

Öteki Kadraj: Dindar-Muhafazakâr Sinemada İktidar, Temsil ve Anlam

“The Other Frame: Power, Representation and Meaning in Religious-Conservative Cinema”

Necdet SUBAŞI*

Özet

Bu çalışma, Türk sinemasında dindar-muhafazakâr kimliğin temsil etme problemini kültürel, estetik ve hegemonya kavramları bağlamında incelemektedir. Çalışmanın temel amacı, dindar öznenin sinemada “öteki” olarak konumlandırılmasından kendi hikâyesini kurma çabasına uzanan tarihsel dönüşümü ve bu süreçte belli başlı açmazları analiz etmektir. Çalışma, kültürel iktidarın sadece siyasal bir araç olmadığını; aynı zamanda beğeni yargılarını ve estetik normları belirleyen bir rıza üretim mekanizması olduğunu savunmaktadır. Bu çerçevede dindar-muhafazakâr sinemanın karşılaştığı dışlanma, stereotipleştirme ve meşruiyet sorunları; Gramsci, Bourdieu, Foucault ve Hall’un kuramsal yaklaşımları kullanılarak ele alınmakta ve tartışılmaktadır. 2000’li yıllar sonrası yaşanan sosyo-politik değişimler ve yeni orta sınıfın yükselişi dindar-muhafazakâr sinemaya görünürlük kazandırmış olsa da bu durum kültürel hegemonyayı dönüştürmeye yetmemiştir. Didaktik mesaj kaygısı, tebliğ odaklı anlatım ve ideolojik angajmanlar, filmlerin sanatsal özerkliğini zayıflatmış ve adeta estetik bir kriz yaratmıştır. Çalışmanın temel çıktısı, dindar sinemanın kültürel iktidar mücadelesinde kalıcı bir varlık gösterebilmesi için salt içerik üretimi ve sayısal artışın ötesine geçmesi gerektiğidir. Sonuçta makalede inanç ve sinema ilişkisinin propaganda diline değil; teknik yetkinlik, entelektüel derinlik ve ontolojik bir zaman algısına dayalı özgün bir sinematografik dil ile yeniden kurgulanması gerektiği vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel İktidar, Dindar-Muhafazakâr Sinema, Sinema ve Din, Millî Sinema, Temsil, Estetik, Anlatı, İnanç ve Sinema

Abstract

This study examines the problem of representation regarding religious-conservative identity in Turkish cinema within the context of cultural power, aesthetics, and hegemony. The primary objective of the research is to analyze the historical transformation of the religious subject-from being positioned as the “Other” in cinema to the effort of constructing its own narrative-and the major impasses encountered during this process. The study argues that cultural power is not merely an instrument of political coercion, but a mechanism of consent production that determines taste judgments and aesthetic norms. Within this framework, the issues of exclusion, stereotyping, and legitimacy faced by religious cinema are addressed and discussed through the theoretical approaches of Gramsci, Bourdieu, Foucault, and Hall. Although socio-political changes and the rise of the new middle class in the post-2000 era have provided visibility to religious cinema, this has not sufficed to transform cultural hegemony. Didactic message anxiety, preaching-oriented narratives, and ideological engagements have weakened the artistic autonomy of films, creating a virtual aesthetic crisis. The fundamental conclusion of the study is that for religious cinema to demonstrate a lasting presence in the struggle for cultural power, it must move beyond mere content production and quantitative increase. Ultimately, the article emphasizes that the relationship between faith and cinema must be reconstructed not through the language of propaganda, but through an original cinematographic language based on technical competence, intellectual depth, and an ontological perception of time.

Keywords: Cultural Power, Religious-Conservative Cinema, Cinema and Religion, National Cinema, Representation, Aesthetics, Narrative, Belief and Cinema

* Dr., Din Sosyoloğu, parafe@me.com, ORCID No: 0000-0002-2799-2148

Giriş

Kültürel iktidar, ideolojik üstünlüğün yanı sıra temsil sahnesinde kimin nasıl görüneceğini belirleyen bir çatışma alanıdır. Türkiye özelinde bu çatışma, modernleşme süreciyle birlikte Batıcı bir kültür modelini merkeze yerleştirme çabasıyla başlamış ve uzunca bir süre “tek tip” yurttaş tasavvuru etrafında şekillenmiştir. Kültürel iktidarın daha en başta Batılılaşma ideolojisiyle özdeşleşmesi, kamusal alanın sekülerleşmesine paralel olarak özellikle “dindar” konumundakileri dışlamış; muhafazakâr kesim sadece siyasi değil, kültürel olarak da ötekileştirilmiştir.¹ Bu bağlamda kültürel iktidar, Türkiye örneğinde hem bir tahakküm biçimi hem de bir dışlama mekanizması olarak rol üstlenmiştir. Otoriter modernleşmenin kültürel yansıması, sinema gibi kitle sanatlarında açıkça gözlemlenebilir bir hâle gelmiştir (Sağlam, 2025). Kültürel iktidarın Türkiye’de bu ölçüde çatışmalı bir alan hâline gelmesinin temel nedenlerinden biri, ulus-devlet inşasının kültürel homojenlik dayatma idealiyle eşzamanlı olarak yürütülmüş olmasıdır (Çolak, 2017: 13-14). Özellikle sinema gibi toplumsal imge üretimini yoğunlaştıran alanlarda iktidarın temsil araçları güçlü bir biçimde devreye sokulmuş; bu yolla resmî ideolojiye uygun bir kültürel hafıza oluşturulmaya çalışılmıştır (Medin, 2019: 143).

Jan Assmann’ın çerçevesini çizdiği şekliyle kültürel hafıza, hatırlamanın bireysel sınırlarını aşarak; metinler, ritüeller ve kurumlar aracılığıyla kurumsallaşmış bir aktarım mekanizmasına dönüşür. Bu tür bellekler, toplulukların kimlik inşasında işlevsel rol oynar; geçmişin belirli kısımlarını seçerek bugünkü anlam dünyasını şekillendirir. Bu bağlamda kültürel hafıza, bireysel hatırlamanın ötesinde, uzun vadeli ve kurumsallaşmış bir aktarıma dayanır (Assmann, 2001: 44-50). Nitekim bu dönemde dindar topluluklar yalnızca siyasal karar mekanizmalarının değil, kültürel ve sanatsal temsil sahalarının da dışında tutulmuştur. Özellikle Cumhuriyet’in erken döneminden itibaren, Türkiye’de kültürel iktidarın laik-Batıcı bir çerçevede yeniden inşa edilmesi süreci, belirli kesimlerin hafızasını kamusal alandan silmeye yönelik bir eğilim de taşımıştır. İlginçtir ki burada, kolektif hafızası zaten var olan “öteki” olarak konumlanan dindar kimliğe karşı, hafızasız bir merkezin sıfırdan

¹ Bu çalışmamda sıklıkla kullandığım “dindar”, “muhafazakâr” ve “dindar-muhafazakâr” kavramlarıyla, yalnızca bireysel inanç ya da politik yönelimleri değil; aynı zamanda belli bir kültürel konumlanışı ve estetik dünya görüşünü de kastediyorum. “Dindar” ifadesi, temel olarak belli bir inanç -burada münhasıran İslam- dayalı bir yaşam pratiğini ve bu pratiğe eşlik eden ahlaki duyarlılıkları ima ederken; “muhafazakâr” kavramı, geleneğe bağlılık, toplumsal istikrar ve modernleşme süreçlerine mesafeli bir duruşu içermektedir. Türkiye bağlamında bu iki kavram çoğu zaman birbirleriyle örtüşerek kullanılmakta ve böylece “dindar-muhafazakâr” tanımı, hem dini referanslara dayalı bir kimlik hem de geleneksel değerlere bağlı estetik ve kültürel tercihler bütününe kapsamaktadır. Bu çalışmada kavramlar, yalnızca siyasal aidiyetleriyle değil; sinema alanında yaşanan temsil krizlerini, kültürel dışlanmayı ve estetik öznellik taleplerini de içerecek biçimde kullanılmaktadır.

yeni bir kültürel bellek inşa etme çabası söz konusudur. Sinema gibi güçlü anlatı araçları bu bağlamda araçsallaştırılmış; “öteki”nin temsili ya tümüyle yok sayılmış ya da karikatürize edici olumsuz stereotiplere indirgenmiştir. Dolayısıyla Türkiye’de kültürel iktidar mücadelesi, yalnızca temsille sınırlı kalmamakta; aynı zamanda hangi geçmişin, hangi değerlerin ve kimin hafızasının kamusal alana taşınacağına dair sert bir ideolojik çatışmayı da barındırmaktadır (Çelik, 1998: 28-35; Çolak, 2017: 25-26; Soysüren, Yıldız, 2017: 95-110).

Kültürel iktidar, Antonio Gramsci’nin kavramsallaştırmasında olduğu gibi sonuçta baskıya değil, rızaya dayanır (Althusser, 2010: 129-149). Türkiye’de seküler modernleşme süreci, halkın kendine yönelik olarak talep ettiği rızasını üretmek için sinema gibi popüler kültür araçlarını uzun bir süre kullanmış; hatta bunlar aracılığıyla da hegemonik bir kültür alanı üretilmiştir (Soysüren, Yıldız, 2017: 97; Lüleci, 2018: 222-248; Yıldız, 2021). Ne var ki bu hegemonya hiçbir dönem kendi başına mutlak olamamış; özellikle 1980 sonrası artan medya çeşitliliği içinde dindar-muhafazakâr kesimlerin de yeni ifade alanları inşa etmesine paralel olarak sarsılmaya ve parçalanmaya başlamıştır (Çolak, 2017: 16-17). Böylece yeni ortamda kültürel iktidarın merkezine yönelik olarak beklenmedik ve sıra dışı alternatif söylemler üretme potansiyeli belirlemeye başlamıştır. Ne var ki bu söylemlerin de özellikle estetik açıdan yeterli ölçüde sahici birer karşılık bulamaması, yaşanan temsil krizinin bir türlü ortadan kaldırılamamasına sebep olmuştur.

Türkiye’de kültürel iktidar tartışmalarını içerik düzeyiyle sınırlamak sorunu yeterince kavramak açısından pek de açıklayıcı değildir. Yanı sıra bu süreçte üretim ve dağıtım mekanizmaları üzerinden kendini gösteren bir tıkanma ve daralma da söz konusudur. Sinema salonlarından festivallere, destek fonlarından eleştiri mecralarına kadar uzanan kültürel alanda, dindar-muhafazakâr temsillerin sistematik biçimde dışlandığı ve cezalandırıldığı bir yapı oluşmuştur.² Kültürel iktidarın sırf görünürlikle değil meşruiyetle de ilişkili

² Sektörel dışlanma süreci yalnızca içerik düzeyinde kalmamış; üretim, dağıtım ve temsil mekanizmalarında da sistematik bir biçimde kendini göstermiştir. Örneğin yönetmen İsmail Güneş’in, *The İmam* filmi sürecinde sektörde yer edinebilmek için barlarda içki bardaklarıyla meyve suyu içerek kabul görmeye çalışması, muhafazakâr öznelere karşılaştığı sosyokültürel bariyerlerin çarpıcı bir örneğidir (Kaplan, 2005). Benzer bir dışlayıcı tutum, 2017’de Altın Koza’da Semih Kaplanoğlu’nun elini sıkımayı reddeden ve bu tavrını “kendinden olmayanla selamlaşmayı reddetmek” olarak gerekçelendiren Meltem Cumbul örneğinde olduğu gibi, kamusal temsil alanlarında da yankı bulmuştur (NTV, 2017). Bu kurumsal mesafe, Yücel Çakmaklı’nın eserlerinin yıllarca TRT arşivinden uzak tutulması ve 1990’ların sonuna kadar seküler yayıncılıkta bu tarz filmlerin “estetik yetersizlik” ya da “ideolojik sinema” gibi gerekçelerle sistematik olarak görmezden gelinmesiyle de perçinlenmiştir (Şen, 2010). TRT fonlarının dağıtımında yaşanan ayrımcı pratiklerin yanı sıra, *Altıyazı Sinema Dergisi* gibi kültürel mecraların 2000’ler boyunca muhafazakâr sinemayı marjinalleştirirşi bir söylemle ele alması hem üreticiler hem de izleyiciler nezdinde derin bir kültürel kopuşa yol açmıştır. Nihayetinde bu dışlanma dalgası, dindar-muhafazakâr çevrelerde ana akım kültür ortamına karşı bir öfke birikimine ve zamanla kendi alternatif mecralarını inşa etme arzusuna zemin hazırlamıştır.

olduğu bu yapı içinde, “dindar-muhafazakâr sinema”³ uzun süre “marjinal” yaftasıyla tanımlanarak açıkça bir kenara itilmiş; varlığı estetik değere sahip bir üretim sahası olarak görülmemiş hatta yok sayılmıştır. Üreticiler için olduğu kadar izleyiciler için de kültürel kopuş ve yabancılaşma yaratan bu süreç, dindar-muhafazakâr kitle nezdinde giderek bir öfke duygusuna, ardından da geri çekilme ve alternatif bir kültür oluşturma eğilimine evrilmiştir.

Türkiye’de kültürel iktidar meselesi, yalnızca bir iktidar değişimini değil; aynı zamanda kültürel hafızanın dönüşümünü, temsil kodlarının yeniden oluşturulmasını, estetik normların tahkimini ve kimlik inşasının her aşamasında gözlemlenebilen çok katmanlı süreçlerini içeren bir alandır. Dindar-muhafazakâr kesimlerin alandaki görünürlüğü de sadece siyasal iktidarın devralınmasıyla gerçekleşmemekte; bu görünürlüğün sürekliliği, estetik ikna kapasitesine sahip, kendi iç tutarlılığını kurabilen ve genel geçer sinema diline açık anlatıların inşa edilmesiyle ancak mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda dindar-muhafazakâr sinema, yalnızca bir sanat formu olmanın ötesinde kültürel iktidarın belki de en güçlü araçlarından biri olma potansiyeline sahiptir. Ne var ki perdede görünür kılınmak, yalnızca “biz de varız” söylemiyle sınırlı olmayan, çok daha derinlikli bir anlam taşımaktadır. Görünürlük, iktidarın topluma kendini hissettirdiği estetik ve anlatı stratejilerinin karmaşık bir inşasını gerektirir. Asıl mesele, bu görünürlüğün hangi biçim ve formlarla pekiştirildiği ve toplumsal algının bu süreçte nasıl şekillendirildiğidir. Öte yandan kültürel iktidarla buluşmak da sinematografik üretimin devletle ve kitle kültürüyle kurduğu geçişken süreçlere aktif biçimde dâhil olmayı zorunlu kılar. Bu nedenle kültürel iktidar, dindar-muhafazakâr kesim açısından yalnızca bir politik tartışma başlığı değil; estetik derinliği olan, dönüştürücü bir hedef olarak da değerlendirilmelidir.

Amaç, Kapsam ve Yaklaşımlar

Bu çalışmanın temel amacı, Türkiye’de dindar-muhafazakâr öznenin alandaki temsiliyet krizini kültürel iktidar bağlamında tartışmaya açmaktır. Bu çalışma evreninde sinema, estetik bir alan olmasıyla sınırlı kalmaksızın kül-

³ Bu çalışmada zaman zaman “dindar”, “muhafazakâr” ve “İslamcı” sinema gibi farklı adlandırmalarla anılan sinema pratiği, kuramsal ve tarihsel bağlamlar dikkate alınarak “dindar-muhafazakâr sinema” kavramı altında birleştirilmiştir. “Dindar” ifadesi, dini değerleri merkeze alan ve inanca dayalı bir etik perspektifle şekillenen yaklaşımları tanımlarken; “muhafazakâr” sözcüğü, bu üretimlerin hem ideolojik hem de geleneksel estetik kodlarla kurduğu ilişkiyi vurgulamaktadır. “İslamcı sinema” terimi ise özellikle 1980 sonrası dönemde belirginleşen politik yönelimleri ifade etmek üzere sınırlı bağlamlarda kullanılmıştır. Bu bağlamda “dindar-muhafazakâr sinema”, hem inanç temelli duyarlılığı hem de kültürel ötekileştirmeye karşı gelişen estetik özneleşme arzusunu içeren çift yönlü bir yaklaşımı temsil etmektedir. Nihayet kavram, bu sinemanın yalnızca temsiliyet değil; estetik, anlatı ve üretim düzeylerinde yeni bir kültürel varlık alanı inşa etme çabasını da kapsadığı için tercih edilmiştir.

türel hegemonya, sembolik şiddet, kimlik inşası ve toplumsal görünürlüğü'nün iç içe geçtiği özgün bir mücadele sahası olarak ele alınmaktadır. Araştırma, dindar-muhafazakâr sinemanın tarihsel seyrini kuramsal temellendirmeler eşliğinde tartışırken üretim biçimlerinin estetik ve ideolojik açmazlarını da tartışmayı hedeflemekte; görünürlük mücadelesini salt içerik ekseninde değil, üretim ilişkileri, estetik stratejiler ve kültürel iktidar yapıları üzerinden de okumaya çalışmaktadır.

Öte yandan bu çalışmada herhangi bir film özel olarak analiz edilmemekte; aksine dönemsel yönelimlere ve sinemasal eğilimlere odaklanılarak genel bir değerlendirme yapılmaktadır. Başka bir deyişle, tek tek yapıtların estetik ya da anlatı özellikleri yerine, belirli zaman dilimlerinde öne çıkan tema, temsil ve üretim biçimlerinin genel karakteri incelenmektedir. Bu yaklaşım, dindar-muhafazakâr sinema tarihinin belirli kesitlerinde ortaya çıkan kolektif yönelimleri, ideolojik eğilimleri ve söylemsel örüntüleri görünür kılmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla çalışmanın amacı, bireysel filmlerin detaylı çözümlemesi değil, dönemsel bağlamda sinemasal üretimin genel karakterini ve dönüşümlerini ortaya koymaktır.

Çalışma boyunca Türk sinemasının 1950 sonrası kesiti temel alınmakla birlikte, odak noktası ağırlıklı olarak 1980'den itibaren yoğunlaşan İslamcı/muhafazakâr üretimlerle sınırlı tutulmuştur. Yeşilçam'da dinî karakter ve temsillerin nasıl kodlandığından başlayarak Milli Sinema hareketini, öncüler arasında yer alan Yücel Çakmaklı ile Mesut Uçakan sinemasını ve yeni dindar yönetmenlerin filmlerini kapsayan geniş bir yelpazede içerik ve bağlam analizi yapılmaktadır. Bu çerçevede AK Parti döneminde yükselen kültürel görünürlük iddiası da içeriğe dâhil edilerek kültürel iktidarın sembolik düzlemde nasıl yeniden üretildiği sorgulanmaya ve anlaşılmaya çalışılmıştır. Çalışma Türkiye ile sınırlıdır; ancak küresel sinema üretimleriyle kurulan karşılaşmalar, yerelliğin ötesine geçen yapısal benzerlikleri de ortaya koyacaktır. Böylece yerel gözlemler, evrensellik iddiası taşıyan sinema kuramlarıyla buluşarak çalışmanın kuramsal temellerine bütünlük kazandıracaktır.

Çalışmayla, içerik çözümlemesinin de ötesine geçilerek kültürel üretimin yapısal koşulları ve dağıtım dinamikleri incelenmektedir. Devlet destekleri, festival politikaları, medya görünürlüğü ve eleştiri mekanizmaları gibi unsurlar doğrudan analiz konusu olmasa da bu alanlar çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan bağlamlar olarak göz önünde bulundurulmaktadır. Böylece dindar-muhafazakâr sinemanın söz konusu yapılarla olan ardışık ilişkisi ve kültürel iktidarın işleyiş biçimleri açıklığa kavuşturulmaya çalışılmaktadır. Kültürel iktidarın tahakkümü, kendine has bir sahiplenme çabası içindeki tezahürleriyle yeniden ele alınmakta ve tartışma derinleştirilmektedir. Bu bü-

tüncül yaklaşım, sinema çalışmalarındaki dar bakış açısını genişletmeyi hedeflemektedir. Kuşkusuz temsil, yalnızca estetik bir mesele değildir; ideolojik, sınıfsal ve kültürel süreçlerle de iç içe geçmiştir. Dindar-muhafazakâr öznenin her zaman sahada görünür olamaması ya da temsil sırasında karikatürize edilmesi, onun teknik ya da estetik bir yetersizliğiyle açıklanamaz. Aksine, bu durum, kültürel iktidarın kurucu yapıları, hegemonya mücadeleleri ve sembolik sermaye alanındaki konumlanmalarla doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle araştırma, sinema üzerinden kültürel iktidarın nasıl kurulduğunu, nasıl sürdürüldüğünü ve hangi koşullarda kırılabileceğini anlamayı amaçlayan teorik ve analitik bir çerçeveyi merkeze almaktadır.

Dindar-Muhafazakâr Öznenin Görünmezliği

Dindar-muhafazakâr öznenin Türk sinemasındaki öteden beri süren görünmezliği, yalnızca temsili bir eksiklik değil; ideolojik, sınıfsal ve estetik kodlarla örülmüş yapısal bir dışlanmanın da sonucudur.

Türkiye’de 1960’lardan itibaren gelişmeye başlayan ve farklı dönemlerde “milli sinema”, “İslami sinema”, “manevi sinema” ya da “dindar sinema” gibi isimlerle anılan bir sinema damarı, toplumsal muhafazakârlığın ve dini duyarlılığın sinemasal ifadesi olmuştur (Maktav, 2004; Dingilioğlu, 2016; Kaçar, 2020). Bu alandaki öncü figürlerden Yücel Çakmaklı, 1970’lerde *Birleşen Yollar* ve *Minyeli Abdullah* gibi filmleriyle milli sinemanın estetik ve ideolojik temellerini atmıştır. Mesut Uçakan, 1980 sonrası dönemde özellikle *Reis Bey* ve *Yalnız Değilsiniz* gibi eserlerle İslamcı bir vicdanın beyaz perdedeki temsilini kurmuştur. Salih Diriklik ise daha sade anlatımıyla dindar halk kesimlerine hitap eden yapımlarıyla öne çıkmıştır. 1990’larla birlikte bu çizgide üretim yapan sinemacılar, ana akım dışında bir “vicdan sineması” oluşturarak alternatif bir anlatı dili geliştirmeye çalışmışlardır. 2000’li yıllarda bu gelenek, belli ölçülerde dönüşerek Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerle daha sembolik, şiirsel ve bireysel anlatılara evrilmiştir. Özellikle Kaplanoğlu’nun *Yusuf Üçlemesi*, modern insanın metafizik arayışını İslami duyarlılıklarla birleştiren kendine has bir sinema dili ortaya koyar. Sonraki yıllarda Mustafa Çeri gibi genç yönetmenler ise bu mirası daha didaktik, deneysel ya da düşsel yollarla sürdürmeye çalışmıştır (Tunç, 2025). Dolayısıyla resmi kadrajın ötekisi olarak konumlanan bu yeni sinema formu her dönem devletle, toplumla ve sektörle farklı düzeyde ilişkiler kurmuş; kimi zaman dışlanmış, kimi zaman da desteklenmiştir.⁴ Bugün hâlâ devam eden bu da-

⁴ Bu çalışmada “kadraj” kavramı, yalnızca kameranın fiziksel çerçeveleme işlevini değil, aynı zamanda sinemanın neyi, nasıl ve hangi bakış açısından gösterdiğine dair ideolojik ve estetik tercihler bütününi ifade etmektedir. Kadraj burada teknik bir araç olmaktan çıkarak temsilin

mar, Türkiye’de inanç temelli kimliklerin sinemasal temsilini tartışmaya açmaya devam etmektedir.

Türk sinemasında din temsilleri üzerine yapılan akademik çalışmalar, özellikle 1950’lerden itibaren dindar figürlerin çoğunlukla geri kalmışlık, irrasyonellik ve ataerkil baskı ile ilişkilendirilerek inşa edildiğini göstermektedir. Bu figürler, modernleşme ideolojisinin karşıt kutbu olarak kurgulandığı için, dindarlık çoğu zaman büyük bir çatışmanın kaynağı veya aşılması gereken bir engel olarak sunulmuştur. İlgili literatürde sıklıkla vurgulandığı üzere, bu temsiller hem sınıfsal hem de kültürel bir hiyerarşiyi yeniden üretmekte; şehirli-seküler özneyi ilerlemenin, dindar taşralıyı ise geriliğin taşıyıcısı olarak konumlandırmaktadır. Bu bakış, dini alanı dar bir stereotipleştirme rejimine mahkûm ederek toplumsal çeşitliliği görünmez kılmaktadır. Böylece bir şekilde sinema perdesinde ancak kendisine yer bulabilen dindarlık da çoğu kez gerçek toplumsal deneyimlerin değil, ideolojik önyarguların yansıması olarak ortaya çıkmaktadır (Bkz. Yorulmaz, 2019: 87; Kaçar, 2020).

Sinema, artık salt bir sanat formu olmaktan çıkarak sürekli güncellenen bir tür ideolojik aygıt niteliği kazanmıştır. Bu yönüyle sinema, özellikle dindar öznenin çarpıtıldığı ya da bütünüyle yok sayıldığı imgesel temsilleri barındırarak kültürel iktidarın kendisini yeniden üretme biçimlerinin tipik bir göstergesi olmaktadır. Bu görünmezlik hali, dindar öznenin anlatı içinde kurucu bir irade sergilemekten ziyade, çoğu zaman araçsal bir nesne olarak konumlandırılmasıyla daha da belirginleşmiştir. Artık anlatının merkezinde yer almak bir yana, dindar karakter hikâyenin kıyısında ve modernliğin karşıtı sabit bir “öteki” figürü olarak çizilmektedir. Bu pasifleştirilmiş temsilde, dindar karakter modernleşmenin önüne set çeken, irrasyonel, ilkel ve gerici bir “engel” gibi sunulmaktadır. Özellikle 1960 sonrası Yeşilçam sinemasında, taşra bağlamında yer alan din adamı figürü, bilimsel ilerlemenin karşısında duran cehalet timsali olarak kurgulanmış; bu temsil biçimi zamanla dindar kimliğin kültürel meşruiyetini aşındıran güçlü bir ideolojik araca dönüşmüştür (Krş. Okutan, 2009; İnce, 2020). Anlaşılan o ki öznenin çarpıtılan ya da bütünüyle yok sayılan imgesel temsili, kültürel iktidarın kendisini yeniden üretme biçimlerinin tipik bir göstergesidir.

sınırlarını belirleyen, seyircinin bakışını yönlendiren ve dolayısıyla hangi kimliklerin görünür, hangilerinin dışarıda bırakılacağını tayin eden kurucu bir anlam alanı hâline gelmektedir. Özellikle dindar-muhafazakâr sinema bağlamında kadraj, sadece anlatılan hikâyenin değil, bu hikâyenin hangi estetik ve ideolojik çerçeveye sunulduğunun da göstergesi olarak okunmalıdır. Bu bağlamda kadraj, temsilin merkezinde yer alan bir karar mekanizmasıdır: Kimi zaman dışlayıcı, kimi zaman kuşatıcı, kimi zaman ise dönüştürücü bir rol üstlenir. Dolayısıyla kadraj, sinema dilinde içerikten biçime, karakterden mekâna kadar birçok öğeyi biçimlendiren görünmeyen bir düzenleyici olarak düşünülmelidir. Zaten bu çalışmada da kadrajın, dindar sinemanın estetik arayışları ve görünürlük mücadelesi bağlamında nasıl işlediği analiz edilmektedir (Krş. 197-228).

Söz konusu durum yalnızca seküler-Batıcı sinemanın, dindar kimliğe dışarıdan giydirdiği indirgemeci temsillerle açıklanamaz. Aynı zamanda, dindar kesimin kendi içinden güçlü ve süreklilik taşıyan bir anlatı üretme iradesi geliştirememesi de bu marjinalleştirme sürecini pekiştirmiştir. Türk dindarlığı -özellikle örgütlü dini yapılar üzerinden- kendisine biçilen pasif ve edilgen kimliği çoğu zaman sorgulamadan içselleştirmiş, böylece anlatı içinde kendini temsil etme kapasitesini sınırlandırmıştır. Bu çifte kırılma hem dışsal temsildeki indirgemeci bakışı hem de içsel özeleştirme ihtiyacını gündeme getirmektedir.

Dindar-muhafazakâr öznenin sinema özelindeki sistematik dışlanması, çoğu zaman onun toplumsal gerçeklikte taşıdığı potansiyel ve karşılıklı görmezden gelinerek hatta kimi zaman da doğrudan bu potansiyeli bastırmak amacıyla kurgulanmış görünmektedir. Türkiye gibi dindarlığın geniş halk kesimlerinde güçlü bir karşılık bulduğu bir toplumda, bu kimliğin temsili alanda görünmez kılınması, kültürel iktidarın sosyolojiyi dikkate almayan dışlayıcı sınırlarını da açıkça ortaya koyar. Ne var ki burada, seküler sinemanın bu dışlayıcı tavrının her zaman bilinçli ve yüksek sanatsal bir stratejiyle hareket ettiği söylenemez. Aksine, Türk sinemasında özellikle 1980 öncesi dönemde, Batılı anlatı kalıplarının yüzeysel taklitleriyle şekillenen, çoğu zaman papaz veya din adamlarını karikatürize eden filmlerin etkisiyle, dindar figürler rastlantısal ve kaba stereotiplere indirgenmiştir. Bu nedenle görünmezlik, sanatsal bir "ustalıkla" değil; çoğu zaman ideolojik basitliğin ve estetik yetersizliğin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla dindar özne, yalnızca dışlanmamış; aynı zamanda sinemanın estetik çerçevesi içinde temsil edilmeye değer bulunmayarak kültürel olarak silikleşmiştir (Serdar, 2017; Yılmaz, 2023: 82-87).

Söz konusu görünmezlik, tek boyutlu bir dışlanma pratiği olmanın ötesinde; yalnızca dışsal baskı mekanizmalarıyla açıklanamayacak kadar karmaşık içsel dinamikleri de barındırır. Dindar-muhafazakâr kesimin sinemaya yönelik kendine has tutumu (çekingenlik, yetersizlik duygusu ve dışlanma) bu süreci mütemadiyen beslemiştir. Hatta öyle ki uzunca bir süre sinema, dindar-muhafazakâr kesimde "haram", "ahlaki hoşnutsuzluk" ya da "boş zaman eğlencesi" gibi damgalarla da karşılanmış; bir türlü kültürel bir mücadele zemini olarak görülüp idrak edilememiştir. Bu durumu bir mağduriyet hikâyesi olarak değil; aynı zamanda bilinçli bir geri çekilme stratejisi olarak da okumak mümkündür. Öte yandan, kendi temsilini üretme konusundaki ihmalkâr gecikme, dindar-muhafazakâr kesimin sinemada özne konumuna yükselmesini de ertelemiş; bu kesimi adeta kaçınılmaz bir şekilde başkalarının kurduğu imgelere teslim olmaya ve bu imgeler üzerinden kendi bilincini

inşa etmeye mahkûm etmiştir. Neticede sinemada çift taraflı bir görünmezlik doğmuştur; dışsal engelleme ve içsel mesafe birbirine eklenerek ağırlıklı etkisini sürdürmeye devam etmiştir (Lüleci, 2020: 522; Serdar, 2017).

Dindar-muhafazakâr öznenin sinemadaki görünmezliği, kültürel iktidar yapılarının ideolojik tercihleriyle dindar kesimin sinemaya mesafeli duruşunun birleşiminden doğan çok boyutlu bir krizi yansıtmaya yetmiştir. Ne var ki bu kriz, sıkça iddia edildiğinin aksine salt sayısal temsil eksikliğini değil; estetik, anlatı ve kültürel meşruiyet açıklarını da beraberinde kurumsallaştırmıştır.

Halbuki dindar-muhafazakâr kesimin sinemadaki temsili, yalnızca görünürlikle sınırlı değildir; esas mesele, bu kesimin kendi hikâyesini, kendi dünya görüşüne uygun bir sinema diliyle anlatabilecek bir ifade gücüne ulaşabilmesidir. Görünmezlik bu bağlamda, sadece bir mağduriyet söylemi değil, aynı zamanda aşılması gereken anlatı ve biçim sorunlarını da içinde barındıran yapısal bir mesele olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durum, hem sinema dilinde yeni ifade olanakları aramayı hem de dindar-muhafazakâr öznenin kendi varoluşsal deneyimlerini aktarabileceği alternatif temsiller üretmeyi gerekli kılmaktadır.⁵

Kuramsal Çerçeve: Kültürel İktidarın Çekim Alanı

Kültürel iktidarı anlamak için sinema alanında temsiliyetin nasıl üretildiğini, bu temsillerin hangi bilgi yapıları ve estetik tercihlerle dolaşıma sokulduğunu ve bu sürecin toplumsal rızayı hangi yollarla inşa ettiğini ortaya koymak gerekir. Temsil meselesi, görüntü düzeyinde bir sunum olmanın ötesinde, bilgi, değer ve anlamın kim tarafından ve hangi zeminde üretildiğiyle ilgili ideolojik bir mücadeleyi ifade eder. Kültürel iktidar, siyasetin sınırlarını aşan;

⁵ Türkiye’de dindar-muhafazakâr sinema tartışmalarının entelektüel temelleri, son on yılda yayımlanan üç önemli özel sayıyla belirgin bir biçimde görünürlük kazanmıştır. DEM’in 2015 tarihli *Sinema ve Din* özel sayısı, dinî temsiller, din adamı imgesi, kutsalın sinemasal estetiği ve maneviyatın görsel dile aktarımı gibi başlıkları sistematik biçimde ele alarak dindarlığın perde üzerindeki konumlanışını ilk kez teorik bir çerçeveye kavuşturmuştur. TALİD’in 2020/2021 yıllarında hazırladığı iki ciltlik *Türkiye’de Sinema Çalışmaları* özel sayıları, Türk sinema literatürünü bütüncül bir haritaya dönüştürerek dindar-muhafazakâr sinema üretimlerini hem tarihsel hem kuramsal bağlamda yerleştirebilecek geniş bir zemin sunmuş; böylece bu alanın ulusal sinema tartışmalarıyla temasını güçlendiren kurumsal bir arka plan oluşturmuştur. Hece Dergisi’nin 2024 tarihli iki ciltlik *Türk Sineması Özel Sayısı* ise, kapsamlı içeriği ve sinema tarihini yeniden düşünmeye dönük bakışıyla, muhafazakâr sinemanın estetik iddialarının ulusal sinema yazımının dış halkasında değil, merkezine yakın bir tartışma odağına taşınabileceğini ortaya koymuştur. Buna karşın tüm bu değerli katkılara rağmen, dindar-muhafazakâr sinemanın hem tarihsel köklerini hem estetik yönelimlerini hem de çağdaş temsil sorunlarını kuşatıcı biçimde ele alacak daha geniş, disiplinlerarası ve karşılaştırmalı çalışmalara hâlâ ciddi ihtiyaç vardır. Bu üç özel sayı, alanı kuran temel metinler niteliğini taşısa da dindar-muhafazakâr sinemanın kuramsallaşması ancak bu birikimin çoğaltılması, çeşitlendirilmesi ve eleştirel perspektiflerle derinleştirilmesiyle mümkün olacaktır.

estetik tercihler, sembolik meşruiyet mekanizmaları ve değer üretimi süreçleriyle şekillenen çok katmanlı bir yapı olarak ele alınmalıdır. Gramsci'nin hegemonya kavramsallaştırması (Gramsci, 2014) ile Bourdieu'nün kültürel sermaye ve meşruiyet ilişkileri birlikte (Bourdieu, 2015) düşünüldüğünde, beğeni düzeyinde rıza üretiminin iktidar mekanizmalarının en etkili araçlarından biri olduğu anlaşılır.

Sinema bu sürecin merkezinde yer alır; çünkü imgeleriyle, anlatı yapılarıyla ve estetik diliyle yalnızca temsiller yaratmakla kalmaz, aynı zamanda bu temsilleri dolaşımda tutarak normları ve kimlikleri yeniden üretir. Bu bağlamda, kültürel iktidarın "çekim alanı" ifadesi, izleyici nezdinde oluşturulan estetik ve duygusal yönelimi; belirli kimliklere yönelik yakınlık ya da uzaklık hissinin inşasını tanımlar. Sinema, bu çekimi görsel tatmin, anlatı düzeni ve kimlik politikalarının kesişiminde kurar. Belirli toplumsal grupların görünür kılınması, diğerlerinin ise sistemli bir şekilde dışarıda bırakılması, sinemanın yalnızca bir sanat formu değil, aynı zamanda hegemonik düzenin yeniden üretim aracı olduğunu açık biçimde ortaya koyar. Bu çerçevede temel soru, temsilde kimlerin yer aldığı kadar, bu temsillerin hangi değer yargıları, hangi normatif ön kabuller ve hangi estetik yapı aracılığıyla sunulduğudur.

Akademik metinlerin dayandığı kuramsal çerçeveler, farklı düşünürlerin katkılarını sıralayan biçimsel bir bölüm olmakla sınırlı kalmaksızın Türkiye özelinde sinema alanında süregelen temsiliyet mücadelesini kavramaya yönelik disiplinlerarası bir okuma imkânını harekete geçirmeyi zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda farklı çözümleme modellerini birlikte ele almak; ülke sinemasındaki dindar-muhafazakâr temsillerin tarihsel olarak nasıl şekillendiğini netleştirmek açısından kurucu bir önem taşır. Böylece kültürel iktidarın salt siyasal bir kategori olmadığını ayrıca da onun estetik tercihlerden normatif kabullere, izleyici alımlamasından özneleşme biçimlerine kadar uzanan oldukça geniş bir yelpazede kendine has bir işleyişle sinema alanını domine ettiğini görmüş olacağız. Ancak bu noktada açıklığa kavuşturulması gereken önemli bir metodolojik tercihe de değinmek gerekir.

Bu çalışmada, yöntem açısından din sosyolojisinin ve kültürel çalışmaların bakış açısına bağlı kalınmakta ve bu bağlamda filmin kendisinden çok, onun üretildiği koşullara, izleyiciyle kurduğu ilişkiye ve dolaşıma nasıl girdiğine odaklanılmaktadır. Gramsci'nin hegemonya kavramı (Gramsci, 2014; Anderson, 1998), Bourdieu'nün alan ve habitus çifti, (Bourdieu, 2023), Foucault'nun iktidar-söylem ilişkisi (Foucault, 1987) ve son olarak da Stuart Hall'un temsil tartışmaları (Hall, 2017), çalışmanın kuramsal dayanak noktalarını oluşturmaktadır. Böylece anlatı yapıları, estetik kodlar ve dindar-muhafazakâr üretimin yapım süreçleri kültürel iktidar yapıları içindeki konum-

lanışları üzerinden çözümlenmekte; finansal ve sektörel ilişkiler de bu bağlamda değerlendirilmektedir. Böylece kültürel iktidarın katmanları arasındaki geçiş yollarının da daha görünür hâle gelmesi sağlanmaktadır.

Dindar-muhafazakâr sinema örneklerini anlamak ve konumlandırmak için Batılı kuramsal çerçevelerin tercih edilmesi, yalnızca analitik bir kolaylık değil; aynı zamanda sinemanın tarihsel olarak seküler-modern epistemolojinin bir ürünü olmasından kaynaklanan yapısal bir zorunluluğa işaret etmektedir.

Kültürel iktidar gerçeğini bütüncül bir şekilde kavrayabilmek için, öncelikli olarak temsiliyetin sinema alanında nasıl üretildiğini, hangi epistemik ve estetik mekanizmalarla yeniden dolaşıma sokulduğunu ve bu sürecin toplumsal rızayı hangi yollarla örgütlediğini açıklığa kavuşturmak gerekir. Bu nedenle kültürel iktidar, siyasal bir üstünlük anlatısıyla sınırlamaksızın, aynı zamanda onu sembolik düzlemde kurulan çok boyutlu bir çekim alanı olarak da görmek gerekir. Sinema, bu çekim alanının hem üreticisi hem de dolaşım mekânı olarak işlev görmektedir; kültürel iktidar da bu mecra aracılığıyla bir yandan belirli kimlikleri görünür kılmakta, diğer yandan bazı kimlikleri sistematik biçimde marjinalleştirmektedir. Bu çift yönlü işleyiş, kültürel hegemonyanın sinematik formlar üzerinden nasıl kurulduğunu sahici bir problem alanına taşımaktadır.

Sinema, kavramsal ve estetik düzlemde Batı modernitesinin içinde şekillenmiş bir anlatı formu olduğundan, bu alandaki temsil pratiklerini anlamlandırmak amacıyla kültürel alan teorisi, estetik ideoloji analizi gibi Batı menşeli yaklaşımlar hâlâ açıklayıcı güce sahiptir. Öte yandan, İslami gelenek, sinema gibi görsel ve duyuşsal bir anlatı mecrasına doğrudan karşılık gelen tutarlı ve sistematik bir estetik yapı üretmediğinden, bu gelenek içinden kurulan teorik çerçeveler sıklıkla sınırlı kalmakta ve kavramsal düzeyde çeşitli boşluklar barındırmaktadır. Bununla birlikte, özellikle İran sinemasında örneklerine rastlanan ve sufi düşüncenin sinemasal estetikle buluştuğu kendine özgü bir ifade tarzı, İslami referanslarla geliştirilen alternatif yaklaşımların mümkün olabileceğini de göstermektedir. Ancak bu tür örnekler, henüz ana akım bir teorik çerçeve oluşturmaktan uzaktır ve sınırlı bir coğrafi ve kültürel bağlamda şekillenmiştir. Buna ek olarak, mevcut literatür ve terminolojinin büyük ölçüde Batı merkezli olması, çalışmanın daha en başında kendi iddiasını taşıma gücünü zayıflatabilecek bir risk de içermektedir. Bu nedenle çalışmada, söz konusu kuramsal bağımlılığın farkında olunmakta ve bu çerçeveye eleştirel bir mesafe ile yaklaşılmaktadır.

Kültürel iktidar mücadelesinin sinema alanındaki tezahürlerini bütüncül olarak değerlendirebilmek için kuramsal düzlem kadar somut üretimlerin de

dikkate alınması gerekir. Türkiye’de dindar-muhafazakâr sinemanın yaşadığı temsil krizini ele alırken özellikle belli başlı yönetmenlerin filmografilerinden, anlatı yapılarından ve estetik tercihlerinden hareketle daha görünür bir çözümleme düzlemi kurulması mümkündür. Bu anlamda, yalnızca soyut kavramsal tartışmaları bir kenara bırakarak sahne kompozisyonlarından karakter yapılarına, tema tekrarlarından izleyici tepkilerine uzanan mikro ölçekli okumalara da bu çalışmada yer verilmesi gerekmektedir. Diğer yandan, dindar sinemanın dışsal baskılarla birlikte içsel açmazları da barındırdığı göz ardı edilmemelidir. Teknik yetersizlikler, anlatı monotonluğu, görsel daralma ve öz eleştiri eksikliği gibi unsurlar, bu sinemanın dönüşme ve çoğullaşma kapasitesini sınırlandırmaktadır. Bu bağlamda, filmlerde hangi biçimsel stratejilerin benimsendiği; kurgu, ses ve görüntü gibi sinematografik unsurların nasıl kullanıldığı da dikkatle analiz edilmelidir. Çünkü bir filmin içerdiği ideolojik yönelim yalnızca temaya değil, aynı zamanda bu teknik tercihler aracılığıyla kurulan anlam katmanlarına da yansır. Aksi takdirde, dindar sinema yalnızca dışlanmış bir temsile indirgenerek ele alınmış olur; oysa alandan dışlanmak, tek başına özneleşme anlamına gelmez. Asıl belirleyici olan, temsile yönelik bilinçli bir irade ve estetik bir tavır geliştirme yönündeki eylemliliktir. Dolayısıyla özneleşme, sadece dışsal konumlanışla değil, niyetle kurulan ve sinematografik dile yansıyan bir inşa süreci olarak değerlendirilmelidir.

Bu çalışmada kültürel iktidarın sinema alanındaki işleyişini çok boyutlu biçimde değerlendirebilmek için Gramsci, Bourdieu, Foucault ve Hall’un kuramsal yaklaşımlarından birlikte yararlanılmıştır. Her biri kültürel iktidarın farklı yönlerini görünür kılmaktadır: Gramsci, hegemonya ve rıza üretimi kavramlarıyla kültürel liderliğin sınıfsal-toplumsal düzlemde nasıl tesis edildiğini açıklarken Bourdieu, kültürel sermaye, habitus ve meşruiyet kavramları aracılığıyla estetik tercihlerin ve kültürel beğenilerin sınıfsal birer ayrıştırma aracına nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Foucault, bilgi, söylem ve iktidar ilişkileri üzerinden kültürel alanın disipline edici ve denetleyici boyutlarını analiz etmekte, Hall de kültürel temsillerin medya ve popüler kültür aracılığıyla nasıl kurulduğuna ve alımlayan öznenin bu sürece nasıl katıldığına odaklanarak, kimlik-politika ilişkisini çözümlemektedir.

Bu dört yaklaşım birlikte değerlendirildiğinde, kültürel iktidarın ekonomik ve siyasal boyutların ötesinde; estetik, söylemsel ve temsili düzlemlerde nasıl işlediğini kavramak da mümkün hale gelir. Bu nedenle çalışmada tek bir kuramsal çerçeveye bağlı kalınmamış; aksine, bu dört düşünürün sunduğu kavramsal araçlar arasında kurulan geçişlerle, sinema alanındaki temsil ilişkilerini çok boyutlu olarak ele alan yeni bir teorik yapı geliştirilmiştir.

Gramsci: Hegemonya, Rıza Üretimi ve Organik Aydınlar

Antonio Gramsci'nin tedavüle soktuğu hegemonya kavramı, kültürel iktidarın işleyişini anlamak için temel bir teorik zemin oluşturmaktadır. Ona göre hegemonya, yalnızca devletin baskı aygıtları yoluyla değil; sivil toplumda yürütülen rıza üretimi süreciyle de kendine bir hayat bulmasıdır (Herman, Chomsky, 2012).

Gramsci'ye göre hakim sınıflar, toplumu yalnızca zor kullanarak değil, aynı zamanda rıza üreterek de yönetir. Rıza, halkın egemen sınıfın dünya görüşünü doğal, doğru ve kaçınılmaz kabul etmesiyle oluşur. Gramsci bu durumu, hegemonya kavramıyla açıklar. Egemen sınıf, kendi fikirlerini toplumun geneline kültürel, ideolojik ve ahlaki araçlarla yayar; böylece yönetilenler bu düzene gönüllü olarak boyun eğer (Gramsci, 2014). Rıza üretimi okul, din, medya, aile gibi kurumlar aracılığıyla işler ve bireyler farkında olmadan bu düzenin yeniden üreticisi hâline gelir. Gramsci'nin bu tespiti, iktidarın sadece baskıyla değil, kültürel etkiyle nasıl sürdürdüğünü anlamak için kilit önemdedir. Bu süreçte sanat, medya ve eğitim gibi kültürel alanlar hakim sınıfın değerlerini doğal ve evrensel gibi takdim ederek onu normalleştirir.

Sinema, bu hegemonik düzenin başlıca taşıyıcılarından biri olarak öne çıkar. Türkiye'de seküler-Batıcı modernleşme projesi büyük ölçüde sinema aracılığıyla meşrulaştırılmış; dindar-muhafazakâr kimlik ise bu alanda sistemli biçimde dışlanmıştır (Thwaites, 2021). Bu yaklaşımla birlikte sinema hem bir estetik ifade hem de toplumsal hafızanın şekillendiği ve ideolojik hegemonyanın yeniden üretildiği muhataralı bir mücadele alanı olarak öne çıkar.

Gramsci'nin hegemonya anlayışında kültürel mücadelenin sürekliliği, her şeyin önüne hatta özüne yerleştirilir. Çünkü hegemonya, sabit bir egemenlik sorunu değil, sürekli yeniden üretilmesi gereken bir uzlaşma zemini. Bu durum, hegemonik iktidarı her an muhalif kültürel pratiklerle karşı karşıya kalma riskiyle hemhal kılar (Zengin, 2023). Bunun en somut örneklerinden biri Türkiye özelinde, seküler sinema geleneğinin laik ve ilerlemeci söylemi merkezine yerleştirirken dindar-muhafazakâr kimliği ya temsilden dışlaması ya da onu geri, tutucu ve irrasyonel olarak kodlamış olmasıdır. Bu baskılama görsel temsillerle sınırlı kalmamış; kurgulanan anlatı yapıları, karakter inşaları ve dramatik çatışmalar aracılığıyla da adeta yeniden üretilmiştir. Böylelikle sinema, rıza üretiminin güçlü bir alanına dönüşmüş ve egemen kültürün sürekliliğini sağlayacak bir temsil aygıtı olarak devlet ve siyasi iktidarla bütünleşmiştir.

Gramsci'nin çokça bilinen "organik aydın" kavramsallaştırması da aynı şekilde kültürel dönüşümün temel dinamiklerinden birisi olarak tanımlan-

mıştır (Gramsci, 2014). Gramsci'nin geliştirdiği "organik aydın" kavramı, aydının toplumsal rolüne dair klasik anlayışı sorgulamaktadır. Ona göre her toplumsal sınıf, kendi dünya görüşünü yaymak için yine kendine özgü aydınlarını yetiştirmektedir. Bu aydınlar sınıftan bağımsız değil, onunla organik bağ kurmuş, yani doğrudan o sınıfın çıkarlarını temsil eden kişilerdir. Burjuvazi, eğitimden medyaya kadar pek çok alanda bu aydınları kullanarak kültürel hegemonyasını kurar; işçi sınıfı da buna karşı koymak için kendi aydınlarını oluşturarak direnç oluşturabilir. Zamanla bu kavram sadece sınıf temelli değil, toplumsal hareketlere ve kimlik mücadelelerine bağlı aydınları da kapsayacak şekilde bir hayli genişlemiştir. Bugün organik aydın ifadesi akademik çevrelerle sınırlı olmaksızın sivil toplumda, medyada, sokakta ya da dijital platformlarda toplumsal bilinç yaratmaya çalışan, halkla bağ kuran, aktif mücadele içinde yer alan kişiler için de kullanılmaktadır. Günümüzde organik aydın, akademik ya da sanatsal üretimi halkla temas ettirebilen, toplumsal sorunlara kavramsal çerçeveler geliştiren ve kolektif mücadeleye teorik yön verebilen bir toplumsal özne olarak tanımlanmaktadır.

Türkiye'de dindar-muhafazakâr kesimler arasında yükselen entelektüellerin özellikle sinema alanına yeterince müdahil ol(a)maması, hegemonyaya karşı alternatif senaryoların geliştirilmesini olabildiğince geciktirmiştir. Perdeye taşınan yapımların çoğunu şekillendiren, seküler orta sınıfın kültürel kodlarıyla örülmüş estetik anlayış ise farklı seslerin geçişine kapalı bir daralmayı da beraberinde getirmiştir. Anlaşılan odur ki dindar kesim kendi organik entelektüelini yetiştiremediği ölçüde, bu süreç boyunca temsiliyet krizi daha da derinleşmiş; sinema dili, adeta kendini dışarıdan izleyen bir konuma mahkûm olmuştur.

Gramsci'nin rıza üretimi teorisi, sinema gibi kitle iletişim araçlarının ideolojik işlevlerini kavramak için anahtar bir kavram statüsünde ele alınabilir (Gramsci, 2014; Zengin, 2023). Esasen sinema, izleyiciye doğrudan bir söylem sunmaz; anlamı, estetik biçimler, dramatik yapılar ve karakter ilişkileri üzerinden dolaylı olarak kurgular ve yansıtır. Bu estetik ve yapısal kurgular, izleyici üzerinde güçlü bir ideolojik propaganda etkisi yaratma potansiyeliyle egemen ideolojinin seyirci tarafından sorgulanmaksızın içselleştirilmesini kolaylaştırır (Abisel, 2005: 48-58). Bu alanda yapılan çözümlemelerin de ortaya koyduğu gibi, filmlerde aileler itaatkâr bireyler üreten bir yapı olarak sunulmakta; aile kurumunun ise tahakküm, disiplin, şiddet ve mikro iktidar ilişkilerinin yoğunlaştığı bir mekân olarak temsil edildiği anlaşılmaktadır (Gezer, 2022). Türkiye'de verili sinema geleneğinde dindar karakterlerin olumsuz ya da dışlayıcı biçimlerde temsil edilmesi, işte bu hegemonik yapı içinde ideolojik bir işlev üstlenir. İzleyici böylece modernleşme sürecini doğal, gerekli

ve kaçınılmaz olarak algımlarken; dindar kimlik de bu sürecin karşısına yerleştirilmiş irrasyonel bir “öteki” olarak adeta yeniden üretilir. Burada açığa çıkarılan gerilim, Gramsci’nin hegemonya anlayışına doğrudan tekabül eder (Anderson, 1998).

Gramsci sinema üzerine doğrudan yazmış bir kuramcı olmasa da onun hegemonya, rıza üretimi ve organik aydın gibi kavramları, kültürel üretim alanlarının genel işleyişini anlamak açısından oldukça işlevseldir. Bu nedenle çalışmada Gramsci’nin söz konusu kavramsal çerçevesi, sinema alanına doğrudan değil, yorumsal bir geçişlilik üzerinden uygulanmakta; özellikle kültürel iktidarın temsil, meşruiyet ve dışlama mekanizmaları sinema pratikleriyle birlikte yeniden düşünülmektedir. Dolayısıyla yapılan analizler, Gramsci’nin teorisini bire bir takip etmektense, onun sunduğu düşünsel araçları çağdaş sinema ortamına, daha özel olarak da İslam dünyasında şekillenen kültürel üretim ilişkilerine uyarlamayı amaçlamaktadır. Bu yönüyle çalışma, kuramın bire bir izinden gitmek yerine, bağlamsal bir yeniden yorumlama önerisi taşımaktadır.

Aslında Gramsci’nin bu perspektifi mevcut durumun ve hegemonik yapılar karşısında alternatif kültürel üretimlerin geliştirilme olanaklarını da tartışmaya açmaktadır. Belli ki kültürel mücadelenin sinema alanındaki karmaşık dinamikleri, salt ideolojik bir çatışmanın ötesinde; estetik, politik ve toplumsal süreçlerin iç içe geçtiği kompleks bir mücadele alanına işaret etmektedir. Öte yandan hegemonik yapıların çözümlenmesinde görünür olanın ötesine geçmek yetmez; yanı sıra iktidarın sessiz ve dolaylı işleyiş mekanizmalarını da anlamak gerekir (Başkan, 2022). Dindar-muhafazakâr kesimlerin sinemada peyderpey de olsa hegemonya karşıtı stratejiler geliştirebilmesi de sonuçta rıza üretim süreçlerine müdahale edecek estetik, teknik ve entelektüel yeterliliğe ulaşma çabası içinde olduğunu göstermektedir.

Hegemonya karşıtı stratejilerin inşası, Gramsci düşüncesi temelinde bir “mezvi savaşı”nın kültürel ve sanatsal düzlemde yaşama geçirilmesi anlamına gelmektedir. Gramsci’nin formülasyonunda, hegemonik iktidarın karşısına doğrudan bir askerî çatışma değil, toplumsal kurumlar içerisinde uzun soluklu bir ideolojik ve kültürel mücadele koymak gerekmektedir. Gramsci’nin hegemonya kuramının da işaret ettiği gibi, sinema ideolojik mücadele alanlarından biridir ve bu bağlamda, dindar-muhafazakâr çevrelerin de kendi aydın kadrolarını oluşturarak alternatif anlatılar üretmeleri ve hegemonik temsil kalıplarını eleştiriye açmaları kaçınılmaz bir ihtiyaçtır.

Dolayısıyla Gramsci’nin hegemonya teorisi üzerinden dindar-muhafazakâr sinema pratiklerini okuduğumuzda, bu pratiklerin salt ideolojik bir

karşı çıkış olmadığını, aksine estetik yeterlilik, teknik donanım ve entelektüel derinlik gibi hegemonik alanın kendi silahlarıyla mücadele etmeyi gerektiren yeni bir yapısal dönüşüm sürecini içerdiğini rahatlıkla görürüz. Bu durum, hegemonyanın yalnızca zor yoluyla değil, rıza üretimi yoluyla da işlediğini karşı-hegemonya inşasının da alternatif bir kültürel liderlik ve ahlaki yönelim sunabilmeyi gerektirdiğini göstermektedir.

Bourdieu: Alan, Habitus ve Sembolik Sermaye

Pierre Bourdieu'nün kültürel üretimi alana yerleştiren kuramsal çerçevesi, Türk sinemasındaki temsiliyet mücadelelerini anlamak için kavramsal düzeyde elverişli bir zemin oluşturmaktadır. "Alan" kavramıyla Bourdieu, kültürel üretimin kendi iç dinamiklerine sahip hem özerk hem de genel toplumsal yapıyla ilişkili bir yapılanmanın varlığına atıfta bulunur.

Bourdieu'ye göre alan, toplumsal hayatın görece özerkliğe sahip, kuralları ve dinamikleri olan mücadele sahalarıdır. Sanat, siyaset, akademi ya da ekonomi gibi her alan kendi içinde belirli sermaye türlerinin geçerli olduğu, katılımcıların ortak çıkarları paylaştığı ve bu sermayelerin bir kısmını ele geçirmek için rekabet ettikleri sosyal mikrokozmoslardır. Bir alan, belirli bir sermaye biçiminin özgül kazanımlar getirdiği ve içsel olarak iktidar ilişkileri açısından yapılandırılmış toplumsal bir mekândır. Her aktörün alan içindeki konumu, alanın kendine özgü kuralları, aktörün habitusu ve sermayesi arasındaki etkileşimin sonucudur. Dolayısıyla her alan kendi iç mantığına sahiptir ve bu mantık, dışsal güçlerle sürekli bir gerilim hâlinindedir (Bourdieu, 2023. Ayrıca bkz. Swartz, 2011).

Bourdieu'nün bakış açısından hareketle sinema da kendi kurallarını, kurumlarını ve aktörlerini barındıran özgül bir alan olarak tasavvur edilebilir. Bu bağlamda hâkim normlar hem estetik tercihlerle hem de sermayenin toplumsal dağılımıyla şekillenmeye başlar. Sinema alanı da özellikle Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden itibaren laik-batıcı bir kültürel dizge içinde biçimlenmeye başlayacak; dindar-muhafazakâr kesim bu alanın sınırları dışında hatta zaman zaman karşısında konumlandırılarak ötekileştirilmeye mahkûm edilecektir.⁶

⁶ Dindar kesimin sanat alanının "sınırları dışında" konumlanması ile bu alana "karşı" bir pozisyon alması arasında önemli bir ayrım bulunmaktadır. Osmanlı döneminde dinî hassasiyetler ile sanat iç içe geçmişken, Cumhuriyet'in erken döneminden itibaren laik-batıcı bir kültürel dizge çerçevesinde özellikle sinema gibi mecralarda dindar temsiller sistemli biçimde dışlanmıştır. Ancak bu dışlanma, uzun bir süre boyunca karşıt bir üretim ya da estetik iddia doğurmamış; dindar kesim daha çok sessiz, edilgen ya da mesafeli bir izleyici konumunda kalmıştır. Karşı sahada konumlanma, ancak 1980'ler sonrası kültürel farkındalık, kurumsallaşma ve temsil iradesiyle birlikte gelişmeye başlamış; dindar sinema, alternatif bir anlatı dili üretme çabasına yönelmiştir. Dolayısıyla sınır dışına itilmek, otomatik olarak karşı konumlanma anlamına gelmez; bu geçiş, özneleşme iradesi ve bilinçli bir kültürel stratejiyle mümkündür.

Bourdieu'nün bir diğer işlevsel kavramı da "habitus" kavramıdır. Kavram, bireyin toplumsal geçmişinden edindiği ve farkında olmaksızın içselleştirdiği düşünme, hissetme ve davranma eğilimlerinin bütünüdür. Bourdieu için habitus, birey ile toplumsal yapı arasındaki ilişkiyi açıklayan bir araçtır. Birey yapılar tarafından şekillendirilirken aynı zamanda bu yapıları da yeniden üretir. Aslında toplumsal konumları benzer olan bireyler benzer habituslara sahiptir. Habitus, kalıcı ve devredilebilir yapısal eğilimler sistemi olarak, bireylere belirli alanlarda nasıl davranmaları gerektiğine dair sezgisel bir yönelim sunar ve toplumsal pratikleri organize eder (Bourdieu, 2015; Swartz, 2011; Şentürk, 2017; Karşlı, 2016). Anlaşılan o ki artık sıkça kullanılan bu kavramla, birey ve toplumun davranışlarını belirleyen, tarihsel olarak içselleştirilmiş yapılar bütünü kastedilmektedir. Bu sayede kavram, bireylerin estetik beğenilerinden kültürel tercihlerinin oluşumuna kadar uzanan geniş bir alana dair çözümlene imkânı sunmakta ve bu yönüyle toplumsal analizde önemli bir araç hâline gelmektedir.

Türkiye'de özellikle laik elitlerin oluşturduğu kültürel habitus (Çelik, 1998: 28-35), sinema evreninde geçerli olan estetik normları da belirlemekte gecikmemiştir. Bu normlara göre en basitinden örneğin "nitelikli film" kavramı bile hemen her durumda Batılı formları benimseyen, evrensellik iddiası taşıyan ve modern-seküler değerleri işleyen yapıtlarla sınırlı olmak durumundadır.

Bourdieu'nün kavramsal çerçevesinden bakıldığında, dindar-muhafazakâr kesimin sinemaya ilişkin estetik ve tematik tercihleri çoğu zaman ege-men beğeni normlarının dışında konumlandırılmış; bu tercihler çoğunlukla yetersiz, yüzeysel ya da biçimsel olarak "gelişmemiş" bulunarak kültürel alanın dışında bırakılmıştır. Ancak bu dışlanmanın nedeni doğrudan dindarlığın kendisi değil; dindar kesimin tarihsel olarak büyük ölçüde taşralı, kırsal ve düşük kültürel sermayeye sahip sosyal alanlarla ilişkilendirilmesidir. Beğeni normları büyük oranda şehirli, eğitilmiş ve yüksek kültürel sermaye sahibi sınıflar tarafından belirlenirken, kır/kasaba kökenli estetik anlayışlar hem sınıfsal hem kültürel düzeyde "aşağıda" konumlandırılmıştır. Bu bağlamda dindar-muhafazakâr sinema, yalnızca içerik ya da inanç temelli değil, ait olduğu sosyal habitusun estetik refleksi nedeniyle de dışlanmış; zamanla da bu dışlanma görünmezlik, değersizleşme ve kültürel meşruiyet yitimine dönüşmüştür.

Sembolik sermaye ise Bourdieu'nün kavramsal sisteminde toplumsal kabul gören temel meşruiyet kaynaklarından biridir ve sinemadaki karşılığı "saygın yönetmen", "ödül almış film" ya da "eleştirmen karnesi" gibi göstergeler üzerinden öne çıkar. Bourdieu, klasik Marksist ekonomik sermaye

anlayışını genişleterek toplumsal yaşamda farklı türden sermayelerin var olduğunu ve geçerli olduğunu ileri sürer. Ona göre sermaye; ekonomik, kültürel, sosyal ve sembolik biçimlerde tezahür edebilir. Her sermaye türü, belirli alanlarda farklı düzeyde etki yaratır ve dönüştürülebilir. Örneğin kültürel sermaye (eğitim, bilgi, estetik zevk) sosyal sermayeye (ağlar, ilişkiler ağı) ya da sembolik sermayeye (itibar, meşruiyet) dönüşebilir. Bu bağlamda sermaye, sadece ekonomik değil, aynı zamanda kültürel ve sembolik iktidarın da kaynağıdır (Bourdieu, 2015, 2023).

Türkiye özelinde sembolik sermaye dağılımı sinema söz konusu olduğunda uzunca bir süre seküler-modernist çizgiye göre şekillenmiş; dindar-muhafazakâr kimlikler, estetik değer taşıyıcısı olarak hiçbir şekilde tanınmamıştır (Başkan, 2022). Dindar sinemacıların filmleri genellikle “propagandist”, “öğretici” ya da “teknik olarak zayıf” gibi nitelermelerle dışlanmıştır. Süregelen bu marjinalleş(tir)me içerik ya da biçimle sınırlı kalmamış; bu kesimlerin sembolik sermayeye ulaşmasını sağlayacak festival politikaları, eleştirmen çevreleri ve sinema fonları gibi ağlardan dışlanmalarıyla da iyice derinleşmiştir. Bu imkânlardan mahrum ve belli başlı “meşru” kanalların dışında kalan üretimler ise kaçınılmaz bir biçimde açıkça görünmezliğe mahkûm edilmiştir. Bourdieu’nün kuramı, kültürel iktidarın doğrudan baskı yoluyla olmaksızın, meşrulaştırılmış değerler sistemi aracılığıyla işlediğini ortaya koymaktadır (Swartz, 2011). Estetik beğeniyle tanımlanan sinema gibi alanlarda ise bu meşruiyet, “iyi film nedir?” sorusuna verilen cevaplar üzerinden inşa edilmekte ve her yeni gösterimle birlikte üretilen yeni normlar aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Türkiye’de dindar-muhafazakâr sinema, hâkim estetik kriterlerle örtüşmediği gerekçesiyle kültürel alanın merkezinden dışlanmış ve sıklıkla değersizleştirilmiş olsa da bu filmlerin de kendine özgü bir izleyici kitlesi, anlatı biçimi ve değerler sistemi vardır. Oysa bu filmlerin de kendine özgü bir izleyici kitlesi, anlatı biçimi ve değerler sistemi vardır. Ancak bu izleyici kitlesinin bir kısmı dahi söz konusu filmlerle estetik düzeyde bağ kurmakta zorlanmakta; bu durum içerikten bağımsız olarak biçimsel ve anlatımsal eksikliklerin de dikkate alınması gerektiğini göstermektedir. Dindar-muhafazakâr kültürel sermaye, alandaki meşruiyet ölçütlerini dönüştürebilecek estetik bir dil ve kurumsal yapı oluşturmakta yeterince etkili olamadığı için, kültürel hegemonya tarafından görünmez kılınmaya devam etmektedir (Dingiloğlu, 2016; Özdemir, 2019; Yüksel, 2025). Öte yandan, kültürel alan yalnızca içerik üzerinden değil; biçim, temsil dili ve estetik sunum yoluyla da sınırlarını çizer. Bu nedenle görünürlük sorunu yalnızca ideolojik değil, aynı zamanda estetik-politik bir meseledir.

Operasyonel öngörü, strateji ve planlama eşliğinde dindar-muhafazakâr kesim, sinema alanının dışında kalmakla kalmamış; kendi kültürel sermayesini de alanın tanıdığı biçimlere dönüştürme konusunda da görece geride bırakılmıştır. Halbuki perdede görünür olabilmek hem içerik üretmekle hem de alanın kurallarını içselleştirmekle ancak mümkün olabilecektir. Bu süreç, bir şekilde egemen kültürel habitusla çelişen ve onunla çatışmayı göze alan belli başlı aktörler için kapsamlı bir dönüşüm ve mücadele gerektirir. Geleneksel aidiyet, referans sistemleri ve köklü değerler, bazen bu alana eklenmeyi reddeden ve bunun yerine kendine has bir istikamette direnç ortaya koymayı daha işlevsel bulabilir. Özetle kültürel iktidar tartışmaları da bu alandaki politik, entelektüel ve ahlaki gerekçelendirmeler eşliğinde ilerler.

Foucault: İktidar/Bilgi İlişkisi ve Söylem Üretimi

Michel Foucault'nun iktidar anlayışı, klasik egemenlik kavramının ötesinde; iktidarın tahmin edildiği şekliyle baskı yoluyla değil, bilgi üretimi üzerinden işlediğini ortaya çıkarır. Ona göre iktidar, söylemler aracılığıyla toplumsal gerçekliği üretir ve meşrulaştırır. İktidar, kurumların sınırlarında değil; normlarda, bilgilerde, dillerde ve görsellikte varlık gösterir (Foucault, 2000).

Foucault, iktidarı baskıcı ve merkezi bir egemenlik yapısından ziyade toplumsal ilişkilere yayılan, mikro düzeyde işleyen ve üretken bir ağ olarak tanımlar. İktidar okul ve hapisane gibi disiplin kurumları aracılığıyla bedene nüfuz eder; gözetim ve normalleştirme teknikleriyle de bireyi, kendi kendini denetleyen bir özneye dönüştürür. "İktidar-bilgi" sarmalında işleyen bu dinamik, yasaklamaktan ziyade normları, gerçekliği ve özneyi inşa eden kurucu bir güçtür (Foucault, 1987, 2000). Sinema da bu bağlamda, bir bilgi üretim alanı olarak pekâlâ ele alınabilir. Türkiye'deki sinema incelendiğinde aynı şekilde hangi kimliklerin nasıl temsil edildiği, hangi yaşam tarzlarının bile isteye nasıl da görünür kılındığı ya da dışlandığı, Foucault'nun iktidar/söylem ilişkisi üzerinden çözümlenebilir. Foucault'nun bilgi-iktidar bağlamında kullandığı "söylem" kavramı, sinema incelemelerinde güçlü bir analitik aygıt işlevi görebilir. Artık söylem, dilsel bir yapıdan çok; belirli anlamları üretip bazı bilgileri dolaşıma sokarken diğerlerini dışarıda bırakan bir bilgi rejimidir. Bu bağlamda sinema endüstrisi, estetik bir anlatı aracı olmanın ötesinde, toplumsal hakikati ve özneyi inşa eden devasa bir biyo-politik tertibattır. Kamera, ayırt edici bir mekanizma gibi görünürlüğü yönetip 'bakışı' hiyerarşiye tabi tutarken; perdeye yansıyan temsiller, ideal bedenleri ve davranış kalıplarını dolaşıma sokarak kitleleri normalleştirici bir kuşatmaya alır. Bu bağlamda sinema, yasaklayıcı olmaktan ziyade arzuyu ve bilgiyi (ik-

tidar-bilgi) üreten yeni bir teknoloji olarak işler; izleyiciyi, kurgusal anlatılar üzerinden kendi kendini denetleyen, disipline eden ve rıza üreten ‘uysal’ bir özneye dönüştürür (Gezer, 2022).

Türk sineması örneğinde dindar-muhafazakâr kimliklerin temsiline odaklanıldığında, bu kimliğin sıklıkla gerilik, cehalet ya da radikal aşırılıklarla ilişkilendirildiği rahatlıkla görülür (Karlı, 2016; İnce, Yılmaz, 2020; Yılmaz, 2023: 82-87). Burada belirginlik kazanan söylemsel yapı sadece filmlerin içeriğiyle sınırlı kalmamakta, eleştiri yazılarında, festival söylemlerinde ve sektör içi değerlendirmelerde de aynı zihniyetle sürekli olarak yeniden üretilmeye devam edilmektedir. Bu bağlamda festival kataloglarında veya jüri gerekçelerinde yer alan “çağdaş sinema dili”, “evrensel anlatı”, “sanatsal mesafe” gibi ifadeler ise, dolaylı biçimde seküler estetik kodlarını normatif bir ölçüt olarak kurmakta; bu ölçütlere uymayan dindar temsilleri baştan meşruiyet alanının dışına itmektedir. Böylece dışlama, yalnızca filmlerin içerik düzeyinde değil, eleştirel ve kurumsal söylem aracılığıyla da süreklilik kazanmaktadır. Açıkçası böylece ve bu yolla dindar özne de metin içi ve metin dışı bağlamlarda sınırlandırılmış bir anlam evrenine hapsedilmektedir.

Sinema, genel kanaatin aksine salt eğlence ya da estetik bir alan değil; aynı zamanda bir bilgi rejimi ve iktidar mekanizması olarak da anlam ve içerik kazanır. Bu bağlamda hangi hikâyelerin anlatılabilir olduğu ya da hangi karakterlerin nasıl temsil edilebileceği Foucault’nun tanımladığı söylemsel düzen içinde belirlenir. Onun yaklaşımı takip edildiğinde sonuçta sinemanın neyi gösterdiği değil neyi göstermekten kaçındığı da açığa çıkarılabilir. Bu bağlamda dindar-muhafazakâr olgu ve karakterlerin görünmezliği ya da olumsuz temsili, bu söylemsel düzenin doğrudan bir sonucu olarak temayüz etmektedir.

Foucault’nun iktidarın mikro düzeyde nasıl seyrettiğine dair vurguları, sinema gibi estetik mecraların normatif formlar ürettiği süreci açmakta rahatlıkla kullanılabilir bir imkân sunmaktadır. Nitekim sinema, yalnızca anlatı kurmakla kalmamakta; aynı zamanda görme biçimlerini, kabul kalıplarını ve estetik tercihleri de beraberinde inşa etmektedir. Bu üretimler toplumsal normları yeniden kurgularken, “normal dışı” addedilen temsilleri de adeta görünmezleştirmektedir. Dindar-muhafazakâr tipolojilerin özellikle anlatılarda ya hiç yer bulamaması ya da sınırlı klişelerle sunulması, Foucault’nun “normatif iktidar” kavramsallaştırmasıyla örtüşmektedir. (Foucault, 2007: 106).⁷ Söz konusu normları kültürel elitler başta olmak üzere medya kurumla-

⁷ Foucault’ya göre modern iktidar biçimleri, klasik anlamda yasa koyucu, cezalandırıcı ve yasaklayıcı yapısından farklı olarak, artık normlar üreten ve bireyleri bu normlara göre biçimlendiren bir işleve sahiptir. Bu süreçte iktidar, bireyleri disiplin altına alırken aynı zamanda

rı, eleştirilenler ve seyirci alışkanlıkları beslemekte; iktidar da bu yolla dikeyden çok yatay düzlemlerde, çoklu mekanizmalarla kendini hissettirmektedir.

Foucault'nun "öznenin inşası" üzerine yaptığı vurgulamalar bu tartışmaya daha da anlam katmaktadır. Ona göre özneler, kendilerini belirli söylemler içinde konumlandırarak kurar (Foucault: 2000, 2002, 2007). Bu nedenle de özneleşme süreci iktidar ve bilgi rejimlerinin doğrudan etkisi altındadır.⁸ Dindar-muhafazakâr sinemacıların Türkiye bağlamında özneleşme süreci de öteden beridir hegemonik söylemlere karşı konum alma biçimleriyle şekillenir. Kimi yönetmenler bu söylemlere meydan okuyarak alternatif bir sinema dili geliştirmeye yönelirken kimileri de hâkim estetik formlara eklenerek bir şekilde görünürlük kazanmaya çalışmaktadır. Bu birbirinden farklı özneleşme strateji ve deneyimleri, Foucault'nun söylemsel iktidarın çok boyutlu doğasına dair tezini doğrulamaktadır. Anlaşılan o ki sinema, burada hem iktidar alanı hem de özneleşme imkânı sunma durumundadır. Ancak bu ayrışma ve özdeşleşme çabası da sonuçta hegemonik yapının takdir, teşvik ve reddetme inisiyatifine bağlı kalarak ancak varlığını sürdürebilme fırsatı bulabilmektedir.

Hall: Kodlama/Çözümleme ve Alımlama Politikaları

Stuart Hall'un kültürel çalışmalara kazandırdığı "Kodlama/Kodaçımı" modeli,⁹ medya ve popüler kültür ürünlerinin üretim ve alımlanma süreçlerini; toplumsal bağlam, iktidar ilişkileri ve kültürel kodlar üzerinden çözümlemektedir. Hall bu modeliyle, iletişimi doğrusal ve tek yönlü bir mesaj akta-

onları "normal" ve "anormal" olarak da ayırır. Böylece görünürde tarafsız ve doğal kabul edilen normlar aracılığıyla toplumsal rızayı üretir ve iktidarını sürdürür. Foucault, bu iktidar formunu özellikle biyopolitika ve disiplin toplumu bağlamında ele alır; "norm oluşturma başlı başına bir iktidar işlevi" hâline geldiğini belirtir (Foucault, 2007).

⁸ Michel Foucault, öznenin oluşumunu doğuştan gelen veya bağımsız bir bilinç yapısına dayandırmaz; aksine bu süreci tamamen söylemsel pratiklerin ve iktidar ağlarının bir sonucu olarak görür. Ona göre modern iktidar, toplumdaki bireyleri sadece denetlemekle kalmaz, onları belirli kimliklere bürünmüş özneler olarak da inşa eder. Bu perspektife göre özneleşme süreci; bireyin kendisini anlamlandırması ve disipline etmesi aşamalarında, mevcut normlar ile söylemlerin etkisiyle şekillenir. Söylem, salt bilginin düzenlenmesini sağlamakla sınırlı kalmayıp, öznellik biçimlerini de doğrudan üretir. Öznenin kuruluşu, disiplinci iktidarın beden ve davranışlar üzerindeki denetimiyle iç içe geçer. Bu döngüde birey, bir bilgi nesnesi konumundayken aynı zamanda kendi üzerinde işlem yapan bir aktöre dönüşür. Foucault için özne, bağımsız bir fail olmaktan ziyade, belirli bir dönemin bilgi-iktidar sistemleri tarafından tarihsel olarak kurgulanmış bir yapıdır (Foucault, Foucault: 2000: 57-82; 2002: 271-277; 2007: 58, 67, 105).

⁹ Stuart Hall'un iletişim kuramı, medya metinlerinde anlamın yalnızca içeriğe değil, mesajın biçimsel ve söylemsel olarak nasıl yapılandırıldığına da bağlı olduğunu öne sürer. Hall, kodlama/çözümleme modelinde, medya üreticisinin mesajı belirli ideolojik ve kültürel çerçeveler içinde kodladığını; alımlayıcının ise bu mesajı kendi toplumsal konumu doğrultusunda çözüp yeniden anlamlandırıldığını ifade eder. Anlamın üretimi bu bağlamda yalnızca "ne söylendiği"yle değil, "nasıl söylendiği"yle de doğrudan ilişkilidir. Yani anlatı dili, temsil biçimi ve estetik kodlar, iletinin yorumunu belirleyen asli unsurlar hâline gelir (Hall, 1980: 128-138).

rımı olarak gören geleneksel anlayışları reddetmekte; anlamın hem üretim (kodlama) hem de tüketim (kodaçımı) aşamasında aktif biçimde yeniden kurulduğunu savunmaktadır (Hall, 1980: 128-130).

Medya metinlerinin “çok anlamlı” yapılar olduğunu öne süren Hall, izleyicinin mesajı pasif bir biçimde almadığını; aksine onu kendi sınıfsal ve kültürel konumuna göre egemen, müzakereci ya da muhalif olmak üzere üç farklı okuma biçimiyle karşıladığını belirtir. Hall için bu durum, mevcut iletişim sürecini giderek ideolojik bir anlam mücadelesi alanına dönüştürmektedir. Bu çerçevede anlam, sadece üretici tarafından kodlanmamakta; izleyicinin toplumsal, sınıfsal ve kültürel zeminiyle birlikte yeniden şekillenmektedir (Hall, 2017: 462). Bu ilişkisellik, iletişim sürecinin düz bir hat değil, çok boyutlu bir etkileşim olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda sinema da sadece mesaj ileten bir araç değil, izleyiciyle aktif anlam pazarlığına giren dinamik bir mecra olarak nitelendirilebilir.

Türkiye’de dindar-muhafazakâr sinemanın nasıl bir anlam çerçevesiyle üretildiği ve bu anlamın farklı izleyici grupları tarafından nasıl karşılandığı, Stuart Hall’un iletişim kuramı ışığında somut biçimde değerlendirilebilir. Bu kuramsal yaklaşım, sinema ile izleyici arasındaki ilişkinin tek yönlü değil, karşılıklı ve yoruma açık olduğunu vurgulaması açısından önemlidir (Hall, 1980: 128-130). Nitekim dindar-muhafazakâr sinema çoğu zaman belirli bir değer sistemini önceleyen, ahlaki mesajlara odaklanan yapılar kurmakta; ancak bu mesajlar, estetik kodlarla örülmüş biçimde sunulduğunda, izleyici grupları arasında farklı alımlama biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu çeşitlilik, kültürel üretimin çoğul doğasına işaret etse de dindar izleyici muhayyilesinin bu farklılaşmayı ilkesel düzeyde sahiplenip özümsemesi her zaman mümkün olmamaktadır. Yani çoğu zaman da asıl mesele dindar sinema üreticisinin çoklu içerikler üretmesi değil; dindar izleyicinin bu çeşitliliği özümsemekte kimi zamanlar zorlanmasıdır. Dolayısıyla mesele, üreticinin değil, çoğu zaman alımlayıcının estetik çeşitliliği kabullenmedeki sınırlarında düşümlenmektedir.

Hall’un önerdiği egemen, uzlaşmacı ve muhalif olmak üzere üçlü okuma pozisyonu (Hall, 1980: 135-136), Türkiye’de dindar-muhafazakâr sinemacıların üretimlerini değerlendirirken verimli bir çözümleme imkânı sağlamaktadır. Egemen konumdaki izleyici mesajı üreticinin niyetiyle örtüşecek biçimde kabul etmekte; uzlaşmacı alımlama bazı noktalara katılırken bazılarını mesafe koymakta; muhalif konumdaki izleyiciler ise anlatıya karşı eleştirel bir duruş sergilemektedir. Seküler izleyici, dindar-muhafazakâr filmleri çoğunlukla muhalif konumdan çözümlerken onları ideolojik, gerici veya sanatsal açıdan zayıf bulmaktadır. Buna karşın dindar izleyici, bu filmleri egemen ya

da uzlaşmacı bir pozisyondan okuyarak içerikteki değerleri ve ahlaki mesajları içtenlikle benimsemektedir. Bu keskin ayrışma, sinemanın yalnızca anlatı sunmakla kalmadığını, aynı zamanda toplumsal kutuplaşmayı yeniden üreten bir medya formuna dönüşebileceğini gösterir.

Kodlama süreci, içerikle beraber biçim ve estetik düzleminde de işleyen bir mekanizmadır. Zira Hall, anlamın “ne söylendiği”nden çok “nasıl söylendiği” üzerinden kurulduğunu savunur (Hall, 1980: 128-138). Dindar sinemacılar çoğunlukla mesaj kaygısını estetikten üstün tutarak sinemayı bir ahlaki bildiri aracına dönüştürmekte; bu durum ise Hall’un biçim ve söylemin anlam üretimindeki belirleyici rolünü vurguladığı kodlama modelinden ayrışmaktadır. Bu içerik merkezli yaklaşım, sinematik kodların sembolik ya da anlatı estetiği üzerinden değil, doğrudan söylemsel mesajlar aracılığıyla oluşmasına neden olmaktadır. Muhalif ya da estetik kaygıları önceleyen izleyiciler ise bu filmleri genellikle “propagandist” veya “didaktik” bularak onlara karşı mesafe koyar. Sonuç olarak kodlama biçimi ile alımlama biçimi arasında her zaman uyum sağlanamamakta; aksine sıklıkla bir gerilim doğmaktadır.

Stuart Hall’un modelinde alımlamanın bağlamsal yapısı da belirleyici bir unsur olarak öne çıkar. İzleyici anlamı yalnızca bireysel tercihle değil; sınıf konumu, kültürel sermaye ve dini inanç gibi sosyo-kültürel koordinatlar üzerinden üretir. Bu zemin, Türkiye gibi sosyal dokusunda kültürel çeşitliliğin oldukça belirgin olduğu toplumlarda özellikle anlamlı hâle gelmektedir. Dindar-muhafazakâr izleyiciler, seküler sinema anlatılarında kendilerine yer bulamadığı için çoğu zaman kendi değerlerini taşıyan filmlere yönelmekte ve bu anlatılar üzerinden kimliklerini inşa etmektedir. Çünkü dindar sinema, estetik bir tercihten öte, kimliğini perdeye yansıtan özellikli bir aidiyet pratiğine evrilmeye ihtiyaç duymaktadır.¹⁰

¹⁰ Burada yeri gelmişken oldukça önemli bir noktaya işaret etmek gerekir. Kültürel iktidar tartışmasını Batılı literatür üzerinden yürütüyor oluşumuz, yüzeysel bir tercih değil; sinemanın kuramsal olarak zaten bu gelenek içinde teşekkül etmiş olmasının zorunlu bir sonucudur. Modern sinema kuramı hem temsilin ideolojik niteliğini hem de kültürel hegemonya ilişkilerini çözümlenebilmek için gerekli kavramsal söz dağarcığını Batı akademisinde üretmiştir. Dolayısıyla Türkiye’deki dindar-muhafazakâr sinema pratiklerini sağlıklı biçimde konumlandırabilmek için, ister istemez bu entelektüel mirasın kavramlaştırma imkânlarına başvurmak gerekmektedir. Ne var ki bu tercih, yerel tecrübenin özgünlüğünü göz ardı etmek anlamına gelmez; aksine, küresel kuramsal modellerle yerel dinamiklerin kesişim noktalarını görünür kılarak, Türkiye bağlamındaki temsil mücadelesinin daha rafine bir şekilde analiz edilmesine olanak sağlar. Bu nedenle Batılı çerçeveleri kullanmak, düşünsel bir bağımlılıktan ziyade, sinemanın tarihsel ve söylemsel oluşum alanını dikkate alan metodolojik bir zorunluluk olarak karşımıza çıkar. Öte yandan Türkiye’de dindar-muhafazakâr sinemaya ilişkin değerlendirmelerimizi doğrudan “İslami gelenek”, kavram setleri veya klasik estetik teoriler üzerinden kurmaktan özellikle kaçınmamızın sebebi, bu kavramların bugünkü sinema pratiklerinin üretim mantığını açıklamakta yeterli olmamasıdır. İslami ilim geleneği, güçlü bir etik-estetik mirasa sahip olmakla birlikte, modern sinemanın teknik, anlatısal ve kurumsal yapısını çözümlenmeye yönelik özel bir teorik çerçeve geliştirmemiştir. Bu nedenle, İslami referanslarla yola çıkmak hem açıklama gücümüzü zayıflatacak hem de tartışmayı normatif bir zemine çekerek kültürel iktidar analizinin

Kültürel İktidarın Görünürlüğü

Görsel-İşitsel İktidar ve Rüya Makinesi

Sinemanın modern dünyadaki gücü bir eğlence aracı olmasının yanı sıra görsel-ışitsel yapısı sayesinde insan duyularına doğrudan hitap etmesinden de kaynaklanır. Bu yönüyle sinema, estetik bir form olmanın ötesinde, aynı zamanda deneyimsel bir mecraya dönüşür. Çünkü izleyici filmle sadece bakarak değil işiterek, hissederek ve çoğu zaman da özdeşleşerek ilişki kurar. Dolayısıyla sinema, “hikâye anlatma” biçimini ve “dünya kurma” aracını aynı anda işler hâle getirir (Bazin, 2007; Yağbasan, 2007; Mitry, 1989). Bu sebeple sinema, toplumsal hafızanın ve kültürel tahayyülün inşa süreçlerinde her zaman belirleyici bir rol oynar. Bu görsel-ışitsel doğa, sinemayı yalnızca anlatsal değil, aynı zamanda politik bir aygıt hâline getirir. (Ryan, Kellner, 1997: 17-42; Şentürk, 2011: 15). Jean-Louis Baudry’nin (1986: 317) de belirttiği gibi, sinema salonunun karanlığı, projektörün bakışı, kamera hareketlerinin konumlandırılması gibi yapısal bileşenler izleyiciyi belirli bir “özne konumu”na yerleştirir. Bu süreçte Althusser’in “ideolojik aygıt” teorisini hatırlatır-casına¹¹ sinema da izleyicinin bilincini şekillendiren ve aynı zamanda onu bir ideolojiye maruz bırakan simgesel bir çerçeve kurar. Artık seyirci, filmdeki değerlerle özdeşleşen, onları içselleştiren bir bakış açısına zorlanır.

Türkiye’deki görsel-ışitsel iktidar alanı, uzun süre seküler-batıcı değerler doğrultusunda yapılandırılmış; kentli, modern, laik bireyler yüceltilirken dindar, taşralı ve geleneksel karakterler gerici ya da komik karakterlere in-

ampirik tutarlılığını riske atacaktır. Ayrıca literatür ve terminoloji bağımlılığına düşmemek için, kendimize özgü kavramsal pozisyonumuzu oluşturma çabası ancak mevcut küresel kuramsal alanın farkında olarak, onunla müzakere hâlinde geliştirilebilir. Dolayısıyla burada amaç, Batılı kuramları taklit etmek değil, onları Türkiye’nin sinematik tecrübesiyle yeniden düşünerek dönüştürmektir; aksi hâlde kendi iddiamız daha ilk aşamada zayıflar, analitik açıklık yerini savunmacı bir yaklaşımın dar sınırlarına bırakır. Bununla beraber altını çizdiğimiz bu gerilimi aşmaya yönelik kimi önemli adımları da burada anmak gerekir: (Dem, 2015; Talid, 2020/2021; Şasa, 2010; Yalsızuçanlar, 2007; Maktav, 2004; Gülşen, 2011; Deniz, 2021/1).

¹¹ Althusser’in “ideolojik aygıt” kavramı, modern toplumlarda iktidarın salt baskı üzerinden değil, daha incelikli ideolojik yapılanmalar aracılığıyla da işlediğini vurgular. Ona göre devlet, zor aygıtlarının (ordu, polis, yargı) yanında ideolojik aygıtlarla da -aile, okul, din kurumları, medya, hukuk, kültür endüstrisi ve elbette sinema gibi temsil sistemleri- özneyi belirli değerler, normlar ve dünya görüşleri doğrultusunda şekillendirir. Bu aygıtlar, görünürde fiziksel zor kullanmaz; fakat “çağırma” adını verdiği süreçle bireyi belirli bir özne konumuna taşır, çağırır ve böylece birey de kendisini o konumda tanıyıp yeniden üretir. İdeoloji tam da bu noktada, bireyin kendisini özgürce seçtiğini sandığı bir özne konumuna yerleşmesini sağlayan görünmez bir işleyiş olarak devreye girer. Bu nedenle Althusser’e göre ideoloji, dışarıdan dayatılan herhangi bir yanlısına değil, bireyin gündelik pratikleri içinde işleyen, “kendiliğinden” kabul edilen ve toplumsal düzenin yeniden üretimini mümkün kılan bir yapılandırma. Sinema, bu kavramsal çerçevede güçlü bir ideolojik aygıt olarak görülür; çünkü izleyicinin bakışını, duygu dünyasını ve özdeşleşme biçimlerini düzenleyerek onu belirli bir değerler dizgesine yerleştiren sembolik bir çağırma mekanizması işlevi görür (Althusser, 2010).

dirgenmiştir (Arslan, 2009; Sağlam, 2023). Bu durum, dindar-muhafazakâr izleyicinin perdede kendine ait bir varoluş alanı bulamamasına yol açmıştır. Ortaya çıkan şey yalnızca temsili bir boşluk değil, aynı zamanda özdeşleşme düzeyinde bir kopuş hatta kolektif bir dışlanma hissidir. Bu bağlamda mesele, içerik üretmenin ötesinde, dindar izleyiciye hitap eden yeni bir estetik anlatı ve temsil dilinin nasıl kurulacağı sorusudur.

Daniel Frampton filmin sadece bir anlatıcı veya kameranın aracılığıyla değil bizzat kendisinin düşünen bir varlık olduğunu iddia eder. Geleneksel film teori(syen)lerinin aksine Frampton, sinemanın arkasında varsayılan anlatıcıyı reddederek “film-düşünce” kavramını önerir ve filmlerin kendi başına özerk düşünme kapasitesine sahip olduğunu savunur. Bu yaklaşımda film izlemek, başkasının düşüncelerini takip etmek değil, filmin bizzat nasıl düşündüğünü deneyimlemektir. Frampton, sinematografik görüntülerin ve seslerin doğrudan felsefi kavramlar iletebildiğini iddia ederek, filmlerin anlatsal yapılarından bağımsız düşünsel içerik taşıdığını öne sürer (Frampton, 2013: 183-228).

Bu tartışma içinde sinemanın bir “rüya makinesi” olarak ele alınması, meseleyi daha derin bir psikanalitik zemine taşımıştır. Baudry (1986) ve Christian Metz (2012) gibi kuramcılar, sinemanın bilinçdışı düzlemde işleyen mekanizmalar aracılığıyla izleyiciyi pasif bir özne hâline getirdiğini savunmaktadır. Bu bakış açısına göre sinema, tıpkı rüyada olduğu gibi mantıksal zaman ve mekân ilişkilerini askıya alarak izleyiciyi bir fantezi evrenine taşımakta; karanlık salon, ekrana yönelen dikkat, hareketsiz beden ve sessizlik, seyircide çocukluk özdeşleşmelerini tetiklemekte; film bu nedenle bilinçdışının sahnelendiği bir alana dönüşmektedir.

Açmak gerekirse “rüya makinesi” kavramı, sinema kuramında izleme deneyiminin psikanalitik boyutunu açıklamak için geliştirilmiş bir çerçevedir. Jean-Louis Baudry bu kavramı, sinemanın teknik aygıtı ve temsil düzeni üzerinden ele almakta ve izleyicinin farkında olmaksızın belirli bir özne konumuna yerleştirildiğini savunmaktadır. Baudry, sinemayı bu yönüyle ideolojinin sessizce işlediği bir aygıt olarak kavramsallaştırmaktadır (Baudry, 1986: 317). Christian Metz ise sinematografik deneyimi, rüya ile birebir özdeşleştirmekten kaçınarak, onu uyanıklık hâlinde gerçekleşen fakat bilinçdışı süreçleri harekete geçiren bir özdeşleşme pratiği olarak tanımlamaktadır. Öyle ki Metz’te vurgu, teknik düzenekten ziyade, izleyicinin arzu, eksiklik ve temsil ilişkileri üzerinden filmle kurduğu psikodinamik bağa yönelmektedir (Metz, 2012: 2/14). Bu iki yaklaşım birlikte ele alındığında, sinemanın hem ideolojik özne üretimi hem de bilinçdışı arzuların dolaşıma girdiği bir temsil alanı olarak işlediği görülür (Arslan, 2009: 9-38).

Sinemanın bu işlevi, izleyicinin hem bireysel arzularını hem de kolektif bilinçdışı temsillerini harekete geçirir. Film karakterleriyle kurulan özdeşleşme, aslında bireyin kendi benliğiyle hesaplaşmasına daha fazla imkân tanır. Ancak bu hesaplaşma, temsil edilen dünyanın değer kodlarına bağlı olarak da ya güçlenecek ya da kırılacaktır. Eğer izleyici, filmdeki dünya ile duygusal ve kültürel bir bağ kuramazsa, özdeşleşme süreci tamamlanamayacaktır. Ortaya çıkan durum ise artık psiko-kültürel düzeyde bir yabancılaşmadır.

Tam da bu noktada, dindar-muhafazakâr izleyicinin deneyimi özel bir önem kazanır. Çünkü bu izleyici grubu, sinema aracılığıyla sunulan seküler-batıcı tahayyüle dâhil olamadığında kendini dışlanmış hissetmekle kalmayacak; aynı zamanda bu temsillerle özdeşleşemediği için de anlatının dışında kalacaktır. Bu, temsil edilmeme duygusunu aşan; psikolojik bir “rüya kopması”nı ve sinematografik alandan düşmeyi de beraberinde getirecektir. Bu yüzden dindar-muhafazakâr sinemanın bu çerçevede ele alınması gereken temel meselesi, sadece içerik üretmek değil rüya makinesini de dönüştürerek kendi kültürel ve duygusal evrenini yeniden kurmaktır.

Estetik: Sınıfsal ve İdeolojik Kodlar

Estetik beğeni, çoğu defa bireysel bir tercih gibi görünse de aksine sınıfsal ve ideolojik kodlarla örülmüş kolektif bir yapıdır. Çünkü beğeni, tarihsel olarak şekillenen kültürel normların süzgecinden geçerek oluşur ve bireye “doğal” görünen bir yönelim kazandırır. Bourdieu’nün ortaya koyduğu gibi (Bourdieu, 2015), insanlar kişisel hayatlarında yalnızca “güzel” olanı değil, ait oldukları sınıfın onayladığı estetik formları da tercih ederler. Bu tercih süreci, bireyin farkında olmaksızın içinde yer aldığı sembolik düzenin değerlerini içselleştirmesiyle işler. Beğeni böylece toplumsal aidiyetin, kültürel sermayenin ve sembolik iktidarın birer göstergesi hâline gelir.

Türkiye’de uzun süre geçerli olan estetik normlar, kendiliğinden oluşmuş kültürel tercihler değil; seküler-kentli-modern orta sınıfın belirli bir ideolojik pozisyon ve kültürel iktidar alanı inşa etme çabasının bir sonucu olarak şekillenmiştir (Tarhan, 2023). Bu bağlamda, dindar-muhafazakâr kesimin sinemaya dair algısı ve üretimi, söz konusu koşullandırılmış normlarla örtüşmediği için çoğu zaman “zevksizlik”, “taşralılık” ya da “sanatsızlık” yaf-talarıyla değerlendirilmiştir. Bu dışlama, söz konusu çevrelerden gelen her türlü üretimi küçümseyen baskın ve üstenci bir otoriter tutum üretir. Estetik kaygılarla meşrulaştırılmaya çalışılan bu otoriter yaklaşım, kültürel iktidarın sinemadaki hegemonik yapısını yeniden üretirken, farklı estetik ve temsil olanaklarının kamusal görünürlüğünü de sistematik biçimde bastırmaktadır (Arun, 2013; Akçaoğlu, 2019; Özet, 2019).

Artık estetik beğenin in ideolojik boyutu, en çok da hangi temaların “sanat” sayıldığı nda ve hangilerinin dışlandı ğında ortaya çıkar. Batılı modern sanat anlayışı bireysel özgürlük, sekülerlik, cinsellik ve toplumsal eleştiriyi yüceltirken; din, gelenek, itaat ve ahlak “ağır”, “didaktik” ya da “geri” cilik kodlarıyla karşı lanmıştır. Türk sinemasında da benzer kırılma sıklıkla gözlemlenir. Dindar sinemacı ahlaki mesaj taşıyan yapıtı ortaya koyduğ unda kültürel iktidarın eleştirimen çevre ayağı, onu “ideolojik”, “vasat” veya “sinema-dışı” diye değerlendirir. Oysa bu tutum, sadece didaktik veya estetik yetersizlik gerekçesiyle değil, yapımın dinî kavramlarla kurdu ğu sembolik ilişki nedeniyle de sürdürülmektedir. Hatta estetik açıdan nitelikli ve psikolojik derinli ği olan filmler bile, yalnızca dinî referanslara temas ettikleri için benzer bir dışlayıcılı ğa maruz kalmaktan kendilerini kurtaramamaktadır.¹²

Sonuçta estetik yargı, maharetli bir ideolojik seçicili ğe dönüşür; artık geçerli olan estetik ölçüt yerine dışlama mekanizmasının bizatihi kendisidir. Bu tercih sayesinde, kültürel iktidarın sinema alanındaki hegemonik kodları yeniden üretilirken, alternatif estetik formların ve temsil stratejilerinin meşruyet alanı da sistemli biçimde daraltılmaktadır.

Estetik beğeni hakkında son sözü film eleştirimenleri ya da festival izlenceleri söylemez; aksine bu süreci yönlendiren izleyicinin doğrudan filmle kurdu ğu bağıdır. Bu bağ, her zamanki gibi medya akışı, eğitim düzeyi ve kültürel sermaye aracılığıyla şekillenir. Uzunca bir süre sinemaya mesafeli duran dindar-muhafazakâr izleyici, zamanla ilgisini televizyon dizileriyle dini programlara teksif etmek zorunda kalmıştır. Bu mesafe, sinema esteti ğine dair birikimi sınırlamış; üretilen filmler de sonuçta bu sınırlı düzeye seslenmek zorunda kalmıştır. Halbuki beğeni, sunulanla değil; onu anlamlandırma kapasitesiyle ilgilidir. Estetik üretim kadar alımlama da sınıfsal ve kültürel koşullarla örülüdür. Ayrıca beğenmek hiç kuşkusuz bir hak değil, öğrenilmiş bir ayrıcalıktır. Dolayısıyla sinematik beğeni, estetik bir tercih olmakla kendini sınırlandırmaksızın kültürel iktidarın görünür ve görünmez sınırlarını yeniden üreten bir toplumsal müzakere alanı olarak kendini tahkim eder (Bourdieu, 2015: 457; Adorno, 2011: 55; Raunig, 2013).

Dindar-muhafazakâr sinemaya yöneltilen eleştirilerden biri de ortaya konan ürünlerin sanatsal yaratıcılıktan çok mesajın tebli ğ kaygısına dayan-

¹² Örne ğin “Gassal” filminin vizyona girdi ği dönemde, oyuncu Lale Mansur’un yaptı ğı “*Gassal ismi korkunç, ismi kim buldu ve koyduysa pes diyorum*” şeklindeki açıklaması, sinemanın biçimsel ya da anlatsal yönünden çok, doğrudan dinî terminolojiden beslenmesine yönelik bir tepki niteli ğindedir (Kalaycıo ğlu, 2025). Bu tür tepkiler, dindar sinemanın yalnızca biçimsel değil, söylemsel düzlemde de önyargılı bir dışlanmaya maruz kaldı ğını göstermektedir. Nitelikli bir sinematografi sunulsa bile, içerdi ği sembolik doku ve değer sistemi nedeniyle “öteki” olarak sınıflandırılmakta; bu durum kültürel iktidarın söylemsel sınırlarının hâlâ ne denli dar olduğunu ortaya koymaktadır.

miş olmasıdır. Bu ikilik sinemanın “sanat mı, yoksa propaganda mı” olduğu sorusunu canlı tutar. Yanı sıra bu karşıtlık, estetik beğenininde ideolojik kökenini de yer yer perdeleyebilir. Halbuki modern sanatın kendisi de ideolojiden bağımsız değildir, yalnızca farklı bir ideolojinin biçimidir. Kaldı ki dindar sinemanın estetik tercihlerinin diğerlerinden farklılığı da onu otomatik olarak değersizleştirmez. Bu tercihler de nihayetinde başka bir dünyanın hatta başka bir değer sisteminin yansımasıdır. Anlaşılan o ki burada temel mesele, farklı estetik beğenilerin perdede meşruiyet bulup bulamayacağıdır. Kültürel iktidar tam da böyle bir noktada devreye girerek bize sinematik temsillerin yalnızca bir görsel tercih değil, aynı zamanda kültürel mücadelenin ve özne inşasının dinamik bir alanı olarak da karşımıza çıkabileceğini gösterir.

Özetlemek gerekirse estetik beğeni, bireyin kendi içsel yönelimlerinden doğan nötr bir tercih olarak görülemez; o, tarihsel, sınıfsal ve ideolojik koşullarla şekillenmiş bir inşa sürecinin ürünüdür. Türkiye’de sinema alanında etkili olan seküler estetik rejim, çoğu zaman bu yapının dışına çıkan alternatif arayışlara karşı tahammülsüz bir tavır sergilemiştir. Dindar-muhafazakâr sinemanın maruz kaldığı dışlayıcı yaklaşımlar, yalnızca biçimsel eksikliklerle açıklanamayacak kadar derin ve çok boyutludur. Elbette bu alandaki ilk örnekler, biçimsel açıdan kimi eksiklikler taşımış; teknik yeterlilik, oyunculuk ve anlatı dili bakımından genellikle zayıf bulunmuştur. Ancak zamanla estetik dile hâkimiyet arttıkça, dindar-muhafazakâr sinemanın anlatım becerileri de önemli ölçüde gelişmiştir. Nitekim aynı tematik çerçevede üretilen erken dönem ile daha yeni örnekler arasında gerek teknik kalite gerekse anlatı olgunluğu açısından belirgin farklılıkları gözlemek pekâlâ mümkündür. Yine de bu gelişim sürecine rağmen, dindar-muhafazakâr sinemanın görmezden gelinmesi ya da değersizleştirilmesi, sadece estetik kıstaslarla değil, daha çok bu sinemanın beslendiği inanç merkezli değer dünyasının kültürel alanda dışlanmasıyla da ilişkilidir. Dolayısıyla beğeni alanında yaşanan bu çatışma, biçimsel gelişmelerin ötesinde, inanca yönelik söylemsel mesafeyi de içinde barındıran daha geniş bir ideolojik zeminde okunmalıdır.

Modern seküler sinemanın kimi örnekleri, evrensel ve sanatsal bir dil üretme iddiasını sürdürürken, öte yandan dine karşı geliştirdikleri sistematik mesafe ve eleştirel agresyon nedeniyle ciddi bir temsil krizine de sürüklenmiştir. Oysa dünya sinemasında derin bir metafizik duyarlılıkla eserler ortaya koyan Tarkovsky, Bergman ya da Malick gibi yönetmenler, inancın estetik karşılığını üretebilmiş örnekler olarak hâlâ etkisini korumaktadır. Dolayısıyla dindar sinemanın varlığı, bir savunma hattı kurmanın ötesinde, bizzat seküler sinemanın mutlaklaştırılmış iddialarını sorgulayan güçlü bir meydan okumaya da işaret eder.

Estetik düzlemde yaşanan bu karşılaşma, aslında sinemanın ideolojik körlüklerle değil, varoluşsal hakikatlerle ilişki kurması gerektiğini bizlere hatırlatır. Bu bağlamda kültürel çoğulluk, yalnızca farklı beğeni biçimlerinin tanınmasıyla değil; aynı zamanda inancın sinemasal bir değer taşıyıcısı olarak kabul edilmesiyle de mümkün hâle gelebilir. Bu noktada dindar-muhafazakâr sinemanın önündeki temel görevlerden biri, kendi estetik evrenini genişletmek, anlatısını derinleştirmek ve sinemanın evrensel diline katkı sunacak yaratıcı yolları keşfetmektir. Ancak kabul etmek gerekir ki bütün bu arayışların önünü açacak olan da kültürel iktidarın dönüşme iradesidir. Ne var ki mevcut beğeni rejimi hiçbir zaman bu yönde bir açıklık üretmemiş; aksine çoğu kez kendi sınırlarını korumaya çalışan dışlayıcı bir hegemonya olarak işlev görmüştür.

Rıza ve Kimlik İnşası

Kuşkusuz sinema, yalnızca bir sanat formu değil ideolojik bir aygıt olarak da kimlik inşasında etkili rol oynar. Daha önce de vurgulandığı üzere Althusser'in "ideolojik aygıtlar" teorisinden (1994) beslenen bir yaklaşımla ilerlendiğinde, sinemanın da bireyleri toplumsal düzene gönüllü bağlayan rızayı ürettiğini gözlemlemek mümkündür. Gerçi bu mecra gerçekliği yansıtmaz ancak onu etkin biçimde üretir, normalize eder ve sınırlarını çizer.

Rıza, bireyin kendisini kuşatan iktidar ilişkilerini doğal kabul ederek bunlara uyum göstermesiyle oluşan bir özneleşme sürecidir; sinema bu süreci, izleyiciyi belirli bir bakış düzenine yerleştirerek ve onu sorgulamayan bir konuma taşıyarak işler hâle getirir (Medin, 2019; Yağbozan, 2007). Öte yandan kimlik de sabit ve özsel bir yapı değil; söylemsel ve kültürel olarak üretilen, performatif bir olgudur. Sinema, bu performatif sürecin hem taşıyıcısı hem de bir tür tetikleyicisi olarak işlev görür. Film karakterleri, olay örgüleri ve anlatı yapıları aracılığıyla izleyiciye bir yandan belirli kimlik modelleri sunarken bir yandan da bu modelleri idealize ya da kriminalize ederek meşru kabul edilen bir kimlik temsiline güçlü birer destek üretmektedir. Türk sinemasında uzun yıllar boyunca dindar karakterlerin "gerici", "baskıcı" ya da "akıl dışı" olarak resmedilip temsil edilmesi, izleyicilerin bu kimliği yalnızca "sabit" öteki olarak algılamasına yol açmıştır. Bu temsiller zamanla toplumsal bellekte yerleşmiş; dindar kimlik sinema dışı alanlarda da önyargularla karşı karşıya kalmıştır. Bu durum, sinemanın kimlik inşasındaki rolünün salt bireysel bir alımlama sürecine değil, kültürel hegemonya üretimine de dayandığını göstermektedir. Öyle anlaşılıyor ki sinema, görüntü aktaran bir araç olmanın ötesine geçerek toplumsal hafızayı şekillendiren ve iktidar ilişkilerini yeniden üreten etkili bir mekanizmaya dönüşmektedir.

Aslında rıza üretimi, yalnızca olumlu temsillerle değil; dışlayıcı ve çarpıtıcı imgeler aracılığıyla da işler. Egemen ideoloji, muhalif ya da alternatif kimlikleri alaya alarak, küçümseyerek ya da görmezden gelerek onları bir şekilde etkisizleştirir. Bu noktada sinema, egemen ideolojinin tanımladığı modele karşılık gelen psişik bir ikame aygıtı olarak devreye girer (Baudry, 1986). Bu süreçte de sinema hiç kuşkusuz güçlü bir araçtır; izleyicinin duygularına hitap eder, görsel estetik ve dramatik yapı yoluyla onun üzerindeki ikna ediciliğini artırarak pekiştirir.

Bu noktada asıl dikkat çekici ve sorunlu olan husus, rıza üretiminin yalnızca olumlu temsiller aracılığıyla değil; çarpıtıcı, alaya alan ve aşağılayıcı imgeler üzerinden de işletilebilmesidir. Sinemanın teknik imkânları ve anlatısal derinliği kullanılarak üretilen bu imgeler, izleyiciyi temsilin doğruluğuna ikna eden manipülatif bir etki alanı oluşturmaktadır. Böylece olumsuz temsiller, açık bir dayatma şeklinde olmaksızın mizah, estetik haz ve dramatik kurgu aracılığıyla “doğal” ve “kabul edilebilir” bir hâle getirilir. Şive komedisi örneklerinde ya da geleneksel başörtülü Anadolu kadını ile şalvarlı-kasketli erkek tiplerinin güldürü unsuru olarak dolaşıma sokulmasında görüldüğü üzere, temsil edilen grupların bu anlatılara çoğu zaman farkında olmadan eşlik etmesi, rıza üretiminin ne denli içselleştirildiğini göstermektedir. Bu tür temsiller, yalnızca ötekini dışlamaz; aynı zamanda ötekinin kendisini de bu dışlayıcı bakışı yeniden üretmeye dâhil eden örtük bir ideolojik mekanizma olarak işler.

Öte yanda dindar kimliğin sinemada “doğru” bir karşılık bulamaması onun kültürel alanda da beklenen rızayı üretememesi anlamına gelir. Kültürel iktidara dâhil olamamak, bu kimliği toplumsal talepler bağlamında sorunlu bir söylem ve temsil konumuna iter. Oysa mesele sadece bir temsiliyet açığı değildir; aynı zamanda bu darlık, kültürel meşruiyetin sağlanamamasıyla da ilgilidir. Kimliğin sinemada sunuluş biçimi, onun toplumsal düzeyde tanınması ve kabul edilmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Sonuçta sinema görüntü alanının ötesine geçerek iktidarın söylemsel ve görsel sınırlarını yeniden kurarak kimlik siyasetinin en etkili mücadele zeminlerinden biri olarak da varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Sinemada rıza üretimi kimliğin yalnızca anlatıya dâhil edilmesiyle somutlaşmaz. Aksine bu estetik kodlara uygun bir şekilde temsil edilmesiyle de mümkün olabilir. Estetik olarak güçlü, dramatik olarak ikna edici ve söylem olarak özgün yapıtlar üretilmediğinde, o kimliğe dair anlatıların marjinal kalması mukadderdir. Rıza, değerlerin paylaşılmasının yanında o değerlerin estetik düzeyde meşru hâle getirilmesiyle de kurulur. Bu meşruluk, sürekli yeniden üretilmeyi gerektiren oldukça özel sayılabilecek bir uzlaşma ze-

minidir ve muhalif söylemler karşısında da kırılğan bir yapı özelliğine sahiptir. Bu nedenledir ki kimliğin temsili, bu uzlaşya estetik bir dil sunamadığı ölçüde dışlanmaya mahkûm olacaktır.

Kimlikleri biçimlendiren bir anlatı aracı olmanın ötesinde sinema, bu kimlikler üzerinden toplumu ideolojik merkeze hizalayarak kültürel rızayı örgütleyen etkili bir araç işlevi görmektedir. Kabul etmek gerekir ki Türkiye’de dindar-muhafazakâr kimliğin eksik ya da çarpıtılmış temsilleri, bu bağlamın ana taşıyıcıları arasında yer alan kültürel iktidar mücadelesinde geride kalmıştır (Raunig, 2013). Aşılması için daha çok film üretmek yetmez; yapıtların ikna edici, estetik olarak güçlü ve söylemsel düzeyde tutarlı olması gerekir. Sinema hem kimlikleri inşa etmekte hem de bu kimlikler etrafında toplumu hakim ideolojik referans sistemi üzerine ikna ederek bilfiil rıza üretmektedir. Rıza üretimi, bir kimliğin sinema yoluyla estetik, ahlaki ve kültürel düzlemde kabul görmesiyle mümkündür. Kültürel iktidar mücadelesi bu anlamda siyasi değil; görsel olan üzerinden yürütülmektedir. Bu mücadele, temsil pratiklerinin yanı sıra yeni bakış açılarının da estetik ve söylemsel dönüşümünü gerektirir.

Kültürel iktidara ulaşmanın yolunun çoklukla sinemada belirli bir kalite düzeyine erişmekle sağlanabileceği düşünülse de hegemonya üretmek ya da mevcut hegemonya ile rekabet edebilmek için egemen paradigmaya karşı sürdürülebilir güçlü bir dil, söylem ve eylem repertuarı geliştirmek zorunluluğu asla geri plana itilmeyecektir.

Görünmezlikten Temsile

Sinemada temsiliyet, yalnızca bir grubun görünürlük kazanmasıyla sınırlı değildir; bu temsilin nasıl kurulduğu, hangi anlatı stratejileriyle şekillendiği ve hangi bağlamlarda meşruiyet kazandığı da belirleyicidir. Bu nedenle dindar-muhafazakâr sinemanın ortaya çıkışı, sadece sayısal bir çoğalmayı değil, anlam üretimi sürecine yönelik yeni bir katılım biçimini de beraberinde getirir. Bu katılım hem içeriden gelen özgün hikâyeler aracılığıyla hem de bu hikâyelerin geleneksel sinema normlarıyla ilişkisi üzerinden analiz edilmeyi gerektirir.

Bu çerçevede, Türkiye’de dindar sinemanın çevreden merkeze uzanan serüveni, çok boyutlu bir dönüşümün izlerini taşır. Görünmezlikten temsile geçiş süreci, dindar kimliğin sinemada edilgen bir nesneden aktif bir özneye evrilmesini sağlayan sosyal, siyasal ve kültürel bağlamlarla şekillenmiştir. Bu bağlamda dindar-muhafazakâr sinema, toplumsal konumlanmanın yeniden yazıldığı ileri bir mücadele sahası olarak öne çıkar.

Dışlanmadan İçeriye

1990'lar Türkiye'nin sosyo-politik, ekonomik ve kültürel yapısında yaşanan köklü dönüşümlerin sinemaya yansıdığı esaslı bir kırılma noktasıdır. Neo-liberal politikaların, değişen sınıfsal yapıların ve kentsel dönüşümün etkisiyle, sinema üretimi ve izleyici profili de önemli ölçüde değişmeye başlamıştır. Bu çerçevede, yeni muhafazakârlık söyleminin güçlenmesiyle birlikte, dindar-muhafazakâr kesim, sinemayı bir görünürlük ve ifade alanı olarak güçlü bir şekilde talep etmeye başlamıştır (Güney, 2012).

Geçmişte Türk sinemasında dinî kimlikler genellikle "geri kalmışlık" veya "yobazlık" gibi olumsuz klişe-tiplerle temsil edilirken, 2000'li yıllarla bu temsilde derin bir kırılma yaşanmıştır. Yeni dönemde dindar-muhafazakâr kimlik, stereotipik temsillerden sıyrılmış; gündelik hayatın, modernitenin, sınıfsal geçişlerin ve vicdani/sosyal çelişkilerin bir parçası olarak, daha insani ve çok yönlü bir şekilde sunulmaya başlanmıştır. Söz konusu dönüşüm, özellikle "dindar yeni orta sınıf" olarak adlandırılan kesimin sinemada görünür olmasıyla derinleşmiştir. Bu sayede dindar kimlik, sadece dinî değil, aynı zamanda sınıfsal, kültürel ve toplumsal bir kimlik olarak da temsil edilmeye başlanmıştır (Lüleci, 2014: 63-66; Serdar, 2017; Maktav, 2004: 1001-1007).

Dindar sinemanın gelişimi, içerikten öte sinema diline ve estetiğe yapılan yatırımla da dikkat çekmektedir. İlk dönemlerdeki didaktik ve mesaj odaklı yapımlar, yerini karakter derinliğini, simgeselliği ve atmosfer yaratımını ön plana alan, poetik ve sanatsal olanakları kullanan evrensel anlatım biçimlerine bırakmıştır (Sim, Yılmaz, 2015: 415-432). Yönetmenler, dinî temaları adeta içselleştirerek, bireyin inanç ve vicdan çatışmalarını merkeze alan yeni bir anlatı dili ve anlayışı geliştirmiş, böylece bilinen anlamıyla "dinî film" algısının ötesine geçilmiştir (Dingiloğlu, 2016: Gökhan, Yoldaş, 2018).

1990'lardan itibaren dindar-muhafazakâr sinemada gözlenen yön değişimi, tek bir nedene indirgenemeyecek kadar karmaşık olmakla birlikte, esasen alana dâhil olan aktörlerin konumlarında, eğitim süreçlerinde ve sinemayla kurdukları ilişkide yaşanan dönüşümlerle yakından bağlantılıdır (Tuncel, Yoldaş, 2018; Özdemir, 2019).

- Siyasal Dönüşüm: Özellikle 2002 sonrası siyasal iklimde yaşanan değişim, dindar kimliğin kamusal alanda meşruiyetini artırmış, bu da kültürel üretim alanının dışında kalan dindar kesimin sinema gibi güçlü bir alanda temsil talebini beraberinde getirmiştir.
- Sınıfsal Evrim: Kentleşme ve ekonomik mobilizasyonla oluşan "yeni dindar orta sınıf", kimlik ve modernleşme ekseninde gelişen yeni anlatıların sinemaya taşınmasına zemin hazırlamıştır.

- Kurumsal Gelişim: Artan yapım destekleri, özel televizyonlar ve TRT'nin katkısı, dindar sinemanın profesyonelleşmesine ve endüstriyel sinema içinde daha görünür olmasına katkı sağlamıştır.
- İç Eleştiri: Bu süreçte, dindar sinema kendi içinde eleştirel bir yönelim geliştirmiş; idealize edilmiş figürler yerine inanç krizleri ve bireysel sorgulamalar yaşayan karakterler ön plana çıkmıştır.

Böylece dindar-muhafazakâr sinema, bu çok yönlü dönüşümler sayesinde görünmezlikten temsil hakkı talep etmeye doğru ilerlemiş; marjinal bir duruştan merkeze doğru yol olarak estetik, kuramsal ve sanatsal düzeyde yeni bir evreye geçen bir anlatı formuna dönüşmüştür.

Söz konusu edilen geçiş, kültürel bir dönüşümün yanı sıra siyasal ve sınıfsal düzlemde yeniden konumlanmanın da bir sonucudur. Yıllarca sinemadan dışlanan ve olumsuz imgelerle temsil edilen dindar kimlik, 2000'li yıllardan itibaren kültürel merkeze doğru ilerleyen yeni bir hareketlilik kazanmıştır (Lüleci, 2020: 507-508; Önal, 2014). Arka planda, Türkiye'nin siyasal ikliminde yaşanan değişimlerin, özellikle iktidar yapılarındaki dönüşümlerin gündelik hayatta müdahil düzeydeki etkisi bilhassa söz konusudur. AK Parti'nin iktidara gelişiyle birlikte, dindar kesimler siyasal alanın yanı sıra kültürel alanda da görünürlük talep etmeye başlamıştır. Kaçınılmaz bir şekilde sinema, bu yeni görünürlüğün hem sembolü hem de en güçlü araçlarından biri hâline gelmiştir. Söz konusu dönüşüm, temsil pratiklerinin değişimine olduğu kadar kültürel iktidarın yeniden tanımlanması sürecine de işaret etmektedir. Dindar kimliğin sinemada özne olarak görünür hâle gelmesi, hemen her adımda kendini göstermektedir. Nitekim temsil artık sadece bir nesneye yönelmiş imge olmaktan çıkmış, özneye ait bir hak olarak dile getirilmektedir. Bu sürecin kendisi ise, sinemayla sınırlı kalmayıp, kültürel iktidarın sınırlarını yeniden tanımlamayı hedefleyen daha kapsamlı bir çabanın parçasıdır.

Dindar sinemacıların laik ve seküler üretim biçimlerine karşı geliştirdiği sinematografik karşı duruş, yalnızca özgün hikâyelerini perdeye taşıma çabasıyla kalmamış; aynı zamanda sinema alanındaki estetik, ideolojik ve teknik kodların da yeniden tartışılmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönem hem içerik hem de biçim açısından dindar sinemanın müstakil bir sinema dili arayışına yöneldiği bir geçiş evresi olarak okunabilir. Başlangıçta kendi camiasına hitap eden yerel ve içe dönük bir söylemle şekillenen bu sinema anlayışı, zamanla daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşma hedefiyle anlatı yapısını, estetik tercihlerini ve ifade araçlarını dönüştürmeye başlamıştır (Şen, 2010; Akçaoğlu, 2019; Thwaites-Diken, 2021).

Bu dönüşümün arka planında, dindar-muhafazakâr sinemanın insan kaynağında yaşanan sessiz ama derinden ilerleyen bir değişim yer almaktadır. Son yıllarda mütedeyyin sinemacıların radyo, televizyon ve sinema bölümlerinde akademik eğitim almaya başlamaları; bu alanlarda lisansüstü eğitim yapmaları, hatta akademisyen olarak yer almaları, sinema bilgisinin aktarım biçimini köklü biçimde etkileme sürecine girmiştir. Bu kuşak, çoğu zaman seküler sinema geleneği içinde yetişmiş ustaların öğrencileri olarak anlatı, kurgu, estetik ve film dili konularında derinlikli bir formasyon edinmiş; ardından bu birikimi kendi değer dünyalarıyla yeniden ilişkilendirme imkânı bulmuştur. Böylece dindar sinema, dışarıdan devralınan tekniklerin yüzeysel bir uyarlaması olmaktan çıkarak, öğrenilmiş bir sinema bilgisinin içeriden dönüştürüldüğü daha bilinçli ve özgün bir arayış zeminine taşınmıştır. Bu yönüyle sinema eğitimi almış yeni kuşak, dindar sinemanın estetik olgunlaşmasında ve alan içi meşruiyetinin güçlenmesinde önemli bir mihenk taşı olarak değerlendirilmelidir.

Dindar sinema, artık yalnızca tematik düzeyde değil, biçimsel olarak da estetik değer üretme kapasitesiyle öne çıkmakta; böylece alt kültür sınırlarını aşarak merkezî sinema alanında görünürlük kazanmaktadır. Nihayetinde sinema, dindar kimliğin temsil edildiği bir araç olmaktan çıkarak, bu kimliğin estetik olarak kurulduğu ve yeniden üretildiği özgün bir mecra hâline gelmiştir.

Dindar sinemanın kültürel merkeze doğru önlenemeyen yönelişi, sembolik sermaye alanında kendine özgü dönüşümler yaratmıştır. “Nitelikli sinema” söylemiyle uzun süre dışlanan bu tarz, bugün hem festivallerde hem akademik alanda hem de genel sinema kamuoyunda artan bir görünürlük elde etmektedir. Görünürlüğün her zaman olumlu karşılanmadığı durumlar bulunsa da bu gelişme sinemadaki iktidar ilişkilerinde yavaş ama belirgin bir değişimin işareti olarak değerlendirilebilir. Daha önce periferide konumlanan dindar sinemacılar, artık sinema ödüllerine aday gösterilmekte, filmleri ulusal ve uluslararası festivallerde gösterilmekte hatta bazı yapımları üzerinden yoğun kamusal tartışmalar yapılmaktadır.¹³ Bu gelişmeler, yeni aktörlerin kültürel alanın korunaklı sınırlarına yaklaştıklarını ve ona belli aralıklarla müdahale etmeye başladıklarını göstermektedir. Böylece sıklıkla estetik bir

¹³ Mesela bu bağlamda Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve özellikle *Bal* (2010) filmleri anılabilir. *Bal*'ın Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülüne layık görülmesi, dindar-muhafazakâr duyarlılıklarla ilişkilendirilen bir sinema dilinin uluslararası prestijli festival ortamlarında görünürlük kazanması açısından önemli bir eşik olarak değerlendirilebilir. Benzer biçimde Özer Kızıltan'ın *Takoa* (2006) filmi de gerek ulusal ödül süreçlerinde gerekse kamuoyunda yarattığı tartışmalarla, dindar kimliğin sinemada nasıl temsil edileceği meselesini geniş bir kültürel zeminde gündeme taşımıştır.

pratik olarak tanımlanan sinema şimdilerde kültürel iktidarın yeniden tanımlandığı mücadele zeminlerinden biri hâline gelmektedir.

Dindar-muhafazakâr sinemanın, uzun süreli dışlanmışlık hâline merkezde doğru yönelen bu hareketi, yalnızca kültürel temsiliyet talebini değil, aynı zamanda sinema alanında hâkim olan kodlarla yürütülen daha geniş bir mücadelenin varlığını da ortaya koymaktadır. Bu bağlamda öncelik, artık niceliksel olarak daha fazla film üretmekten ziyade, üretilen filmlerin sinema alanının yerleşik ölçütleriyle nasıl bir ilişki kurduğu sorusunda yoğunlaşmaktadır. Görünürlük kazanan dindar-muhafazakâr sinema, bu süreçte kendi sınırlarını da zorlamakta; salt var olma iddiasının ötesine geçerek, içinde yer aldığı alanı dönüştürme potansiyeli taşıyan etkin bir özne hâline gelmektedir. Söz konusu dönüşüm, bir yandan dindar kimliğin kültürel alandaki konumunu güçlendirirken diğer yandan da sinema sanatının farklı anlatı ve estetik biçimlere açılmasını mümkün kılmaktadır. Böylece görünmezlikten temsile doğru uzanan bu süreç, en asgari düzeyde bile, sinema alanına yeni bir dinamizm kazandırmaktadır.

Dindar Yönetmen

Dindar sinemanın görünürlük kazanmaya başladığı dönemde, dönüşümün en belirgin temsilcileri sahneye çıkan yeni kuşak yönetmenler olmuştur.¹⁴ Söz konusu yönetmenlerin önceliği, tekrar eden temalardan çok, özgün bir sinema dili aracılığıyla geleneksel estetik kodları dönüştürmektir. 2000'li yıllardan itibaren öne çıkan yeni kuşak yönetmenler, İslami değerlerle çağdaş sinema biçimlerini birleştirme yönünde dikkat çekici bir arayış içinde olmuşlardır. Dindar yönetmen kimliği, artık yalnızca dinî temsili üstlenen bir tipoloji değil, anlatsal yenilikleri sinema alanına taşıyan yaratıcı bir özneye de dönüşmektedir.

Yeni kuşak dindar yönetmenlerin öncekilerden temel farkı, sinemayı ideolojik mesajların iletildiği bir araç olarak görmeyip sinema sanatının teknik ve estetik gerekliliklerini ciddiyetle ele almalarıdır. Kuşkusuz bu tutumları, onları daha önceki dindar sinema pratiklerinden ayıran önemli birer nokta olarak dikkat çekmektedir. Anlatı ritmini, karakter derinliğini ve sinematog-

¹⁴ Bu çalışmada belirli yönetmen ve film isimlerine yer verilmemesi, dindar-muhafazakâr sinemanın geçirdiği dönüşümü tekil örneklerle indirgemek yerine, bu alandaki yapısal yönelimleri ve ortak sinematografik arayışları daha geniş bir perspektiften ele alabilmek adına bilinçli bir tercihtir. İsimler üzerinden gitmek, çoğu zaman istisnai bir örneği bütüne genelleme veya tartışmayı o örneğin dar sınırlarına hapsedme riski taşıdığından; burada asıl hedeflenen yeni kuşak sinemacıların dil arayışlarını, estetik tercihlerini ve anlatsal evrimlerini kavramsal bir düzeyde görünür kılmaktır. Somut örneklerin eksikliği onların önemsiz olduğu anlamına gelmemekte, aksine bu teorik çerçevenin farklı yapımlar üzerinden ileride yapılacak daha ayrıntılı ve spesifik incelemelere zemin hazırlayan kapsamlı bir tartışma alanı açtığına işaret etmektedir.

rafiyi önemseyen bu yaklaşım, yönetmenlerini daha geniş bir sinema çevresinin dikkatine dâhil etmeyi başarmış durumdadır. Elbette bu arayış, bazı izleyiciler nezdinde de beklenebilir bir kafa karışıklığına yol açmış olmalıdır. Geleneksel dindar izleyiciler tarafından “fazla soyut” hatta “oldukça sanatsal” bulunan söz konusu yapımlar, seküler izleyiciler nezdinde ise şaşırtıcı biçimde ya “fazla ideolojik” ya da “didaktik” olarak görülmüş ve eleştirilmiştir. Bu karşıt algılar, dindar-muhafazakâr yönetmenlerin sinema alanında kendilerine özgü bir anlatı zemini oluşturma çabalarının artık bir şekilde fark edilmeye başladığını göstermektedir (Güney, 2012; Yorulmaz, Blizek, 2014).

Dindar yönetmenlerin öteden beri süregelen temel sorunu, kendi kimliklerine sadık kalmak adına, sinemanın evrensel estetik taleplerine yanıt verebilecek bir anlatı dili geliştirmekte gecikmeleri ve hatta bunda önemli ölçüde de zorlanmalarındır. Bu bağlamda kimi yönetmenler klasik dramatik yapıyı terk edip deneysel anlatılar kurarken kimileri de minimalizm, metafor ve simgesel yapılar üzerinden yeni birtakım estetik üretimleri denemektedir. Bu yönelim, İslami duyarlılıkları sinema diliyle doğrudan anlatmak yerine onu bir duygu hâline dönüştürme çabasını yansıtır. Dindar yönetmenlerin filmi, artık doğrudan mesaj vermeye dayalı “tebliğ” ya da “vaaz” formundan uzaklaşarak izleyiciyi kendi varoluşsal sorularıyla baş başa bırakan düşünsel bir tefekkür alanına yönelmektedir. Gözle görülür bu dönüşüm, bir sapma ya da özden uzaklaşma değil; aksine, dindar-muhafazakâr sinemanın estetik ve anlatı düzleminde farklı bir inkişaf sürecine girdiğini göstermektedir. Bu yeni yaklaşım sayesinde, gündelik hayatın farklı evreleriyle gerçekliğin doğası ve zamanın ruhu arasında salınan ortalama izleyici, İslami olanın dünyasına daha incelikli, çağdaş ve çok boyutlu bir sinema dili aracılığıyla davet edilmektedir.

Yeni dindar yönetmenlerin ortaya çıkışı, verili temsil krizine karşı yeni bir teklif sunmaktadır. Önceki dönemlerde sinema, dindar karakteri ya dışlayan ya da idealize edip basmakalıp klişeleştiren bir yaklaşım sergilemişti. Yeni kuşak sinemacıların yaklaşımlarıyla birlikte bu karakterler, yalnızca dinî kimlikleriyle değil, içsel çatışmaları, ahlaki ikilemleri ve vicdan muhasebeleleriyle birlikte ele alınmaya başlanmıştır. Bu dönüşüm, dindar kimliği ideolojik bir işaretleyici olmaktan çıkarıp, evrensel insanlık hâllerini deneyimleyen çok boyutlu özneye dönüştürme çabasını yansıtmaktadır (Sim, Yılmaz, 2015: 415-432; Serdar, 2017).

Dindar yönetmenlerin Türk sinemasında artan görünürlüğü hem içerik hem de biçim açısından yeni bir dönemin habercisi olarak kabul edilmektedir. Öyle ki yeni kuşak, dindarlığı dar bir ideolojik kalıp yerine; yaşam deneyimini, estetik duyarlığı ve varoluşsal arayışları kapsayan daha derin bir

çerçevede yorumlama eğilimi göstermektedir. Bu yönelim, dindar sinemanın uzun süre ihmal ettiği düşünsel ve estetik imkânları nihayet fark ederek, anlatımı yüzeysel temsil kalıplarının dışına taşıma arzusundadır. Çatışma ve karışıklık üzerinden ilerleyen bir mecra olmaktan böylelikle uzaklaşacak olan sinema, Türkiye'nin genel kültürel iklimi için önemli bir dönüşüm potansiyelini de harekete geçirecek gibi durmaktadır.

Dindar Seyirci

Dindar sinemanın yükselişi, birer üretici aktör olan yönetmenlerle sınırlı bir gelişme süreci değildir. Sürecin bir diğer ayağını da dindar seyircinin değişen beklentileri ve dönüşen estetik algıları oluşturmaktadır. Sinemaya ölçülü ve mesafeli yaklaşan dindar kitle, kendisini temsil eden anlatıların artmasıyla birlikte izleyici pozisyonunda da gözlemlenen yeni bir dönüşüm yaşamaya başlamıştır. Önceleri sinemayı “dünyevî bir meşgale”, “fuzuli bir uğraş” ya da “malayani bir gayret” olarak gören yaklaşımlar, yerini zamanla sinemanın pekâlâ bir tebliğ, temsil ve tefekkür alanı olarak da görülebileceği düşüncesine bırakmıştır.

Görünen o ki dindar-muhafazakâr sinema, artık temsilin niteliğini yeniden düşünmek ve seyircisinin estetik duyarlılıklarını daha ciddiyetle dikkate almak zorundadır. Zira günümüz izleyicisi, anlatıya yalnızca tanıklık eden pasif bir konumda kalmak istememekte; aksine anlatının kurucu unsurlarından biri olarak sürece dâhil olmayı talep etmektedir (Maktav, 2004: 1018-1019; Yalsızuçanlar, 2007; Lüleci, 2014; Deniz, 2021). Bu yönüyle söz konusu dönüşüm, sinemanın kültürel iktidar alanında yürütülen daha incelikli ve dolaylı bir mücadelenin parçası hâline geldiğini de göstermektedir. Değişim yalnızca izleyici sayısındaki artışa olduğu kadar, aynı zamanda estetik beklentilerin derinleşmesine ve çeşitlenmesine de işaret etmektedir.

Dindar-muhafazakâr izleyicide gözlemlenen dönüşüm, salt estetik beklentilerin artışıyla sınırlı sayılamaz aksine bu süreç izleme biçimlerinin, karşılaştırma ölçütlerinin ve sinemayla kurulan ilişkinin niteliğini de dönüştürmektedir. Yeni izleyici profili, artık filmleri yalnızca kendi değer dünyasıyla kurduğu örtüşme üzerinden değil, farklı sinema gelenekleriyle, anlatı biçimleriyle ve estetik standartlarla karşılaştırarak değerlendirmektedir. Dijital platformlar, festival dolaşimleri ve küresel sinema erişimi sayesinde gelişen bu karşılaştırmalı bakış, dindar sinemayı da kapalı bir dolaşım alanından çıkararak daha geniş bir estetik rekabet alanına taşımaktadır. Bu durum, izleyiciyi sadece talep eden bir tüketici olmaktan çıkarıp beğeni ölçütleriyle üretimi dolaylı biçimde yönlendiren eleştirel bir aktöre dönüştürmektedir.

Dolayısıyla sahada yaşanan dönüşüm, basit bir estetik beklenti artışından ziyade, dindar-muhafazakâr izleyicinin sinemayla kurduğu ilişkinin derinleşmesi ve karmaşıklaşması olarak okunmalıdır.

Dindar-muhafazakâr seyircinin estetik taleplerindeki bu dönüşüm, sinema üretimine doğrudan yansımakta gecikmemiştir. Önceki dönemlerde mesaj kaygısıyla üretim yapan pek çok dindar sinemacı, şimdilerde açıkça yeni kuşak seyircinin artan estetik beklentileri karşısında biçimsel olarak daha güçlü, teknik açıdan daha donanımlı işler ortaya koymaya kendini zorlamaktadır. Görüldüğü kadarıyla bu süreçte izleyici, daha çok didaktik anlatıların sınırlarını aşan, dramatik olarak güçlü ve sanatsal açıdan tatmin edici yapımlara yönelme arzundadır. Kuşkusuz bu yönelim, kültürel iktidarın görsel mücadele alanında yer alma ve yeniden tanımlama çabası olarak da okunabilir. Nihayet dindar-muhafazakâr izleyici profili de tüketici konumundan çıkıp estetik normları şekillendiren aktif bir bileşene evrilmekte ve bu durum, sahada yer alan dindar kimliğin öteden beridir pasif bir şekilde temsil edilmekten aktif bir estetik özneye dönüşmesini mümkün kılmaktadır.

Ne var ki estetik dönüşüm, dindar izleyici kitlesi içinde yalnızca beğeni farklılıklarını değil daha derin bir kültürel kopuşu da görünür kılmaktadır. Bu kopuşun arka planında, mütedeyyin kesimlerin Osmanlı bakiyesi olan derin dil, sanat ve beğeni dünyasıyla kurdukları tarihsel ilişkinin zayıflaması yer almaktadır. Hat, musiki, mimari, şiir ve anlatı geleneğiyle şekillenmiş bu miras, sadece bir sanat zevki değil; dünyayla kurulan anlamlı ve sabırlı bir temas biçimiydi. Modernleşme süreciyle birlikte bu temas alanı büyük ölçüde dağılmış, yerine ise hızla tüketilen, yüzeysel ve çoğu zaman bayağı estetik ürünler ikame edilmiştir. Uzun süre bu tür ürünlerin muhatabı olmak, yalnızca beğeniyi değil, derinlikli algılama kapasitesini de olabildiğince aşındırmıştır. Bu aşınma, günümüzde sanat sineması estetiğiyle kurulan anlatıların “soğuk”, “duygusuz” ya da “anlaşılmaz” bulunmasında da kendini göstermektedir (Batur, 2007; Koca, 2017). Sorun çoğu zaman filmin kendisinden ziyade, izleyicinin bu tür anlatılara temas edecek estetik hafızadan ve alımlama alışkanlığından giderek uzaklaşmış olmasıdır. Artık dindar-muhafazakâr sinema içinde bir yandan sanatı tebliğin aracı olarak gören, mesajın açıklığını önceleyen bir izleyici profili; diğer yandan da sinemayı başlı başına bir estetik tecrübe alanı olarak değerlendiren daha sınırlı bir izleyici grubu ortaya çıkmaktadır. Bu ayrışma, dindar sinemanın kendi içindeki çoğulluğu göstermesi bakımından önemli olmakla birlikte, ortak bir beğeni zemininin zayıfladığını da ifşa etmektedir (Kırş. Serdar, 2017; Tuncel, Yoldaş, 2018; Yılmaz, 2013).

Bu noktada mesele, yalnızca yeni filmler üretmek değil; kaybedilen estetik duyarlılığın nasıl yeniden inşa edileceği sorusudur. Burada mesele nostal-

jik bir geri dönüşten ziyade, kadim klasiklerle çağdaş klasikler arasında köprüler kurabilmektir. Modern dönemde kaybolan estetik sürekliliğin yeniden tesis edilebilmesi için, farklı kuşakların birlikte okuyup haz alabileceği ortak eserlerin çoğalması gerekir. Aynı yaklaşım sinema ve sanat alanına uyarlanacak olursa, farklı kuşakların aynı eserler üzerinden müşterek bir estetik deneyim yaşayabilmesi, derinlikli bir kültürel sürekliliğin ön şartı hâline gelir. Bugün gelinen noktada ise kuşaklar arasındaki beğeni dünyaları giderek parçalanmakta; Yeşilçam nostaljisi, festival sineması ya da popüler dijital içerikler birbirinden kopuk adacıklar hâlinde varlığını sürdürmektedir. Herkesin kendi estetik dünyasına çekildiği bu parçalı yapıda, ortak bir kültürel dilin ve güçlü bir estetik iktidarın kurulmasını giderek zorlaştırmaktadır. Oysa dindar-muhafazakâr sinemanın kalıcı bir kültürel etki üretebilmesi için sadece nitelikli filmler üretmesine değil; aynı zamanda kuşaklar arasında dolaşıma girebilen, birlikte izlenebilen ve ortak haz üretebilen estetik formlar inşa edebilmesine bağlıdır.

Dindar-muhafazakâr izleyicinin taleplerinde gözlemlenen değişim, yalnızca estetik tercihlerin dönüşümüyle sınırlı olmayan, aynı zamanda kültürel iktidar alanında da yeni bir özneleşme sürecine işaret etmektedir. Uzun yıllar boyunca sinemada pasif bir alımlayıcı olarak konumlandırılan bu izleyici kitlesi, artık neyi görmek istediği kadar nasıl görmek istediğine de müdahale eden, seçici ve talepkâr bir aktöre dönüşmüştür. Bu dönüşüm, Türk sinemasında yaşanan daha geniş çaplı kültürel hareketlerin bir uzantısı olarak okunabileceği gibi, aynı zamanda dindar-muhafazakâr sinemanın estetik alandaki temsil biçimlerini yeniden tanımlama çabasıyla da doğrudan ilişkilendirilebilir (Dingiloğlu, 2016; Güney, 2012).

Temsil artık içerikle birlikte biçimi de önceleyen, sanatsal değer üretimini önceleyen çok boyutlu bir estetik mücadeleye evrilmiştir (Frampton, 2013: 230-260). Seyircinin bu yeni pozisyonu, yalnızca içerik taleplerini değil, aynı zamanda anlatının ritmi, görsel dili ve sembolik kodlarını da etkileyen güçlü bir geri bildirim mekanizması kurmakta; böylece sinemanın üretim süreci ile alımlama süreci arasında daha dinamik ve çift yönlü bir ilişki doğurmaktadır. Bu bağlamda estetik üretimin sürdürülebilirliği, sanatçı ve izleyici arasındaki etkileşimle mümkün hale gelmektedir. Görünen o ki dindar sinema, temsilin niteliğini yeniden düşünmek ve seyircisinin estetik duyarlılıklarını dikkate almak zorundadır; çünkü günümüz izleyicisi, sadece anlatıya tanık olmak değil, anlatının kurucu unsurlarından biri hâline gelmek istemektedir (Maktav, 2004. 1019; Yalsızuçanlar, 2007; Lüleci, 2014; Deniz, 2021).

Kültürel İktidar Arayışı

Bütün bu gelişmelerin dindar-muhafazakâr sinemacıları kültürel iktidar alanıyla karşı karşıya getirmemesi düşünülemez. Dindar sinemanın yolculuğu, temsil edilme arzusunu aşarak kültürel iktidara doğru uzanan derin bir mücadeleyi içermektedir. Başlangıçta “görünmek”, “fark edilmek” ve “var olmak” üzerinden şekillenen bu hareket, zamanla meşruiyet kazanma arayışına, oradan da estetik ve anlatı düzeyinde kurucu bir pozisyona evrilecektir. Bu değişimin motivasyonu, öncelikli olarak söz konusu iktidar alanında yer edinme çabasından beslenir. Bunu eş zamanlı olarak kendi kimliğini göstermek ve sinema sanatının dilini dönüştürmek takip eder. Zaten kültürel iktidar da bir alanın anlamlarını belirleme, normlarını koyma ve sınırlarını çizme gücüne sahip olmaktır (Çolak, 2017; 224; Çelik, 1998: 28-35). Söz konusu güce talip olmak, dindar sinema açısından hem içerik hem de estetik düzlemde yüzleşilmesi gereken ciddi bir sorumluluğu da beraberinde getirir.

Aslında meşruiyet arayışı, erken dönem dindar sinemacıların temel gündemlerinden birini oluşturmuştur. Sinema gibi seküler kodlarla yapılandırılmış bir alanda görünürlük kazanmak, başlı başına bir gerilim üretmiş; bu da birçok filmin savunmacı ve temsil odaklı bir refleksle biçimlenmesine yol açmıştır.¹⁵ Bazı yapımlar, sanatsal estetikten çok “biz de varız” söylemine dayalı bir kimlik gösterisine dönüşerek, temsil edilme kaygısını ön plana çıkarmıştır.¹⁶ Ancak zamanla bu yaklaşımın sınırları daha görünür hâle gelmiş ve

¹⁵ Sinemanın “doğası gereği seküler” bir anlatı alanı olarak şekillenmesi, onun moderniteyle kurduğu tarihsel bağdan kaynaklanmaktadır. 19. yüzyıl sonlarında Batı’da gelişen bu sanat formu, bireysel deneyimi merkezine alan, duyuşsal algıya hitap eden ve rasyonel zaman-mekân ilişkisine dayanan yapısıyla seküler bir bilgi rejiminin uzantısı hâline gelmiştir. Bu bağlamda sinema, mutlak ve aşkın hakikatleri değil, görselleştirilebilir ve yorumlanabilir deneyimleri konu edinir; metafizikten çok dünyevi olana yönelir. Görsel-işitsel anlatı yapısı, hakikati sabit bir inanç olarak değil, estetik bir inşa olarak sunar. Sinemanın bu rasyonel ve doğrusal kurgusu, modern dünyanın zaman algısıyla uyumlu biçimde ilerlerken; dindar sinemanın temelini oluşturan sabır, tefekkür ve ontolojik zaman anlayışıyla yapısal bir gerilim üretir. Bu nedenle dinî temsillerin sinema alanında yer bulabilmesi, yalnızca içerik düzeyinde değil, estetik ve anlatı stratejileri açısından da belirli dönüşümleri zorunlu kılar. İşte bu uyumsuzluk, dindar sinemanın yaşadığı meşruiyet krizini hem kültürel hem de estetik düzeyde derinleştirmektedir (Sarmış, 2020).

¹⁶ Erken dönem dindar sinema örneklerinde meşruiyet arayışının, çoğu zaman temsil kaygısı etrafında biçimlendiği rahatlıkla söylenebilir. Özellikle Yücel Çakmaklı’nın *Birleşen Yollar* ve *Minyeli Abdullah* gibi filmleri ile Mesut Uçakan’ın *Yalnız Değilsiniz* adlı yapımları, dindar kimliğin sinemada görünür kılınması açısından kurucu bir işlev üstlenmiş; ancak anlatı çoğu zaman estetik arayıştan ziyade savunmacı ve pedagojik bir temsil diliyle ilerlemiştir. Bu filmlerde karakterlerin, bireysel derinliklerinden çok ideolojik pozisyonların taşıyıcısı olarak kurgulanması, meşruiyet mücadelesinin anlatı üzerinde belirleyici olduğunu göstermektedir. Zamanla bu yaklaşımın sınırları daha belirgin hâle gelmiş; temsiliyetin kendisinin değil, bu temsiliyetin nasıl bir anlatı ve estetik düzlem içinde kurulduğunun belirleyici olduğu anlaşılmıştır. Nitekim Semih Kaplanoğlu’nun *Yumurta-Süt-Bal* üçlemesinde ya da Özer Kızıltan’ın *Takva* filminde görüldüğü üzere, dindar kimlik artık doğrudan savunulan bir söylem olmaktan ziyade, zaman, sessizlik, iç çatışma ve gündelik hayatın muğlaklığı içinde dolaylı biçimde kurulan bir anlatı unsuruna dönüşmektedir. Bu dönüşüm, dindar sinemada meşruiyet arayışının temsilden anlatı gücüne doğru evrildiğine işaret etmektedir.

yalnızca görünür olmanın yeterli olmadığı anlaşılmıştır. Bugün dindar sinemadan beklenen, yalnızca bir kimlik ifadesi sunmak değil; bu ifadenin güçlü, tutarlı ve estetik açıdan ikna edici bir anlatı içinde sunulmasıdır. Zira kültürel alanda meşruiyet, artık temsiliyetin kendisiyle değil, bu temsiliyetin taşıdığı anlatı gücü ve sanatsal yeterlilikle doğrudan ilişkilendirilmektedir.

Kültürel iktidar alanına erişim mücadelesinden estetik rekabet ve mücadele, dindar sinemanın merkezle kurduğu ilişkinin belki de en hassas etaplarını yansıtır. Ne var ki bu mücadelede dindar-muhafazakâr sinemacı, rakip söylemlerin yanında kendi camiasının öteden beri sınırlayıcı bulduğu dil ve beklentileriyle de hesaplaşmak zorundadır. Kültürel iktidara talip olmak hem merkezle hem de kendi periferisiyle estetik ve ideolojik bir müzakere ve pazarlığa girişmeyi gerektirir. Dindar-muhafazakâr sinema, seküler estetik normlara karşı alternatif bir ifade biçimi geliştirmeyi başardığı ölçüde kendi kimliğini rahatlatıp feraha kavuşturacağını farkındadır. Çünkü bu süreçte ortaya çıkan filmler artık her şeyden önce içerdiği mesajlar kadar bu mesajı sinemaya özgü anlatım biçimleri ve estetik tekniklerle nasıl sunduklarıyla da değerlendirilmeyi gerektirmektedir. Estetik mücadele de nihayetinde sinema dilini kurma hakkı üzerinde işleyen iktidar mücadelesinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Bu süreç sinemanın kurumsal yapılarıyla kurulan ilişkileri de apaçık bir şekilde dönüşüme uğratmıştır. Dindar-muhafazakâr sinema, giderek kendi yağıyla kavru lan bağımsız yapımlarla sınırlı kalmayıp devlet destekli projelerle, film festivalleriyle, eleştirel mekanizmalarla ve akademik çevrelerle daha sıkı temas kurmaya başlamıştır. Bu ilişkisel yakınlık, kabul görme arzusu barındırdığı gibi mevcut yapıları dönüştürme hedefini de içermektedir. Bourdieu'nün kültürel alan kuramı (Bourdieu, 2023) bağlamında değerlendirildiğinde, dindar sinema artık sadece kenarda konumlanan bir üretim biçimi değil; kültürel alanın kurallarına müdahale eden hatta bu kuralları yeniden tanımlayabilecek potansiyele sahip etkin bir özne olarak belirmektedir. Söz konusu yapılanma, kendini sınırlamaksızın genel anlamda kültürel hegemonya içinde de etkili olma peşindedir.

Dindar sinemanın meşruiyet arayışını estetik bir zemine taşıması, Türkiye'de kültürel alanın dönüşüm süreciyle paralel ilerleyen çok boyutlu bir değişimin parçası olarak okunabilir. Bu süreç hem temsilin konusu olan özneyi hem de temsilin biçiminin ve bu temsile verilen toplumsal cevabın da yeniden tanımlanmasını beraberinde getirmektedir. Dindar-muhafazakâr sinema, bu yeni zeminde kendi sesini duyurmakla kalmamayı, alternatif bir estetik dil önerisiyle kültürel iktidarın sınırlarını da tartışmaya açmayı hedeflemektedir. Bu önerinin kabul görüp görmemesi kadar, kültürel çoğulculuğun

kapasitesini genişletme potansiyeli taşıması da dikkate değerdir. Nihayetinde kapsayıcı bir temsil zemini, kültürel alanın yalnızca merkezden değil, farklı estetik odaklardan beslenen çoğulcu bir yapı olarak yeniden inşasıyla mümkün hâle gelecektir.

Estetik, Temsil ve Kimlik

Estetik tercihler ve temsil stratejileri, herhangi bir anlatının görsel biçimini değil onun hangi kimlikleri nasıl inşa ettiğini de belirleyen temel unsurlardır. Özellikle dindar-muhafazakâr sinema örneğinde, temsil sadece görünürlük sağlamakla sınırlı kalmamakta yanı sıra belirli bir dünya görüşünü, değer sistemini ve aidiyet duygusunu da estetik düzlemde yeniden üretmektedir. Dolayısıyla estetik, salt biçimsel bir tercih olmaktan ziyade, kültürel kimliğin anlatı aracılığıyla kurulduğu ideolojik bir bağlamda değerlendirilmelidir. Buradan hareketle, söz konusu kimliğin sinemasal düzeyde nasıl bir hikâyeye aracılığıyla kurulduğu sorusu, çalışmanın bir sonraki aşamasını oluşturmaktadır.

Hikâyeyi Kurmak

Anlatı, sinemanın kendi başına teknik bir bileşeni değil; aynı zamanda onun ideolojik düzeyde işleyen esaslı bir taşıyıcısıdır. Her hikâyeye, belirli bir dünya görüşünü, değerler sistemini ve normatif çerçeveyi kendi içinde barındırır (Hall, 2017; Ryan, Kellner, 1997). Bu nedenle sinemada anlatı kurmak, olay örgüsü oluşturmaktan çok, gerçekliği belirli bir biçimde yapılandırmayı zorunlu kılmaktadır. Öte yandan yapılandırma süreçleri, anlatıyı ideolojiden bağımsız kılmaz; aksine onu ideolojinin en güçlü taşıyıcılarından biri yapar (Metz, 2012). Tam da bu noktada anlatının nasıl kurulduğu kadar, hangi temsilleri mümkün kıldığı ve hangi görünürlük biçimlerini ürettiği meselesi önem kazanmaktadır.¹⁷ Zira anlatı, ideolojik içeriğini çoğu zaman doğrudan

¹⁷ Bu çalışmanın odak noktasını Türkiye'deki dindar-muhafazakâr sinema pratikleri oluşturmakla birlikte, İslam coğrafyasının sinema alanında en dikkat çekici örneklerinden biri olan İran sineması, burada özel bir değerlendirmeyi hak eden istisnai bir örnek teşkil etmektedir. Özellikle *Çağrı* (1976) gibi tarihî anlatılarla başlayan İslami içerikli sinema girişimlerinin ötesine geçerek, İran sineması hem içerideki kültürel kodlarla hem de dışarıdaki festival odaklı estetik beklentilerle uyumlu, ancak onlara indirgenemeyen özgün bir sinema dili inşa edebilmiştir. Bu dil, minimalist anlatı yapıları, sembolik yerleştirmeler, gündelik olanın metafizik boyutunu açığa çıkaran görsel stratejiler ve çocuk bakışı gibi özgün anlatı teknikleriyle şekillenmiştir. Temsilin doğrudanlıktan uzaklaştığı, ima ve boşlukla kurulan bu poetika, içinde sansür mekanizmalarını aşmanın da yaratıcı yollarını barındırır. Aynı zamanda bu dil, modernitenin yabancılaştırıcı estetik kalıplarını aşarak, yerel olanı evrensel bir sinema estetiğine dönüştürme başarısı göstermiştir. Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf Mecid Mecidi ve Aşgar Farhadi gibi yönetmenler aracılığıyla biçimlenen bu gelenek, salt içerik düzeyinde değil, sinemanın ontolojik imkânları bağlamında da yeni bir anlatı imkânı sunma iddiasındadır. Bu yönüyle İran sineması, yalnızca İslami içerikli bir sinema değil, aynı zamanda İslami bir estetik sorunsalıyla hesaplaşan felsefi bir sinema dili

söylemle değil, karakter seçimi, çatışma düzeni ve temsil tercihleri aracılığıyla somutlaştırır. Bu çerçevede dindar-muhafazakâr sinema, Türkiye bağlamında belirgin temsil stratejileriyle öne çıkan özgül bir deneyim alanı sunmaktadır. Kamusal temsil imkânları uzun süre sınırlı kalmış bir kimliğin sinemada hikâye kurma yönelimi, aynı zamanda bu kimliğin ideolojik konumunu yeniden inşa etme çabasının görünür bir ifadesi olarak okunabilir. Bu anlamda anlatı, salt bir aktarım aracı olmaktan çıkarak, kendi değerler sistemine sahip bir dünya kurma pratiğine dönüşmektedir.

Dindar sinemanın karşı karşıya olduğu temel sorunlardan biri de kendi anlatısını nasıl kuracağı sorusudur. Hangi değerlerin öne çıkarılacağı, hangi çatışmaların dramatize edileceği ve hangi karakterlerin merkeze yerleştirileceği, bu anlatının yönünü belirleyen başlıca problemler arasında yer almaktadır. Ancak bu sorular, yalnızca sinemayla ilgili tercihlerle sınırlı değildir; ideolojik, kültürel ve estetik düzeyde de köklü yönelimleri içerir. Çünkü anlatı, sinemanın hem biçimsel hem de kurucu bir unsurudur. Dolayısıyla, bir sinemanın varlık iddiası söz konusuysa, bu iddianın temeli çoğu zaman kurduğu anlatı yapısına dayanmak zorundadır (Yalsızuçanlar, 2007; Şasa, 2010; Frampton, 2013: 165-182; Gezer, 2022).

Anlatının ideolojik doğası; karakter seçiminde, olayların sıralanışında, çatışmaların tanımlanmasında ve çözüm yollarının sunulduğunda açığa çıkar (Adanır, 2012; Gezer, 2022). Daha çok birey-toplum, gelenek-modernlik ve ahlak-özgürlük gibi eksenlerde kurulan bu çatışmalar dramatik gerilim üretimlerinin yanı sıra belirli bir dünya görüşünü de ima eder. Bu bağlamda anlatı, seyircinin nasıl düşünmesi, neye inanması ve kiminle özdeşleşmesi gerektiğini belirleyen oldukça inceltilmiş bir dil ve mekanizma olarak işler. Dindar-muhafazakâr sinemanın hikâyeleri de çoğunlukla bu ideolojik çerçeveye göre kendini kurgular. Seküler dünyanın bireyciliği ile geleneksel toplumun kolektif yapısı arasında seçim yapmak zorunda kalan karakterler, sahne boyunca adeta inanç eksenli ahlaki sınavlara tabi tutulur. Bu sınav, sadece karakterlerin değil, seyircinin de kimliğini kurar ve inşa eder (Kırş. Althusser, 2010).

İdeolojik anlatı sadece içeriğe değil, biçime de sirayet eder. Hikâyenin nasıl anlatıldığı -mesela hangi kamerayla, hangi kadrajla, hangi açıyla, hangi tempo ve duygusal ritimle aktarıldığı- anlatının ideolojik doğasına dâhildir. Dindar sinema için bu noktada önemli bir mesele daha ortaya çıkar. İnanç

olarak da değerlendirilebilir. Türkiye'deki dindar sinemanın henüz böylesine müstakil bir anlatı formu geliştirememiş olması, bu iki sinema pratiğini karşılaştırmalı biçimde ele almayı önemli ve gerekli kılmaktadır. Bu çalışmada kapsam dışı bırakılmış olsa da İran örneği, dindar sinema tartışmalarında paradigmatik bir karşılaştırma zeminine işaret etmektedir (Bkz. Aktaş, 1989; Batur, 2007; Tapper, 2007).

ve ahlak merkezli bir dünyayı anlatırken seküler sinemanın dilini ne ölçüde kullanmak gerekir? Bu soru biçimsel bir problem gibi görülse de gerçekte estetik bir çatışmanın da habercisidir. Çünkü anlatının formel yapısı, temayı ve mesajın iletim biçimini birlikte belirlemekte; bu durum, dindar sinemacıların kendi değer dünyalarına uygun bir anlatım dili kurmalarını çoğu zaman zorlaştırmaktadır. Oysa hâkim anlatı formları, ağırlıklı olarak modern bireyci özneyi merkeze alan yapılar etrafında kuruludur (Adanır, 2012). Yeni dindar-muhafazakâr hikâye de artık kolektif, aşkın ve duygusal deneyimi öncelleyen bir yapıya sahip olma çabasıdadır.

Öte yandan, anlatının ideolojik işlevi sadece söylem düzeyiyle değil ayrıca izleyiciyle kurduğu ilişki üzerinden de işlerlik kazanır. Çünkü seyirci, artık anlatıyı yalnızca izleyen değil; onun içinde konumlanan, ona duygusal ve bilişsel düzeyde angaje olan aktif bir özne hâline gelmiştir. Öyle ki bu yönüyle anlatı, bir “öğretme” aracından çok, aynı zamanda bir “özdeşleştirme” sürecine de dâhil olmuştur. Anlatı, bu süreç boyunca izleyicinin benlik algısını, değer yargılarını ve dünya görüşünü biçimlendirme işlevini sürdürür. Dindar-muhafazakâr sinema açısından bakıldığında ise burada üstlenilen rol sadece belirli bir kimliğin temsilini sunmak değildir. Artık bu rol, kimliğin nasıl kurulacağını da göstermek durumundadır. Bu da anlatının yalnızca geçmişe dair bir temsille yetinmeyip geleceğe yönelik tahayyüller ve yönelimler üretme sorumluluğunu da üstlendiğini göstermektedir.

Sinema araştırmalarında kimlik inşası, artık tek boyutlu ve homojen temsillerin sınırlarını zorlayan yeni bir anlatı evrenine girmiştir. Son dönem örneklerini incelediğimizde, anlatının belirli bir dini veya seküler kimliği mutlaklaştırmak yerine, bu kimliklerin bir aradalığındaki geçişkenliği merkezine aldığı görülür. Karakterler, steril birer ahlak prototipi olmaktan çıkmış; zaafı ve içsel huzursuzluklarıyla daha ‘insani’ bir zemine çekilmiştir. İster dindar ister seküler olsun, bu tipler artık idealleştirilmiş birer şablon değil, gündelik hayatın müphem ve muallak alanlarında gezinen gerçek öznelerdir. Bu eğilim, siyasal iktidar pratiklerinin çoğu zaman kutuplaştırıcı bir dil üretmesine rağmen kültürel iktidar alanında kimliklerin geçirgenliğini ve birlikte var olma hâllerini besleyen yeni bir yönelimin güç kazandığını göstermektedir (Bkz. Ablak, 2025).

Nitekim anlatı, sinemada ideolojinin yalnızca taşıyıcısı değil, aynı zamanda kurucu bir unsur olarak da işlev görmektedir; bu yönüyle de o dindar sinema açısından da özel bir önem kazanmaktadır. Zira anlatı kurmak, olayları ardışık biçimde düzenlemenin yanı sıra şimdiye dek görünmez kılınmış bir kimliğe varlık alanı açmak ve böylece yeni bir dünyayı mümkün kılacak tahayyüller üretmek anlamına gelmektedir.

Temsil, Sinema ve Kültürel İktidar

Sinema, toplumsal kimliklerin inşasında, özellikle görünürlük politikalarının biçimlenmesinde ve iktidar ilişkilerinin yeniden üretilmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Sinemada bir gösterme biçimi olarak değerlendirilen temsil, aynı zamanda da güçlü bir kültürel müzakere alanıdır. Bu nedenle sinema odaklı temsil, bir görüntü üretiminden çok toplumsal özneye kolektif hafıza arasındaki derin gerilimi açığa çıkaran bir düşünme biçimi olarak daha çok önemsenmektedir.

Bir başka deyişle dindar-muhafazakâr kimliğin sinemadaki temsili, Türkiye'nin modernleşme süreçlerinden bağımsız olarak düşünülemez. Uzun süre marjinalleştirilmiş imgeler üzerinden tanımlanan bu kimlik, 2000'li yıllardan itibaren sinema perdesinde görünürlük kazanmaya başlamıştır. Ancak bu görünürlüğü yalnızca niceliksel bir artış olarak değerlendirmek yetersizdir; burada aynı zamanda estetik, anlatsal ve ideolojik düzeyde bir yeniden konumlanma da söz konusudur. Bu dönüşüm, kimliğin savunusundan kimliğin estetik üretimine geçişin de izlerini yansıtmaktadır (Önal, 2014).

Sinematik dilin inşası, çoğu zaman bir iktidar mücadelesini de beraberinde getirir. Dindar-muhafazakâr sinema, kendi anlatı evrenini kurarken yerleşik sinema kodlarını da sorgulamakta; görsel ve anlatsal düzlemde yeni birtakım ifade imkânları aramaktadır. Karakterlerin iç dünyası, maneviyatı ve varoluşsal gerilimleri bu sinemanın merkezinde yer almaktadır. Bu yönelim, salt bir mesaj aktarma niyetinden öte, inancı sinema eksenli bir düşünme biçimine dönüştürme çabası olarak okunmalıdır.

Bu bağlamda dindar-muhafazakâr sinemanın anlatsal katkısı, yalnızca temsil çeşitliliği üretmekle sınırlı değildir. Asıl belirleyici fark, insana dair temel varoluşsal soruları sinemanın merkezine almasıdır: "Ben kimim?", "Hayatın anlamı nedir?", "İyilik ve kötülük nedir?", "Ölümden sonra ne olur?" gibi sorular, seküler sinemanın çoğu zaman yüzeyde bıraktığı veya nesnel gerçeklik sınırlarında çözmeye çalıştığı meselelerdir. Oysa dindar-muhafazakâr sinema bu soruları yalnızca içerik düzeyinde değil estetik, ritmik ve yapısal boyutlarda da işleyerek izleyiciyi aynı zamanda bir düşünüş biçiminin parçası hâline getirir.

Modernlik, rasyonalite ve sekülerleşme süreçleriyle birlikte sinema dili çoğunlukla maddeci bir bakışa indirgenmiş, insanın içsel deneyimi ya soyutlaştırılmış ya da bastırılmıştır. Bu anlamda dindar sinema, zihinle değil kalple seyredilen bir sinema tahayyülünü yeniden gündeme getirme potansiyeline sahiptir. Mistik zaman algısı, varoluşsal yalnızlık, aşkınlık deneyimi ve metafizik arayışlar, dindar sinemanın görsel diliyle buluşturduğu başlıca kavram-

sal odaklardır. Nitekim Cecil B. DeMille'in "Bana İncil'den herhangi iki sayfa verin, bende size bir film vereyim." (İyem, Yalçın, Yıldız, 2016: 135) sözünde de görüldüğü üzere, din sadece bir inançlar bütünü değil, aynı zamanda sinematik hayal gücünün sonsuz kaynaklarından biridir. Benzer biçimde, hayatı boyunca kurumsal dindarlığa mesafeli duran ancak neredeyse tüm filmlerinde maneviyatın estetik izini süren Andrei Tarkovski de sanatı "insanı ölüme hazırlayan" bir deneyim olarak tanımlar (Tarkovski, 1992: 32). Bu bakış açısı, dinî olanın sinemadaki yerini ideolojik bir dayatmadan çok, insanın ruhsal bütünlüğünü tamamlayan bir anlatı kaynağı olarak yeniden düşünmemizi gerektirir.

Ne var ki bu çabanın önünde de ciddi pek çok engel vardır. Sinema dili uzun yıllar boyunca Batı merkezli, seküler ve rasyonalist bir bakış açısıyla inşa edilmiştir. Dolayısıyla bu bağlamda yerleşmiş olan anlatı biçimlerini olduğu gibi devralmak, dindar-muhafazakâr sinemanın temsil krizini çözmek bir yana, onu daha da derinleştirme riski taşır. Zira bu türden bir sinema, öteden beri "dışarıdan" gelen hatta kimi zaman "ötekileştirici" olarak görülen modern-Batıcı bir sinema geleneğinin görsel ve anlatsal kalıplarına sıkıştığında, kendi değer sistemine uygun bir estetik dil üretmekte zorlanmaktadır. Bu durum, yalnızca teknik ya da biçimsel bir problem değildir; aynı zamanda epistemolojik düzeyde bir kırılma anlamına da gelir. Dolayısıyla temsil krizi, dindar sinema için aynı zamanda bir bilgi üretme ve hakikati sunma biçimi sorunudur. Bu sorunun aşılabilmesi için sinema üreticilerinin, kendi zihinsel ve kültürel kaynaklarını merkeze alan bir düşünsel derinlik geliştirmesi; kimlik erozyonuna imkân tanımayacak şekilde alternatif bir sinema epistemolojisi inşa etmesi gerekmektedir.¹⁸

Öte yandan temsil, yalnızca görüntüyle sınırlı değildir; zamanın ve mekânın sinematografik düzlemde nasıl kurulduğunda da kendini gösterir. Dindar-muhafazakâr sinemada zaman, çoğu zaman doğrusal akıştan kopar; yavaşlar, derinleşir ve düşünsel bir yoğunluğa dönüşür. Mekân ise artık yalnızca bir fon olmaktan çıkar; kutsal olanın, maneviyatın ve metafizik derinliğin görsel bir izdüşümü hâline gelir. Bu sinema, izleyicisini olayların sıradan akışına değil, duraklamaların anlamına; eylemin kendisine değil, eylem önce-

¹⁸ Dindar-muhafazakâr sinemanın içerik üretiminde karşılaştığı yapısal ve estetik sorunların çözümü, sadece içerik üreticisine değil, aynı zamanda izleyiciye de düşen çift yönlü bir sorumluluk alanı gerektirir. Bir yandan sinemacının, Bergman, Tarkovski, Kieslowski gibi yönetmenlerin biçimsel tekniklerini öğrenmesi ve bu birikimi İslam dünyasının zengin entelektüel mirasıyla (Mevlânâ, Ömer Hayyam, Dehlevî ve kıssa anlatımları vb.) buluşturması elzem görünmektedir. Diğer yandan izleyicinin de sadece inanç sistemini değil, sinema dilini de okuyabilecek düzeyde eğitilmesi; anlamayı, sabretmeyi ve estetik birikimi çoğaltmayı öğrenmesi gerekir. Aksi takdirde, anlam dünyasını zenginleştiren bu yapılar, "anlaşılamama" riskiyle yüzleşir ve hem anlatıcı hem alıcı nezdinde ciddi kırılmalar doğar. Bu noktada yapılması gereken, anlatı üreticisi ile alımlayıcıyı ortak bir "estetik-düşünsel dil" etrafında buluşturacak yöntemler geliştirmektir.

si ve sonrasındaki tefekküre yönlendiren bir anlatı yapısı geliştirme ihtiyacı hisseder. Ancak bu yönelim, pasif izlemeye alışmış ve hızlı çözüm arayan izleyici açısından algı eşliğini zorlayabilir. Basit olay örgülerine şartlanmış bir izleme pratiği, tefekkürün talep ettiği zihinsel derinliği çoğu zaman taşıyamaz ve bu da anlamı kurmak yerine kaçırmaya neden olur.

Son tahlilde kültürel iktidar mücadelesi de estetik arayışın en görünür alanlarında cereyan etmektedir. Dindar-muhafazakâr sinema, kendi kimliğini temsil ederken sinemanın mevcut dilini de dönüştürme iradesi taşımaktadır. Bir yandan geleneksel estetik normlarla hesaplaşan ve evrensel anlatı kodlarını sorgulayan bu irade, kültürel hegemonyanın sınırlarını da yeniden çizmektedir. Sonuçta sinema, temsil edilenin olduğu kadar temsil etme biçiminin de yeniden tanımlandığı bir alana dönüşmektedir.

Dindar-muhafazakâr sinema başından beri açıkça yarışan ve rekabete sokulduğu bir alanda yeni birtakım sorunlarla karşı karşıyadır. Öyle ki mesela dijital platformlar ve değişen medya ortamı, dindar sinemanın üretim ve dolaşım biçimlerini kökten değiştirmiştir. Geleneksel dağıtım kanallarının dışına çıkan bağımsız yapımlar, artık izleyiciyle doğrudan temas kurma imkânına sahiptir. Ancak bu yeni görünürlük alanı, aynı zamanda estetik tutarlılık, teknik yeterlilik ve içerik kalitesi açısından da yeni bir denetim ihtiyacını beraberinde getirmektedir. Bu nedenle dijitalleşme, fırsat kadar risk de taşır.

Akademik çalışmalar ve eleştirel değerlendirmeler, dindar sinemanın entelektüel derinliğini görünür kılan önemli araçlar arasında yer alır. Bu alanın kuramsal temellerini güçlendirecek, estetik ölçütleriyle ilişki kuracak çalışmalar henüz sınırlıdır; ancak bu yönde atılan adımlar dindar sinemanın kültürel meşruiyetini derinleştirmekte kuşkusuz etkili olacaktır.¹⁹ Ne var ki dindar sinemanın entelektüel ve kuramsal altyapısında hâlâ önemli boşluklar dikkat çekmekte, dindar-muhafazakâr sinemanın estetik ve kültürel iddiası ile entelektüel altyapısı arasındaki mesafe hâlâ aşılması gereken bir sorun olarak varlığını sürdürmektedir. Her ne kadar görünürlük, üretim çeşitliliği ve tematik derinlik açısından önemli aşamalar kaydedilmiş olsa da dindar sinema dilinin henüz güçlü ve sürdürülebilir bir kuramsal çerçeveye oturmadığı açıktır.

¹⁹ Türkiye’de sinema-din ilişkisini akademik düzeyde ele alan çalışmalar görece kısıtlıdır. Örneğin bir derleme çalışmasına göre, 1986’dan 2019’a kadar sinema ve din temalı yalnızca 31 yüksek lisans, 12 doktora tezi yapılmıştır; bu tezlerin büyük kısmı dindar tipolojileri ve tematik analiz üzerine odaklanmış, estetik, biçimsel ya da kuramsal sorunsalları derinlemesine inceleyen çalışmalar nadirdir (Yorulmaz, 2019: 87). Aynı biçimde, içerik analizleri ve temsil incelemeleriyle sınırlı kalan makaleler sıklıkla “din/İslam temsili” gibi özel konularla kısıtlıdır; sinemanın estetik dili, anlatı yapısı ve ideolojik kod analizine dair özgün kuramsal çabalar büyük ölçüde eksiktir. Bu bağlamda, dindar sinemanın entelektüel derinliğini görünür kılacak, biçim-anlatı-estetik ilişkisinde konumlandırılacak makale ve tezlerin sayısı dâhilî çeşitliliği sağlamak için halen yetersizdir. Dolayısıyla bu alanda yapılacak yeni araştırmalar, mevcut kuramsal ve estetik kodların ötesine geçerek dindar sinemanın kültürel meşruiyetini ve dilsel bağımsızlığını güçlendirme potansiyeli taşımaktadır.

İslami estetik ile modern sinemanın görsel-anlatı kodlarını bütünleştiren teorik bir yapı ise henüz inşa edilememiştir. Mevcut üretimler çoğu zaman niyet beyanı niteliğinde kalmakta; eleştirel sinema kuramlarıyla diyalog kurmaktan uzak, iç referanslarla sınırlı bir tekrar döngüsüne hapsolmaktadır. Dolayısıyla dindar sinemanın entelektüel derinliğini kurmak, sadece temsili değil, aynı zamanda epistemolojiyi, anlatıyı ve estetik formları yeniden düşünmeyi gerektirmektedir.²⁰

Ontolojik Zaman

Sinema zamanı, varlığı ve görmeyi yeniden düşünmenin aracıdır. Dindar-muhafazakâr sinema açısından bu ontolojik düzlem, inanç temelli bir zaman algısının üretildiği özel bir alandır. Burada zaman, ölçülebilir bir süre olmaktan çıkmakta; tefekkürün, bekleyişin ve sabrın anlam kazandığı yeni bir tecrübe alanına dönüşmektedir (Tarkovski, 2008).

Esasen İslami gelenekte sabır, tevekkül ve teslimiyet gibi kavramlar zamanla kurulan ilişkinin merkezinde yer alır. Dindar sinema bu kavramları görsel dile dönüştürerek, zamanı araç olarak değil anlamın ta kendisi hâline getirir. Seyirci adeta hızla akan bir dünyadan koparılır ve yavaşlayan, yoğunlaşan bir gerçekliğe davet edilir. Bu onun kendi içinde ilerlemesine, düşüncelerinde derinleşmesine ve sakin bir kurtuluş imkânı olarak görmesine izin verir. Böylece dindar sinema, zamanı yalnızca tematik düzeyde değil, biçimsel bir kimlik unsuruna dönüştürerek de kendi estetik ontolojisini kurmaya çalışır.

Dindar sinemada zaman felsefeyle birlikte aynı zamanda teolojik bir yük de taşır (Kutluer, 2013; Massignon, 2003). Kur'ân'da sıkça geçen "an" vurgusu (Yavuz, 1991), zamanın doğrusal değil, döngüsel ya da kesitsel bir boyutta da deneyimlenebileceğini gösterir. Bu bağlamda ontolojik zaman, Allah'ın mutlak iradesiyle çakışan bir "ilahi zaman" tasavvuruna dayanır. Dindar sinema-

²⁰ Bu çerçevede 3.'sü 22-23 Kasım 2025 tarihlerinde gerçekleştirilen Milli Sinema Günleri, dindar-muhafazakâr sinema alanında birikmiş entelektüel meselelerin hem tarihsel seyri hem de güncel açmazları üzerinden kapsamlı biçimde yeniden düşünülmesine imkân tanıyan önemli bir platform niteliği taşımaktadır. Uluslararası Sinema Derneği'nin koordinasyonunda düzenlenen bu toplantılarda, Türkiye'de "milli sinema" geleneğinin kurucu isimleri, bu geleneğin farklı evrelerini çözümleyen akademisyenler, sinema estetiği ve temsil tartışmalarına odaklanan teorisyenler ile geniş bir izleyici topluluğu bir araya gelmektedir. Böylece alanın hem içsel dinamikleri hem de dışardan yönelen kültürel baskılar üzerine çok katmanlı bir müzakere zemini oluşturulmaktadır. Tartışmalar, yalnızca üretim koşullarına ya da estetik sorunlara değil; aynı zamanda dindar-muhafazakâr sinemanın kültürel iktidar, temsiliyet, meşruiyet, piyasa koşulları, seyirlik ekonomi ve eleştirel alımlama gibi başlıklardaki konularına da odaklanmaktadır. Alanın yapısal sıkıntıları, kurumsal dağınlığı ve estetik arayışları bütünlüklü bir perspektiften değerlendirilmeye çalışılmaktadır. (Bu kapsamlı müzakerelerin ayrıntılı dökümü ve analitik bir çerçevesi için bkz. Tunç, 2025).

cı için zaman, Tanrı'nın muradını bekleme biçimidir; insanın sabırla sınındığı ve her ânın bir anlam taşıdığı bir sınav düzlemidir. Bu yaklaşım, zamanı ne geçmişin birikimi ne de geleceğin projeksiyonu olarak ele alır; daha ziyade zamanın içinde var olmakla, "şimdi"de kalmakla ilgilenir. Böylece sinema, yalnızca zamanla ilgili bir deneyim sunmaz; zamana dair bir bilinç de inşa eder (Şasa, 2010).

Dindar sinemanın zaman algısı, çoğu zaman sinematografik pratikte "yoğunlaşmış zaman" biçiminde karşımıza çıkar. Bu, sadece olay örgüsünün yavaşlatılması değil; aynı zamanda mekânın, sesin ve ışığın zamanla kurduğu ilişkinin de yoğunlaştırılmasıdır. Zaman, karakterlerin içsel seyahatine eşlik eden bir varlık biçimi hâline gelir. Seyirci, karakterin sadece ne yaptığına değil, nasıl beklediğine, nasıl baktığına, nasıl sustuğuna da odaklanır. Bu bağlamda zamanın sinemadaki temsili, fiziksel bir hareketin ötesine geçerek metafizik bir derinliğe ulaşır. Dindar sinema, zamanı aynı zamanda varoluşsal tefekkürün alanı olarak işler. Bu tutum, sinemanın en temel unsuru olan zaman-mekân birlikteliğini ontolojik bir çerçeveye oturtur.

Modern seküler sinemadan farklı olarak dindar sinema, doğrusal olmayan, yavaşlatılmış ve içe dönük bir zaman yapısını tercih eder. Bu tercih, sinemanın hem anlatsal hem de varoluşsal biçimini derinden etkileyerek ağırlıklı olarak içsel derinleşmeye imkân sağlar. Sahnede dakikalarca bekleyen bir karakter, uzun bir yürüyüş ya da sabit bir bakış, estetik bir jestin ötesine geçer ve inancın sinemasal biçimi olarak kendini takdim eder (Krş. Yalsızuçanlar, 2007). Bu tür bir poetik arayış, sadece "dindarlık" gibi sosyolojik ya da ideolojik düzlemlerle sınırlanamayacak kadar geniş bir düşünsel ve estetik zemin talep eder. Zira İslam düşüncesi, sanatı yalnızca temsilin bir aracı değil; varoluşsal bir hakikatin taşıyıcısı olarak kavrar. Bu noktada sinemanın kendi poetikasını inşa edebilmesi için, İslam'ın sanatla nasıl bir ilişki kurduğunu ortaya koyan metinlerin çoğaltılması ve tartışılması zorunludur. Böylece sinema, İslam'ın hakikat, insan ve zaman anlayışıyla daha organik bağlar kurarak kendi estetik dilini geliştirme fırsatı bulabilir.

Bu yaklaşım, hiç kuşkusuz seyirciyle kurulan ilişkiyi de dönüştürür. Hızlı ve dinamik bir kurguya alışkın izleyici için bu yavaşlık çok kereler bir "aksiyon eksikliği" gibi görünür. Ne var ki buradaki durağanlıktan amaç dışal heyecandan çok içsel bir farkındalık yaratmaktır. Sinema burada yalnızca göstermez; bekletir, düşündürür ve sezdirmeye yönelir. Zaman, böylece bir anlatı unsuru olmaktan çıkarak inançsal bir imtihan alanına dönüşür.

Yeni Bir Anlatı Arayışı

Sinema, toplumsal kimliklerin inşasında ve kültürel iktidarın yeniden üretilmesinde temel bir mecradır. Bu bağlamda “yeni bir anlatı mümkün mü?” sorusu, dindar sinemanın yalnızca temsille yetinmeyip biçimsel ve epistemolojik sınırları da sorgulaması gerektiğini gösterir. Sorunun arkasında yatan esas ihtiyaç, estetik olarak özgün, düşünsel olarak derinlikli ve biçim açısından özgürleştirici bir sinema dilinin kurulmasıdır.

Burada kastedilen “yeni anlatı”, mesaj odaklı ve didaktik anlatım biçimlerinden uzaklaşarak, anlamı görselleştiren ve sezgiye açık estetik yapıların araştırılmasıdır. Bu anlayış, sinemayı yalnızca inancı temsil eden bir araç olmaktan çıkarıp inancı sinemanın içkin diliyle ifade edebilen bir forma dönüştürmeyi hedeflemektedir. Zamanın, mekânın, sessizliğin ve bekleyişin anlam üretici unsurlar olarak işlev gördüğü; karakterlerin içsel gerilimleri ve varoluşsal sorgulamaları etrafında kurulan yapılar bu arayışın merkezindedir. Böylece dindar sinema, klasik dramatik yapıyı aşan ve düşünmeyi teşvik eden görsel-ontolojik bir düzleme yöneltmektedir.

Dindar sinemanın yeni anlatı arayışı, seyir estetiği bakımından da esaslı bir dönüşüm talep eder. Sessizlik, duraklama ve boşluk gibi öğeler, içsel derinliğin ve manevî tefekkürün biçimsel karşılıkları olarak değerlendirilir. Seyirci, olayları takip etmekten çok, zamanın akışına tanıklık etmeye; karakterin dışsal eylemlerinden çok, içsel dönüşümüne odaklanmaya yönlendirilir. Bu biçimsel yaklaşım, dindar sinemayı yalnızca “anlatan” değil, aynı zamanda “bekleten” ve “düşündüren” bir dile dönüştürür. Böylece sinema, klasik anlatı yapılarının ötesine geçerek kendi ruhsal ritmini kurar.

Ne var ki bu dönüşüm, geçmişle yüzleşmeden gerçekleşemez. Dindar sinemanın erken dönem örnekleri, çoğunlukla mesaj merkezli, sembol yüklü ve sınırlı anlatılarla şekillenmiştir. Bugün ise estetik olgunluğu yüksek ve derin, karakter derinliği olan ve biçimsel açıdan cesur anlatılara duyulan ihtiyaç kendini yoğun bir şekilde hissettirmektedir.

Sinematik dilin kurulması aynı zamanda bir kültürel ve ideolojik mücadeledir. Dindar-muhafazakâr sinema, geleneksel kodları yeniden düşünerek kendi anlatı evrenini yaratmakla yükümlüdür. Bu süreç, yalnızca neyin anlatıldığının yanında nasıl anlatıldığını da belirleyen bir estetik bilinç gerektirir. Gelecekte dindar sinemanın başarısı, içerikten ziyade biçimsel cesarete ve anlatı zenginliğine bağlıdır. İnancı doğrudan göstermeyen, aksine sinemasal biçimlerle deneyimleten bir yaklaşım; bu sinemanın entelektüel ve estetik potansiyelini gerçekleştirmesinin anahtarı olacaktır.

Sonuç ya da Yeniden Düşünmek, Yeniden Kurmak

Dindar sinema, artık salt bir “var olma” çabasının değil, “nasıl var olmalı?” sorusunun eşliğinde durmaktadır. Temsiliyet mücadelesiyle kurumsal görünürlük arasında geçen uzun tarihsel dönemeç dindar sinemayı bugün biçimsel yenilik, estetik özerklik ve düşünsel derinlik sorularıyla oluşan yeni bir sınavla karşı karşıya getirmiştir. Bu sınav artık biçimsel “yenilik”, “estetik özerklik” ve “düşünsel derinlik” imtihanının üç temel sorusu olarak belirginleşmiştir. Ne var ki bu sınav, yalnızca içerik üretimiyle aşılabilecek bir nitelik taşımaz; aynı zamanda anlatı kurma becerisi ve özgün bir sinemasal dil geliştirme çabasını da gerektirir. Çünkü sinema, inancı doğrudan aktaran bir araç olmaktan çok, onu düşünen, tartışan, sezdirenen ve estetik biçimde ifade eden bir dile ihtiyaç duyar. Dindar-muhafazakâr sinema, varoluş nedenini yeniden yorumlamadıkça, artan üretim sayısı ve kurumsal destekler anlamlı bir sinemasal dönüşüme yol açmayacaktır.

Bugün geldiğimiz noktada, dindar sinema üretiminde niceliksel bir artış gözlemlense de bu artışın estetik çoğullaşmaya, biçimsel cesarete ya da epistemolojik açılımlara yeterince yansımadağı açıktır. Oysa inanç, eğer gerçekten hayatın bütünlüğünü kuşatan bir hakikat ise, sinemada da bütün biçimlerin, anlatıların, zaman ve mekân kurgularının dönüştürücü bir kuvveti olmalıdır. Dindar-muhafazakâr sinemanın karşılaşılabileceği en büyük tehdit inancı estetikten ayrı düşünmek, estetiği ise bir süsleme unsuru olarak görmektir. Bu yaklaşım, sinemayı sanattan çok mesaj aktaran bir araç hâline getirerek onu entelektüel derinlikten uzaklaştırma tehlikesi yaratmaktadır.

Güncel örnekler, bireysel anlatıların, içsel yolculukların ve öznel kimlik kurgularının yükselişte olduğunu gösterse de bu yönelim henüz kuramsal bir çerçeveye oturmaktan uzak, parçalı ve deneysel bir görüntü arz etmektedir. Oysa bugünkü seyirci, sadece temsil edilmek değil, düşünsel olarak uyarılmak, estetik olarak da ikna edilmek istemektedir. Dindar sinema, bir inancı görünür kılarken aynı zamanda da onu düşünmeye ve sorgulamaya da açabilmelidir. Bu çabanın inancı zayıflatabileceği iddiasını doğrulamak zordur aksine onu her daim güçlendirecek olan estetik ve entelektüel bir zemin üzerinde durmasıdır. Bu bağlamda sinemanın doğası gereği eleştirel bir mecra olduğu, bu nedenle inancın da sterilize edilmiş, sorunsuz bir alan değil, çelişkileriyle, gerilimleriyle ve belirsizlikleriyle birlikte sinemaya taşınması gerektiği unutulmamalıdır.

Bugün dindar-muhafazakâr sinemanın önündeki en önemli açmazlardan biri de ideolojik angajman ile sanatsal özerklik arasındaki gerilimde ortaya çıkar. Kamusal alanda meşruiyet kazanma arzusu, çoğu zaman anlatının eleş-

tirel potansiyelini zayıflatmakta, sinemayı bir tür temsil diline ve protokolüne indirgemektedir. Ne var ki sinema, kutsal anlatırken onu eleştirebilme, sorgulayabilme hatta kırılganlığıyla birlikte sunabilme cesaretini taşımazsa, olası yaratıcılığını da kaybetme riski yaşayacaktır. Propaganda estetiği, anlatının çoğul seslerini bastırmakta; seyircinin aktif anlam üretme alanını daraltmaktadır. Bu yüzden dindar sinemanın bağımsızlık anlayışı, yalnızca ekonomik ya da kurumsal değil, öncelikle ve daha çok düşünsel ve estetik bir özgürlükle tanımlanmalıdır.

Bu noktada belirleyici eşik, içinde bulunulan zamanın hızına eklenmek ile bu hıza bilinçli bir mesafe koymak arasındaki tercihte ortaya çıkar. Dindar-muhafazakâr sinema, dijital çağın tüketimci görsel ritmine teslim olmadan da yenilenme imkânına sahiptir. Yavaşlık, sessizlik ve boşluk gibi anlatı unsurları, yalnızca estetik tercihler değil; dünyayla kurulan ilişkinin ve inancın zamana bakışının sinema diliyle ifadesidir. Ancak bu yönelimin tekrar eden kalıplara dönüşmemesi, her filmde yeniden kurulan bir düşünsel derinlik ve canlı bir estetik duyarlılık gerektirir. Sinemanın gücü, olayları hızla tüketmekten ziyade izleyiciyi zamanın akışı içinde düşünmeye davet edebilmesinde yatar. Dindar-muhafazakâr sinema da inancı doğrudan temsil etmek yerine, bu düşünme hâlini sinema diliyle biçime dönüştürebildiği ölçüde kalıcı ve özgün bir ifade alanı oluşturabilir.

Önümüzdeki dönemde dindar sinemayı bekleyen en büyük sorumluluk, yalnızca neyi “anlattığı”nın yanında “nasıl anlattığı” sorusuna da cevap verebilmesi olacaktır. Estetik bir hakikat anlayışı olmadan anlatı derinliğe ulaşamaz. İnancı salt bir “konu”nun ötesine geçirek duyuş biçimi, zamanla kurulan ilişki, karakterin yalnızlığı, ışığın düşme biçimi, sessizliğin süresi olarak sinemaya taşıyan bir yaklaşım hem biçimsel hem düşünsel bir sıçrama yaratma gücüne sahip olabilir. Bu yaklaşım, inancı klişelerden ve ideolojik kalıplardan arındırarak; duygular, sezgiler ve sorular eşliğinde sinemasal bir anlatıyla yeniden şekillendirmeyi hedefler.

Dindar-muhafazakâr sinemanın geleceği ne tamamen geleneksel olana yaslanarak ne de modernin kör ya da sahte taklitçiliğiyle ilerleyebilir. Gerçek açılım, bu iki uç arasında bir estetik müzakere alanı kurabilmekle ancak mümkün olabilir. Kökle bağını koparmadan çağdaş estetik formlara açılmak, inancı sabitlemeden çoğul bir temsile dönüştürmek, sanatın doğası gereği çelişkiyi ve gerilimi dışlamadan temsil etmek... Bu tutum, sonuçta sinemayı inançla birlikte yeniden düşünen bir dile kavuşturacaktır.

Son tahlilde dindar-muhafazakâr sinema, yalnızca bir tür değil; estetik bir dünya görüşü, kültürel bir duruş ve düşünsel bir pozisyon olabilir. Bunun

gerçekleşmesi için geleneğin klişeye, modernliğin biçim taklidine, mesajın propaganda diline, görselliğin sadece sembole indirgenmesine olabildiğince karşı durmak ve direnç göstermek gerekir. Bu bağlamda dindar sinemanın belki de en büyük gücü hem inancı hem estetiği ciddiye alan yeni bir sinema dili kurabilme potansiyelidir. Bu potansiyel, bugün için kısmen açığa çıkmışsa da bütün bu umut ve beklentiler de son tahlilde yarının sinemasını bugünden düşünme cesaretine bağlıdır.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Phoenix.
- Ablak, Mustafa (2025). *Türk Sinemasında Kimlik Arayışı ve Milli Sinema*, İstanbul: Ser.
- Adanır, Oğuz (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Say.
- Adorno, Theodor W. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çev.: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, 6.b., İstanbul: İletişim.
- Akçaoğlu, Aksu (2019). *Zarif ve Dinen Makbul: Muhafazakâr Üst-Orta Sınıf Habitusu*, İstanbul: İletişim.
- Aktaş, Cihan (1989). *İran Sineması: Şark'ın Şiiri*, İstanbul: Nehir.
- Althusser, Louis (2010). *Devletin İdeolojik Aygıtları*, Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki.
- Anderson, Perry, (1998). *Gramsci: Hegemonya: Doğu/Batı Sorunu ve Strateji*, Çev. Tarık Günersel, İstanbul: Alan.
- Arslan, Umut Tümay (2009). "Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı", *Kültür ve İletişim*, Cilt: 12, Sayı: 1, ss. 9-38.
- Arun, Özgür (2013). "Rafine Beğeniler ya da Sıradan Hazlar? Türkiye'de Beğenin, Ortamın ve Tüketimin Analizine İlişkin Bir Model", *Kültür ve İletişim*, Cilt: 16, Sayı: 32, ss. 45-72.
- Assmann, Jann (2001). *Kültürel Bellek*, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı.
- Başkan, Burak (2022). "Rıza ve Siyaset: Gramsci'nin Kültürel Hegemonya Kavramında Bir Rıza Alanı Olarak Din", *Siyaset Yazıları*, Ed. Selçuk Kahraman, Ankara: Nobel ss. 226-252.
- Batur Sabire (2007). *Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Baudry, Jean-Louis (1986). "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema", *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Der. Philip Rosen, New York: Columbia University Press, ss. 299-318.
- Bazin, Andre (2007). *Sinema Nedir?*, Çev.: İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm.
- Betton, Gerard (1990). *Sinema Tarihi -Başlangıcından 1986'ya Kadar-*, Çev.: Şirin Tekeli, 3.b., İstanbul: İletişim.
- Bourdieu, Pierre (2015). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, Çev. Derya Fırat Şannan, Ayşe Günce Berkkurt, Ankara: Heretik.

- Bourdieu, Pierre (2023). *Kültür Üretimi, Sembolik Ürünler, Sembolik Sermaye*, Çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim.
- Çelik, Nur Betül (1998). "Kemalist Hegemonya Üzerine", *Birikim*, Sayı: 105-106, ss. 28-35
- Çolak, Yılmaz (2017). *Türkiye'de Kültürel İktidarın Kuruluşu 1923-1945*, Ankara: Liberte
- DEM (2015). *Sinema ve Din*, Ed., Bilal Yorulmaz ve diğ., İstanbul: Değerler Eğitimi Merkezi.
- Deniz, Tuba (2021). "İhsan Kabil ile Türkiye'de Sinema Üzerine Söyleşi", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 19, Sayı 37/1, ss. 211-222.
- Dingiloğlu, Selin (2016). *Türkiye'de İslamcılığın Estetik İdeolojisi ve Sinema*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Foucault, Michel (1987). *Söylemin Düzeni*, Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Hil.
- Foucault, Michel (2000). *Özne ve İktidar*, Çev. Işık Ergüden, Osman Akınbay, İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel (2002). *Toplumunu Savunmak Gerekir*, Çev. Şehsuvar Aktaş, İstanbul: YKY.
- Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 4.b., İstanbul: Ayrıntı.
- Frampton, Daniel (2013). *Filmozofi Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak için Manifesto*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis.
- Gezer, Serdar (2022). *Sinema ve Öznellik -Foucaultcu Söylem Analizi ve Yeni Türk Sinemasında İtaatkâr Özne İnşası-*, Ankara: Nobel.
- Gramsci, Antonio (2014), *Hapishane Defterleri*, Çev. Adnan Cemgil, 7.b., İstanbul: Belge.
- Gülşen, Enver (2011). *Sinemanın Hakikati*, İstanbul: Külliyyat.
- Güney, Atilla (2012). "Yeni Muhafazakarlık ve 1990'ların Türk Sineması", *Toplum ve Demokrasi*, Yıl 6, Sayı 13-14 (Ocak-Aralık), ss. 111-128.
- Hall, Stuart (2017). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, Ed. Stuart Hall, Çev. İdil Dündar, İstanbul: Pinhan.
- Hall, Stuart, (1980). "Encoding/Decoding", *Culture, Media, Language*, Ed. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, Paul Willis, London: Hutchinson, ss. 128-138.
- Hece (2024). *Hece Dergisi -Türk Sineması Özel Sayısı-*, Ed. Kurtuluş Kayalı, Hatice Bildirici, Sayı: 330-331-332,
- Herman, Edward S.; Chomsky, Noam (2012). *Rızanın İmalatı, Kitle Medyasının Ekonomi Politiği*. İstanbul: BGST.
- İnce, Mustafa; Yılmaz, Mesut (2020). "Türk Sinemasında Din Adamlarının Sunumu: Kemal Sunal Filmlerindeki Dini Karakterler Üzerine Bir İnceleme", *Journal of Humanities and Tourism Research (JOHUT)*, Cilt: 10, Sayı: 3, ss. 726 - 741.
- İyem, Cemal; Yalçın, Tamer; Yıldız, Zehra (2016). "Sinema Sektöründe Emek Süreci: Yönetmenler Örneği", *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 15 (Temmuz), ss.120- 142.

- Kaçar, Ferhat (2020). "Türk Sinemasında Din Olgusu ve Milli Sinemanın Tarihsel Serüveni", *Türk Sinemasında Bir Arayış: Milli/İslami Sinema*, Konya: Literatürk, ss. 9-58.
- Kalaycıoğlu, Gökay (2025). "Lale Mansur'la Gassal Üzerine Söyleşi", *Haberler.com*, 14 Ocak (<https://www.dailymotion.com/video/x9ce3fa>)
- Kaplan, Hale (2005). "The İmam filmi için ne dediler?", *Haber7*, 16 Ekim. https://www.haber7.com/kultur/haber/116821-the-imam-filmi-icin-nedediler?utm_source=c-hatgpt.com
- Karslı Bahset (2016). "Türk Sineması ve Din: P. Bourdieu'nun Alan ve Habitus Kavramları Bağlamında Sinemanın Araçsallaştırılması", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 9 Sayı: 46 (Ekim), ss. 945-955.
- Koca, Serhat (2017). *Yeni Türk Sinemasında Biçem*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kutluer, İlhan (2013). "Zaman", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV, Cilt: 44, ss. 111-114.
- Lüleci, Yalçın (2014). "Milli Sinemacıların İkinci Döneminde Sinema ve Din", *Medya ve Din*, Ed. Mete Çamdereli ve diğ., İstanbul: Köprü Kitapları, ss. 33-72.
- Lüleci, Yalçın (2018). "Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve CHP'nin Sinema Politikası", *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 31, ss. 222-248.
- Lüleci, Yalçın (2020). "1970'li Yıllarda Türkiye'de İktidar ve Sinema İlişkileri", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 18, Sayı 36, ss. 495-528.
- Maktav, Hilmi (2004). "Kuran'dan Kuram'a İslami Sinema", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: İslamcılık*, İstanbul: İletişim, Cilt: 6, ss. 989-1019.
- Massignon, Louis (2003). "İslam Düşüncesinde Zaman", Çev.: Muhsin Akbaş, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 44, Sayı: 1, ss. 415-421.
- Medin, Burak (2019). "İktidar, Bellek ve Sinema", *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 31 (Haziran), ss. 123-146.
- Metz, Christian (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Hayalperest.
- Mitry, Jean (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*, Çev.: Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Nowell-Smith, Geoffrey (2003). *Dünya Sinema Tarihi*, Çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı.
- NTV (2017). "Semih Kaplanoğlu: Bunun adı açık bir faşizmdir (Meltem Cumbul elini neden sıkmadı?)", 3 Ekim, "<https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/semih-kaplanoğlu-bunun-adi-acik-bir-fasizmdir-meltem-cumbul-elini-neden-sikmadi-PFtk-66Ks8k-uhhZ1xZIZvw/1>
- Okutan, Birsan Banu, (2009). "Türk Sinemasında Popüler Din ve Din Adamı İmajı", *Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 20, ss. 225-242.

- Önal, Hülya (2014). "From Clichés to Mysticism: Evolution of Religious Motives in Turkish Cinema", *Religions*, Sayı: 5, ss. 199–218.
- Özdemir, Özlem (2019). "Yeni Dönem İslami Sinema ve Modernlik-Geleneksellik Sınırında Üslup Arayışı", *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 2, ss. 7–31.
- Özet, İrfan (2019). *Fatih-Başakşehir: Muhafazakâr Mahallede İktidar ve Dönüşen Habitus*, İstanbul : İletişim.
- Raunig, Gerald (2013). "Kitlelerin Aldatılışı Olarak Yaratıcı Endüstriler", *Skop-Dergi*, Çev. Elçin Gen, Sayı: 4
- Ryan, Michael; Kellner, Douglas (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.
- Sağlam, Esra (2025). *Kültürel İktidar, Türkiye Araştırmalar Vakfı* (<https://www.turkiyearastirmalari.org/2025/02/11/yayinlar/analiz/turkiyede-kulturel-iktidar-tartismalari/>).
- Sağlam, Muhammet (2023). *Dünya Sinemasında Peygamber: Tasavvur, Temsil, Meşruiyet*, Konya: Çizgi.
- Sarmış, Mustafa (2020). *Filmlerle Din Sosyolojisi: Hollywood Sineması, Sekülerleşme ve Hipergeçerçek Yaşam*, Ankara: Eskiye.
- Serdar, Meryem (2017). *Türkiye'de İslami Sinema Akımında Kimlik Arayışı (1989-1994)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sim, Şükrü; Yılmaz, Hasan Ramazan (2015). "Politikadan Poetikaya Türk Sinemasında Din", *Sinema ve Din*, Ed. Bilal Yorulmaz ve diğ., İstanbul: Dem, ss. 415-432.
- Soysüren, Ali Haydar; Yıldız, Necip (2017). "Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Sinemasının Ulus-Devlet Politikalarıyla İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme", *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, Sayı: 35, ss. 95-110.
- Swartz, David (2011). *Kültür ve İktidar -Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi-*, Çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim.
- Şasa, Ayşe (2010). *Yeşilçam Günlüğü*, 3.b., İstanbul: Küre.
- Şen, Abdurrahman (Ed.) (2010). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar: Yücel Çakmaklı, Halit Refiğ, Zeki Ökten Anısına*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Şentürk, Rıdvan (2011). *Postmodern Kaos ve Sinema*, 2.b., İstanbul: Avrupa Yakası.
- Şentürk, Rıdvan (2017). *İletişim ve Televizyon Teorileri*, İstanbul: Küre.
- TALİD (2020/2021). *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi -Türkiye'de Sinema Çalışmaları-*, Ed. Peyami Çelikcan, Barış Saydam ve Tuba Deniz, Cilt: 18-19, Sayı: 36-37.
- Tapper, Richard (2007). *Yeni İran Sineması: Siyaset Temsil ve Kimlik*, Çev.: Kemal Sarısözen İstanbul: Kapı.
- Tarhan, Belgin (2023). "Dindar Yeni Orta Sınıfa Dair Bir İnceleme: Çatlak ile İki Şafak Arasında Filmlerinde Hane ve Dışarı", *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, Yıl: 22, Sayı: 3, ss. 753-766.

- Tarkovski, Andrey. (1992). *Mühürlenmiş Zaman*, Çev. Füsün Ant. İstanbul: AFA.
- Thwaites-Diken, Ebru (2021). *Siyaset ve Dinin Gösterisi: Günümüz Türkiye Sinemasından Altı Film Üzerine*, Çev. Ayşecan Ay, İstanbul: Metis.
- Tuncel, Gökhan; Yoldaş, Enes (2018). "Türkiye'de Sanat ve Siyaset İlişkisinin İslamcı Sinema Üzerinden Değerlendirilmesi", *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 7, sayı: 2, ss. 60-70.
- Tunç, Nazif (Ed.) (2025). *II. Millî Sinema Açık Oturumları 28-30 Kasım 2024*, İstanbul: Uluslararası Sinema Derneği.
- Weber, Max (2018). *Ekonomi ve Toplum I-II*, Çev. Latif Boyacı, İstanbul: Yarın.
- Yağbasan, Mustafa (2007). "Film Okumalarında Alımlama Estetiği Bir Filmi Yeniden Okumak", *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, Sayı: 6, ss. 201-221.
- Yalsızuçanlar, Sadık (2007). *Rüya Sineması*, 3.b., İstanbul: Kapı.
- Yavuz, Yusuf Şevki (1991). "An", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV, Cilt: 3, ss. 100-101
- Yıldız, Murat (2021). "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Milli Eğitim Politikalarında Bir Araç Olarak Sinemanın Kullanılması: 1925 Şakir Seden Raporu", *Journal of Academic Value Studies*, Yıl: 7, Sayı: 1, ss. 41-51.
- Yılmaz, Havva (2023). "Yobaz Kötü Adamdan Aydın İmama Türk Sinemasında Din Adamı ve İmam Temsili", *Sabah Ülkesi*, Sayı: 73, ss. 82-87.
- Yorulmaz, Bilal (2019). "Türkiye'de Sinema ve Din Alanında Yapılan Akademik Çalışmalar Hakkında Genel Bir Değerlendirme", *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi (MEDİAD)*, Yıl: 2, Sayı: 1, ss. 71-91.
- Yorulmaz, Bilal ve Blizek, William L. (2014). "Islam in Turkish Cinema", *Journal of Religion & Film*, Yıl: 18, Sayı: 2, ss. 1-18.
- Yüksel, Emre (2025). *Kültürel İktidar Tartışmaları Çerçevesinde Türkiye'de Muhafazakâr Kültür ve Sanat Yayıncılığının Gelişimi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Zengin, Gamze Turgaylı (2023). "Gramsci'nin Hegemonya Kavramı Üzerinden İktidar, Güç ve Rıza İlişkisinin Değerlendirilmesi", *Türk Diliyle Güç -Disiplinlerarası Bir Çalışma-*, Ed. Kuban Seçkin, Yusuf Gök Kaplan, İstanbul: Kesit, ss. 67-80.