? “Büyü” gibi halk inançlarının sinemada temsili, birey-toplum-din üçgenindeki güç ilişkilerini anlamada nasıl bir işlev üstlenmektedir?

Kaynakça

- Adak, N. (2013). Madalyonun öteki yüzü: Erkeğe yönelik şiddet. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 16(2), 1-28. <https://doi.org/10.18490/sosars.136095>
- Aktaş, Y. (2005). Şanlıurfa'da aşiret düzeni ve tarımsal yeniliklerin benimsenmesi. *Tarım Ekonomisi Dergisi*, 11(1), 33-40.
- Althusser, L. (2019). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.
- Aslan Turan, E. (2023). İmamların erkeklik anlayışı. *Türkiye İlahiyat Araştırmaları Dergisi*, 7(3), 411-432. <https://doi.org/10.32711/tiad.1286349>
- Aşkın, D. (2020). Etno-kültürel bir kimlik olarak Türkiye Arapları: Şego ve Bıdri aşiretleri örneğinde tarih, aşiret ve devlet ilişkileri. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 37(2), 263-275.
- Barman, T. (2020). *Ali Özgentürk sineması* [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Barta, T. (1998). Screening the past: History since the cinema. İçinde *Screening The Past: Film and the Representation of History*. Praeger Pub.
- Berkes, N. (2009). *Türkiye'de çağdaşlaşma* (14. Baskı). Yapı Kredi Yay.
- Börekçi, Ü. O., Işık, G., & Göze, F. E. (2022). "Ağa"lık düzeninin kültürel ürünlerde eleştirisi. *Gazi Türkiyat*, 30, 13-26.
- Burgoyne, R. (2008). *The Hollywood historical film* (1. publ). Blackwell Publ.
- Coşkun, A. (2011). *Sosyal değişim kadın ve din*. Rağbet Yayınları.
- Çatalbaş, R. (2011). Türklerde hayvan sembolizmi ve din ilişkisi. *Turan Stratejik Araştırmaları Merkezi Dergisi*, 3(12), 49-60.
- Dalkıran, A. (2017). Türk kültür ve sanatındaki horoz/tavuk sembolizminin çağdaş resim sanatındaki yansımaları. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 37, 336-348.
- Demircioğlu, İ. (2007). Tarih öğretiminde filmlerin yeri ve önemi. *Bilig*, 42, 77-93.
- Demirpolat, A., & Akça, G. (2008). Osmanlı toplumunda modernleşme ve ulema. *EKEV Akademi Dergisi*, XII(36), 119-132.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2008). *Sociology through the projector*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203934395>
- DİYK. (2017). *İntihar edenin cenaze namazı kılınır mı?: Din İşleri Yüksek Kurulu: Dini Bilgilendirme Platformu*. DİB. <https://kurul.diyaret.gov.tr/Cevap-Ara/348/intihar-edenin-cenaze-namazi-kilindir-mi>
- Dönmez, F. P. (2022). *Türk sineması'nda din olgusuna bakış: "Hazal" ve "Yalnız Değilsiniz" filmleri özelinde* [Yüksek Lisans Tezi]. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi.
- Fichter, J. (2019). *Sosyoloji nedir?* (N. Çelebi, Çev.). Anı Yayıncılık.

- Gedik, & Ezgi. (2016). Türkiye sinemasında kadınların ataerkillikle pazarlığı. *Almıla Fikir ve Kültür Dergi*, 24, 126-135.
- Gürhan, A. G. N. (2010). Toplumsal cinsiyet ve din. *Şarkiyat*, 4, 58-80.
- Haksun, N. (1973). *Hazal (Kutsal Ceza)* (1. Baskı). Özdemir Basimevi.
- Kalaycı, M. (2015). Mezhepleri veya dîni hareketleri tamamlan(ma)mış kimliksel süreçler olarak okumak. *İçinde Kur'an ve Toplumsal Bütünleşme (Mezhepler ve Dinî Gruplar Arası İlişkiler)*. Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Kandiyoti, D. (1988). Bargaining with patriarchy. *Gender and Society*, 2(3), 274-290.
- Kantar, G. (2019). Modernleşme kuramı ve Osmanlı idari yapısında modernleşme süreci hakkında bazı tespitler. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(3), 365-383.
- Karadeniz, S. (2012). *Aşiret sisteminde dönüşüm -aşiretin kentte aldığı yeni şekiller-Batman örneği* [Yüksek Lisans Tezi]. İnönü Üniversitesi.
- Karataş, İ. (2019). *Sinema ve din arasındaki paradoksal ilişkinin örnek filmlerle incelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Kellner, D. (1995). *Media culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the post-modern*. Routledge.
- Kenevir, F. (2023). İda'nın dinî bağlılık tercihinin dindarlık kuramları açısından incelenmesi. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 64(2), 523-556. <https://doi.org/10.33227/auifd.1353163>
- Neuendorf, K. A. (2016). *The content analysis guidebook* (Second edition). SAGE Publications, Inc.
- Okumuş, E. (2009). Toplumsal değişme ve din. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(30), 323-347.
- Olgaç, B. (Direktör). (1974). *Murad* [Drama]. Funda Film.
- Orhan, S. B. (2022). *Dengbêjlik geleneği ve toplumsal hafıza: Batman örneği* [Yüksek Lisans Tezi]. Mardin Artuklu Üniversitesi.
- Öksüz-Güneş, E. Ö. (2022). Toplumsal rol kategorileri bağlamında “horoz” ve “dünyanın nizamı” başlıklı hikâyeler. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 47, 161-172.
- Ökten, Ş. (2010). İktidarın sosyolojik kimliği: Aşiretlerde iktidarın biçimi ve kaynakları. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 13(2), 182-215.
- Özdemir, M. (2006). Şâfiî mezhebinin Doğu Anadolu ayağı ve Bingöl örneği. *İslâm Hukuku Araştırmaları Dergisi*, 7, 343-364.
- Özer, M. (1995). *Ali Özgentürk filmleri 1: Hazal*. Anadolu Sanat Yayınları.
- Özgentürk, A. (Direktör). (1979). *Hazal* [Drama]. Umut Film.
- Özgentürk, A. (Direktör). (1981). *At* [Drama]. Asya Film.
- Özgentürk, A. (Direktör). (1984). *Bekçi* [Drama]. Hans Peter Meier Prod. (ZDF).
- Özgentürk, A. (Direktör). (1987). *Su da yanar* [Drama]. Aysa Film.
- Öztürk, M. (2021). Şiddet'i 'cinsiyet'e bölmek: Erkeğe yönelik şiddetin perdelenmesi. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 27, 15-27.

- Refiğ, H. (Direktör). (1973). *Sultan gelin* [Drama]. Hulki Saner.
- Rosenstone, R. A. (2012). *History on film/Film on history* (2nd edition). Routledge.
- Safak Bekçileri. (1963). [Drama, Romance]. Göksel Film.
- Sakin, O. (2010). *Osmanlı'da etnik yapı*. Ekim Yayınları.
- Saldaña, J. (2012). *The coding manual for qualitative researchers* (Second edition). SAGE Publications Ltd.
- Sarmış, M. (2020). *Filmlerle din sosyolojisi*. Eski-Yeni Yayınları.
- Sarmış, M. (2022). Dinî gruplarda hegemonik işleyiş mekanizması. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 63(1), 321-354. <https://doi.org/10.33227/auifd.1072155>
- Sezen, A. (2022). Moderniteye karşı iki farklı tepki biçimi: Çokkültürcülük ve fundamentalizm. *The Journal of Academic Social Science*, 124(124), 116-127. <https://doi.org/10.29228/ASOS.54959>
- Sorlin, P. (1980). *Film in history: Restaging the past*. WileyBlackwell.
- Toker, İ. (2012). Toplumsal cinsiyet ve din. *İçinde Din Sosyolojisi El Kitabı*. Grafiker Yayınları.
- Van Bruinessen, M. (2013). *Ağa, şeyh ve devlet* (8. Baskı). İletişim Yayınları.
- Velioğlu, Ö. (2005). *İnançların Türk sinemasına yansımaları* (1.Baskı). Es Yayınları.
- Volkan, V. D. (2005). *Körü körüne inanç: Kriz ve terör dönemlerinde geniş gruplar ve liderleri* (1. Baskı). Okuyan Us Yayınları.
- Yavuz, Ş. (2015). Ataerkil egemen erkeklik değerlerinin üretiminde kadınların rolü: Bir "erkek şehri" Trabzon örneği. *Fe Dergi*, 7(1), 116-130. https://doi.org/10.1501/Fe0001_0000000136
- Yenen, İ. (2011). Popüler Türk sinemasında dindarlık şekilleri. *Birey ve Toplum*, 1(1), 75-96.
- Yenen, İ. (2012). The representation of identity of religious man in the printed media. *Journal of Turkish Studies*, 2(7), 1161-1181. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.3161>
- Yıldırım, F. (2019). "Hazal" ve "Sultan Gelin" filmleri üzerinden evliliğe ilişkin geleneklerin halk bilimi açısından değerlendirilmesi. *Mavi Atlas*, 7(2), 88-107. <https://doi.org/10.18795/gumusmaviatlas.587134>
- Yılmaz, A. (Direktör). (1965). *Murad'ın türküsü* [Video recording].
- Yılmaz, S., & Özübek, Ş. (2024). Son dönem Türk sinemasında İslam ahlak anlayışının tezahürü. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(2), 226-238.

Analyzing The Movie “Hazal” in Terms of the Relationship Between Social Change and Religion

Fatma KENEVİR*

Halide ASLAN**

Extended Abstract

Introduction

Cinema, beyond serving as a medium of entertainment, is a potent narrative form that mirrors social structures and realities. It functions not merely as a fictional escape but as a cultural artifact that reveals societal struggles and the structural conditions in which they unfold. Religious themes in films may be conveyed explicitly or implicitly, either through narrative content or character development and symbolic imagery. Period films, in particular, offer critical insights into the religious orientations and socio-cultural dynamics of the historical periods they depict. These films do not simply reconstruct the past but reveal how it is interpreted and reimagined from contemporary perspectives.

Hazal (1979), with a history spanning over four decades, draws attention to the socio-political issues of its time and can today be considered a period film. Inspired by Necati Haksun's novel Kutsal Ceza (The Sacred Punishment), the film was directed by Ali Özgentürk and produced by Abdurrahman Keskiner, with a screenplay by Onat Kutlar and Ali Özgentürk. Filmed in Gönüllü (Derdil) Village in Batman, Southeastern Türkiye, Hazal reflects the persistence of feudal structures in the late 1970s.

The film depicts a village where tribal authority and landlordship prevail, untouched by modernity and technological advancement. It critically illustrates how themes such as family honor, customary law (töre), religious authority, gender roles, and female identity are deeply interwoven with rural realities. As such, Hazal is not merely a cinematic production but also a historical and sociological document that sheds light on the structural resistances encountered in Türkiye's modernization process.

* Assist. Prof, Ankara University, e-mail: fkenevir@ankara.edu.tr, orcid.org/0000-0002-1224-1173, Ankara, Türkiye

** Prof., Ankara University, e-mail: haslan@ankara.edu.tr, orcid.org/0000-0002-3143-1490, Ankara, Türkiye

1. Methodology

This study employs content analysis to examine the social and cultural themes embedded in the film. Content analysis is a qualitative research method that allows for the systematic examination of specific themes, symbols, and narrative elements. A coding framework was developed to analyze the film's narrative structure, character representations, and dialogues.

The analysis was conducted through descriptive and inferential techniques. Identified themes were interpreted in relation to the representation of historical events and figures, as well as the underlying messages conveyed. The socio-political context of the period in which the film was produced was also taken into account. One limitation of this study is its exclusion of visual and aesthetic elements.

2. Script and Character Analysis

Hazal portrays the feudal village order in Southeastern Anatolia, functioning as both a fictional narrative and a vehicle for social critique. Every frame, sound, and character carries phenomenological significance. However, this study focuses selectively on themes relevant to the research framework. Character analyses were conducted alongside the narrative structure, with recurrent references to specific characters made to contextualize them within the broader thematic framework.

3. Socio-Political Structure of the Region Depicted in the Film

Understanding the social dynamics depicted in Hazal requires attention to the demographic and historical structure of Batman province and Gönüllü Village. Batman, with a population exceeding 600,000, is a key urban center in Southeastern Türkiye. A 2014 report indicates that the city is home to individuals affiliated with 52 different tribal groups. Historically, Gönüllü Village hosted multi-religious communities, including Muslims, Syriacs, and Yazidis. Today, it is predominantly Muslim.

The agha system, which became prevalent in the region, is a continuation of the feudal structure that emerged as a result of the deterioration of the land order during the late Ottoman period, particularly affecting the eastern and southeastern parts of Anatolia. It is also known that the region was characterized by a strong tribal structure and the widespread presence of Naqshbandiyya.

4. Research Findings

4.1. The Pressure of the Feudal System on the Individual

Tribal structures in Eastern and Southeastern Anatolia developed through cultural and geographical interactions. Although modernization was expected to dissolve these traditional organizations, tribal affiliations persisted, sustained by strong communal ties. The Şego and Bidri tribes, for example, emerged during the Islamization of Anatolia and remained influential for decades. Their collective identity was shaped by the interplay of conflict and solidarity, particularly in opposition to perceived "others." Religion played a key role in this structure, with religious leaders such as sheikhs and sayyids holding significant authority, often surpassing tribal leaders.

4.2. Resistance to Social Change

The social reforms of the Tanzimat era and the modernization policies of the Turkish Republic significantly altered Türkiye's cultural landscape. However, in Eastern and Southeastern Anatolia, these reforms were not readily adopted. Local religious beliefs and traditions continued to shape social life, resisting the transformative efforts of the state. This resistance was often reflected in artistic expressions, including cinema.

4.3. Religion as a Tool of Resistance to Change

Religion, as a fundamental institution of social order, has historically assumed a conservative stance in the face of social change. It functioned as a stabilizing force, preserving existing structures and slowing the pace of transformation. In this context, religious identity was closely linked to other social components, shaping and being shaped by broader societal dynamics.

4.4. The Role of Women in Society

Within the patriarchal system, women sometimes attempt to strengthen their positions by negotiating with the very structures that constrain them in order to gain certain advantages. This process often inadvertently contributes to the perpetuation of patriarchy. In traditional societies in particular, bearing male children may offer women a means of gaining social status and security, thereby enhancing their position and authority within both the family and the wider community. In Turkish cinema, female characters were often portrayed in accordance with patriarchal discourses, internalizing traditional gender roles. Hazal reflects this dynamic, although it does not directly address issues such as polygamy.

4.5. The Role of Men in Society

One of the striking aspects of the film is its emphasis on the fact that patriarchy can exert pressure and violence not only on women but also on men. While violence studies predominantly focus on violence against women, instances of violence against men within the family are often overlooked. In order to analyze violence in its entirety, it is essential to adopt a holistic approach that considers not only the forms directed at women but also those experienced by men.

Evaluation and Conclusion

Hazal offers a stark portrayal of the oppressive nature of the feudal order, particularly the marginalization of women. Rather than critiquing religion directly, the film focuses on how religion is experienced and interpreted by ordinary people. The character of the elderly woman, who practices her faith with sincerity, illustrates the contradictions between individual religious experience and complex social structures.

The film provides a nuanced depiction of practices such as witchcraft, the tension between collective identity and individual agency, and the integration of religious rituals into daily life. This reading aligns with Şerif Mardin's analyses of modernization and the transformation of traditional structures in Türkiye.

From a historical perspective, Hazal offers a dual contribution: it reflects the social realities of 1970s rural Anatolia while dramatizing these realities through narrative and symbolism. Consequently, the film serves both as a historical document and an aesthetic medium that

contributes to collective memory. In the context of rapid social transformation, early Turkish films like Hazal provide valuable insights into perceptions of religion, culture, and gender. As such, the film merits scholarly attention not only in cinema studies but also in gender studies, the sociology of religion, folklore, and historiography.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı / Contribution of Authors

Yazarların çalışmadaki katkı oranları yazar sırasına göre %60 ve %40 şeklindedir.
The authors contributed to the study at a ratio of 60% and 40%, respectively, in accordance with the order of authorship.

Çıkar Çatışması Beyanı / Conflict of Interest

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.
There is no conflict of interest with any institution or person within the scope of the study.

İntihal Politikası Beyanı / Plagiarism Policy

Bu makale intihal.net yazılımıyla taranmıştır. İlgili dergi kurallarına uygundur.
This article has been scanned using the intihal.net software and adheres to the relevant journal's guidelines.

Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı / Scientific Research and Publication Ethics Statement

Bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur.
This study adheres to the rules specified under the "Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive."