



**T.C.**

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**NURİ BİLGE CEYLAN'IN BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA  
FİLMİNİN KADER BAĞLAMINDA KELÂMÎ AÇIDAN ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**MERVE ÖZMEN**

**Prof. Dr. Özcan TAŞCI**

**ÇANAKKALE – 2023**





T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

**NURİ BİLGE CEYLAN'IN BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA  
FİLMİNİN KADER BAĞLAMINDA KELÂMÎ AÇIDAN  
ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MERVE ÖZMEN

Tez Danışmanı  
Prof. Dr. Özcan TAŞCI

ÇANAKKALE 2023



T.C.  
**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



Merve ÖZMEN tarafından Prof. Dr. Özcan TAŞCI yönetiminde hazırlanan ve 04/122023 tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “Nuri Bilge Ceylan’ın Bir Zamanlar Anadolu’da Filminin Kelâmî Açından Analizi” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı**’nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği/oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

**Jüri Üyeleri**

Prof. Özcan TAŞCI  
(Danışman)

Prof. Ali Sait LİMAN

Dr. Öğr. Üyesi Hikmet ŞAVLUK

**İmza**

.....

.....

.....

Tez No : .....

Tez Savunma Tarihi : 04/12/2023

.....

**İSİM SOYİSMİ**

Enstitü Müdürü

04/12/2023

## ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Merve ÖZMEN

04/12/2023

”

## TEŞEKKÜR

Bu tezin gerçekleştirilmesinde, çalışmam boyunca benden bir an olsun yardımlarını esirgemeyen saygı değer danışman hocam Prof. Özcan TAŞCI'ya, her türlü desteği veren hocam Prof. Ali Sait Liman'a, Prof. Arif Can Güngör, Dr. Öğr. Üyesi Hikmet Şavluk ve hayatımın her evresinde bana destek olan değerli aileme ve sonsuz teşekkürlerimi sunarım.”

Merve ÖZMEN  
Çanakkale, Aralık 2023

## ÖZET

# NURİ BİLGE CEYLAN'IN BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA FİLMİNİN KADER BAĞLAMINDA KELÂMÎ AÇIDAN ANALİZİ

Merve ÖZMEN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. Özcan TAŞCI

04/12 /2023, 92

Sinema insana dair fikirleri işleyerek toplumun algısını yönlendirebilmektedir. Bu anlamda sinemanın hem toplumun algısını ekrana yansıtıp hem de yansıttığı algı doğrultusunda yeni bir anlam dünyası yarattığı söylenebilir. Toplumun anlam dünyasına etki eden kavramlardan kader de sinemada ele alınan konulardan biridir. Bununla birlikte kader, bir inanç olarak dinde ve inançtan bağımsız yaşamın içinde insanlığın ortak bilincinde bulunan arketiplerdendir. İslam dininin inanç esaslarını konu alan Kelâm ilmi, kader hakkında alimlerin yaptığı tartışmalardan bizi haberdar etmektedir. İslam alimlerinin kaderle ilgili ayet ve hadisleri farklı yorumlamaları, kelâm ilminde mezheplerin oluşmasına neden olmuş, mezheplerin kader tartışmaları, inanç temelli kader arketipinin anlaşılmasına katkı sağlamıştır. Sinema, toplumun inandığı kaderi farklı bakış açılarıyla sorgulayıp insanın yaşadığı hayatı anlamlandırmasına katkıda bulunmaktadır. Kader arketipinin sinemadaki yansımaları, çoğunlukla melodram türü filmlerde görünmektedir. Batı'dan Doğu'ya melodram filmleri kader arketipini; alın yazısı, rastlantılar, olağanüstü olaylar, acı çeken pasif ve tevekkülcü karakterler olarak benzer kodlarla yansıtmıştır. Yeşilçam sinemasında da devam eden bu durum, Yeni Dönem Türk Sinemasında farklı bir forma bürünmüştür. Günümüz toplumunun kadere dair taşıdığı belirsiz duygu ve düşünceler, insanların tercihlerine de etki etmektedir. Bu sebeple; insanın doğasını filmlerinde gerçekçi bir şekilde göstermeye çalışan Nuri Bilge Ceylan'ın önemli başarılarına imza atan "Bir Zamanlar Anadolu'da" filminde kader arketipi, kelâmî açıdan analiz edilmiştir. Günümüz toplumunun kader algısı, sinema üzerinden gösterilerek kader inancına farklı bir bakış sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Kelâm, Kader, Sinema, Nuri Bilge Ceylan, Bir Zamanlar Anadolu'da

## ABSTRACT

### A KALAM ANALYSIS OF THE SUBJECT OF FATE IN NURI BILGE CEYLAN'S FILM 'ONCE UPON A TIME IN ANATOLIA'

MERVE ÖZMEN

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Master of Science Thesis, Department of Basic Islamic Science

Advisor: Prof. Dr. Özcan TAŞCI

12/04/2023,92

Cinema is able to direct the perception of society by processing ideas about people. In this sense, it can be said that cinema both reflects the perception of society on the screen and creates a new world of meaning in line with the perception it reflects. Fate, which is one of the concepts that affect the meaning world of society, is also one of the topics covered in cinema. However, fate, as a belief, is one of the archetypes found in religion and in the common consciousness of humanity in a life independent of belief. The science of Kalam, which deals with the principles of belief of the Islamic religion, informs us about the discussions made by scholars about fate. Islamic scholars' different interpretations of the verses and hadiths related to fate, which is the basis of belief, have caused the formation of sects in the science of kalam, and the sects' discussions about fate have contributed to the understanding of the faith-based fate archetype. Cinema contributes to society's questioning the destiny it believes in with different perspectives and making sense of the life a person lives. The reflection of the fate archetype in cinema mostly appears in films of the melodrama genre. Melodrama films from West to East have reflected the fate archetype with similar codes as fate writing, coincidences, extraordinary events, passive and trusting characters who suffer. This situation, which continues in Yeşilçam cinema, has taken on a different form in the Turkish Cinema of the New Era. The vague feelings and thoughts carried by today's society about fate also affect people's preferences. For this reason, Nuri Bilge Ceylan's film "Once Upon a Time in Anatolia", which achieved significant success by trying to show human nature in a realistic way in his films, analyzed the archetype of fate from the point of view of kalam. The perception of fate of today's society is shown through cinema and a different view of the belief in fate is presented.

**Keywords:** Kalam, Fate, Cinema, Nuri Bilge Ceylan, Once Upon a Time in Anatolia



## İÇİNDEKİLER

Sayfa No

JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN.....	ii
TEŞEKKÜR .....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar DİZİNİ.....	viii

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### GİRİŞ

1.1. Konunun Önemi.....	1
1.2. Araştırmanın Konusu ve Amacı.....	3
1.3. Araştırmada İzlenen metot.....	4
1.4. Araştırmanın Kaynakları.....	5

### İKİNCİ BÖLÜM

#### KELAM İLMİNDE KADER BAHSİ

2.1. Kur'an'a Göre Kader.....	12
2.2. Hadislere Göre Kader.....	15
2.3. Cebriyye.....	18
2.4. Kaderiyye ve Mutezile.....	20
2.5. Eş'ariyye.....	23
2.6. Mâturîdiyye.....	28

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### SİNEMA TARİHİNDE KADER

3.1. Türk Sinemasında Kader.....	47
3.2. 1980 Sonrası Türk Sineması ve Auteur Yönetmenler.....	58

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI VE KADER	70
4.1. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi.....	73
4.1.1. Özeti.....	74
4.1.2. Karakterler ve Olay Örgüsünde Kader.....	74
4.1.3. Kader, Ecel ve Kötülük İlişkisi.....	82

## BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER	86
KAYNAKÇA.....	88
ÖZGEÇMİŞ.....	i

## TABLÖLAR DİZİNİ

<b>Tablo No</b>	<b>Tablo Adı</b>	<b>Sayfa No</b>
Tablo 1	Filmin Künyesi	73



## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

#### 1.1. Konunun Önemi

Kader, insanın hayatını anlamlandırma sürecinde düşünceye konu olan en önemli kavramlardan biridir. Tarihsel süreç içerisinde epistemik ve ontolojik bağlamda ele alınmaya çalışılan kaderin algılanışı, insanın yaşamı üzerindeki gücünü ve yeteneklerini kavrayabilmesi açısından önem arz etmektedir. İnançtan ayrı olarak varlığını sürdürdüğü gibi insanın kendi varoluşunu kavrama amacı, metafizik boyutu da değerlendirmeyi gerektirmiş dolayısıyla kader, aklın sınırlarını aşan Tanrı insan ilişkisi perspektifinde de değerlendirilmiştir. Bu perspektif; insanı özne, çevresini nesne olarak kabul eden yahut çevreyi özne, insanı nesne olarak ele alan bir süreçte değerlendirilmektedir.

Hayatın içinde bir inanç olarak yer alan kadercilik/Cebriyye/Fatalizm, İslam'dan önce Arap toplumu tarafından zaman (Dehr) olarak tanımlanmaktadır. Cahiliye olarak isimlendirilen bu dönemde; şiirlere yansıtılan zaman inancı, İslam'dan sonra da kültürel olarak devam etmiştir (Taşcı, 2008; Taşcı, 2013; Taşcı, 2018). Talas savaşıyla birlikte Arapları tanıyıp İslam'la tanışan Türkler, Arap toplumunun İslam'dan önce sahip olduğu kader inancından etkilenmişlerdir.

İnsanın hayatına etki eden yaratıcı güç, İslam'dan sonra Kur'an ve sünnetin bildirmesiyle kader olarak tanımlanmıştır. İnsanın yaratılışı ve yaşamı, yaratıcısıyla olan ilişkisi, Kur'an ve sünnette bildirildiğine göre; Allah'ın belirlediği bir plana göre gerçekleşmektedir. Bunların dışında; Kur'an ve sünnette kadere dair bildirilen haberleri, yaşadıkları çağın sosyal, siyasal ve kültürel özelliklerine göre farklı yorumlayan alimlerin etrafında; Cebriyye, Mu'tezile, Eş'ariyye ve Mâtürîdiyye mezhepleri oluşmuş ve bu mezhepler kader hakkında yaşam pratiklerini Kur'an ve sünnet perspektifinde değerlendirdikleri analizler yapmışlardır.

Kadere dair insanın yaşamının kendi kontrolünde olup olmadığı tartışmaları, milattan önce de sözlü veya yazılı gelenekle ortak bir bilinç altında nesilden nesile aktarılmış, yazılı gelenek İncil'de yer alan hikayelerden yola çıkarak Antik Yunan tragediyalarına konu olmuştur. Tragedyalarda kader inancı Tanrısal, doğüstü, mistik ve spiritüel güçler olarak işlenmiştir.

Sokrates, Platon ve Aristoteles'e göre sanat, birey ya da toplumu yansıtmaktadır. Tragedyalardan sonra yaşanan döneme göre, plastik sanatların yanı sıra mimari, edebiyat,

müzik, tiyatro ve son olarak yedinci sanat olarak kabul edilen sinema da perdede bireyin ve toplumun sahip olduğu kader inancını yansıtmaktadır. Dünyanın sinemayla tanışması toplumsal dinamiklerin yansıtma kuramına ve insanın hakikatini insana anlatma gayretine göre; toplumun kadere dair inanç dünyasının gözle görülebilir bir boyutta anlaşılmasının yolunu açmıştır.

Batı'da tragedyadan sinemaya doğru uzanan kader inancı, değişik formlarda ele alınmıştır. Türkiye'ye geldiğinde ise zamanla Sessiz Sinema, Yeşilçam Sineması ve Yeni Türk Sineması olarak dönemlere ayrılan filmler, çekildikleri dönemlerde toplumun ortak bilincinde yer alan kader inancını perdeye yansıtmıştır. Yeşilçam Sineması, yapıldığı dönem itibariyle toplumun kader inancını, gizli bir güç olarak ele almıştır. Melodram türünün altında ele alınan kader hem görünen hem de görünmeyen dünyada zorunlu ve mistik güçlerin kuşatıcı etkisiyle insanı rüzgarda savrulan bir yaprağa çevirmiş, ona dilediği gibi davranma özgürlüğü vermemiştir. Bu durum, filmlerde iyi-kötü, alın yazısı, acı çekme, olağanüstü rastlantısal dönüşümler, şiirsel adalet, tevekkülcü yaklaşım gibi konularla öyküleştirilmiştir.

Yeni Türk Sinemasına gelindiğinde ise daha karmaşık bir yapıda seyreden kader inancı, insanların ortak bilincindeki varlığını, Tanrı inancı perspektifinde değişime uğrayarak devam ettirmiştir. Modern dönem insanının teknoloji, kent-taşra ayrımı, sanayileşme gibi etkenler sebebiyle Tanrı inancının ve Tanrı'yla ilişkilerinin anlaşılması zorlaşmış görünmektedir.

Yine de Yeni Dönem Türk Sineması'nın, aralarında Nuri Bilge Ceylan'ın da yer aldığı "auteur" yönetmenleri insanın iç dünyasını, yaşadığı çatışmaları gerçekçi bir yaklaşımla ekrana yansıtma gayreti içerisinde. Ancak ekrana yansıtılan kader inancı, bu minvalde birey ve toplumun Tanrı inancı ve insanın Tanrıyla ilişkisinin durumu açıklanmaya muhtaç görünmektedir. Bu sebeple, modern dönem filmlerinin ve bu dönemde dünya genelinde başarı kazanmış olan Nuri Bilge Ceylan'ın insanın hakikatine dair ekrana yansıttığı karakterlerin, olay örgüsünün, düşünce ve inanç dünyasının, inançtan bağımsız ortak bilinç ve İslam mezhepleri olan Cebriyye, Mu'tezile, Eş'ariyye ve Mâtürîdîyye ışığında açıklığa kavuşturulması gerekmektedir.

Kader konusu üzerinde farklı görüşler geliştiren İslam mezhepleri, Ceylan'ın insanın düşünce dünyasını gerçekliğe uygun bir şekilde yansıtma gayretiyle değerlendirildiğinde; günümüz toplumunun Tanrı-alem arasındaki ilişkiyi nasıl anlamlandırdığı somut verilerle anlamlandırılmış olacaktır. Böylece, kader inancı konusunda toplumun yaklaşımına dair

fikir elde edilebilecek ve eksiklikler giderilerek inanç perspektifi doğru bir çizgide genişletilebilecektir.

## 1.2. Araştırmanın Konusu ve Amacı

Kader, inançla bağlantılı olsun ya da olmasın her insanın hayatını anlamlandırma çabasından birini oluşturmaktadır. Bireyin kader hakkındaki düşünceleri, hayata bakış açısına etki etmektedir. Bu bakış açısıyla tercihler yapmakta eylemlerinin sonuçlarını üstlenip sorumluluk almaktadır. Doğru bir kader anlayışına sahip olmayan birey, davranışlarını sorumluluğunu almayıp yanlışlarının suçunu kadere atabilir. İnsanların hayata bakışları, başlarına gelen olayları anlamlandırıp yorumlamaları, sorunları çözme yöntemleri, duygu durumlarındaki iyilik kadere verdikleri anlama göre şekil almaktadır.

Kaderin ne olduğu ya da yüce veya doğüstü bir güç eliyle belirlenip belirlenmediği merak konusudur. Bu doğrultuda insanın kaderi üzerindeki etkisi hakkında tartışmalar yapılmıştır. Teolojide kader inancı üzerine yapılan tartışmalar; Cebriyye, Mu'tezile, Eş'ariyye ve Mâtürîdiyye gibi mezheplerin doğmasına neden olmuştur. Dinden bağımsız kader inancı ise kültürel olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Sinema, insanların zihinlerinde yer alan izdüşümlerin başlıca gösterim alanıdır. Sinemada ele alınan kader yaklaşımı, insanların düşünce şekillerine örtük biçimde yön vermektedir. İster dinî inanca bağlı olsun ister dinden bağımsız kader algısına sahip olsun sinema, seyircisinin kaderle ilgili duygusal, bilişsel ve davranışsal tutumlarını ekrana yansıtmakta ve bu tutumları değerler üzerinden yeniden inşa etmektedir. Sinemanın yeniden ürettiği kadere dair tutum; farklı cinsiyet, yaş, eğitim ve kültür grupları tarafından kolaylıkla anlaşılabilir.

Kader inancının, yaşama ve sinemaya etkisiyle birlikte kader konusunda insanların algısında oluşan belirsizliğin giderilmeye ihtiyacı vardır. Bu nedenle araştırmamızın konusu İslamiyet'teki kader düşüncesini ele alan mezheplerin ışığında, uluslararası platformda başarı göstermiş olan yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın "Bir Zamanlar Anadolu'da" filmini kader inancı bağlamında analizidir.

Günümüzde kadere dair popüler anlayışlar filmler vasıtasıyla ekrana yansıtılmaktadır. Bu minvalde Nuri Bilge Ceylan da filmlerinde insanların davranışlarına ve yaşanan olayların nedenlerine dair çıkarım ve açıklamalara yer vermiştir. Filmlerindeki karakterlerin davranışları ve olaylara atfettikleri çıkarım ve anlamlar hayata ve kadere karşı takındıkları tavrı göstermektedir. Bu tavır karakterlerin yaşadıkları iyi veya kötü olayları

nedensel olarak açıklama yoludur. Bu açıklama, yaşananları epistemik olarak kontrol altına alıp kişinin kendisine olan saygısını korumanın yollarından biridir.

İslam Dini de insanın yaşama dair anlam arama sürecinde Allah inancı ve ahiret inancı doğrultusunda kadere imanı ortaya koyarak yol göstermektedir. Araştırmamızın amacı, Ceylan'ın filmlerindeki olay örgüsünü, karakterlerin davranışlarını İslamiyet'teki kader inancı doğrultusunda tahlil ederek ele almaktır. Böylece sinemada ve özelde Ceylan'ın filmlerinde kader inancının yansımalarına dair fikir edinilebilecektir.

### **1.3. Araştırmada İzlenen Metot**

Bu araştırmada, kader inancının sinemada nasıl yansıtıldığı ana problemi oluşturmaktadır. Bu problem etrafında inceleme yapılırken nitel araştırma modellerinden biri olan etnografik inceleme modeli kullanılacaktır. “Riemer (2008), etnografik modelin aslında toplumsal kuramlar çerçevesindeki kültürel yorumlamalar olduğunu belirtmektedir” (Şimşek, 2018). Bu sebeple öncelikle kader konusuna kültür özelinde İslamî kültürde nasıl bakıldığı Kur'an'da etimolojik kavram analizi, sünnette olay değerlendirmesi ve mezheplerde anlamlandırma yöntemlerine yer verilecektir. Daha sonra sinema tarihinden bahsedilip Batı kültüründen Doğu kültürüne doğru sinema ve kader ilişkisi hakkında bilgi verilecek ve Nuri Bilge Ceylan'ın “Bir Zamanlar Anadolu'da” filmi, esere yönelik söylem analizi yöntemiyle çözümlenecektir. Kader inancının görsel, işitsel ve yazılı materyallere yansımaları incelenecek, elde edilen veriler söylem analizinin ana kavramları olan anlambilimsel, söz dizinsel ve göstergebilim çerçevesinde analiz edilecektir. Böylelikle kader inancına dair verilen mesajların anlamı ortaya konulabilecektir.

“Söylem analizi metodolojik ve kavramsal unsurlardan meydana gelen sosyal hayata dair bir perspektif olup, söylem üzerine düşünme (teorik ve meta-teorik ögeler) ve söylemi datalaştırma yolu olarak karakterize edilir...Söylem çözümlemesinde ana amaç, anlamlandırma ya da yorumlamadır. Belirli bir soruyla ilgili kesin yanıtlar verme yerine var olan bilgiyi, düşüncüyü ve duyguyu genişletmek, inanç, tutum ve eylemleri belirleyen söylemlerin varlığı ve iletisini tarihi ve sosyal bir bağlam içinde değerlendirmektir. Söylem analizi her türlü konuya ilişkin olarak yürütülebilir” (Çelik ve Ekşi, 2008).

Araştırmamızda kader inancına dair söylemler, Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisi üzerinden analiz edilecektir. Ceylan'ın filmlerinin hepsi sınırlılıklar nedeniyle incelemeye alınamayacağından araştırma için özellikle anlatısında kader inancının farklı yansımalarına yer veren Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) filmi seçilmiştir.

#### 1.4. Araştırmanın Kaynakları

Araştırma konumuzun temel kavramı olan kaderi anlayabilmek için öncelikle Kur'an-ı Kerim'deki kader ve bununla ilişkili olarak takdir kelimesinin etimolojik olarak ele alan *Râgıb el-İsfahânî'nin el-Müfredât* isimli eserinden, hadislerde Hz. Peygamber'in kader konusuna bakışını anlamak için *Buhârî, Müslim ve Tirmizî'nin el-Câmiu's-Sahîh, Ebû Dâvûd'un es-Sünen'inden* faydalandık.

Farklı açıklamaları da dikkate alarak *Muhammed Esed'in Kur'ân Kavramları, Saim Klavuz'un İslâm Akâidi ve Kelâm'a Giriş* kitaplarını, *Mustafa Özden'in Kur'an'a Göre Kader Meselesine Bir Bakış* araştırma makalesinden yararlandık. Kader konusunun ele alındığı kelâm ilmi hakkında *Bekir Topaloğlu'nun Kelâm İlmine Giriş* kitabına, *W. Montgomery Watt'ın Özet Kelâm Tarihi* makalesine ve TDV İslam Ansiklopedisinden maddelere yer verdik. Mezheplerin kader hakkındaki görüşleri için *Mâtürîdî'nin Kitâbü't-Tevhîd'i, Taftazânî Şerhu'l Akâid'i, Bedia Akarsu Felsefe Terimleri Sözlüğü, Özcan Taşçı'nın İslam Öncesi Arap Fatalizm'inin İslam Sonrası Özgür Düşünce Gelişimine Etkisi* makalesi, *Mehmet Ödemiş'in İslam Mezheplerinde İnsan Hürriyeti Hakkındaki İlk Tartışmaların Teo-Politik Eleştirisi* makalesi, *Osman Aydın'ın İlk Mu'tezile'nin Özgür İrade Söylemi: Amr b. Ubeyd ve Kader Anlayışı* makalesinden faydalandık.

Araştırmada, Batı'dan Doğu'ya (Yeşilçam) sinema ve kader konusuna açıklık getirmek için *Andrey Tarkovski Mühürlenmiş Zaman, Dilek Tunalı Kadına Melodram Yakıştır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri, Hasan Akbulut Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem, William Dissanayake Melodrama and Asian Cinema, Mercer, J. and Shingler, M. Melodrama Genre, Style, Sensibility* kitapları, Robert Lang'ın "Deconstructing Melodramatic Destiny: Late Marriage(2001) and Two Lovers (2008)". Stewart, M. (ed.)in: *Melodrama in Contemporary Film and Television*, Niklaus Reichle "Melodrama and Censorship in Iranian Cinema", Steve Vinson "The Accent's on Evil: Ancient Egyptian 'Melodrama' and The Problem of Genre" makalelerinden fayda sağladık.

Çalışmada faydalandığımız çalışmalardan biri olan *Tülay Çelik Yeşilçam Sinemasında Kökensel Bir Nitelik Olarak Kader Teması: Modernleşme Kaygılarından Melodramın Şefkatli Kollarına* isimli araştırma makalesinde, Yeşilçam filmlerinden melodram türünde kader inancının, filmleri etkisi altına alan kuşatıcılığa sahip olduğunu bulgulamıştır. Bu filmlerde kader hem görünür bir haldedir hem de görünmeyen gizil,



zorunlu güçlerin temsilidir. Çelik, kaderin melodramatik kökensel bir nitelik olarak batıda ve doğudaki filmlerde yer aldığını iddia etmektedir. Ayrıca o, filmlerdeki evrensel nitelikteki kader düşüncesinin, İslamiyet'teki kader inancı bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini dile getirmiştir.



## İKİNCİ BÖLÜM

### KELÂM İLMİNDE KADER BAHSİ

“İlm-i kelâm Allah Teâlâ'nın zatından ve sıfatlarından, nübüvvet ve risâlete dair meselelerden, mebde' ve meâd itibariyle yaratılmışların hallerinden İslâm kanunu üzere bahseden ilimdir” (Topaloğlu, 2013: 50-51). Geçmişten günümüze siyasal, sosyal ve dini konulara bağlı olarak ortaya çıkıp gelişme göstermiştir. Kelâm isminin kullanılmasının çeşitli sebepleri olsa da Allah'ın sıfatlarını özel olarak kelâm sıfatını ele alması, başlıca bu adın verilme sebebi olarak ifade edilmektedir. Bundan başka Kelâm ilminin kelâm olarak isimlendirilmesinde Vasıl b. Ata'nın takip ettiği yöntemin de etkili olduğu ileri sürülmüştür (Taşcı, 2006).

Kelâmın konusunun, kullandığı kaynakların ve yönteminin döneminin önde gelen düşünürlerinin dikkatini çekecek tarzda sıra dışı olması, birçok tartışmaya kapı aralamış ve dinamik yapısını sürdürmesini sağlamıştır. Bu ilmin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan ilk tartışmalar, İslamiyet'in Arabistan yarımadası dışına yayılması sonucu farklı din ve kültürlerle karşı karşıya kalınması ve Hz. Muhammed'in vefatı üzerine gerçekleşen halife seçimi meselesiyle baş göstermiştir (Topaloğlu, 2013).

Hz. Ebu Bekir'in halife olarak seçilmesi, Hz. Ali'yi destekleyenleri siyasi bir ayrılığa düşürmüş ve zamanla bu durum, kelâm ilminde iman meselesi olarak tartışılmıştır. İktidar mücadelesi üzerine ortaya çıkan Sıffin savaşında; ölenin de öldürenin de müslüman olduğu görülmektedir. Ancak, adam öldürmenin büyük günahlardan sayılması, böyle bir fiili işleyen müslümanın, iman bakımından durumunun tartışılmasına neden olmuştur. Hz. Ali'nin Hz. Muhammed'den sonra halife olması gerektiğine inananlar, Şiatu Ali (Ali taraftarı) olarak isimlendirilmiş ve Şiiliğin varlığına bir başlangıç oluşturmuşlardır.

Sıffin savaşında Müslümanların birbirlerini öldürmelerine engel olmak amacıyla hakem tayin edilmesine karar verilmiştir. Bazı gruplar, hakem konusunda Muaviye ile anlaşmaya varan Hz. Ali'ye tepki gösterip “Müminlerden iki grup birbiriyle kavgaya tutuşursa hemen aralarını düzeltin; ikisinden biri diğersinin hakkına tecavüz etmiş olursa- Allah'ın emrine geri dönüncüye kadar- haksızlığa sapanlara karşı savaşın; dönerlerse aralarındaki anlaşmazlığı adaletle çözüme bağlayın ve herkese hakkını verin. Allah hakkı yerine getirenleri sever (Hucûrat:9). ayetine binaen “hüküm Allah'ındır” sloganıyla ordudan ayrılırlar. Bu gruba, ayrılanlar anlamında Hariciler veya Havaric denilmiştir. Haricilerin ilk

grubu olarak tanınan Ezrakîler, büyük günah işleyenlerin cehennemlik olduğunu iddia edip toplumdaki ihraç edilmesini gerektiğini savundular (Düzgün, 2016).

Günahkarların durumunu “Bir diğer grubun durumu ise Allah’ın hükmüne kalmıştır; ya onlara azap edecek veya tövbelerini kabul edecektir. Allah bilen ve hikmetle yönetendir” (Tevbe: 106). ayetiyle ilişkilendirerek, Allah’ın günahkârlar hakkındaki takdirinin ertelendiğini iddia edenlere Mürcie denilmiştir. Şehristânî, erteleme düşüncesine sahip olan toplulukları aşağılamak için kullanılan Mürcie isminden, Ebu Hanife’yi ayrı telaffuz etmek için onun, Sunnî Mürcie’ye mensup olduğunu ifade etmiştir (Şehristani, 2005). Ebu Hanife, haricilerin amelleri imanın parçası olarak görmesine karşılık; imanın dil ile ikrâr, kalp ile tasdikten ibaret olduğunu, büyük günah işleyenin fasık mü’min olduğunu savunmuştur. Bir yandan Ehl-i re’yin ekolleşmesini sağlayan Ebu Hanife, Kûfe’de faaliyet göstererek bazı ilkeler edinmiş, onu takip edenlerce Hanefilik mezhebinin oluşmasını sağlamıştır (Watt, 1998: 119-122).

Büyük günah işleyen kimseyi kendi ders halkasında münafık olarak tanılandırıran Hasan-ı Basri de Basra’da ilim öğretmekteydi. “Adamın biri Hasan el-Basrî’nin (radiyallahu anh) huzuruna girerek şöyle demişti: “ Ey İmam! Zamanımızda büyük günah işleyenleri tekfir eden bir cemaat ortaya çıktı. Kebîre onlara göre kişiyi İslâm dininden çıkaran bir küfrdür. Bu cemaat Hâridler’dir. Bir başka cemaat da büyük günah işleyenlerin hükümlerini ahirete erteliyorlar. Onlara göre büyük günahın imana hiçbir zararı yoktur. İnançlarına göre amel, imanın esaslarından biri değildir. Dolayısıyla masiyetler imana hâlel getirmez. Tıpkı küfr halinde tâatlerin fayda etmemesi gibi. Onlar da ümmetin Mürcie’sidir. Bu konuda sizin hükmünüz nedir?” Hasan el-Basrî (radiyallahu anh) hemen cevap vermeyip düşünceye daldı. O söze başlamadan Vâsıl araya girdi ve şöyle dedi: “Büyük günah işleyen için mutlak mümindir veya mutlak kâfirdir diyemem. O, küfr ile iman arasında bir yerdedir. Ne mümin, ne de kâfirdir.” Bunu söyledikten sonra da ayağa kalkıp mescidin bir başka sütununa giderek Hasan’ın meclisinden ayrıldı. Orada da bu meseleyi Hasan el-Basrî’nin öğrencilerinden birine açıklamaya girişti. Bunun üzerine Hasan el-Basrî (radiyallahu anh) “Vâsıl bizden ayrıldı (Kad i’tezele annâ Vâsıl)” (el-İci, Mevâkîf, 3/653,658) dedi. Bu nedenledir ki Vâsıl ve arkadaşları Mu’tezile(Ayrılanlar) olarak adlandırıldı” (Şehristani, 2005). Mu’tezile’ye mensup âlimler, meseleleri izah ederken Kur’an ve sünnetin yanında akla da önem vermişlerdir. Kur’an ve sünnetin, aklın hükmüyle çeliştiği noktada ise; başka manada yorumlanması (tevil) gerektiğini kabul etmişlerdir. Mu’tezile’nin meselelerin tartışılmasında kullandığı bu metoda “kelâm metodu” denilmektedir. Böylelikle Kelâm

ilminin varlığının, hicri II. yüzyılın başında Mu'tezile ile kesinlik kazandığı görülmektedir. Ancak bu tarih biraz daha ileri götürülüp Hicri I. asrın sonlarında Kelâm ilminin oluştuğu ileri sürülmüştür (Taşcı, 2008).

Mu'tezile kelâmından bir-bir buçuk yüzyıl sonra ise İbn Küllâb el-Basrî (Ö.240/850) ve Hâris el-Muhâsibî (ö. 243/858) iman meselelerini aklın hükümleriyle desteklemeye ihtiyaç duyunca, Ehl-i sünnet kelâmı ortaya çıkmaya başladı. İlerleyen zamanda Ehl-i sünnet kelâmının hakiki anlamda kurucuları; Ebû'l -Hasan el- Eş'arî (ö.324/936) ve Ebû Mansûr el- Mâtürîdî (ö.333/944) olmuştur. Eş'arî kırk yaşına kadar Mu'tezile mezhebinde kalmış; fakat "salah/aslah" ve sıfatlar konusundaki görüş farklılığı sebebiyle mezhepten ayrılmayı tercih etmiştir. Mâtürîdî'nin Kitâbü't Tevhîd, Eş'arî'nin ise *el-Lüma 'fi'r-red alâ ehli'z-zeyğ ve'l-bida'* kelâm ilmine yön veren en önemli eserler olarak kabul edilmektedir. Onlar, iman esaslarını açıklarken Mu'tezile'nin metodunu benimseyerek aklın rolünü kabul etmişler; fakat bazı konularda Mu'tezile'den ayrı düşmüşlerdir (Topaloğlu, 2013:28-30).

Emevî hilafeti döneminde (661-750) aralarında tartışılan hususların başında gelen konu, Allah'ın bütün hadiseleri ve insanların fiillerini önceden belirlemiş olması meselesiydi. İslamiyet'ten önce Araplar, başlarına gelen olayların, zaman (dehr) veya kader tarafından tayin edildiğine inanırlardı. Kur'an-ı Kerim'de de bu tarzda anlatımlar mevcuttur. Fakat Kur'an; Araplar'ın inancının aksine, bunları belirleyen olarak Allah'ı işaret etmektedir. Kelâm ilmi de "usûl-i selâse" olarak isimlendirilen Allah'a, peygamberlik müessesine ve ahirete iman konularını içermektedir. Bu esaslardan ilki, Allah'a iman konusunu teşkil etmekte iken diğer iki esas, Allah'ın fiilleri olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla inanç esasları; büyük ölçüde Allah'ın hadiseleri ve insanların fiillerini belirlemesi ile meşgul olurlar (Watt, 1998: 122-123).

Bu konuları ele alan kader fikrinin, Hz. Muhammed'in yaşadığı dönemde hem sahabelerle hem de müşriklerle konuştuğu meselelerden biri olduğu bilinmektedir. Peygamberimizden sonraki sahabe devrinde Müslümanlar arasında tartışmalara sebep olan kader meselesi, Emevîler döneminde farklı bir boyut kazanmış ve kelâm tarihinde fırkalar arasındaki ayrımın netleşmesini sağlamıştır. Emevîler, yönetim uygulamalarını halka benimsetmek için halifeliğin kendilerine Allah tarafından verildiğini iddia etmişlerdir. Emevî Sultanı Abdulmelik b. Mervân, kader tartışmasını farklı bir şekilde ele aldığını öğrendiği Hasan-ı Basrî'ye, özel bir mektupla kader konusunu sormuş, o da Kur'an'dan yola çıkarak konuyu ele aldığı başka bir mektupla cevap vermiştir (Kubat: 2008). Emevî hakimiyetinde, toplumun benimsediği kader anlayışına eleştiri getiren ilk alim, Ma'bed el

Cühenî olarak bilinmektedir. Emevîler topluma uyguladıkları haksız muamelenin, Allah'ın önceden belirlemesi ile olduğunu iddia etmişlerdir. Ma'bed, Emevi yönetimin topluma dayatmaya çalıştığı kader inancının yanlışlığına dair düşüncelerini insanlara yaymaktan geri durmamıştır. O dönemde kader konusunda Emevi sultanlarına eleştiri getiren diğer bir isim ise Gaylân ed-Dîmeşkî'dir. Emevi Sultanı Ömer b. Abdülaziz'in Gaylân'ı saraya davet edip kader konusunda tartıştığı, her iki kişinin de Emevîlerin ileriki dönemlerinde işkenceyle öldürüldüğü rivayet edilmektedir (Cengiz, 1999: 109-112).

Hasan-ı Basri ile başlayan kader üzerine tartışmalar, Emevî döneminde Kaderîler adı verilen fırkanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu ismin verilmesinin aksine onlar, Allah'ın önceden insanın hayatını belirlemediğini ve insanın hür olduğunu savunmuşlardır. Emevîlerden sonra gelen Abbasîler döneminde Kaderiyye'nin fikirleri, Vasıl b. Ata'nın kurmuş olduğu Mu'tezile ile devam etmiştir. Abbasî Sultanı Me'mûn döneminde Mutezilîler, sarayda önemli mevkilere getirilmişlerdir. Me'mûn Bağdat valisine yazdığı mektupla kadıların, alimlerin, Ca'd b. Dirhem'in fikri olan Kur'an'ın yaratılmışlığı (halku'l-Kur'ân) konusunda sorguya çekilmelerini(mihne) emretmiştir. Halife, Kur'an'ın yaratılmış olduğunu kabul etmeyenlerin, azledilip şahitliklerinin kabul edilmemesini istemiştir. Çoğu kişi tarafından kabul edilen bu görüşe, kelâm ilmini reddeden ve Ehl-i hadis'in lideri olarak bilinen Ahmed b. Hanbel karşı çıkmıştır. Mu'tezilî alimlerin etkisiyle Me'mûn'un döneminde başlayan mihne uygulamasının, diğer halifeler döneminde de etkisini yitirerek devam ettiği bilinmektedir(TDV İslam Ansiklopedisi, 2020).

Emevîlerin son dönemlerinde başlayıp halife Me'mun döneminde kemale eren eski Yunan ilimlerinin tercüme edilmesiyle kelâm ilmi, mantık ve felsefenin konuları ile tanışmış ve bu zaman diliminden itibaren devamlı olarak felsefe ile ilgilenmiştir. Sunni kelâmı geliştiren kişi olarak bilinen Eş'ari, Mu'tezileçerisindeyken hocalarından öğrendiği metodları Sunni akideyi geliştirmek için kullanmıştır. Eş'arî'nin Bağdat'ta başlattığı bu düşünce akımı, kelâm ilmine katkı sağlamış, onun adı bir asır sonra da gelişmeye devam eden ekole verilmiştir. Semerkand'da ekolleşen alim ise Matürîdî'ydî. Eş'arilik 11. yüzyılda İran'ın doğusundaki Nişabur'a kadar yayılmasına rağmen; Mâtürîdîlik daha çok Mâverâünnehir bölgesinde yaygınlık kazanmıştır (Eş'ari-Mâtürîdî rekabeti ve yakınlaşması hakkında Rudolph, 2017: 29-35; Taşcı, 2016). Bağdat, Dîmaşk ve Kûfe'den uzak olan bölgede var olan siyasi tartışmalar da Mâtürîdî'nin eserlerinin sınırlı sayıda nüshasının bulunmasına neden olmuştur. Bu sebeple Ehl-i sünnet kelâmının tarihçesi Eş'arî'ye

atfedilmiş ve ona bağı kelâmcılar yoluyla aktarılarak devam ettirilmesi sağlanmıştır (Topaloğlu, 2013: 29-30).

Kindî (800-870), Yunan tercümelerini okumuş ve felsefi konularda yazmaya başlamış; fakat bunu yaparken düşünsel zeminde ilk disiplini kelâm ilminden aldığı için kelâmdan felsefeye geçişin temsili haline gelmiştir (Kelâm ilminin felsefe ile olan irtibatı hakkında Horovitz, 2015) Platon ve Aristoteles'in görüşleri kaynak olarak oluşturulan Yeni Eflatunculuk fikirleri, kelâm ilmindeki Allah'a iman ile birleştirilmiştir. Allah'a iman konusu ile yeni bir ilim dalı olarak ortaya çıkan İslam felsefesi, Farabi (875-950) ile devam etmiş, İbn-i Sînâ ile altın çağını yaşamıştır. Aristocu olarak bilinen İbn Rüşd'ün, İspanya ve Kuzey Afrika'da İslam felsefesine dair görüşler aktardığı bilinmektedir. İbn-i Sînâ ve İbn Rüşd'ün eserleri Latince'ye çevrilmiş, Batı Avrupa'da büyük bir etki uyandırmıştır. Doğu'da ise Şia'nın İmamiyye kolunda ilgi duyulan İslam felsefesinin, 11. asırdan sonra çöküşe geçtiği bilinmektedir (Watt, 1998).

11. Yüzyılda eserlerinde felsefi konulara yer vermiş olan Gazzâlî, filozofların görüşlerinin Müslümanlar üzerinde bozucu bir etkisi olduğunu düşünmüştür. O, felsefi görüşleri gerçeğin kendisi addedip benimseyenlere ve bütün bu görüşleri reddedenlere karşı çıkmış filozofların tutarsızlığını ortaya koymak için Tehâfütü'l-felâsife isimli eserini kaleme almıştır. Farâbî ve İbn Sînâ'nın felsefelerini inceleyip kullandıkları delillerin mantığa aykırı olduğunu göstermeye çalışmıştır. İlâhiyata ve belirli kısmı tabii ilimlere dayanan görüşleri, yirmi mesele halinde ele almış, bu meselelerden üçünde filozofların ciddi hatalarının olduğunu ileri sürmüştür. Bunlar; yeniden dirilişin bedenle değil ruhla olacağını iddia etmeleri, Allah'ın cüzileri değil küllîleri bildiğini düşünmeleri, âlemin sonradan yaratıldığını kabul etmeyip Tanrı'dan südür ettiğini dolayısıyla ezelî olduğunu iddia etmeleridir (Gazzâlî, 1981). Allah'ın ilmi ve südür konuları ile İslam felsefesinde kader, Determinizm, özgür irade konularına giriş yapılmış fakat bu konuların kelâm içerisinde eritilmesiyle İslam Felsefesi çöküş içerisine girmiştir. Bu dönemde, Gazzâlî'den sonra gelen İbn Rüşd, onun eserindeki eleştirilere karşı Fârâbî ile İbn Sînâ'yı savunarak Tehâfütü't-Tehâfüt (Tutarsızlığın Tutarsızlığı) isimli eserini kaleme almıştır. Her iki eser de Latince'ye tercüme edilmiş fakat Gazzâlî daha fazla ilgi gören bir alim olmuştur. Onun ilgilendiği birçok alan olmasına binaen tek bir açıdan değerlendirilmesi zor olmuştur. Batı'da tasavvufa meyilli bir kelâm alimi olarak görülmekteyken, yaşadığı dönemde ve devamındaki asırlarda fıkıh âlimi olarak tanınmıştır (Watt; 1998:126-127). Gazzâlî ile birlikte literatüre felsefe ile birleştirilmiş

kelâm eserleri verilmeye başladı. Ondan sonra gelen dönemlerde ise çok az inceleme içeren el yazması eser yazılmıştır.

Kelâm ilminde, XIV. yüzyıldan XX. yüzyılın ortalarına kadar altı asır devam eden Cem ve Tahkik adı verilen bir dönem yaşanmıştır. Bu devirde yeni eser vermek yerine, geçmişte yazılmış olan eserler üzerinden şerh, haşiye ta'likatlar yapılmıştır. Şerhu'l-Akâid ve Şerhu'l- Makâsîd Teftâzânî'ye ait en meşhur şerhler olarak anılmaktadır. Bu dönem kelâm ilminde bir duraklama ve gerileme dönemi olarak görülmektedir.

XX. Yüzyıla gelindiğinde ise Eş'arîlik en yaygın sunnî mezhep olmasına rağmen kelâmcılar kendilerine bu ismi vermeden devam etmişlerdir. Eski kelâm kitaplarında, Allah'ın varlığı konularına yer verilmekteyken filozofların âlemin kîdemi görüşü açığa çıkınca bu konuya yönelim olmuştur. Descartes ve Bacon'un felsefede yaptıkları metot değişiklikleriyle felsefi düşünüş çöküş karşısında kendisini yenilemiştir. Kelâm ilmi de felsefi görüşlere karşı savunma metodlarını değiştirmek zorunda kalmıştır. Yeni ilm-i kelâm denilen bu dönemde kelâm, İslam inancına çeşitli yaklaşımlar sergileyen; pozitvizmi ve materyalizmi reddedip Darwinizm, Froydizm ve yeni felsefi akımlara eleştiriler getirip müspet ilimlerden faydalanarak Allah'ın varlığını ispatlayan bir ilimdir (Topaloğlu; 2013). Kelâm ilminin tarihsel gelişiminden bahsettikten sonra, kelâm konularının merkezinde yer alan kader meselesinin, Kur'an ve hadislerde yer alış şekilleri incelenmeye çalışılacaktır.

## **2.1. Kuran'a göre Kader**

Kader sözlükte ölçü, miktar, bir şeyi belli bir ölçüye göre yapmak, tayin etmek ve belirlemek olarak bildirilmiştir. Kader ile anılan kaza kavramı ise sözlükte, emir, hüküm, bitirme ve yaratma anlamlarına gelmektedir. Sözlük anlamlarıyla önemli bir yorum alanına sahip olan kader inancının terim anlamı, kelâm ilminde birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir.

Matûrîdî terim olarak kaderi “Allah Teâlâ'nın ezelden ebede kadar olacak şeylerin zaman ve yerini, özellik ve niteliklerini ne şekilde ve ne zamanda olacaklarsa onların hepsini ezeli anlamda bilip, o şekilde sınırlaması ve takdir etmesi” şeklinde tanımlamıştır. Kazayı da “Cenab-ı Hakk'ın ezeli anlamda irade ettiği ve takdir buyurduğu şeylerin, zaman süreci içinde, her birini ezeli ilim, irade ve takdirine uygun biçimde meydana getirmesi ve yaratması” olarak tanımlamaktadır. Eş'arî ise kaderi “Cenab-ı Hakk'ın her şeyi vakti gelince, ezeli ilmine uygun olarak, irade ettiği şekilde yaratması” şeklinde tanımlamış, kazayı da “Allah'ın, varlıkları, sonradan nasıl olacaklarsa ezelde öylece bilip irade ve

hükmetmesi” olarak tanımlamıştır (Klavuz, 2012:164). Matûrîdî ve Eş’arî’nin tanımlarındaki farklılık Eş’arî’nin kazaya hüküm anlamını vermesidir. İçeriği tam olarak bilinemese de yaşanan çağdaki problemlere çözüm olması için günümüzde de anlamları tartışılmaya devam edilmektedir.

Kader konusunun, kelâm ilminde kaynak olarak kabul edilen Kuran-ı Kerîm’in perspektifinde anlaşılması gerekir. Kader kavramı Kuran-ı Kerim’de geçen bazı ayetlerde şu ifadelerle yer almaktadır:

“قَدْرُهُ” ve “قَدْرَتُهُ” (التقدير/takdir), (القدر/kaderun): Bir şeyin miktarını/niceliğini açıklamak. “قَدْرُهُ” ve “قَدْرَتُهُ” şekillerinde kullanılır. (قَدْرٌ/ kaddera): (Yüce Allah) ona kudret verdi/bahşetti. Şöyle denir. “قَدَّرَنِي اللَّهُ عَلَيَّ كَذَا وَ قَوَّانِي عَلَيْهِ” [ Yüce Allah şöyle bir şey üzerinde bana bir kudret ve kuvvet verdi, bahşetti.] Bu itibarla Yüce Allah’ın mevcudatla ilgili takdiri [تقدير الله] iki şekilde olur: Birincisi, kudret verme, bahşetme şeklinde olur. İkincisi ise, onların hikmetin gerektirdiği tarzda, mahsus, özel bir yol, yön veya maksat üzere olmalarını sağlaması şeklinde olur. Zira Allah’ın fiili iki çeşittir. Bir bölümünde, Allah bir şeyi, ‘bil-fiil olarak mevcut kılması’ demek, ‘bir şeyi, tek bir defada ve kâmil bir biçimde ibdâ’ etmesi’ demektir. Ona Yüce Allah’ın, kendisini fenâ kılmayı, yok etmeyi, ya da göklerle içindekiler gibi, bir başkasıyla değiştirmeyi dileyeyeceği (zamana) kadar [ kevn, oluş ve fesat, bozuluş] ârız olmaz. Bir bölümünde ise, bir şeyin köklerini ve asıllarını bil-fiil, cüzlerini de bil-kuvve mevcut kılar ve onun -kendisinden Allah’ın takdir ettiğinin dışında bir fiilin sâdır olmayacağı- belli bir yol, yön veya maksat üzere olmasını takdir eder. Örneğin; bir hurma çekirdeğinden, elma meyvesinin ve zeytin ağacının bitmesini takdir etmesi ve ademoğlunun menisinden, diğer hayvanların değil de insanın olmasını takdir etmesi gibi. Dolayısıyla Allah’ın takdiri iki şekilde olur: Birincisi ya bir vücûbu bildirerek ya da bir imkânı bildirerek, ‘şöyle olacağına ya şöyle olmayacağına hükmetmesi’ şeklinde olur. Allah’ın şu sözü de bu anlamda zikredilmiştir: “... قَدْ جَعَلَ اللَّهُ لِكُلِّ شَيْءٍ عَدِيرًا” (Talak/3) İkincisi ise; ‘birine kudret verme’ şeklinde olur” (El- İsfahani, 2018).

Kader düşüncesini anlatan örnek ayetlerde, Allah’ın insanların yaşamı için bir şeyi bil-fiil yahut bil-kuvve mevcut kılıp yönlendirmede bulunduğu ve yaşamlarında kararlarını verip özgür eylemde bulunabilmeleri için kudret verdiği ifade edilmiştir. Bil-fiil ve bil-kuvveyle mevcutlara bir yön tayin etmesi ve tayin edilen yönde iradelerini istedikleri gibi kullanmaları ve eylemde bulunmaları için kudret vermesi takdir kavramıyla ifade edilmiştir.



“ 1. تقدير. Ölçü ve değer biçme, değer verme, beğenme, 2. Kader, kısmet” (Nişanyan, 2021) anlamlarına gelen takdir kavramı, Kur’an’da yer alan peygamberlerden Lut (a.s) kıssasında da ifade edilmektedir. Lut’un karısıyla ilgili “Karısı müstesna...Onun hakkında ‘O mutlaka geride kalıp da helâk olanlar arasında bulunacak’ diye takdir etmiştik.”(Hicr/60) ayetindeki takdir hakkında Zemahşerî şöyle demiştir:

“Şayet “فَدَّرْنَا إِنَّهَا لَمِنَ الْغَائِبِينَ” (Onun hakkında ‘O mutlaka geride kalıp da helâk olanlar arasında bulunacak.’ diye takdir etmiştik.) ifadesinde yer alan takdir etme fiili neden amelsiz bırakılmıştır. Oysa muallakta bırakılmak sadece *ef’al-i kulûb* denilen fiillere özgüdür? dersin şöyle derim: Buradaki takdir bilme mânası ihtiva ettiği için böyle kullanılmıştır. Bu sebeple, âlimler Allah’ın kulların amellerini takdir etmesini, onları bilmesi olarak tefsir etmişlerdir. Peki, neden melekler takdir fiilini -ki bu fiil sadece Allah’a aittir- kendilerine atfetmişlerdir, neden ‘Allah takdir etti.’ dememişlerdir? dersin şöyle derim: Bunun sebebi onların başka hiç kimsenin sahip olmadığı ölçüde Allah nezdinde yakınlık ve hususiyete sahip olmalarıdır. Nitekim kralın çok hususi yakınları ‘Şöyle şöyle düzenleme yatkın, şunu emrettik.’ gibi ifadeler kullanırlar, oysa düzenlemeyi yapan ve emirleri veren onlar değil, kraldır. Onlar ise böyle söyleyerek kralın yanındaki hususi konumlarını göstermek, kraldan ayrı olmadıklarını ifade etmek isterler. Bu ifade tahfif ile *kadernâ* şeklinde de okunmuştur” (Zemahşerî, 2017).

Zemahşerî’nin açıklamasına göre; Allah’ın Lut’un karısının helak olanlar arasında olduğunu bilmesi kaderdir. Ayette kader fiili, tercüme edilirken takdir ettik olarak çevrilmiştir. Takdir etmek, bu ayette bilmek olarak yorumlansa da kader ve aynı anlama gelen takdir fiili yer aldıkları ayetteki manaya göre değişiklik gösterebilmektedir:

“Kader ve aynı kökten türemiş kelimeler 121 ayette 132 kez geçmektedir. Her biri, muhtelif alanlarda kullanılmalarına rağmen hepsinde de bir “sınırlama” söz konusudur. Sınırlama, güçle olacağı için kelime yakinen güçle de ilgilidir. Söylediklerimize paralel olarak şu mânâlarda kullanıldığını söyleyebiliriz: Hacc suresi, 74 ve Zümer suresi,67 ayetlerinde hem fiil (فَدَّرُوا -kaderû ) hem de mastar (فَدَّرَ – kadr ) olarak geçer ve birlikte kullanıldıkları “حَقٌّ-hakk” kelimesi ile birlikte “gücünü hakkıyla takdir etmek, gücünü hakkıyla teslim etmek” anlamlarını verirler. Bunlardan başka, “güç yetirmek”, “ele geçirmek, kontrol altına almak”, “kısıtlamak, daraltmak, sıkıntı vermek”, “tayin etmek, takdir etmek”, “icra etmek, yerine

getirmek”, “programlamak, program yapmak”, “ölçüp biçmek”, “ölçülü yapmak” gibi anlamlarda fiil olarak kullanılır. Fiil dışı kullanımında da şu anlamlar bulunmaktadır: “Miktar, sayı, yekûn, tamamı, toplamı”, “kıymet, değer”, “ölçü, nispet, oran”, “program”, “güç yetirme”, “varlıkların programını hazırlama” (Özden, 2017: 64).

Kaderin Kur’an’da yer alan anlamları; kelâm ilminde Yüce Allah’ın ilim, irade ve kudret sıfatlarından hareketle kaza, istitaat, tevekkül, hayır ve şer, hidayet-dalâlet, saadet-şekavet, salâh- aslah, hikmet-illet, hüsn-kubh, teklîfü mâ lâ yutâk, ecel, rızık, levh-i mahfuz gibi meselelerin tartışılmasına yol açmıştır.

Kader ve kazanın bir iman esası olup olamayacağı da tartışılan meselelerden biridir. “Kader ve kazaya inanmak demek, hayır ve şer, iyi ve kötü, acı ve tatlı, canlı ve cansız her ne varsa hepsinin Allah’ın bilmesi, dilemesi, kudreti, takdiri ve yaratması ile olduğuna, Allah’tan başka yaratıcı bulunmadığına inanmak demektir” (Klavuz, 2012: 164-165). Allah’ın fiilleri yaratıp yaratmadığı, insanın bu fiillerde mecbur olup olmadığı konusu hem kelâm ilminin hem de bu konuyu sebep sonuç ilişkileri üzerinden determinizm ile açıklamaya çalışan İslam felsefesinin ana meselelerinden biridir.

Bu konudaki bir diğer husus ise Yüce Allah’ın evrene koyduğu sosyal kanunlar yani sünnetullah’tır. “Kur’an’da hem tabii varlıklar hem tarihte vuku bulmuş hadiseler alanında geçerli olan ilahi kanunlara vurgu yapılır ve her iki konuda sistemin belli bir düzen ve kural çerçevesinde işlediği belirtilir. Fertlerin yaşaması ve ölümü için biyolojik kanunlar olduğu gibi toplumların yaşaması ve helâki için de sosyal kanunlar vardır” (Çelebi, 2010). Yüce Allah’ın ilim, irade ve kudretine bağlı olan bu kanunlar arasında bağlar vardır. Örneğin sosyal kanunlara (sünnetullah) uyulmadığında tabiat kanunları devreye girip bir toplumu ortadan kaldırmaktadır.

Bazı ayetlerde Yüce Allah’ın ilim, irade ve kudret sıfatlarını insana verdiğinden de bahsedilmektedir (Bakara, 102; Enfal, 62-71; Kehf, 84). İnsana verilmiş olan ilim, irade ve kudret kader ile ilgili kavramların bağlamından ortaya çıkan sınırlama anlamı çerçevesinde değerlendirilebilir. İnsanın sahip olduğu bu sınırlı güçle yapıp ettiği eylemlerinden dolayı Yüce Allah’ta insanlara karşı belirli bir yol takip etmektedir.

## 2.2. Hadislere Göre Kader

Yüce Allah’ın koyduğu sünnetullah gereği değişmeyen davranışına karşı Hz. Peygamber’in kaderin mahiyeti ve oluşumunda insanın etkisine dair anlatımları mevcuttur.

O'nun yaşadığı dönemde de insana verilmiş olan ilim, irade ve kudretin, insanın kaderi üzerinde etkisi olup olmadığı konusunda sorgulamalar yapılmıştır.

“İbn-u Amr İbni'l-Âs radiyallahu anhüma anlatıyor: “Resûlullah aleyhissalâtu vesselâm, elinde iki kitap olduğu halde yanımıza geldi ve: “Bu iki kitap nedir biliyor musunuz?” buyurdular. Cevaben: “Hayır, Ey Allah’ın Resûlü! Bilmiyoruz. Ancak bildirmenizi istiyoruz!” dedik. Bunun üzerine sağ elindeki göstererek: “Bu Rabbülâlemîn’den (gelmiş) bir kitaptır. Hatta onların babalarının ve kabilelerinin isimleri de mevcuttur ve sonunda da icmâl yapmıştır. Bunlara asla ne ilave yapılır ne de onlardan eksiltmeye yer verilir. Hiç değişmeden ebedi olarak sabit kalır” buyurdular. Sonra sol elindeki göstererek: “Bu da Rabbülâlemin’den bir kitaptır. Bunun içinde de ateş ehlinin isimleri, onların atalarının isimleri ve kabilelerinin isimleri vardır. En sonda da icmâllerini yapmıştır. Bunlara asla ne ziyade yapılır ne de eksiltmeye yer verilir!” buyurdular. Ashabı sordu: “Öyleyse ey Allah’ın Resûlü, niye amel ediliyor? Mademki her şey önceden olmuş bitmiş, yazılmış ve artık yazma işinden fariğ olunmuş (bir daha yapma gayreti niye)?” Resûlullah şu cevabı verdi: “Siz amelinizle doğruyu ve istikameti arayın! İtidali koruyun. Zira, cennetlik olan kimsenin ameli, cennet ehlinin ameliyle sonlanır; (daha önce) ne çeşit amel yapmış olursa olsun. Keza cehennemlik olanın ameli de cehennem ehlinin ameliyle sonlanır, hangi çeşit amel ile amel etmiş olursa olsun!” Resûlullah aleyhissâlatu vesselâm, sonra elindeki kitapları atıp, elleriyle işaret ederek dedi ki: “Rabbiniz kullardan artık fariğ oldu, bir kısmı cennetlik bir kısmı da cehennemliktir (Tirmizi, “Kader,” 8:2142).

Hz. Peygamber, Allah’ın (c.c.) insan için önceden belirlediği bir son olduğunu, kulun hangi tür ameli yaparsa yapsın sonunda cennetlikse cennet ehlinin amelini yapacağını, cehennemlikse cehennem ehlinin amelini yapacağını bildirmiştir. Fakat bu durumun kulun arayışına ve itidaline bağlı olduğunu da eklemiştir.

Cabir radiyallahu anh’ın Hz. Peygamber’den konuyla ilgili naklettiği hadis şöyledir: “Sürâka İbnu Mâlik İbnu Cu’şem radiyallahu anh gelerek sordu: “Ey Allah’ın Resûlü! Bize dinimizi açıkla. Sanki yeni yaratılmış gibiyiz. Şimdi amel ne husustadır: Kalemlerin kuruduğu, miktarların kesinleştiği şeylerde mi, yoksa istikbale ait şeylerde mi çalışacağız?” “Hayır (istikbale ait şeylerde değil). Bilakis kalemlerin kuruduğu, miktarların cereyan ettiği (kesinleştiği) hususta!” buyurdular. Sürâka tekrar: “Öyleyse niye amel edelim (boşa zahmet çekelim)?” diye sordu.

Aleyhissalâtu vesselâm: “Çalışın! Herkes yaratıldığı şeye erecektir! Herkes, (yazıldığı) ameliyle âmîl olacaktır!” buyurdular” (Müslim, “Kader,”8:2648).

İnsanın kaderinin, anne karnından itibaren Allah tarafından belirlendiğine dair Hz. Peygamber’den rivayet edilen hadis ise şöyledir:

“Sizden birinin yaratılışı, annesinin karnında kırk günde cem olur. Sonra Allah bir meleği dört kelimeyle gönderir. (Bu melek) rızkını, ecelini, amelini, şakî veya saîd olacağını yazar, sonra ona ruh üflenir. Kendinden başka ilah olmayan zâta yemin olsun, sizden biri, (hayatı boyunca) cennet ehlinin ameliyle amel eder. Öyle ki, kendisiyle cennet arasında bir zirâlık mesafe kaldığı zaman ona yazısı galebe çalar ve cehennem ehlinin ameliyle amel ederek cehenneme girer. Aynı şekilde sizden biri(hayatı boyunca) cehennem ehlinin amelini işler. Kendisiyle cehennem arasında bir zirâlık mesafe kalınca yazısı ona galebe çalar ve cennet ehlinin amelini işleyerek cennete girer” ( Buhâri, “Kader,” 1, Bed’ül-Halk 6, Enbiya 1, Tevhîd 28; Müslim, “Kader,”1: 2643; Ebu Davûd ”Sünnet,” 17: 4708; Tirmizî,” Kader” 4: 2138).

Rivayetlerde rızık, ecel, amelleri ile kişinin doğru mu yoksa yanlış yolda mı olacağı, evliliği, erkek mi yoksa kız mı olacağı, sağlıklı mı yoksa sakat mı olacağı Allah tarafından önceden belirlendiği ifade edilmektedir. Kişi hayatının çoğunluğunda cennetlik ameller işlese de defterinde cehennemlik diye karar verilmişse oraya gidecektir. Dolayısıyla Allah’ın belirlediği ne ise o eksiksiz gerçekleşecektir.

Hasan-ı Basri bu hadisin kaynağı olarak görülen Hud suresi 105.ayetin “O gün geldiği zaman Allah’ın izni olmadan hiçbir kimse konuşamaz. Onlardan mutsuz (cehennemlik) olanlar da vardır, mutlu (cennetlik) olanlar da.” (Hud, 11:105) yanlış yorumlandığını dile getirmiş ve o gün bedbaht olan kişinin bugün Allah’ın emirlerini hiçe sayan, bahtiyar olan kişinin ise emirlere uyup o şekilde amel eden kişi olduğunu bildirmiştir. Allah’ın emirlerine uymakta muhalefet edenlerin cehaletlerinden dolayı her şeyi kadere yüklediklerini, dünya işlerinde ise azimli ve tedbirli davrandıklarını belirtmiştir. Ona göre kişiye din ile ilgili bir emir verildiğinde “Kalemler kurumuş (iş işten geçmiştir) ve alınlara “bahtiyar” veya “bedbaht” yazılmıştır” cevabını verir. Birisine “dünya yolunda nefsinin yorma, sıcak veya soğukta kendini işe koşma ve canını yolculukta tehlikelere atma, nasıl olsa rızık hazırlanmıştır” desen kabul etmez (Basrî, 1954: 80).

Hz. Peygamber'in açıklamalarından insanın kaderi üzerinde etkisinin çalışıp çabalamak ile gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Bunun yanında Cibril hadisi olarak geçen iman bahsinde peygamberimizin Cebrail'e (a.s) imanı anlat bana demesi üzerine; Cebrail (a.s) imanı şu şekilde açıklamıştır: "Allah'a, meleklerine kitaplarına, peygamberlerine, ahiret gününe inanmandır. Yine kadere, hayrına ve şerrine iman etmendir" (Müslim, İmân 1). Cebrail'in (a.s) açıklaması, Müslüman kimsenin kader ve bununla birlikte ortaya çıkan hayır ve şerrin varlığına inanmasının, onların mahiyetini bilmesinden önemli olduğunu göstermektedir.

Nitekim peygamberimiz mescitte kader konusunda tartışan Ebû Hureyre ve arkadaşlarını görünce "Size bu konuda münakaşa mı emredildi yoksa ben bu konular için mi gönderildim? Sizden önceki toplumlar bu konuda münakaşa ettikleri için helak olup gittiler. Bu konuda münakaşa etmemenizi istiyorum" (Tirmizi, kader, 1). buyurmuştur.

Hz. Peygamber'den sonra gelen dört halife dönemi ve sonrasında kader konusunda tartışmaların yaşandığından yukarıda bahsetmiştik. Kuran ve hadislerden yola çıkarak kader konusunda en çok tartışılan husus, Allah'a ve insana ait irade ve kudret arasındaki ilişkidir. Allah'ın gücünün karşısında, insanın gücünün sınırları hakkında kelâm ekolleri farklı açıklamalar getirmiştir. "İslam tarihinde, insanın iradesi ve bu iradenin ihtiyarî fiillerdeki rolü konusunda beş temel görüş belirlemiştir. Bunlar Cebriyye, Mu'tezile-Kaderiyye, Selefîyye, Eş'ariyye ve Mâtürîdiyye görüşleridir.

Kulun fiilinde hür bir iradeye sahip olduğu, bu sebeple de sorumlu bulunduğu konusunda Mu'tezile, Selefîyye, Eş'ariyye ve Mâtürîdiyye birbirine paralel görüşleri paylaşırken, insan iradesini kabul etmeyen Cebriyye'nin karşısında yer almışlardır. Kulun fiilini Allah'ın yarattığı, dolayısıyla da kulun Allah tarafından ezeli anlamda takdir edilmiş bir kaderinin bulunduğu hususunda ise Cebriyye, Eş'ariyye, Selefîyye ve Mâtürîdiyye benzer görüşler açıklayarak ilâhî kaderi reddeden ve kulun kaderini bizzat kendisinin belirlediğini ileri süren Mu'tezile-Kaderiyye ekolünün karşısında yer almışlardır" ( Klavuz; 2012: 158).

Kuran ve hadislere dayandırarak kader konusunda birçok tespit yapılmış, her bir ekol tespit yaparken farklı bir yöntem belirlemiştir. Mu'tezile ekolü, kelâm metodunu ortaya koyan ekol olarak kader ile ilgili ayetleri, akli esas alarak açıklama yoluna gitmiştir. Eğer ayet, mantık kurallarıyla çelişir halde görünüyorsa akla uygun bir şekilde tevîl etmeyi tercih etmiştir. Mu'tezile'nin kullandığı kelâm metodu, onu diğer kelâm ekollerinden belirgin bir

şekilde ayırmış, kader konusuna bakışı İslam tarihinde farklı bir şekilde konumlanmasına neden olmuştur.

Ehl-i Sünnet alimleri olarak tanınan Ebû'l Hasan Eş'arî ve Ebû Mansûr el- Mâtürîdî ise Kuran'ı Kerim'de açık ve net olarak anlaşılan ayetleri ve sahih hadisleri dikkate alarak hüküm vermeyi tercih etmişlerdir. Ehl-i Sünnet alimleri, ayet ve hadislerde yer almayan konuları, nakle bağlı kalıp akli temel alarak açıklamaya çalışır. “Kulun seçen ve kazanan, Allah'ın ise yaratan olduğu hususunda fikir birliği içinde bulunan Eş'ariyye ve Mâtürîdiyye kulun iradesinin fiildeki rolü konusunda değişik açıklamalar getirmişlerdir” (Klavuz; 2012: 158). Şimdi bu bağlamda, kader ve kader başlığı altında değerlendirilen kavramlar hakkında mezheplerin ayrıntılı bilgilerine yer vereceğiz.

### 2.3. Cebriyye

Kelâm tarihinde kader ve insanın fiilleri üzerinde ilk düşünen kişiler Ca'd b. Dirhem (v.118/736) ve Cehm b. Safvân'dır. (v.128/745) Esasen bir ekolden ziyade bir zihniyeti/Dünya görüşünü temsil eden bu düşünce, insanın eylemlerini yaparken zorlama altında olduğunu savunduğu için Cebriyye olarak tanınmıştır. Cebriyye'nin dayandığı iki temel düşünce; Allah'ın bir olup yaratmada tek olması ve Allah'ın her şeyi ezeli ilmiyle bilmesidir. Cebr ise, kelâmda genellikle “kulun yaptığı fiilin Allah'a nisbet edilmesi” olarak ta anlaşılabilir (Cürçânî, 1424/2003: 137; Taşcı, 2008: 11).

Cebriyye'ye göre; fiiller Allah'a aittir, insan fiillerini yaratamaz, aksi halde bu durum şirke neden olur. İnsan iradesiyle hareketlerini değiştiremez; çünkü her şey Allah'ın bilgisine göre olmaktadır. Evrendeki her hareket, Allah bilgisiyle önceden belirlenmiştir. Allah'ın bilgisi değişmeyeceğinden dolayı insan da Allah'ın önceden belirlediği davranışları mecburi olarak yapmaktadır.

Cebr düşüncesine göre; Allah dışında bir kimsenin fiil meydana getirme kudreti bulunmadığından deniz dalgalandı, yıldızlar kayboldu, toprak mahsul verdi örneklerinde varlıkların hareketlerinin onlara nispet edilmesi gibi fiiller de insanlara ancak mecazî olarak izafe edilir. Cebriyye, tevhit inancını korumak ve şirk düşüncesinden korunmak düşüncesiyle insanı, irade hürriyeti olmayan, önceden belirlenmiş fiillerin meydana geldiği bir mekân olarak tasavvur etmektedir. Dolayısıyla istitaat, irade ve kesb kavramları insan için geçerli değildir. Mutlak güç ve irade Allah'a ait olduğu için fiilleri gerçekleştiren başka bir iradeden söz edilemez (Ödemiş, 2021: 297-298).

Cehm b. Safvân ve Ca'd b. Dirhem Kuran-ı Kerim ayetlerini ve hadîs-i şerifleri incelemiş, insanların irade sahibi olmayıp eylemlerinde zorunlu olduğunu ifade eden deliller bulmuşlardır: “Eğer Allah isteseydi hepinizi elbette ki bir tek inanç topluluğu yapardı. Ama O, dilediğinin yoldan çıkmasına imkân verir, dilediğini de doğru yola iletir...”(Nahl 93). “Allah onların kalplerini ve kulaklarını mühürlemiştir. Gözlerinin üzerinde de perde vardır” (Bakara 2/7). “Dedi ki: Kendi ellerinizle yonttuğunuz şeylere mi tapıyorsunuz? Oysa sizi de yaptıklarınızı da Allah yarattı” (Sâffât, 95-96). “O (Kuran) herkes için bir öğüttür; özellikle sizden doğru yola gitmek isteyenler için. Fakat âlemlerin rabbi Allah dilemedikçe siz hiçbir şey dileyemezsiniz!” (Tekvîr, 27-29).

“Resulullah bir gün aramızda doğrulup: ‘(Hastalık nev’inden) hiçbir şey hiçbir şeye sirayet etmez!’ buyurmuşlardı ki bir bedevi: Ey Allah’ın Resulü! Nasıl olur? Bir deve sürüsüne, kuyruğu ile haşefesini uyuzlamış bir deve gelince hepsini uyuzlu yapar! dedi. Aleyhissalatu vesselam: Pekâlâ, birincisini kim uyuzladı? Ne sirayet ne safer (inancınızda hakikat) vardır. Şurası muhakkak ki, Allah her nefsi yaratmış, onun hayatını, ölümünü, rızkını ve uğrayacağı musibetleri yazmıştır” (Tirmizi, Kader 9, 2144).

Cebriyye bu nevi ayet ve hadisleri; insanın davranışlarını gerçekleştirmede zorunlu olup istitaat, kesb ve iradesinin olmadığını ispatlamak adına delil göstermiştir. Dolayısıyla Allah’ın kutsal kitaplar ve peygamberlerle gönderdiği emir ve yasaklara uyma konusunda insana vad edilen cennet veya cehenneme gitme, zorlama ile gerçekleşmektedir. Cebriyye’nin kaderci anlayışının sonucunda ortaya çıkan zorunluluk fikri, Allah’ın adaletinin sorgulandığı ahlaki bir meseleye dönüşmektedir.

Kuran-ı Kerim’de insanın sorumluluğunu ve özgürlüğünü ifade eden ayetleri değerlendirmeye almayan Cebri fikirlerin, tarihsel olarak da incelenmesi gerekmektedir. Cebriyye’deki zorunluluk düşüncesinin sosyolojik zemini muhtemelen Arap toplumunda yer alan fatalizm (kadercilik) inancından gelmektedir. Kader inancı ve özgürlük anlayışlarından birisi olan fatalizm, “Fatum” dan gelmektedir. Fatalizm/yazgıcılık her şeyin alın yazısına göre önceden belirlenmiş olduğuna, insanın bu önceden belirlenmiş olan alınyazısını değiştiremeyeceğine inanan dünya görüşüdür (Akarsu, 1975:186).

İslamiyet’ten önce Arap toplumlarının dini inançlarında, fatalist bir anlayışa sahip oldukları bilinmektedir. Kuran’ı Kerim’de bu durum şöyle ifade edilir: “Putperestler diyecekler ki: ‘Allah dileseydi ne biz ortak koşardık ne de atalarımız. Hiçbir şeyi de haram saymazdık.’ Onlardan öncekiler de aynı şekilde yalanladılar ve sonunda azabımızı tattılar. De ki: ‘Yanınızda bize açıklayacağımız bir bilgi mi var? Siz zandan başka bir şeye

uymuyorsunuz ve siz sadece temelsiz bir tahminde bulunuyorsunuz” (Enam, 148). Ayet-i kerimede görüldüğü gibi Arap toplumu, inanç ve davranışlarının mutlak faili olarak Allah’ı kabul etmiş eylemlerinde zorunluluk anlayışını benimsemişlerdir. Benimsedikleri yazgıcılık, hem eylemlerini yapmadan önce düşünme durumunu ortadan kaldırmaktadır hem de eylemlerinin sonuçlarını üstlenmeyi reddetmektedir.

İslam öncesi Arap toplumunun geleneksel düşüncesi olarak ta görebileceğimiz Cebriyye’nin, İslam’dan sonra Müslüman-Arap toplumunda varlığını etkin bir şekilde muhafaza ettiği görülmektedir (Taşcı, 2018). Bunun en önemli sebebi; Ümeyyeoğullarının kendi hakimiyetlerini tesis etmek için Cebri/Fatalist düşüncüyü kullanmış olmalarıdır. (Taşcı, 2018, 49). Fatalist düşünce, başka mezheplerin görüşlerine de etki etmiş görünmektedir. Bu durum belki de sonraları kendisini en iyi şekilde Eş’arilik üzerindeki tesiriyle ortaya koymuştur.

#### **2.4. Kaderiyye ve Mu’tezile**

Cebriyye gibi bir zihniyet/dünya görüşü olan Kaderiyye, Cebriyye’nin ortaya koyduğu zorunluluk ilkesini beğenmeyip Kuran ve hadis kaynaklarını incelemiştir. Onlara göre bu ayet ve hadisler, insanın özgür bir iradeye sahip olup istediğini yapabileceğini dile getirmektedir. “Eğer inkâr ederseniz bilirsiniz ki Allah’ın size ihtiyacı yoktur; ama O, kullarının nankörlüğüne razı olmaz, şükrederseniz bu tutumunuzdan hoşnut olur” (Ez-Zumer, 39:7). “Semûd kavmine gelince, onlara doğru yolu gösterdik ama körlüğü doğru yolu görmeye tercih ettiler; nihayet kendi yapıp ettiklerinin sonucu olarak alçaltıcı bir yıldırım azabı yakalayiverdi onları!” (Fussilet, 41:17). “Şüphesiz biz ona doğru yolu gösterdik; artık o isterse şükreden olur, isterse nankör” ( İnsân, 76:3). “Her doğan çocuk muhakkak İslam fitratı üzerine doğar. Sonra anasıyla babası onu Yahudi yahut Nasrânî yahut Mecûsî yaparlar” ( Buhârî, “Cenâiz”, 79).

Kaderiyye yukarıdaki örnekler nevinden ayet ve hadislere bakarak kaderin olmadığını, insanın fiillerinin kendisine bırakıldığını, istediğini yapabileceğini iddia etmiş, Cebriyye’nin yaptığı gibi kendi görüşünü desteklemeyen ayet ve hadisleri tevil etmeyi tercih etmiştir.

Kaderiyye’nin sahip olduğu görüş, daha sonraki dönemlerde ilk kelâmî ekol olan Mu’tezile tarafından benimsenmiştir. “Mu’tezile’ye göre kullar, fiillerini hür irade ile yaparlar. Bu fiillerin yaratılmasında Allah’ın müdahalesi yoktur. Eğer bu fiilleri, kul değil de Allah yaratmış olsaydı, kulun o fiilden dolayı ceza görmesi adalet değil, zulüm olurdu”



(Klavuz, 2012:450). Mu'tezilebu fikirleriyle Allah'ın ahlaki sıfatlarından birisi olan adaleti ön plana çıkararak insanın özgür iradeye sahip olduğunu kabul etmekle kalmamış, insanın fiillerinin öznesi ve yaratıcısı olduğunu iddia etmiştir. Allah'ın adaletini merkeze alarak görüş bildiren Mu'tezile'nin, bu konuda Kaderiyye'den etkilendiği bilinmektedir.

İlk Mu'tezilî fikir oluşumunda büyük bir katkıya sahip olan Amr b. Ubeyd'in kader anlayışında, "Allah'ın adaleti" merkezi bir konumda yer almaktadır. Emevilerin topluma uyguladığı baskıdan en çok etkilenen kabilelerden birine mensup olan Amr b. Ubeyd, haksızlıkların yaygın olup sosyal adaletin olmadığı bir dönemde yaşamıştır. O, Emevilerin yaptıkları kötülüklerin Allah'a değil kendilerine ait olduğunu ispatlamaya çalışmıştır. Emevi yöneticilerinden Muaviye ile başlayan bu süreç, Hişam b. Abdülmelik'in yönetici olduğu için kendisine cennetin vacip olduğunu iddia etmesiyle zirve noktasına ulaşmıştır.

Hasan-ı Basrî'den etkilendiği bilinen Amr b. Ubeyd, Ebu Cafer'e şöyle nasihatte bulunmuştur: "Sen O'ndan razı olmadıkça, Allah senden razı olmaz; yine sana adil olmadıkça sen Allah'tan razı olmazsın. Allah senden ancak emrinin altındakilere adaletli olursan razı olur." Mu'tezilî düşüncede kötülük (şerr) Allah'a isnat edilemez. Allah adildir dolayısıyla hayrı irade eder ve yaratır, şerri irade etmez, yaratmaz (Klavuz, 2012:183).

Yüce Allah, adaleti gereği kulları için en hayırlı olanı (aslah) yaratmak zorundadır. O, hikmet sahibi olduğu için fiilleri, kullarının iyiliğini gözetecek şekilde iyi ve düzenli olmalıdır. Kötülüğü yaratmak çirkin olduğu gibi irade etmek de çirkin ve kötüdür. Şerri irade eden ve yaratan kuldür. Kul, Allah'ın kendisine verdiği özgür iradeyle eylemlerini dilediği gibi seçip yaratabilir. Sonuç olarak; Allah'ın adaleti gereği kul yaptığı seçimlere göre ya mükâfatlandırılacak ya da cezalandırılacaktır.

Kader konusu, Mu'tezilî kelâmı var olduğu süre boyunca açıklığa kavuşturulmaya çalışılan bir meseledir. Mu'tezile alimlerinin bu konu içerisinde, Allah'ın ve insanın fiillerinin oluşumunda yer alan kavramlardan biri olan istitaatı da ele aldığı görülmektedir." Güç, kuvvet, kudret, tâkat manasına gelen istitaat, insan fiilinin meydana gelmesini sağlayan kudretin hakikati, diye tanımlanır" (Klavuz, 2012: 179). Mu'tezile, kulun fiilinde özgür olduğunu kanıtlamak için fiili yapmadan önce istitaate sahip olduğunu iddia etmiştir. Böylece insan, istediği fiili gerçekleştirebilir ve bu fiilde Allah'ın müdahalesi bulunmaz. "Onu ücretle tut; ücretle tuttuklarının en iyisi bu güçlü ve güvenilir adamdır." Şuayb (a.s) 'ın kızının, yaptığı bir işi görmeden Hz. Musa (a.s) hakkındaki bu cümlesi, Mu'tezile'ye göre istitâatin fiilden önce bulunduğu kanıttır (Genç, 2016:78).

Kader tartışmalarında önemli olan kavramlardan biri de levh-i mahfûz'dur. İnsan davranışlarının gerçekleşmeden evvel kayıtlı olduğu kitap olarak bilinmektedir. Kader anlayışını siyaset üzerine bina eden Amr b. Ubeyd, Ebu Leheb'in ateş ehlinden olduğunu bildiren Kuran ayetlerinin, levh-i mahfuz da kayıtlı olmadığını iddia etmiştir. Eğer kayıtlı ise Ebu Leheb'in suçlanmaması gerektiğini ifade etmiş, bu durumda onun eylemlerini yapmada zorunlu olduğunu savunmuştur. Ona göre; levh-i mahfuzda özel takdirler yerine genel kanunlar vardır.

Amr b. Ubeyd'in kader hakkındaki hadisleri de farklı ele aldığı görülmektedir. Abdullah b. Mesud'tan rivayet edilen "bir kimse anasının karnında kırk gün kaldıktan sonra kan pıhtısı haline gelir" hadisinde, kulun saadet ehlinden mi şekavet ehlinden mi olduğunun belirlenmiş olması hakkında Amr şöyle cevap vermiştir: "Eğer bu hadisi A'meş söylerken duysaydım onu yalanlardım; Zeyd b. Vehb söylerken duysaydım, ona cevap vermezdim. Abdullah b. Mesud söylerken işitseydim, kabul etmezdim; peygamberi bu hadisi söylerken duysaydım reddederdim. Allah'ın söylediğini işitseydim O'na derdim ki; senin bizden aldığın misak(söz) böyle değildi" (Aydın, 2002: 132-144).

Mu'tezile'ye göre; kul hidayeti ya da delâleti özgür iradesiyle elde etmektedir. "Kim doğru yolu seçerse kendi iyiliği için seçmiştir, kim de saparsa kendi zararına sapmış olur" (İsra, 17/15). ayetinde hidayet ve delâletin kul tarafından gerçekleştirildiği ifade edilmektedir. Allah sadece kulun kendi kaderinde bu durumlardan birini yaratması üzerine sapıklığı yahut hidayeti isimlendirir veya öyle olduğuna hükmeder.

Mu'tezile iyilik ve kötülük konusunda da insanın iradesini ön plana çıkaran açıklamalar yapmıştır. Kulun hidayete ya da delâlete ulaştıran iyi ve kötü fiillerden, vahiy gelmeden de sorumlu olduğunu savunmuştur. Çünkü fiiller; zaten vahiy gelmeden önce özü itibarıyla iyilik veya kötülük vasfına sahiptir. Vasıfları belli olan iyilik ve kötülük yapıldıkları takdirde kişiye bazı sorumlulukları da yüklemiş olmalıdır. Allah, vahiy göndermekle bu sorumlulukları nitelemiş fakat kulunu, gücünün yetmeyeceği şekilde mükellef tutmamıştır.

Mu'tezile kulun rızık konusunda da özgür bir iradeye sahip olduğunu vurgulamıştır. Bu minvalde; kulun kazancı veya kaybı, fakirlik veya zenginliği dolayısıyla rızık kendi elindedir. Ancak rızık Allah vermektedir. Haram yediği zaman, kulun delâlete düşmesi durumu, Allah'a kötülük izafe edeceği için Mu'tezile'ye göre haram, rızık değildir. Yani o, ömür boyunca haram yiyenlerin Allah tarafından rızıklandırılmadığı iddia etmektedir.

Kader konusuyla ilgili olan kavramlardan biri de eceldir. İnsanın eceli Allah tarafından belirlenmiş midir? Sorusuna cevap arayan Mu'tezile, insanın ömrünü nihayete erdiren ecelin, kaderle olup olmadığını da açıklığa kavuşturmaya çalışır. Çoğunluğa göre maktûl, kâtilin fiili sebebiyle ölmüştür. Eğer katil öldürmeseydi, ölen kişi kesinlikle yaşardı (Klavuz, 2012: 205-206). Ancak Mu'tezile kendi içerisinde iki ana ekolden oluşmaktadır. Bu iki ekol konuyla ilgili farklı görüşler ortaya koymuşlardır. "Basra ekolü düşünürleri, maktûlün eceli konusunda onun kendi eceli ile öldüğünü, şayet o vakitte öldürülmemiş olsaydı, aynı vakitte yine de bir şekilde ölecekti derler. Çünkü o vakit, Allah'ın ilminde bildiği ve o kişi için takdir etmiş olduğu vakittir... Mu'tezile'nin Bağdat ekolüne mensup alimlerin, Basra ekolünün aksine, ecel konusunu farklı bir bakış açısından değerlendirdiklerini görmekteyiz. Onların bu konuda daha çok iki ecel anlayışını öne çıkardıkları görülmektedir...Bağdat ekolü âlimleri, En'am suresinin ikinci âyetinden hareketle insanın ecel-i kaza ve ecel-i müsemma olmak üzere iki ecelinin olduğunu kabul etmişlerdir. Ecel-i müsemma; herhangi bir dış müdahale olmadan kişinin normal bir ölümle ölmesi anlamına gelen ecel, ecel-i kaza ise, hârici kaza, hastalık vb. bir sebep sonucu kişinin ölümüyle sonuçlanan ecel anlamına geldiğini ifade etmektedirler. Bağdat ekolü âlimleri ecel-i kazaya göre ölen kişinin; kazaya maruz kalmasa veya öldürülmemiş olsaydı ecel-i müsemmaya kadar yaşayacağını iddia etmişlerdir" (Yalçınkaya, 2018).

Mu'tezile'nin, insanın fiillerinin yaratıcısı olduğu düşüncesi, diğer birçok konuyu da bu bakış açısıyla yorumlamasına sebep olmuştur. İslam düşünce tarihinde, dalga etkisi uyandıran bu düşünce, mezhepleşmenin temelini oluşmasına katkı sağlamıştır. Mu'tezilenin insana atfettiği yaratıcı güç, karşısında birçok farklı mezhebin oluşmasına neden olmuştur. Bu mezheplerden biri de Eş'ârîlik'tir.

## 2.5. Eş'ariyye

Mu'tezile'den fikir uyuşmazlığı nedeniyle ayrılan Eş'ârî, kaderi insanın fiilleri kapsamında değerlendirmiş, insan ve fiillerinin ilişkisini, nedensellik bağlamında açıklığa kavuşturmayı tercih etmiştir. Allah'ın iradesine külli irade adını vermiş ve bu iradenin her şeyi kuşattığını savunmuştur. O, Allah'ın kudretine vurgu yaptığı ve insanın fiillerindeki gücünün etkisini sifira indirdiği düşüncesinde, insana ait özgürlük ve sorumluluk kavramlarının varlığını kanıtlamaya çalışmıştır. el-Luma isimli eserinde, kader hakkında belirgin bir tanım yapmadan insanın fiillerini akli bir temele dayandırarak açıklar.

Mu'tezile'nin, insanın fiillerinin yaratıcısı olduğu düşüncesine karşı bir görüş geliştiren Eş'ârî'ye göre; "Sizi de yaptıklarınızı da Allah yaratmıştır" ayetine binâen insanın amellerinin yaratıcısı Allah'tır. Fiilin oluş sürecinin mi yoksa neticesinin mi Allah tarafından yaratıldığı sorusuna; "Yonttuğunuz şeylere mi tapıyorsunuz?" ayetinde putun hammaddesi olan odunun, Allah tarafından yaratılması nedeniyle putun değil, putu yapma eyleminin yaratıldığını iddia etmiştir.

Fiillerin Allah tarafından yaratılmış olduğuna getirdiği kıyasa dayalı delil ise şöyledir: Küfür çirkin ve batıl bir şey olarak algılanırken; iman ise güzel; fakat zahmetli olarak algılanmaktadır. Ancak inkâr eden kişi için küfür çirkin ve batıl değil, güzel ve doğru görünmektedir. İman eden kimse için; iman güzel ve kolay bir hadise gibi düşünülmeğe istense de durum böyle cereyan etmemektedir. Fiil hakikatte ne iyidir ne de kötüdür. İyilik ve kötülük vahiy geldikten sonra söz konusudur. Çünkü iyilik ve kötülük fiillerde sabit olsaydı hiç değişmemeleri gerekirdi. Halbuki hüsn ve kubh yer, dönem, toplum ve kültüre hatta bireysel veya toplumsal menfaate göre değişiklik göstermektedir (Klavuz, 2012: 194-195).

Eş'ârî alimlerinden Gazzâli, bu durumu fiilleri üçe ayırarak açıklamıştır. Ona göre; birinci fiil maksada uygun güzel fiil, ikinci fiil maksada aykırı çirkin fiil, üçüncüsü herhangi bir maksadı olmayan faydasız fiildir. Şu hâlde bir fiil bir kimse için faydalı ve güzelken, başka bir kimse için faydasız ve çirkin olabilir. Buna göre güzellik çirkinlik görecelidir. Dolayısıyla güzellik ve çirkinlik fiilin hakikatinde yer almaz (Can, 2006: 28).

"Gazzâli'nin insanın özgür bir iradeye sahip olup olmadığı noktasındaki görüşleri bazı çelişkiler barındırır da bunlar genel olarak şu şekilde değerlendirilebilir. Gazzâli, insana irade atfetmektedir ancak bu irade, irade olma vasfına sahip değildir. İnsanın iradesi, irade olarak gerçekleştirilmesi beklenen hiçbir şeyi yerine getirmemekte ve insan, iradeli bir varlık olarak iradesini kullanamamaktadır... Ona göre, her şey Allah'ın iradesinin konusu olduğu için Allah kötülüğü de diler" (Çetin, 2011).

Eş'ârî, insan fiilin iyi veya kötü hakikatini bilemeyeceği için insanın fiili yaratmasının da mümkün olmadığını dile getirmiştir. Allah vahiyle küfrü batıl ve çirkin, imanı güzel ve elem verici olarak dileyip yaratmıştır. Böylelikle Eş'ârî, Allah'ın fiilleri hakikati üzere yarattığını ispat etmek ister. O, fiillerin tek bir yaratıcısı olduğundan hareketle fiillere tek güç yetiren dolayısıyla da fiillerin tek müktesibi (kazanan) olduğunu dile getiren görüşe karşı, tek failin fiilleri hakikati üzere yaratması sebebiyle Allah olduğunu kabul etmiş, fakat fiilin meydana gelmesi için bir müktesibin varlığının zorunlu olmadığını

savunmuştur. Böyle bir zorunluluğun var olduğunun düşünülmesi için Allah'ın o fiili hakikati üzere kesb eden varlık olması, hareket ettiren Allah'ın müteharrik olması lazım gelirdi. Bu ise Allah için muhaldir. Müktesib olmak, fail olmayı zorunlu kılmadığı gibi fail olmak da müktesib olmayı gerektirmez.

Eş'ârî, fiilleri zorunlu ve iktisabi olarak ayırıp nedensellik ile açıklamayı tercih etmiştir. Ona göre; sıtma hastalığına tutulan bir kimsenin titremesi mecburi bir haldir ve zorunlu hareket adını alır. Bir kimsenin kendi isteğiyle bir şeye yönelmesi veya bırakması ise zorunlu olmayıp bu duruma iktisâbî hareket denilmektedir. Zorunlu harekette bir acziyet varken, iktisâbî harekette hareketin meydana gelmesi için gereken hadis bir kudret mevcuttur. İktisâbî fiillere hadis bir kudret verilmesi hem zorunlu fiillerin hem de iktisâbî fiillerin yaratılmış olduğunu göstermektedir (Eş'ârî, 2017: 85-90).

İstitaat olarak isimlendirilen bu kuvvet, Eş'ârî'ye göre fiil ile yaratılmaktadır. Allah kulu için hadis bir istitâat yaratır, kul ise bu kudret ile fiili kesb eder. İstitâat olmadan herhangi bir fiilin gerçekleşmesi imkansızdır. Fakat bu kudretin insanda fiilden evvel bulunması, fiillerin insan tarafından yaratıldığı düşüncesine götürdüğü için istitâat fiil ile meydana gelir ve geçicidir. O, başı ve sonu olan bir arazdır. Eş'ârî, bunun ispatı olarak insanın bazen fiillerini gerçekleştiremediğini söylemiştir. İnsanın aynı fiilleri gerçekleştirmeye bazen gücü yetmektedir, bazen ise yetersiz kalmaktadır. Bu da istitâatin sürekli olarak o kişide varlığını sürdürmediğini ve ondan ayrı bir haslet olduğunu göstermektedir. Kul seçeneklerden birini yaptığı anda, Allah onda bir istitâat hâsıl eder. Burada yapılan işin sebebi, kul için yaratılan istitâattir. Dolayısıyla amelin sorumluluğu da ona aittir. Çünkü; onun için yaratılan güç ile dilediği seçeneği gerçekleştirmiştir.

İnsanın yaptıklarını sorumluluğunu yüklenmesinin zorunlu olduğunu istitâat kavramıyla gösteren Eş'ârî'nin, aktif bir tevekkül anlayışını benimsediği söylenebilir. Fakat kul için yaratılan istitâat, sadece o anla sınırlıdır. İnsan aynı kudretle iki fiili işleyemez. Fiilin yaratıcısı Allah'tır ve kul sadece, verilen güç kadar amelin faili konumundadır (Genç, 2016:82-87). Âlemdeki her şey Allah'ın irade, takdir, kudret ve yaratması altındadır.

Farkındalık ilkesiyle fiilleri açıklamaya çalışan Eş'ârî, sihri yaratanın Allah olduğunu kabul etmekte fakat onu, Allah'ın fiili olarak görmemektedir. Çünkü; Allah'ın yarattığı hayrı da şerri de kul kendi iradesi ile kazanmaktadır. Eş'ârî'ye göre Allah, hayır gibi şerri de irade edip insanın tercihine göre yaratmakta ve yarattığı şerde, Allah'ın ilmi nevinden birtakım hikmetler bulunmaktadır. Denilebilir ki hayrı yaratıyor fakat şerri neden yaratıyor? Şerri yaratmak kötülük etmek ve kötü olmak değil midir? Eş'ârî, düşünülenin

aksine şerri yaratmanın çirkin değil, şerri işlemek ve onunla ilgilenmenin çirkin olduğunu ifade eder. Hayır ve şerrin yaratıcısı Allah'ın hayra rızası vardır, şerre ise yoktur. Hayır işleyen mükafat, şerr işleyen ise ceza görecektir. O, kullarının kötülük yapıp ceza görmelerinden hoşnut olmaz (Klavuz, 2012: 183). Bu anlayış, iyiliğin kaynağının Allah olarak görülmesinden kaynaklanıyor olabilir.

Eş'arî'ye göre; Allah, fiilleri gerçekleştirecek kudretin yaratıcısı olmasına rağmen, fiilleri işleyen taraf değildir. Fiilleri işleyen insandır. Eş'arî insanın fiillerindeki etkisini kesb teorisiyle açıklamaktadır. O kesbi şöyle tarif etmektedir: “Yaratılmış (muhtes) bir kudretle müktesibten (kesbeden insandan) meydana gelen şeydir ” (Görgülü, 2015:139). İbn Furek'e göre Eş'arî, fiillerin insana nisbetinin mecazî olduğunu ve insanın bir fiil yaptığı söylendiğinde aslında fiili kesb ettiği yani kazandığını iddia etmektedir. İnsanın bir fiilinde kesb ve Allah'ın yaratması birlikte var olsa da kesbin fiile etkisi olduğu söylenemez. Çünkü kesb, var olmaktan öteye geçemeyen sınırlara sahip olup, genel hatlarıyla da bakıldığında, insanın yaptıklarından dolayı sorumlu olduğunu ispatlamanın bir aracı olarak öne sürüldüğü anlaşılan bu kesb ilkesinin bu amacın gerçekleşmesinde pek de etkili olmadığı gözlemlenmektedir (Şehristani, 2004: I, 67; Taşcı, 2008: 13).

“Eş'arî kulun meydana getirdiği fiillere kesbî fiiller derken, Cüveyni bunlara ihtiyarî fiiller adını vermektedir... Zira ihtiyari; seçilerek, bilerek, isteyerek yapılmış anlamına gelmesine rağmen Cüveyni, kulun fiillerdeki iradesinden ve bu iradenin etkinliğinden hiç bahsetmemiş; aksine kulun iradesinin fiiller üzerinde etkisiz olduğunu söylemiştir” (Genç, 2016).

Eş'arî'ye göre; varlık gerçek mevcudiyetinin dışında, içinde başka bir varlık taşımamaktadır. İnsandaki muhtes kudret ve irade, bir varlığın gerçek mevcudiyetini oluşturamaz. Eş'arî'nin kader konusuyla ilgili önemle üzerinde durduğu problem, fiillerin ardında yatan nedenselliklerdir. Onun iddiası; ortaya çıkan fiillerin gerçek sebebinin Allah olmasıdır. Dolayısıyla ona göre; fiilleri ortaya çıkaran olarak Allah, fiillerin yaratıcısıdır. Yaratılmış olan bir varlığı oluşturan gerçeklik, kendi varoluş sebebi olmadığı bilinen insana değil, bütün varlıkların, varlıklar arasındaki sıralamasını bilen sebep olma bakımından Allah'a bağlıdır. Eş'arî, insanın işlediği fiillerin, doğal sebepleri üzerine değil, fiilleri işleyen insanın istek ve iradesine göre oluşan hareket nedenselliği üzerine vurgu yapar. Ona göre fiiller, hareket nedenselliğine bağlı olmadan, o zaman ve mekânda meydana gelmesini isteyen bir sebeple ortaya çıkar. Bu sebep de yalnızca Allah olabilir (Genç, 2016:63-67).

Eş'ârî, Allah'ın fiillerinin insanların menfaatlerine ve birtakım sebeplere dayandırılmayacağını savunmaktadır. Çünkü; böyle bir sebebe dayandırma, Allah için eksiklik olacaktır. Bir fiili bir sebebe, maslahata, hikmete göre yapmak, var olan bir eksikliğin giderilmesidir. Sebeplerle tamamlanmak ise Allah için söz konusu değildir.

Diğer taraftan Eş'ârî, Allah'ın fiillerinde hikmet ve maslahatın bulunmasını mümkün görmektedir. Örneğin; bir kimsenin şarabın haram olmamasını temenni etmesi, onu dinden çıkarmaz. Ancak kişinin, "haksız yere bir kimseyi öldürmek yasak olmasa" diye dilekte bulunması dinden çıkmasına neden olur. Çünkü haksız yere birini öldürme yasağı, bir hikmete göre konulmuştur. Eş'ârî alimlerinden Gazzâlî'ye göre; Allah dilerse kullarına emir ve yasaklar ile yükümlü kılmaz, insanın gücünün üstünde ona sorumluluk yükler veya herhangi bir karşılık vermeden eziyet edip sıkıntı verir. Dolayısıyla kulları için en iyi olanı(salah-aslah) yaratmak Allah için vacip değil, caiz hükmündedir (Can, 2006:26-28).

Eş'ârî, insanların kaderinde Allah'ın belirlediği hususlardan birinin rızık olduğunu ifade etmiştir. O, insanların bu dünya hayatına dair kazanç ve kayıplarının, fakirlik ve zenginliklerinin levh-i mahfûz'da tayin edilmiş olduğu görüşündedir. O, bu görüşüyle insana rızık konusunda hiçbir sorumluluk yüklememiştir. İnsanın özgür olmadığı düşüncesine ulaştıran rızık konusu, Eş'ârî'de insanın çalışıp çabalamasına gerek olmadığı sonucuna ulaştırmaktadır.

Rızıkın haram ve helalliği konusuna da değinen Eş'ârî'ye göre; şerri yaratmak değil, işlemek çirkin olduğu için Allah, insan için haram rızık da belirlemiştir. Yoksa hayatı boyunca haram yiyenler, Allah tarafından rızıklandırılmış olmazlar. Ona göre; insan her ne kadar rızıkını seçmede özgür olsa da bu seçim onu, Allah'ın ezelde belirlediği şeye yakınlıktır. Sonuç olarak; Eş'ârî insanın kaderinde rızık hakkında hiçbir gücü olmadığını kabul etmektedir. Bu noktada şu hususun da belirtilmesi gerekir ki ilk dönemde kader ve insan iradesinin özgürlüğü bağlamında tartışılan rızık konusunun ilerleyen dönemlerde rızıkın haram ya da helal olup olmadığı bağlamında ele alınıp değerlendirildiği tespit edilmektedir (Taşcı, 2008: 121).

Bir diğer kaderde yer alan konulardan biri olan ecel hakkında Eş'ârî, yine Allah'ın iradesinin aktif ve insanın özgür iradesinin pasif olduğu yönünde açıklamalarda bulunmuştur. O, insanların ecelinin ezelde belirlendiğini savunmuştur. Eğer maktul katil tarafından öldürülmeseydi, ölmesinin de ölmemesinin de ihtimal dahilinde olduğunu ifade etmiştir. Bu açıklamasıyla ölme ve öldürme gücünün kimde olduğu konusuna açıklama getirmemiştir.

Eş'ârî, insanın kendi ömrünü uzatıp uzatamayacağı konusuna da değinmiştir. Bu konuda bildirilen sadaka vermenin ömrü uzattığına dair hadisi; Allah ezelde o kişinin sadaka vereceğini bildiği için ömrünü buna göre takdir etmiştir, şeklinde açıklamaktadır (Klavuz, 2012: 206-208). Buna ilave olarak yukarıda da açıklandığı üzere Mu'tezile, Ecel ve ömür ayrımı yaparak Ecel'in iki tür olduğunu söylerken, buna karşın Ehl- sünnet ise Ecel'in bir tane olduğunu dile getirmiştir (Taşcı, 2008: 112-113).

Böylelikle o, Allah'ın iradesinin her zaman aktif ve fail olduğunu kabul etmiş, fakat insana atfettiği iradenin yaşamı üzerinde etkisinin olmadığı iddia etmiştir. Eş'ârî'nin insanın iradesine dair açıklamaları, bir diğer ehl-i sünnet alimi olan Mâtürîdî'de farklı değerlendirilmiştir. Her iki alim benzer yaklaşımlar sergilese de temel meselelerde Mâtürîdî, Eş'ârî'ye karşıt fikirler beyan etmiştir. Aşağıda Mâtürîdî'nin görüşlerine yer verilecektir.

## 2.6. Mâtürîdiyye

Ehl-i Sünnet imamlarından biri olan Ebû Mansûr el- Mâtürîdî'ye göre kader iki manaya sahiptir ve ikisi de kullanılmaktadır. O, bu manaları şöyle ifade etmektedir: “Birincisi, bir şeyin oluşumu açısından sahip olduğu konum ve değer hükmüdür. Buna göre kader şeyi hayır-şer, hüsün-kubuh, hikmet-sefeh bakımından taşıdığı mahiyet üzere yaratmaktır. Bu mana hikmet kavramının da şu tanımını içermektedir. “Her şeyi kendi mahiyetine uygun bir şekilde oluşturması ve her şeyde ona uygun olana isabet etmesi.” Cenâb-ı Hakk'ın şu beyanı bu manayı içermektedir: “Biz her şeyi kendisinin sahip bulunduğu özelliğe göre yarattık.” İkincisi, her şeyin oluşacağı zaman ve mekânını, hak veya bâtıl oluş vasfını, doğuracağı mükâfat ve cezayı belirlemektir.

Cibrîl aleyhisselâmın Resûlullah'a iman hakkında soru yönelttiğinde onun verdiği rivayet edilen cevap da kaderin bu iki manasından biriyle uygunluk göstermektedir, Resûlullah kader hakkında sıraladığımız mânalara bir ek mahiyetinde olmak üzere “Hayrı da şerri de Allah'tandır.” buyurmuştur. Kader için “şeyi kendi mahiyeti üzere yaratmak” şeklinde zikrettiğimiz birinci mana kullara ait fiillerde mevcuttur; şöyle ki bu fiiller insan zihninin düşünemeyeceği ve akılların takdir edemeyeceği bir hüsün veya kubuh niteliğinde zuhur eder. Şu hâlde fiillerin Allah Teâlâ sayesinde hâsıl olduğu ortaya çıkmaktadır.

Kadere yüklenen ikinci mana da aynı konumda olup, kulların kendi fiillerini zaman ve mekân faktörleri açısından takdir etmeleri mümkün olmadığı gibi onların bilgileri konunun detaylarına da nüfuz edemez. Bu açıdan da kullara ait fiillerin Allah'tan değil de kendilerinden sâdır olması ihtimal dahilinde bulunmamaktadır. Allah Teâlâ şöyle



buyurmuştur.” ... Bunlar arasında seyretmeyi konaklara ayırdık (takdir ettik).” Yine O şöyle buyurmuştur.” Lût’un karısı müstesna, biz onun geri kalanlardan olmasını takdir ettik” (Mâtürîdî, 2020:585-586).

Mâtürîdî, Mu’tezile mensupları gibi kaderi birinci manasında ele aldığı, insanın fiillerinin zatı gereği iyilik veya kötülük vasfına sahip olduğu düşüncesiyle aklın vahiy gelmeden de fiilin iyilik veya kötülüğünü kavradığını göstermektedir. Vahyin gönderilmesiyle iyilik emredilmiş, kötülük ise yasaklanmıştır.

O, teorik olarak böyle bir açıklama yapsa da insanın fiillerini üç gruba ayırarak incelemiştir. Birinci grup fiiller, insanın muhakemeye ihtiyaç duymadan idrâk edebileceği; Allah’ın var ve bir olduğunu bilip inanmak, adalet, iyilik, canlıların hayatını kurtarmak gibi fiillerdir. Vahiy gelmeden de insan aklı bunları kavrayabilir. İkinci grup fiillerin iyilik veya kötülüğü, delile başvurup muhakeme edilerek bilinir. Bir katilin elinden masum bir insanı kurtarmak için yalan söylemenin iyi olduğunu anlamak gibi. Üçüncü grup fiillerin iyilik ve kötülüğü ise vahyin gelmesiyle açığa çıkmaktadır. Bu duruma örnek; ibadetlerin şekli ve sayısıdır.

Mâtürîdî’ye göre; eğer iyilik ve kötülük fiillerde zatı gereği var olmasaydı, vahiy gelmeden yalan ve doğrunun birbirine denk kabul edilmesi gerekirdi. Vahyin gelip insanlara bunlardan birini tercih etmeyi emretmesi ve yasaklaması, sonucunda da mükafat veya ceza vermesi mantıksız olurdu. Eğer iyilik ve kötülük sadece vahyin bildirmesine bağlı olsaydı, yalanın kötü, adaletin iyi olduğu konusunda bütün topluluklar ittifak etmezdi (Klavuz, 2012: 196-197). Dolayısıyla Mâtürîdî’nin kader anlayışını hikmet kavramı üzerine bina ettiği söylenebilir. Ona göre; Allah fiillerini hikmet çerçevesinde belirleyip yaratmaktadır.

Eş’arî’de olduğu gibi Mâtürîdî de kulun menfaatine ve yararına en uygun, en hayırlı şey anlamına gelen aslahı yaratmanın Allah’a vacip ve zorunlu olmadığını düşünmektedir (Klavuz, 2012: 189). O’nun yarattığı bir şey bir konuda hikmet iken diğer bir konuda sefeh olabilir. İnsanın akıl ve duyu yoluyla bu kavramların gerçekliğine erişmesi mümkün olmayabilir. Arada var olan zıtlık anlamı, beşerî bilginin eksikliği sebebiyle oluşmuştur. Fakat o, zıt kavramların yalan için söz konusu olamayacağını ifade etmektedir. Çünkü yalan, bir kavramdan diğerine dönüşecek kadar esnek değildir. Allah’ın fiillerinin zulüm, yalan ve sefeh olarak nitelendirilmesi ise hem akli hem de istidlâlî açıdan çirkin görülmektedir. Bu tür fiilleri işleyen ancak bilgisiz olup buna ihtiyaç duyandır. Allah ise bütün noksan sıfatlardan münezzehtir. Dolayısıyla insan eksikliği sebebiyle hikmetsiz iş yapabilir ancak bu durum, Allah için aynı değildir. O, her şeyi hikmetle yapandır.

Allah, kullarına iyiyi kötüden ayırabilecek akıl ve bununla birlikte irade vermiştir. Kötü davranışı çirkin, iyi davranışı ise güzel görmelerini sağlamış, çirkin davranışları güzel olanlara yeğlemeyi ise aykırı olarak belirlemiştir. İnsanlar yapısı gereği bir şeyi sevmeseler de aklen güzel olana uymak ve fitratları kabul etse de aklî olarak çirkin olandan kaçınmakla yükümlüdürler. Fıtrat bir şeyin hakikatini gizlese de akıl onun mahiyetini göstermektedir.

Mâtürîdî'ye göre kulların fiilleri hakikat manasında ve kesb açısından kula, hakikat manasında ve yaratma(halk) açısından ise Allah'a nispet edilmelidir. Mâtürîdî de Eş'ari gibi kader ve insanın fiilleri söz konusu olunca kesb kavramını kullanmaktadır. Fakat Eş'ari'nin aksine kesbi, ihtiyar ve kudretle ilişkili olarak görüp özgürlük anlamı olduğunu düşünmüştür.

Ona göre; eylemlerin Allah tarafından yaratılması kulun fiillerinde iradesini ortadan kaldırıp cebri gerektirmemektedir. Kul, fiillerini onun için yaratılan kudretle ihtiyârî olarak yerine getirmektedir. Aksi takdirde, Allah'ın iyiliği emredip kötülüğü yasaklaması, bunun sonucunda ise mükâfat yahut ceza vermesi aklın kabul edeceği bir durum değildir. Kul için fiil olan, Allah için mefuldür. Kur'an-ı Kerim'de Mâtürîdî'nin bu durum için delil kabul ettiği ayet şöyledir: “Sözünüzü ister gizleyin ister açığa vurun; O kalplerinizde olan her şeyi bilmektedir. Yaratan bilmez mi hiç? O en ince işleri görüp bilen ve her şeyden haberdar olanıdır.” Allah'ın kullarının yapacağı işleri bilmesi, kulların sahip olduğu ihtiyârî ellerinden almamaktadır. Aksi takdirde bu durum, kulun ceza veya mükafata mecbur olması anlamına gelmektedir.

Diğer taraftan insanın fiillerini, kendi gücüyle şekillenecek bir çerçevede gerçekleştirememesi, hedeflediği şekilde olmayıp sınırı aşabilmesi gibi nedenlerle kulların fiillerini Allah planlayıp yaratmaktadır. O, kula fiili işlemek için fiili oluşturacağı esnada istitâat (güç) vermektedir. Mâtürîdî, Allah'ın insana verdiği istitâati ikiye ayırmıştır. Birincisi şartların hazır olmasıdır ki bu, fiil gerçekleşmeden önce insanda mevcuttur. Fiillerin oluşması bu tür istitâate bağlıdır ama bu istitâat sadece fiile yönelik hazırlanmış değildir. Yalnızca Allah'ın nimetlerinden birisidir (Mâtürîdî, 2020).

Kişi fitratı gereği bu kudrete sahiptir. Çünkü fiziksel olarak vücudu ve aklı vardır. Kulun fiili gerçekleştirmeden önce, bu güce sahip olması koşulu vardır. Bu sebeple Mâtürîdî, bu kudreti “vasıta ve sebepler hakkındaki güç” olarak tanımlamıştır. Bu güç onda Allah'ın izin verdiği kadar süreklidir. Mâtürîdî, bu tür istitâate şu ayeti örnek göstermektedir: “Eğer yakında ele geçecek bir dünya malı ve kolay bir yolculuk olsaydı o münafıklar mutlaka sana uyup peşinden gelirlerdi. Fakat meşakkatli yol onlara uzak geldi. Gerçi onlar, ‘Gücümüz

yetseydi mutlaka sizinle (Tebük Seferi'ne) çıkardık' diye kendilerini helak edercesine Allah'a yemin edecekler. Halbuki Allah onların düpedüz yalan söylediklerini bilmektedir.” Ayette geçen ‘gücümüz yetseydi’ ifadesinde münafıklar hastalık ve maddi imkansızlığı kastetmişlerdir. İkinci tür istitâat ise insana fiil ile verilmektedir. Bu güç insana var olan şartları kullanma imkânı vermektedir (Rudolph, 2021:490).

Bu güç için verilen örneklerden birisi şu ayettir: “Ben sana; Benimle beraber olmanın gerektirdiği sabra güç yetiremezsin demedim mi?” Hz. Musa'nın arkadaşının söylediği bu söz, gerekli şartları taşımak anlamındaki kudretin mevcut olmasına rağmen fiilin gerçekleşmemesi diğer kudreti de ortadan kaldırmıştır. Ayrıca bu güç insana iki zıt eylemden birini seçme imkânı tanımaktadır. Böylece insan ya itaatkâr olur yahut isyankâr. Allah kulunu gücünün yettiği ölçüde fiilleri işlemekle sorumlu tutmaktadır. Mâtürîdî, kulun istitâat kendisinde bulunmadığı müddetçe seçim yapamayacağını dolayısıyla insanın yaratıcısına muhtaç olduğunu vurgular. O, bazı ibadetlerin farz olmasının fiil kudretiyle değil hal ve sebepler kudretiyle gerçekleştiğini iddia etmektedir. Ona göre fiil kudreti süreklilik arz etmez fakat mükellefiyetler devamlıdır (Mâtürîdî, 2020: 499-500). Kudret, fiil için vardır fakat kişinin bu gücü kaybetmesinden sonra da aciz bir fiil için fiil kudretinin devam etmesi tutarsızdır.

İnsan, fiillerini işlemesi için istitâatin yanında iradeye de sahip olmalıdır. Mâtürîdî kulun fiillerindeki yetkinliği küllî ve cüz'î irade ile açıklamaktadır. Ona göre küllî ve cüz'î iradenin her ikisi de kula aittir. Küllî irade, Allah'ın kullarına verdiği fiili yapmayı ya da yapmamayı tercih edebileceği seçme yeteneğidir. Cüz'î irade ise kulun iki tercihten birine aktif biçimde yönelmesidir (Klavuz, 2012:146). Fakat kula ait irade, Mâtürîdî'ye göre fiillerin yaratılması sonucunu doğurmamaktadır. “Yüce Allah kimi doğru yola iletmek isterse onun kalbini İslam'a açar, kimi de saptırmak isterse göğe çıkıyormuş gibi kalbini iyice daraltıp sıkır” ayeti Allah 'ın kulları için murad ettiğini yaratarak gerçekleştirdiğini ifade eder. Fakat burada Allah'ın iradesi emir yahut rıza şeklinde değildir. Kullarından sâdır olacaklar üzerine yaratmadan ibarettir. Çünkü bir şeyi isteyip yapmak anlamındaki(meşiet) iradi kavramı ifade eden ayetlerde şöyle buyurmaktadır: Biz dileydik elbette herkese hidayetini verirdik. Yine Allah dileydi sizi tek bir ümmet yapardı. Allah dileydi hepinizi doğru yola iletirdi. Bu ayetler, kulun iradesine yer bırakmayıp onu zorunlu bir hal içerisinde sokacak, fiilin mutlak gerçekleştiği iradeden bahsetmektedir.

Mâtürîdî, Allah'ın olmuş olanı murad ettiğini bildirmektedir. “Bir ülkeyi helak etmek istediğimizde onun, zenginlik sebebiyle şırmış elebaşlarına emrederiz; buna rağmen onlar

o ülkede kötülük işlerler” ayetinde Allah bir ülke halkını isyanı daha gerçekleşmeden isyanı sebebiyle helak etmek istediğini bildirmektedir. Eğer onların emre itaat edip helak edilmelerini isteseydi bu zulüm olurdu. Allah murad etmedikçe kullar da murad edemezler. Nitekim Ayet-i Kerîme’de “Allah dilemedikçe siz dileyemezsiniz” buyrulmaktadır. Bu ayete göre; Allah ile kullarının muradının çelişmesi mümkün değildir. Bu da hayır ve şerrin yaratıcısının Allah olduğunu göstermektedir.

Kulun kaderi Allah’ın ilim ve iradesinden bağımsız değildir. Mâtürîdî, irade (meşiet) kavramının anlamlarından biri olan fiilin planlandığı şekilde yaratılması, baskı ve yenilgi altına alınmamasının, Allah ile ilişkili olduğunu ifade etmiştir. Ona göre yaratılanlar zorlama ve baskı altında değildir. İşlediği kötü fiiller de Allah’ın iradesi ile gerçekleşmektedir. Kulun Allah’ın iradesine karşı gelmesi imkansızdır. “Mâtürîdî mutlak ve ezeli bir ilâhî irade anlayışını kabul eder. Allah mutlak irade sahibidir, dilediğini yaratır, şerrin de yaratıcısıdır” (Toprak, 1990: 178). Kulun zulmü tercih etmesi, Allah’ın iradesi olmadan gerçekleşemez. Fakat iradeyi harekete geçiren murad kavramı, burada ayırıcı bir niteliğe sahiptir. Allah zalim olan kişinin fiilini çirkin ve kötü olarak yaratmış fakat zulmü değil, fiilin sonucunda zalimin karşılaşacağı cezayı murad etmiştir.

Mâtürîdî, rızık ve ecel konusunda ise kulun iradesine değil Allah’ın iradesine vurgu yapmaktadır. Kulun rızıkı, kudret ile ilgili olduğu için rızıkı veren Allah’tır. Kulun ömrünün uzaması da kısalması da Allah’ın ilminde olduğu için kulların eceli tektir ve değişmez. Ölümü takdir eden Allah olduğu için Levh-ı Mahfûz isimli katında bulunan kitapta yazdığı ömür, kulların kısaltma veya uzatma güçleri yoktur.

Kader konusuyla ilgili diğer bir kavram ise kazadır. Mâtürîdî kader ile kaza arasındaki bu ilişkiyi kaza kavramının anlamları üzerinden kurmaktadır. Kur’an-ı Kerim’de kullanıldığı ayetlere göre kaza; yaratmak, hükmetmek, bildirmek, haber vermek, emretmek, yapıp bitirmek anlamlarına gelmektedir. Fiillerin Allah tarafından yaratılmasının kanıtlanmış olması, kaza ve kaderin de yaratılmış olduğunun kanıtlandığı anlamına gelmektedir. Çünkü fiillerin yaratılmış olması, iyi veya kötü olarak vasıflandırılıp planlanmış (kader) ve dilenmiş (irade) olduğunu kanıtlamaktadır. Bu sebeple Mâtürîdî, kazâ kavramının kader ile ilgili olarak; Allah’ın yaratması, emretmesi ve hükmetmesi anlamlarına geldiğini ifade eder (Korkmaz, 2014). Fakat O, iyilik, kötülük, itaat, isyan gibi ahlaki niteliklere sahip fiillerin, Allah’ın kazası olmadığını, bu fiillerin insana nispet edilmesi gerektiğini iddia eder.

Eş'ariyyenin iddia ettiğinin aksine insan, ona verilen kudretle bu fiillerden birini seçebilir. Bu seçimi yaparken psikolojik olarak özgür olduğunun da bilincindedir. Kuran ve hadislerde yer alan bilgileri değerlendiren Mâturîdî ve diğer mezhepler; kaderin kaza, irade, istitaat, hidayet-dalâlet, saadet-şekavet, hayır-şer, ecel, tevekkül, salâh- aslah, hikmet- illet, hüsn-kubh kavramlarıyla da ilişkisini açıklığa kavuşturmuş, kader konusunda geçmişten günümüze kadar farklı görüşleri birbirine eklemleyerek toplumun Allah-alem iletişimini anlamlandırmasına katkı sağlamışlardır.

Kader, sadece mezheplerin tartıştığı teorik bir konu değil, hayatın içerisinde canlı bir olgudur. Sinemanın gerçekliği yeni bir kurguyla insana yeniden sunması, kaderin filmlerin ana konularından biri olmasına yol açmıştır. Filmlerin, kader konusunu insanın gücü ve ilişkilerini anlama yolunda ele alması, mezheplerin teorik tartışmalarına bir katkı olarak görülebilir. Bu noktada kaderin, sinemada nasıl ele alındığı tarihsel olarak görülmelidir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SİNEMA TARİHİNDE KADER

“Sinema hayatın özgün bir parçasını, dünyanın henüz kavranmamış bir boyutunu, diğer sanatlar tarafından ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur” (Tarkovski, 1992: 95). Bu özgünlüğü, diğer sanat dallarını içeren teknolojik gelişmelerle oluşturduğu dilinde görmek mümkündür.

Ancak sinema, gücünü sadece oluşturduğu dil ve metotlardan değil, diğer sanat dallarıyla karşılaştırılamayacak kadar insan hakikatine yaklaşma potansiyelinden almaktadır. İnsanın hakikatine yaklaşma gayesi, insanlığın ortak bilincindeki arketipleri incelemeyi gerektirmektedir. Kalıp, şablon ve ilk tip olarak açıklanan arketipler, benzer durumlar için oluşturulmuş belli davranış kalıplarıdır. Hayattaki her durum için ortak bilinçte yer alan, Carl Gustav Jung’ın belirttiği arketipler vardır.

İnsana ait psişe bilinç ve bilinçdışı denilen iki katmandan meydana gelmektedir. Bilinçdışı ise bireysel ve kolektif olmak üzere ayrılmaktadır. Evrenin var oluşundan insanın doğumuna kadar uzanan kolektif bilinçdışı ırk, aile, ulus gibi bir çok içerikle doludur. Bilinçdışı davranışlar olan içgüdüler, cinsellik, korku, ölüm, sevgi, Tanrı, melek, cennet-cehennem, iyi- kötü ve kader gibi hisler tüm insanlarda ortak bir biçimde ve hazır halde bulunmaktadırlar. “Her bireyde, kendi kişisel anılarından başka, Jacop Burcharat’ın yerinden deyimiyle ‘ilksel’ simgeler vardır; bunlar kalubeladan beri insan muhayyilesinden kalıtım yolu ile elde edilen kuvvetlerdir. Bu kalıtım, bazı mitos ve efsane motiflerinin dünyanın her yerinden aynı biçimlerde tekrarlanması, gerçekten hayret verici bir olayı açıklıyor.

Jung’a göre arketipler, psişe binasının temelleridir. Arketipler kendilerini simge diliyle açığa vurmaktadır. Düşler, mitolojik hikâyeler ve sanatsal ürünler arketiplerin görünür olduğu yerlerdir” (Gümüş, 2021:137). Edebiyat, mitoloji ve sinema, tarih boyunca bu arketiplere yer veren sanat dallarındandır.

Sinema seyirci için dönüştürücü etkisi olan bu arketipleri sıklıkla tercih etmektedir. Bunların arasından ön plana çıkan, dinlerin ve insanın hakikatine dair yaklaşımları barındıran kaderdir. Çünkü kader arketipi, hem Tanrı’nın varlığı ve mahiyetini, Tanrı ile insan arasındaki ilişkilerin içeriğini sorgulamaktadır hem de insanın evren ve kendi hayatı üzerindeki iradesinin sınırına dair sorulara cevap vermektedir.

Jung, kader arketipine analitik psikoloji teorisinde yer vermiştir. Bu arketipe göre; insanların hayatları önceden düzenlenip belirlenmiş bir yola göre var olmaktadır. Kader arketipi, insanların edindiği tecrübe ve önemli olaylara dayanmaktadır. Jung, insanların bu arketiple içsel olarak olgunlaşıp büyüdüklerini ve zorlukları aşabildiklerini iddia etmektedir. Fakat o, kader arketipine sembolik bir anlam yüklemektedir. Jung, analitik psikolojideki kader arketipinin yüklendiği anlamı şöyle açıklamaktadır: “Özenle hazırlanmış bir laboratuvar ekipmanımız yoktur; bizim laboratuvarımız dünyadır. Testlerimiz insan yaşamının fiili, günlük oluşları ile ilgilidir, deneklerimiz ise hastalarımız, akrabalarımız, arkadaşlarımız ve sonuncu ama son derece önemli olan kendimizizdir. Kader, deneyi uygulayanın rolünü oynar (Kavut, 2020:683). Jung kaderi yaratıcı gücün yerine koymaktadır.

İnsanlık tarihinde evren ve insanla ilgisi bakımından yaratıcı güç olan Tanrı, bazen kâinata karşı ilgisiz, aşkın; bazen etkin bir varlık olarak içkin, bazen de hem aşkın hem de içkin olarak algılanmıştır. Tanrı tasavvuruna göre şekillenen kader inancı, Hristiyanlıkta insanı sonsuz yaşama ulaştırmak için Tanrı'nın tasarladığı plandır. Tek yönlü kader (single predestination) olarak ifade edilen bu tasarıya göre Tanrı, sadece kurtuluşa erecek olanları belirlemiş, diğerlerini kendi halleri üzerine bırakmıştır. İki yönlü kader anlayışına sahip olan Kalvinizm'de Tanrı hem kurtuluşa ulaşacakları hem de ondan mahrum olacakları belirlemiştir. Fakat insan kendisi hakkındaki kararı bilemediğinden, özgürlük alanına sahip değildir. Martin Luther King'e göre; insanın iradesi düşünüşle birlikte tahrip olduğu için kurtuluş Tanrı'nın iradesine bağlıdır. Yahudilik inanç esaslarında kader, ilahi takdir olarak yer almakta ve Tanrı Yehova insanın fiillerini bilmektedir. Fakat yine de insan, Hz. Musa'ya gönderilen 10 emirden sorumludur (Karahana, 2015: 802-804).

İslam dininde yer alan kader inancı ise, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisine göre; Allah'ın nesnelere ve olayları ezeli ilmiyle bilip belirlemesini ifade etmektedir. Kader, levh-i mahfuz isimli bütün nesne ve olaylara ilişkin bilginin ve takdirin kayıtlı bulunduğu kitapta yazılmaktadır. “Takdir; yaratılan her şeyi vasıflandırıldıkları iyilik ve kötülük, fayda ve zarar, kendilerini kuşatan zaman ve mekân, karşılaşılabilecekleri mükafat ve ceza itibarıyla ölçü ve sınırla belirlemektir” (Taftazani, 209).

Kader inancı, dinlerin yanı sıra farklı kültürler tarafından paylaşılan ortak sanatsal içeriklerden biridir. Sinemada, konuların ve tasvirlerin kişisel ve kültürel dinamiklerden bağımsız yan yana yerleştirilmesiyle elde edilen manevi bir gerçekliği oluşturur. Belirlenmiş zaman, mekân, iyilik ve kötülük, beklenmedik-olağanüstü olayları içeren sinemanın, görsel

ve işitsel imkanlarıyla perdede gösterilen anlatıyı izleyiciye manevi deneyim olarak yaşatması, sinema ve dinin aşkın bir zemin olan kader inancında birleştiğini göstermektedir.

Kader arketipinin günümüze kadar perdede kalmasını, anlatı ve tiplmelerin görsel ve öyküsel olarak yerleşik ve sabit olmasını sağlayan en belirleyici sinema türü melodramlardır. Melodram, en eski hikayelerin içinde bulunabilen bazı arketipleri günümüze kadar dönüştürülmüş şekliyle aktararak görsel ve anlatı kuramlarının oluşumuna etki etmiştir (Tunalı, 2006:15). “...Ana Britannica Ansiklopedisi’nde (1993:542) ‘melo’ ve ‘drama’ sözcüklerinin birleşiminden oluşan ‘müzikli tiyatro’ anlamına gelmektedir “ (Akbulut, 2008: 37).

Melodramın sahip olduğu anlatı yapısı, klasik anlatıdır. Klasik anlatı da bulunan somut veya soyut var olanları seyircinin anlayabileceği şekilde açıklığa kavuşturma özelliği melodramda mevcuttur. Dolayısıyla ahlaki olarak iyi ve kötü belirgin bir şekilde ortaya konur. Melodramın sahip olduğu bir diğer ahlaki özellik, kaderci bir algıya sahip olmasıdır. Steve Neale “Melodram ve Gözyaşları” isimli makalesinde melodramın; tesadüfler, ani dönüşümler, son dakika kurtarmaları, vahiyler ve deus ex machina sonlarıyla belirlendiğini ifade etmektedir. Melodramatik anlatım sürekli sürprizler, sansasyonel gelişmeler, yerleşik olaylar yönünde sürekli ihlaller, nefes kesici değişimler içermektedir. Olayların nasıl ortaya çıktığına dair sebeplerin azlığı, realist bir bakış içermemesi, olay örgüsü üzerindeki olağanüstülük melodramda kader, şans, yazgı gibi kavramların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Neale, 1986: 6-7). Ahlakî olanı ortaya koyarken karakterler önem kazanır. Dolayısıyla olay örgüsü her ne kadar klasik anlatıya dayansa da neden sonuç arasındaki kopukluklar kaderci bakış açısıyla doldurulmaya çalışılır.

Bazı eleştirmenler melodramın özelliklerinin antik çağa, Yunan tiyatrosunun altın çağına kadar uzanabileceğini iddia etmişlerdir. Antik Yunan tiyatrosunun ünlü şair ve tragedya yazarı Euripides’in oyunlarında bu tür özellikler yer almaktadır (Basuki, 2003:1). İnsanlar Tanrılara inanırlar ve yazgılarının da inandıkları Tanrıya bağlı olduğunu düşünüp ona boyun eğler. Tanrıların arasında kader Tanrısı olarak bilinen Tanrı Moria’dır. Antik Yunan tragedyalarında özellikle ön plana çıkan husus yazgı sorunu haline gelen kader inancıdır. Oidipus’a ait tragedyada Oidipus’un yazgısı önceden Apollon tarafından belirlenmiştir. Oidipus’un doğumundan önce kâhin, annesine karnındaki çocuğun babasını öldüreceğini ve sonra kendisiyle evleneceğini haber verir. Oidipus, kehanetle mücadele etse de önceden belirlenen kaderi değiştirememiştir (Portakal, 2018: 7-61). “Batı kültürünün kökenini oluşturan Antik Yunan geleneğinde fatalizmin köklerinin bulunması, bu eğilimin



Doğu toplumlarına mahsus olmayıp batı toplumlarında da yaygın olduğunun işaretidir (Doğan, 2021).

Din adamları, Antik Yunan'dan sonra 12.yy'da kilisede, İncil'deki hikayeleri ve Hz. İsa'nın yaşamını ele alan tiyatro gösterileri yaparak halkı dini konularda eğitmeye çalışmışlardır. Kilise dışında sergilenen ilk kilise oyunu 'Âdem Oyunu' olarak bilinmektedir. Bu oyunda mizansen öğeleri, dini temaya uygun arketiplere göre şekil almıştır. Sahne; cennet ve cehennem olarak tasarlanmış, Tanrı rolü bir oyuncuya verilmiştir. Daha önce soyut olarak gerçekliğine inanılan varlıklar ve nesnelere, tragedya ile sahneye taşınıp oyunculara indirgenmiştir. Oyuncular, müzik eşliğinde çektikleri acıları sergileyen hikayelerde oynamışlardır. Dini bir kişilik olarak Hz. İsa'nın çektiği acılardan bahseden hikayelerde acıdan duyulan haz düşüncesi, melodramın kodlarının belirlenmesinde etkili olmuş, acı düşüncesine dair biçimler çeşitli değişimler geçirse de aydınlanma ve modernleşmeye rağmen özündeki düşüncüyü değiştirememiştir (Tunalı, 2006: 31-32).

İlk dini hikayeler arasında, kendini şeytana satan ermişin Hz. Meryem tarafından kurtarılması, İncil'le ilgili vaazların tablo haline getirilmesi gibi konular da mevcuttur. Hz. Meryem'e dair oynanan mucize oyunları, melodram filmlerinin stereotiplerinin oluşumuna kaynaklık eden ilk arketipleri barındırmaktadır. Acı çekmek, başına gelen kötülüklerin Tanrıdan geldiği inancı ile acıları kabul edip boyun eğmek, ilahi adalet gereği iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırılması gibi konuların işlendiği Peygamber dramı adı verilen oyunlar, melodramın içeriğinde bulunan özellikleri oluşturmaktadır (Agocuk, 2012: 13).

Dini içerikli oyunlarda şakalaşma, gülme gibi durumların Tanrının değil şeytanın vasıfları olduğu belirtilmiş, bir Hristiyan'ın ciddi olup, günahlarından dolayı kederlenmesi gerektiği vurgulanmıştır. Toplumda baskı olarak görülen bu anlayış, din dışı unsurların da melodrama dahil olmasına sebep olmuştur (Tunalı, 2006).

“Arketipler sanat eserlerinde açığa çıkar, der Jung. Bu noktada arketipsel eleştirinin başlangıç noktası olacaktır. Jung, Freud gibi çeşitli metinleri inceleyerek kuram için örnek teşkil edecek metinler ortaya koyar. Burada dikkate değer olan incelenen metinlerin tamamında aynı hikâyenin tekrar tekrar ortaya çıkışıdır. Mitoloji, dini metinler, halk hikâyeleri, destanlar ve modern anlatılardan oluşan incelemenin sonunda ortaya konan sanat görüşü, arketiplerin ezelden beri insan bilincinde var olduğu ve kendilerini benzer simgelerle ortaya koyduğu yönünde olmuştur” (Gümüş, 2021:138). Bu düşünceye göre kader inancı, sinemada melodram ve diğer türlerde hem dini hem de din dışı bir unsur olarak ortaya

çıkabilir. Nitekim; Doç.Dr. Mebrure Doğan'a göre kader hem birçok dinde yer almış hem de yaşamsal bir olgu olarak hayatın içinde var olmuştur. "Üniversite Öğrencilerinin Kader Algıları: Metaforik Bir Araştırma" isimli çalışmasında bazı katılımcıların kaderi dini inançla, bazılarının ise dinden bağımsız ele aldıklarını tespit etmiştir. Bu çalışmada, üniversite öğrencilerinin kader algısıyla ilgili ortaya konulan yol, kitap, çark, senaryo kavramları öğrenciler tarafından en fazla tercih edilen metaforlardır. Araştırma sonucuna göre elde edilen metaforlardan belirli temalar ortaya çıkmıştır. Nitelik bağlamında kader anlayışına göre; değişmeyen-belirlenmiş, yönlendirilebilen-tercih edilebilen, bilinmeyen-kontrol edilemeyen, belirlenmiş-yönlendirilebilen, savunma mekanizması anlayışı olarak ayrılmaktadır. İnanç ve özgürlük bağlamında kadere göre ise; fatalist eğilimli, salt inanç temelli, inanç temelli iradeci, inanç temelli cebri, inanç temelli olmayan iradeci kader ve kader karşıtı anlayış olarak belirlenmiştir (Doğan,2021: 646).

Kaçınılmaz durumları ifade eden fatalist inanç, ilkçağ mitolojisinde yaygın olarak bulunmaktaydı. Yunan efsanelerinde yer alan metafizik bir gücün var olduğu düşüncesi, Sofokles'in Antigon'unda koro tarafından şöyle ifade edilmektedir:" İnsanlar alımlarına yazılı olan felaketlerden asla kaçıp kurtulamazlar." Oedipus epi Kolono isimli eserinde ise şu ifadeler yer almaktadır: "İzlediğim yolu hiçbir şey bilmeden izledim. Eylemlerim mi? Onlara ben katlandım, onları ben yapmadım." Epiktetos'a göre insan dramdaki oyuncu gibidir. Oyuncu olarak insanın oynayacağı oyunu seçme, sahne ve oyuna etki etme şansı yoktur. Tanrı veya akıl, insanın oynayacağı rolün belirleyicisidir. Dolayısıyla insan, kaderine karşı kayıtsız olmalıdır (Kasapoğlu, 2008:88-90).

"Kader algısının oluşumuna etki eden, bireylerin kader karşısındaki tutumlarının belirlenmesinde etkili olan faktörlerden biri kültürdür" (Doğan, 2021:651). Prof. Dr. Özcan Taşçı'ya göre İslam'dan sonra da kalıcı bir etki bırakan fatalist kader algısı "Din" den değil de bundan daha ziyade beşerî "kültür" den kaynaklanmaktadır (Taşçı, 2017:48-49).

Marcel Mauss'a göre kültür, potlaç yani alınan hediyelerin fazlasıyla iade edilerek şöhret, prestij, itibar kazanılmasıdır. Talihin kendi tarafında olduğunu göstermenin bir yolu olan potlaç kültüründe hediye, güç kazandıran bir araç gibi düşünülmektedir. Mana'ya dayanan bu güç, hediye alanla veren arasında minnet duygusu oluşturur. Bu durum, hem doğu toplumlarında hem de fatalizm etkilerinin görüldüğü Antik Yunan geleneği sebebiyle batı toplumlarında dinsel formlar içerisinde yer alınca; özgür düşüncenin önünü kapatıp itaat ve rıza üretim aracı haline gelmiştir. Potlaç/armağan din ile birlikte ekonomi, siyaset, sanatta

da etkisini sürdürmektedir. Bu sebeple hem dini hem din dışı öğretilerde daima karşılıklı alma verme düşüncesi hakimdir (Geçkin, 2017:265-270).

Melodramlarda anlatı, minnet duygusunun ortaya çıkardığı itaat, rıza, rızanın olmadığı durumlarda ise ceza üzerine bina edilmiştir. Sürekli tekrarlanan ve derinlik içermeyen bu kalıpların hem dini hem de din dışı alanda yer alması, Huizinga'nın ifade ettiği oyun düşüncesinin sürdürülmesi anlamına gelir. Huizinga kültürü, başlangıçtan beri oynanan bir oyun olarak tanımlamaktadır. Niyazi Berkes; insanların arasındaki bağ ve bir arada yaşama ediminin günümüze kadar tüm teknolojik yeniliklere ve ilerlemeye rağmen taklit ve tekrara dayalı kalıplarla hayatı sürdürmeye devam ettiğini ifade etmiştir. Dolayısıyla bütün bunlar günümüzde hala oyun düşüncesinin sürdüğünün göstergesidir (Tunalı, 2006:21-23).

Peter Brooks, toplumun ahlaki kimliğini oluşturmada önemli bir rol aldığı için melodramı 'ahlaki oyun' olarak adlandırmıştır (Akbulut, 2012:14). Ona göre melodramla birlikte 'iyi' ve 'kötü' kavramları yeniden tanımlanarak ahlaki değerler oluşturulmaya çalışılmıştır. Geleneksel dinin sorgulandığı bu dönemde bu değerlerin yeniden oluşturulabilmesi için iyilerin kazandığı kötülerin ise kaybettiği mesajı verilmiştir (Agocuk, 2012:7).

Her türlü formla eklemlenebilen melodram, sürekli değişim halinde olmuş gelişiminin son aşamasında bile en köklü kodlardan kopamamıştır. Melodramın üretilme ve seyredilmedeki dinamikliği ile anlatısal kodlarının sabitliği arasındaki ters orantı, kültür olgusunun genel tanımıyla melodram arasında sıkı bir bağ olduğunun göstergesidir (Tunalı, 2006:21).

Melodram, en başından beri önemli bir tür olmasına rağmen, akademik çevrenin dikkatini 1970'lerin başında çekmiştir. 70 ve 80'lerde perdedeki geçmişini, evrimini, etkisini, cazibesini ve ideolojisini, formun ana tema ve biçimsel özelliklerinin tanımını arayan film tarihçileri, teorisyenler, eleştirmenler arasında melodram, yeni bir konum kazandı. Onun, bu süreçte sadece bir tür olarak sınırları belirlenip tanımlanmadı, ayrıca sınırları yeniden düzenlenip geliştirildi.

Her ne kadar melodramın izlerine Antik Yunan'da rastlansa da bir tür olarak 18. yüzyılda Fransa'da geliştiği kabul edilmektedir. Büyük Larousse'da (1986:9641) Jean Jacques Rousseau'nun 1770'te sahnelenen "Pygmalion" adlı oyununu, İtalyan operasından ayırmak ve tiyatrunun sözel ve görsel unsurları arasında yeni bir ilişki kurmak için 'melodrame' sözcüğünü kullandığını yazar (Akbulut, 2008:37).

Peter Brooks, Fransız melodramının klasik örneklerinin alt sınıf, orta sınıf ve aristokrasiyi kapsayan bir halk için yazıldığını iddia etmiştir. Fransız yönetmen ve oyun yazarı Pixerecourt ise melodramı; bazıları tarafından ahlaki, politik, sanatsal olarak yıkıcı ve diğerleri tarafından ihtiyaç duyulan dramatik reformun kaynağı olarak tanımlamıştır (Basuki, 2003:3). Charles Nodier tarafından Pixerecourt'a yazılan sunuş yazısında, melodramın ahlaki görevinin adalete vurgu yapmaktan daha çok erdemin ödüllendirildiği, suçların cezasız kalmadığını gösteren devrim ahlakının temsili olduğu belirtilmiştir (Agocuk, 2012:27).

Fransız ihtilaliyle önemini yitiren kilisenin ahlaki vasfını, tüm sınıflar adına melodramın yüklendiği görülmektedir. Feodal düzenin ortadan kalkması, kilisenin otoritesinin gitgide kaybolması ve kapitalizm ile ortaya çıkan inanç boşluğu, insanların yalnız ve çaresiz hissetmesine sebep olmuştur. Sinemada kader inancının yeni dünyada manevi atmosferi oluşturması sağlanmış, böylelikle tarihi süreç içerisinde kader değişim göstererek perdedeki varlığını korumuştur.

Tragedyada yer alan kader anlayışı, aydınlanma ile dönüşüme uğramıştır. Sonsuzluğa işaret eden karakterlerden, sonlu ve gündelik olana inerek karakterlerin içerisindeki iyi ve kötünün çatışmasını ortadan kaldırmıştır. Bu sebeple, melodramın dünyasında insanlar sadece iyi ve kötülerden oluşmaktadır. Melodramın yapısındaki bu indirgeme, toplumsal ve ideolojik çelişkilerin ortadan kalkıp aşk, nefret, kıskançlık gibi tek tip duyguların kod haline gelmesini sağlamıştır. Çelişkilerin ortadan kalkması, iyi kahramanın başına gelen kötülüklerin sebebini Tanrı ve kaderden bilmesine ve acıdan haz almasına neden olmuş, Tanrı'nın adaleti sanata yüklenerek iyilerin mükâfatlandırıldığı kötülerin cezalandırıldığı ahlaki bir evren oluşturulmuştur. Melodram, kendi ahlaki evrenini, tragedyadaki kahramanın direnişinin ardından yazgısına boyun eğmesi olarak değil protagonistin (iyi kahraman) ilahi adalet gereği mutlu olduğu bir sonla inşa eder. Böylelikle inançsızlıkla kuşatılmış insan, aşkın güçlerin dünyaya müdahale edip şiirsel adaleti gerçekleştirebileceğini düşünerek katharsis yaşar (Çelik, 2021:4-6).

Özdemir Nutku' ya göre; yazınsal anlamda melodramı besleyen ilk kaynak burjuva düşüncesi ve ahlakıysa ikincisi de Jean-Jacques Rousseau ile Immanuel Kant'ın etkilediği romantik akımdır. Rousseau'nun insanın özünde bulunduğu doğal iyi ve toplum içinde yaşadığında edindiği çıkarıcılığı; melodramın iyi-kötü, güzel-çirkin ve namuslu- namussuz kategorilerini ortaya çıkarmıştır. Hiçbir değişikliğe uğramayan melodram karakterleri başta

neyseler sonda da öyledirler. O günün kabul edilen standart ahlak ölçüleri dışına çıkamazlar (Nutku, 2001: 76).

Aydınlanma sonrası romantizm akımının öncüleri, Hıristiyanlığın teolojik içeriklerine önem vermedikleri için simgeleri etik ve mitsel amaçlı kullanarak temel anlamlarından soyutlamışlardır. İnsanlığın gelişmişliğinin kötülüğü yok edeceğine dair iyimser inanç ile insanlığı kötülüğün tutsağı olarak gören kötümser bir bakış arasında derin bir ikiliğe düşmüşlerdir. Bu durum insanın içsel dünyasındaki iyilik ve kötülüğü dramatize ederek kederin, dolayısıyla da melodramın ana temasının doğmasına neden olmuştur.

Adam Morton'a göre kötülük yapanların aslında bize çok benzeyen insanlar olduğu gerçeğini kavramak yerine, kötülüğü insanlığın kökenlerine kadar uzanan ilkel korkular, kurmaca anlatılardaki canavarlar ve hainlere has bir zalimlik açısından anlamayı tercih ederiz. Melodramlarda yer alan iyilik ve kötülüğün, kalıplaşmış karakterlerin içinde öteden beri var olan bir güç olması, iyi karakteri iyilik, kötü karakteri kötülük yapmaya itmesi, özgür bir iradeye sahip olmayan ve ahlaki açıdan eylemlerinden sorumlu tutulamayan melodram karakterlerinin kader kurbanı inancını yansıtmaya sebep olmuştur (Sevim, 2015:30-41).

19. Yüzyılda melodram, diğer Avrupa ülkeleri arasında özellikle İngiltere'de yayılmaya başladı. Fransız melodramı, Frank Rahil'in iddiasına göre; Thomas Holcroft Pixerecourt'un "Coelina" isimli eserini İngiltere'ye "Bir Gizem Hikayesi" başlığı altında sunmasıyla gerçekleşmiştir. Bu süreçte Brokett, izleyicinin, melodramlarda karakterlerin yaptıkları hatalar yüzünden cezalandırılmasından daha çok talihsizliklerden kurtarılmasını tercih ettiğini, bu sebeple de iç trajedinin melodramın lehine azaldığını belirtmiştir. Thomas'ın bununla ilgili verdiği örneklerden biri Holcroft'un "The Road to Ruin (1792)" isimli eserinde kumarbaz oğlundan utanan babanın şiirsel adaletin gerçekleşmesiyle oğlunun erdeme kavuşmasıdır (Basuki, 2003:3-4).

Sanayi devrimiyle birlikte yeni bir seyirci kitlesi ortaya çıkmıştır. Geleneksel tarım ekonomisinden endüstriyel fabrikalara geçiş ile insanların kırsal alandan kentsel alanlara taşınması endüstriyel orta sınıf(burjuva) ve endüstriyel işçi sınıfı'nın(proletarya)ortaya çıkmasına sebep oldu. Burjuva sınıfı melodramın patronları haline geldi ve sosyal ilişkilerin değişmesi, yeni kent yapısında bazı sorunlar ortaya çıkardı. Bunlardan biri, çalışma hayatına giren kadının, aile hayatını tehlikeye atmasıdır.

„Aile hayatında “...Ebeveyn tutumları, kader algılarını etkileyen sosyal faktörlerden biridir. Ebeveynler bebeklik döneminde ilk bilişsel şemaların oluşmasından itibaren farklı kader algılarının benimsenmesine zemin hazırlayan davranışlar içerisinde olabilirler.

Örneğin otoriter bir aile, çocuğunun davranışlarının toplum kurallarına uygun olmasını istediği için itaati bir değer olarak çocuğuna benimsetebilir. Demokratik aile ise itaat yerine özerk olmayı, bağımsızlığı, bireysel özgürlüğü değer olarak gören bireyler yetiştirebilir. Kişilik olarak birincisinde yetişen çocuklar dışsal kontrol odağına sahip olup kaderci tutumu benimserken, ikincisinde yetişenler içsel kontrol odağına sahip olup yaşam sorumluluğunu üstlenmeye istekli olabilirler”(Doğan, 2021: 652).

Toplumdaki aile ortamını ve çocukların kontrolünü sağlamak için melodram, aile ve kadın izleyiciye yönelmeye başlamış, modernleşme süreciyle oluşan ailenin öneminin ortadan kalkacağı kaygısı, modern öncesinde var olduğuna inanılan kader inancı ile yeniden kurulmaya çalışılmıştır. Melodramın amacı; ‘kadın oluş’ öyküleri anlatıp seyircilere ‘edilgen’ bir kadınlık algısı oluşturarak, onlar ev kadını, şarkıcı, öğretmen olsa da kadınlara kadın olmayı öğretmektir. Ancak filmler tarafından biçimlendirilen kadın; özgür değil, erkekler, rastlantı, kaza, çevre gibi kendileri dışındaki varlık ve olaylar tarafından yönlendirilen dışa bağımlı karakterlerdir (Akbulut, 2008:348-353.)

Elsaesser’e göre melodram, karakterlerine isteklerinden vazgeçerek acı çeken ve kendilerini kurban eden negatif bir kimlik sunmaktadır. İyi kahramanlar için başına gelenlere boyun eğip tepkisiz kalan, kaderine razı olan bir tip oluşturmuştur. Melodram toplumsal değişimlerin yaşandığı modernleşme sürecinde pasif karakter üzerinden pasif izleyici oluşturmayı amaçlamıştır (Agocuk, 2012:33).

Fransız devrimi sırasında Fransız seyircisi ile Sanayi devrimi sırasında İngiltere seyircisi arasında bir farklılık vardır. Fransız melodramı hemen hemen toplumun tüm sınıflarına hitap ederken, İngiltere’de melodram, alt sınıflar için özel bir eğlence haline gelmiştir. Hayata ve ahlaka aşırı basitleştirilmiş bakış açısı ile deneyimsiz işçileri tatmin etmek ve pasif izleyici oluşturmak amacıyla kitlesel olarak üretilmiştir. Dolayısıyla melodram, işçi sınıfı tarafından benimsenmiş, fakat burjuvanın işçileri eğitmesine de yardım etmiştir.

Sanayi devrimiyle birlikte tiyatrodaki gelişimini tamamlayan melodram, Gledhill’e göre hem komedi hem de trajediden uyarlanan yeni bir tiyatro türüdür. Mutlu sonlar, son dakika kurtarıcıları, felaket ve trajediler, belirsizlikler, kader dönüşümleri, utanç verici dönemeçlerle halkı eğlendirmek üzere geliştirilmiştir. Ahlaki oyunlar, halk masalları ve şarkılar konularının kaynağını oluştururken pandomim ve vodvil biçimsel özelliklerini etkilemiştir. Yeni projeleri nedeniyle mümkün olan en geniş kitleyi arayan film yapımcıları

için bariz bir çekicilik taşıyan bu son derece popüler tiyatro formunun temaları ve tarzı, yeni sinema ortamına uyarlamak için uygundu.

Erken dönem Amerikan filmleri 1910 sonrasında daha ayrıntılı anlatıların mümkün olması ve dört makaralı filmlerin tanıtımı nedeniyle tiyatro melodramları üzerine çekildi. Alt ve orta sınıf göçmenler sevdikleri film türleri de dahil olmak üzere Amerika'ya tercihlerini de getirmişlerdi. Göçmenlerin evden getirdikleri popüler tercihler ve konuştukları dil çeşitliliği en az dil gerektiren eğlence biçimlerinin iyi satılmasına neden olmuştur. Ahlaki açıdan basit, eğlence ve şiddet içeren melodram, göçmenlerle oluşan Amerikan duygu ve demokratik devriminin bir yansıması haline gelmiştir (Basuki, 2003:4-6).

Sessiz sinemada duygu iniş ve çıkışlarının oluşumunu sağlayan müzik, erken sinemanın melodramı benimsenmesinde önemli bir etkidir. Diyalogların yokluğunda, yönetmenler konuşulan dilin ifade gücünün yerine kullanılabilecek resmî, kesin, görsel bir dil geliştirme ihtiyacı duymuşlardır. Sessiz sinemanın bu yöndeki ilgi ve eğlendirme çabası, melodramın devamlılığını sağlamıştır.

Erken dönem sessiz Amerikan sinemasının öncü isimlerinden D.W.Griffith; aksiyon, gösteri, karmaşık anlatılar ve dışa vurulan duyguların egemen olduğu bir estetiğin sinemasal olanaklarını fark etmiştir. Bununla birlikte çektiği melodram filmlerinin içeriğinde kader inancına yer vermiştir. “Griffith’in filmlerinde karakterlerin kaderinin, ilahi bir güç yani Hristiyan bir Tanrı tarafından yönetildiği anlaşılmaktadır. Tanrı'nın isteğine göre bir hayat süren kahramanın kaderi, sosyal ve psikolojik terimlerle anlaşılabilir ancak anlatının merkezi iyi ve kötü arasındaki mücadelelerin manik olabileceği dini mantık etrafında şekillenmiştir.

1930'larda Amerikalılar; yoksulluk, suç, işsizlik gibi sorunlarla karşı karşıya kaldıklarında, melodram filmlerinin söylemi daha sosyal hale gelmiştir. Filmlerde karakterlerin sorunları, kapitalizmin ortaya çıkardığı eşitsizliğe dayanmaktadır. Kötülüğün yeniden tanımlandığı bu dönemde, karakterlerin acılarının en büyük sebebi bir insan değil ekonomik faktörlerdir” (Lang, 2010: 1).

1927 Yılından sonra sesli sinemanın ortaya çıkıp sessiz sinemanın işlevlerini de görmeye başlaması, melodramda bir dizi alt tür ortaya çıkmasına sebep olmuştur; “The Public Enemy” gibi suç melodramları, “Camille” gibi romantik melodramlar ve “Stella Dallas” gibi maternal melodramlar. Melodramın ortaya çıkan türlerle; izleyicilerini meşgul etme, teşvik etme, eğlendirme, sevinç ve üzüntü gözyaşlarına karşı doğuştan gelen yeteneği, uzun ömürlü olmasını sağlamış, farklı ve uzun hikayesi, film yapım tarihinin neredeyse her

on yılını kapsayan geniş ve çeşitli bir film grubuna ve farklı kıtalara; Amerika, Avrupa ve Doğu ülkeleri ulaşmasını sağlamıştır (Mercer ve Shingler, 2004:4-8). Amerika'nın ekonomisi üzerinde büyük etkisi olan melodramların, dünya pazarına girmesi için her türlü yolun denenmesi sonucunda; Hollywood melodramları, hemen her ülkede seyirci kitlesi bulmuştur (Tunalı, 2006: 304).

Melodram içine girdiği her türe ve formata eklenmiş ve eklenildiği türle değişim göstermiştir. Mikhail Bakhtin melodramın gelişimin en ileri aşamasında bile arkaik kodları barındırdığını iddia etse de o ayrıca oldukça değişim gösterebilen melez bir türdür. Daima toplumun beklentilerine ve sisteme uygun bir şekilde yapılandırılmıştır. Bu çalışmalardan birini ortaya koyan Vasudevan, Hint melodramlarının halk destanlarına, teknik özelliklerinin ise bir esere işlenmiş duygusal özden izleyicinin aldığı keyfe ve halk tiyatrosu adetlerine dayandığını vurgulamıştır. Melodram anlatısının giriş bölümünden sonra gelişme bölümünde, ideolojik engeller oluşturulup toplumsal sınırlar konulsa da final bölümü mutlaka toplumun beklentilerine uygun bir şekilde sonlandırılmıştır. Batının kodları yerel unsurlarla harmanlanarak melodramın da yerelleşmesini sağlamıştır (Akbulut, 2012:14-15).

Wimal Dissanayake'ye göre Asya, melodram diye bir kavrama sahip olmasa da bu türü içeren birçok filme sahiptir. Asya'daki melodram batıda ortaya çıkandan daha farklı ilişkilendirmelere sahiptir. Asya kültüründeki acı, melodram filmlerinde yer edinen önemli bir kavramdır. İnsanın ıstırapı yaşamsal bir gerçektir ve kurtuluş iç görüyle gelen özgürleştirici bir deneyimdir. Metafizik açıdan acı çekme anlayışı, yaşama katılmanın bir koşuludur (Dissanayake, 1993:3). Asya melodramlarında kader inancı, Mitsuhiro Yashimoto tarafından tanımlanan 'negatif olarak kurulmuş özne' üzerinden oluşturulmuştur. Bu filmlerde, seçim yapıp hayatını yönlendirebilen öznenin aksine; edilgen, yönlendirilen karakterler yer almış, modernleşmeyle ortaya çıkan toplumsal çatışmalar, negatif olarak kurulmuş özne üzerinden dramatize edilmiştir. Her ne kadar Tanrı tasavvuruna yer vermese de insanın özgürlüğü ve hürriyet hakkının elinden alınması konusunda, fatalizmle benzerlikler göstermektedir.

Yashimoto, Japon melodramlarının toplumdaki modernlik ve modernleşme arasındaki uyumsuzluğu ele aldığını dile getirmektedir (Suner, 2006:187). Ona göre; melodramlar, edebi ya da sinemasal bir tür olmaktan çok, savaştan sonra toplumun oluşumuna destek olan ideolojik, sosyo-tarihsel bir deneyimdir (Akbulut, 2012:15).



1950'lerde sansür ve ekonomik zorluklar nedeniyle ulusal film üretiminin zayıf olduğu zamanlarda doğu ülkelerinden İran'da gösterilen filmlerin büyük bir kısmı Amerika'dan ihraç edilmiştir. İlerleyen yıllarda İran ticari sineması, büyük ölçüde Amerikan ve Hint film endüstrilerinin unsurlarını kopyalamıştır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda; Amerikan melodramının ucuza üretilmiş kopyaları olarak kabul edilen film farsî ismi verilen İran filmleri, ulusal film endüstrisinin ana cazibesi haline geldi. Melodram, Amerikan popüler kültürü içinde tüm film türlerinde işleyen merkezi bir mod olduğu için hiç şüphesiz İran sinema tarihine de izlerini bırakmıştır. 1979 İslam Devrimiyle konulan sansürler melodramın daha önceki yıllardan daha az perdede yer almasına sebep olmuştur. Ancak melodramın politik bir bağlam içerisine yerleştirilememesi konulan sansürler tarafından engellenmesine mâni olmuştur. Melodramın sosyal ve politik gücü, belirsiz durumlarda ahlaki okunabilirlik kurma yeteneğinde yatmaktadır. Ayrıca o, izleyici için iyi ve kötünün konularını açıklığa kavuşturarak bireyin temel konularda ahlaki açıklığa ulaşmasında yardımcı olmaktadır. Niklaus Reichle'ye göre sansür makamları açısından mağdurun kategorisi, genel olarak daha pasif bir kategori olduğu için kötü karakterlerden daha az kritiktir. Bu sebeple kader inancı; Asghar Farhadi'nin filmlerinde de karakterlerin mağdur, kurban olarak tasvir edilmesi sonucunu doğurmuştur. Tüm karakterlerin kurban olarak sunulması; Thomas Elsaesser, Douglas Sirk ve Vincente Minelli'nin türün tipik formu düşüncesiyle örtüşmektedir (Reichle, 2014:65-71).

Steve Vinson'a göre Mısır melodramları kahramana karşı komployu başlatan, yönlendiren ve cezalandırılması melodramın çözümünü oluşturan bir kötü karakteri içermektedir. Toplumun niyet ve davranışların değişme vasfını ve ilahi adaletin yaşandığı duyguyu hissetme arzusu sonucunda, filmin sonunda şiirsel adalet gerçekleşir, kötü kahraman cezalandırılır ve kötülük kavramsal olarak toplumdan atılır. Mısır filmlerinde melodramatik imge bir senaristin kozmik olanı anlatmak istediğinde ortaya çıkmaktadır (Vinson, 2004:46-54). İslam öncesi ve sonrası Mısır tarihini ve dini konuları da içeren melodramda yer alan acı ve ıstırap üzerine kurulu şarkılı yapı, melodramın seyirci üzerinde etkili olmasını sağlar (Alıcı, 2017:59-61). Ölme ve dirilme konusu üzerinden işlenen acı kavramı, Mısır'da İsis- Osiris anlatısıyla melodramın kodlarından biri haline gelmiştir. Hollywood Melodramları'nın gerçekçilik ilkesinin denge sağlayıcı unsuru yerine, Mısır melodramları, acı vurgusunu artırıcı yöntemleri benimsemiştir (Tunalı, 2006: 230).

Melodram batıda başlamasına rağmen; Hindistan, Japonya, İran, Mısır ve Türkiye gibi ülkelerde toplumun kültürü ile özdeşleşmiş bir içerik oluşturarak üretilme ve seyredilme imkanını elinde bulundurmuş, ülke sinemalarını ticari olarak etkilemiştir.

### 3.1. Türk Sineması'nda Kader

Muhsin Ertuğrul'un 1922 yılında gerçek bir hikâyeden çektiği 'İstanbul'da Bir Facia-i Aşk' filmi ile Türk Sinemasına giriş yapan melodram, 'Tiyatrocular' döneminden sinemacılar dönemine geçişle birlikte bir tür olarak varlığını ortaya koymuştur (Agocuk, 2012:91). Avrupa'dan film ithalini zorlaştıran 2.Dünya Savaşının yaşanmasıyla Amerikan filmlerinin Mısır üzerinden Türkiye'ye girmesi, Mısır'a kendi yapımları için Türkiye'de pazar oluşturma imkânı tanımıştır. 1938 Yılında Mısırlı yönetmen Muhammed Kerim'in 'Damu Al- hubb' (Aşkın Gözyaşları) filminin Türkiye'de gösterilmesi ve büyük ilgi görmesiyle melodram filmlerinin Türkiye versiyonuyla çekilme fikri ortaya çıkar. Nijat Özön'e göre; filmin gösterildiği sinemanın camları kırılmış, caddedeki trafik durmuştur. Cumhuriyet döneminde çekilen film sayısının azlığı, doğuya özgü Mısır filmlerinin el üstünde tutulmasına yol açmış, fakat Arap filmlerine devlet ve yönetmenlerin kararıyla getirilen yasaklar, yerli melodram girişimlerinin artmasına sebep olmuştur.

Yabancı film, oyun ve romanlardan sonra Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin Berkand gibi yazarların piyasa romanları sinemaya uyarlanmıştır (Tunalı, 2006 :196). Kerime Nadir'e göre; sanatı birtakım amaçlara alet eden, ölçüye biçime önem veren gerçek sanatçı olamaz. Nadir'in bu düşüncesi, yönetmenler için de geçerlidir. Rastlantılar içeren ve duygusal bir biçime önem veren bu anlayış, acıya övgüyü, dolayısıyla kadere teslimiyeti beraberinde getirmiştir. Nadir'e ait 'Yeşil Işıklar, Kalp Yarası, Solmuş Çiçekler, Gönül Hırsız, Hıçkırık' romanları, sinemaya uyarlanmıştır. Yazarın kitaplarında konular ya ümitsiz aşk ya da hayal kırıklıklarıyla doludur (Agocuk, 2012 :103).

Yazar'a göre yazmak Tanrısal bir ilhamdır; "her doğan insanın bu dünyada nasıl bir kader yolu varsa, Tanrısal bir bağış olan esinden doğan eserlerin de kader yolları vardır." Türkiye sinema tarihinde, tiyatro kumpanyalarınca en fazla sahnelenen konulu filmlerin başlangıcının uyarlamaya dayanması, Türk sinemasının film yapım nedenlerini başlatan bir hadisedir. Çünkü uyarlama yapmadan önce aranan niteliklerin 'en hafif, en fazla seyredilen, toplulukların en çok hoşuna gidecek' yapıda olması, 1950'lerden itibaren piyasa romanlarının sinemaya aktarılması ile kültürel bir paralellik taşımaktadır. Aranan niteliklere

bağlı olarak ortaya çıkan sonucun, Türk Sinema Tarihini ‘Melodram Filmler Tarihi’ haline getirmesi kaçınılmaz olmuştur (Tunalı, 2006:174-203).

Dilek Tunalı 1950 ve 1960 yıllarda kaderci romanların melodram filmlerine uyarlanmasının Türk toplumunun yaşam hakkındaki düşünceleri ve pratikleriyle ilgili olduğunu belirtmiştir. Piyasaya direnmek yerine ona uyum sağlayan Kerime Nadir gibi kaderci yazarların eserlerinin sinemada yer alması, günü kurtarma fikrine, çaba olmadan sergilenen tevekkülcü yaklaşıma müsait olan toplumun, yaşama ve düşünme tarzının, sinemanın sunduğu yapıda sabitlenmesine neden olmuştur.

Melodram, 1950’li yıllarda Türk Sinemasında şekillenmeye devam etmiş, 1960’larda başlayıp 1980’lere dek devam eden Yeşilçam dönemine tanımlayıcı bir tür olarak yerleşmiştir. Bu dönemlerde İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga akımıyla ortaya çıkan auteur yaklaşımı Türkiye sinemasında da etkili olmuştur. Ömer Lütfi Akad, Yılmaz Güney, Metin Erksan Türkiye’deki ilk auteur yönetmenler olarak bilinmektedir. Gişe etkisiyle melodram filmlerinin çekildiği, önemli siyasal ve toplumsal dönüşümlerin yaşandığı bu yıllar, Ömer Lütfi Akad’ın çektiği “Vurun Kahpeye” filmiyle tiyatro etkisinden kurtulan gerçek sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmiştir.

50’li Yıllarda sinemaya giriş yapan Muharrem Gürses ise melodram türünü en fazla uygulayan yönetmen olarak tanınmaktadır. O, aşırı duygusal bir anlatıya sahip olan, köy melodramları olarak bilinen yapımların oluşmasını sağlamıştır. Sicognamillo, Gürses’in köy veya kent fark etmeksizin halka yakınlaşmayı bildiğini ifade eder. Bunun sebebi olarak Gürses’in yazılmış olandan kaçamayan, kaderin tutsağı olmuş, ezilmiş ve umutsuz insanları anlatmaya çalışmasını göstermiştir. Özön, Gürses’e ait filmlerin halkı ağlatarak ticari kaygı güden öğelerden değil bilinçli ya da bilinçsiz kökleri doğuya özgü olan kaderden kaynaklanan, dertlerle belalarla karşılaşp hor görülen ve acı çeken, toplumun kenarında kıyısında kalmış ilkel iç güdüleriyle hayatta kalma savaşı veren kişilerden oluştuğunu belirtmiştir (Agocuk, 2012:72-111).

Bu yıllarda çekilen melodramlarda kader inancı ‘acı çekme’ ‘acı çeken insanı seyretme’ eğilimiyle kendini göstermiş, bu tema halkın ilgisi ve yapımcıların kâr beklentisi doğrultusunda tekrara yönelmiştir. Rastlantıya dayalı yapısı, hikâyenin aşk/romantik buluşma ekseninde kurulması, oyunculukta, mizansende, diyaloglarda ve müzikte abartılı oyunculuklara sahip olması yönünden Yeşilçam melodramları, Hollywood melodramlarıyla benzer kodlara sahiptir (Akbulut, 2008: 345-346). Her ikisinde de ana kahramanlar hak etmedikleri bir yazgıyla mücadele etmek ve buna boyun eğmek zorunda kalmışlardır. Ancak

Hollywood melodramalarında karakterler mücadelelerini toplumsal, ideolojik ve psikolojik olarak verirken, Yeşilçam'da bu durum 'haksız yere kurban olmuş kişi' üzerinden 'mazlum olma' hali ile ifade edilmektedir. Yerli melodramlar mücadele eden karakter yerine, kader karşısında aciz kalan, tüm çözümü Tanrı'ya havale eden, yüz planda yapılan yakın çekimlerle gözyaşları içerisinde seyirciden merhamet dilenen, olağanüstü rastlantılar, beklenmedik durumlar ve yardımcı oyuncular aracılığıyla duaları kabul olup mutlu sona ulaşan karakterleri içermektedir (Tunalı, 2006: 306-307).

Bülent Oran, Türk Sineması'nda mutsuz sonların bile mutlu bittiğini ifade etmiştir. Yeşilçam'ın senaryo yazarı olan Oran, Türk seyircisinin masal kalıplarına yatkın olduğunu keşfetmiştir. Seyirci, karakterlerle özdeşleşmekte ve duygusal geçişler yaşayarak mutlu sonu arzulamaktadır. Çünkü Türk seyircisi masallarla büyümüştür. Karagöz-Hacivat'tan, Nasrettin Hoca'ya, Köroğlu'na kadar çeşit çeşit masallar, Yeşilçam'da yaşamaya devam etmiştir. Masallardaki zaman ve mekânın belirsizliği ve önemsizliği, iyi-kötü, adil-zalim, güzel-çirkin, yoksul-zengin gibi karşıtlıklara dayalı oluşturulan derinliksiz tipler, bu tiplerin savaşları, erişilmesi güç olan düşleri, olağanüstü güçlerin yardımıyla engelleri aşmaları, Yeşilçam'la sinemaya taşınmıştır. Bütün bunlar belli bir yer ve zamanı olmayan, insanlık tarihi boyunca herhangi bir toplum tarafından kolaylıkla benimsenebilen kalıplaşmış düşünce, duygu, olaylar ve arketiplerdir (Çakır, 2017:138).

Yeşilçam'da kültürün etrafında şekillenen kader inancı, hem çaresizlik durumunda sığınılacak bir liman hem de iyi bir kul olmanın ölçütü olarak algılanmaktadır. Vermek, almak ve fazlasıyla geri iade etmek üzerine kurulu olan günümüz kader inancını şekillendiren potlaç kültürü, toplumsal mübadeleye, toplumsal mübadele ise değer oluşturmaya dayalıdır. Marcel Mauss, en önemli değerın mânâ olduğunu ifade etmiştir. Çünkü mânâ, toplumsal, dini ve büyüsel değeri belirlemektedir. Büyüsellik, ilkel insan topluluklarının gündelik yaşamdaki eylemlerinin belirleyicisi olmuştur. Büyü odaklı toplumlarda şans ve talih inancı önemli bir yere sahiptir. Bu tür toplumlara göre; evrendeki her şey doğaüstü güçler tarafından belirlenmektedir. Çalışma, hesaplama, çaba gösterme gibi yeteneklere rağmen başarı ve başarısızlığın esas belirleyicisi mistik güçlerdir. İyi veya kötü yaşanan olaylar karşısında düşünsel çelişkiye düşmeyen insan, yaşadığı hadiseleri mistik bir tecrübe olarak algılamakta, dolayısıyla iyi ve kötü arasında ahlaki olarak kutuplaşmış bir dünya, temel çatışmayı ortaya çıkarmaktadır (Işıl, 2019:15).

Doğaüstü veya ilahi bir güç, değişmez bir nitelik olarak kader inancı, iyi ve kötü karakterin dış görünüşünü belirlemiş ve ahlaki özelliklerinin aksine davranma ihtimalini

ortadan kaldırmıştır. Bu sebeple, melodramda tipleşmiş oyunculukları ve dış görünüşlerinden iyi ve kötü karakterler tanınabilir. İyi ve kötü karakter, melodram filmindeki yaşamında kendisi için önceden belirlenmiş rolü oynamaktadır. Bu durum, karakterin yaşamı üzerinde etkin bir gücünün ve fatalizmle paralellik gösteren düşünceye göre özgür iradesinin olmadığını göstermektedir. Film kişilerinin ahlaki durumlarının dış görünüşlerine yansımaları, Yeşilçam melodramlarının sadece Hollywood melodramlarıyla değil, batı dışındaki melodram filmleriyle de ortak kodu paylaştığını göstermektedir.

Gledhill, melodramda kişiliği ifade eden ahlaki yapıların karakterin dış görünüşünde, jestlerinde, giysilerinde ve bütün eylemlerinde dışsallaşmış olduğunu vurgular. Soila, İsveç melodram filmlerinde ideal kadının, evliliğe hazır, çocuk yapmayı isteyen ev kadını olarak, kötü kadının ise tırnaklarını boyayan, sigara içen, eğlenmek ve hayattan haz almayı isteyen, çocuk yapmak istemeyen bir kadın olarak çizildiğini belirtir. Bu saptama, melodramın ülkelerdeki tarihsel, ekonomik, politik ve kültürel şartlar fark etmeksizin ne kadar benzeştiğini göstermektedir.

Melodram, Batı'da bir tür olarak kendini gösterdiğinde Feodalizme karşı burjuva sınıfının egemenliğini sergilediği gibi Yeşilçam'da üst sınıf/alt sınıf, kırsal/kentsel ve orta sınıflar gibi farklı sınıflar arasında birleşimleri sergilemiştir. Batı'da yalnızca sınıfsal olarak kültürel farklılıklar belirirken, Yeşilçam'da alt sınıf/kırsal, doğulu/yerli kültür, üst sınıf/kentli, Batılı/yabancı kültür şeklinde ayrılmıştır. Kurguda doğuya ve kırsala karşı üst olarak konumlanan sınıf, Batılı özelliklere sahiptir. Sarışın kadınlar, yozlaşmış ilişkiler, alkol, topluma duyarsızlık, Amerikan arabaları, çıplaklık vb. ile Batı, kırsaldan gelen kadın karakterin dürüstlüğü, yalınlığı, güzelliği ve sadakatine karşı bir durum içerisinde verilir.

Birçok filmde kadın karakter sevdiği adam tarafından tecavüze uğrar ve terkedilir daha sonra sıklıkla şarkıcı olarak sınıf atlar. Bunun üzerine sevdiği adam pişman olup geri dönmek ister fakat kadın karakter gururlu olduğu için kavuşmayı erteler. (Sana Dönmeyeceğim Ayşem, Kınalı Yapıncak) Yeşilçam'da melodramatik anlatının itici gücünü ayrılıp birleşen ve birbirini seven bu çiftler oluşturmaktadır. Anlatıda problem, kurtarıcı erkeğin ve kadının erkeğe bağlılığının eksikliğinin duyulmasıyla başlamaktadır. Aşıkların bir araya gelmesiyle kurulan aile, yüceltilen toplumsal birim olarak görülür. Fakat ailenin bir araya gelmesi için kadın ve erkek karakterlerden birinin üst sınıfa ait bir kimliğe sahip olması gerekir.

Nezih Erdoğan'a göre kaderin eline düşen, başına gelen olaylara müdahale edemeyen, özgürlüğünü kazanamamış karakterler, Yeşilçam'da masalsi bir izlenim

uyandırır. Art arda zıt kimliklere bürünen fakirken zengin olan, eğitimsizken görgülü olup yüksek bir sınıfa ait iş yapmaya başlayan, gazino patronu tarafından keşfedilip şarkıcı olan karakterin bu değişimleri yaşarken gösterdiği çabalar ya gösterilmemekte ya da geçiştirilmektedir.

Schatz, melodramı merkezde çizilen baskıcı ve eşit olmayan toplumsal koşulların kurbanlaştırdığı bireyin ya da çiftin, çekirdek aile oluşurmasıyla çözülen bir anlatı olarak tanımlamaktadır. Thomas Elsaesser'in(1985;177) aile melodramları hakkında ifade ettiği gibi; karakterler herhangi bir psikolojiye sahip değildir. Dolayısıyla iç çelişki yaşamak yerine karşıtı olarak birbirlerini işaret ederler. Olayların değişmesi, ortamın duygusal olarak etkilenmesi söz konusu değildir. Karakterlerin eylemlerinin yaratıcısı kendileri değil, dış güçlerdir. Melodramların masalsı anlatımı, karakterlerin psikolojik derinliğini irdelemeyi gerektirmediğinden, Türkiye sinemasında geleneğe dayalı olan Yeşilçam'a daha uygundur (Erdoğan, 1995:187-189; Akbulut, 2012 :16-22).

Sinema üzerine yazan kuramcılar, ulusal sinemanın ülke sinemasını ve o ülkeye has özellikleri taşıdığını ifade ederler. Ulusal kimliğini geç kazanmış olan Türkiye'de, melodram hem doğduğu toprakların kültürel değerlerini taşımış hem de bu değerleri diğer ülkelerin kültürel kodlarıyla harmanlamıştır. Dilek Tunalı'ya göre Türkiye'de toplumsal gelişmelere paralel olarak 50'li yıllarda hız kazanmış ve 60'larda ise yükselişe geçmiş olan Türk Sineması, Hollywood Melodramlarından etkilenerek kendi yapısını oluşturmuştur.

1950'li yıllarda aile melodramlarından Douglas Sirk'e ait "Magnificent Obsession" ile Memduh Ün'ün yönettiği "Üç arkadaş" filmlerini karşılaştırdığımızda her iki filmde de kadın karakterin gözleri kördür. Bu hastalık, Hollywood melodramında karakterin dönüşümünü sağlarken, yerli melodramda karakterin tipleşmesi sebebiyle sabit kalmasına neden olmuştur. Filmlerdeki diğer ortak nokta tesadüflerdir. Hollywood'da tesadüfler neden sonuç ilişkisi içerisinde verilirken, yerli melodramda sebeplerin olmadığı mistik veya ilahi bir güç tarafından gerçekleşmektedir. Magnificent Obsession'da Hz.İsa ile özdeşleştirilen Bob Merick, Katolik bir yaşam tarzı benimseyerek acı çekmeyi kabul eder. Üç Arkadaş'ta Gül Allah'a dua eder, mizansen ise manevi atmosferi ortaya çıkaracak şekilde oluşturulur. Kadere teslimiyet filmin geneline hakimdir.

Hollywood Melodramlarında kalıplaşmış durumlar ticari kaygıyla dünya genelinde etkili bir pazar oluştururken, Türk Sineması'nda Hollywood filmleri başta olmak üzere Mısır ve Hint filmlerinin de etkisiyle 'Yeşilçam' adıyla örgütlü bir yapıya sahip olmayan rastgele bir sinema tarihi oluşmuştur. Ancak Türk melodramlarını Hollywood aile melodramları

başlığı altında değerlendirmek, ideolojik, toplumsal ve kültürel farklılıkları görmezden gelmek anlamına geldiği için mümkün değildir.

Türkiye’de 60’larda siyasi dalgalanmalar, dönemin hareketliliği gerçekçi yahut toplumcu gerçekçi boyut melodrama eklenmeye başlamış, 50’li yıllarla başlayan çok partili hayatın getirilerinden olan dışa açılma politikaları sonucunda iç göç hareketiyle köy ve kent ayrımı ortaya çıkmıştır. Kentte gecekondulaşma, yeni hayat tarzı ve kültürel öğelerle işçi- üniversite öğrencisi yakınlaşması, farklı sınıflar Ömer Lütfi Akad gibi yönetmenleri yabancılaşma sorunu yaşayan insanın dramını sinemada göstermeye yönlendirmiştir. Yeni oluşan sınıflardaki problemler, filmlerde aile konusunun işlenmesiyle gösterilmiş, yine birbirinin tekrarı olan ticari çarkın devamı olan melodramlar yayınlanmaya devam etmiştir. Fakat bu yapımları batılı yaklaşımlarla analiz etmek bir yere kadar mümkündür (Tunalı, 2006: 204-210).

Türk sineması çoğunlukla batı kültürüne göre tanımlansa da Ayşe Şasa’ya göre; Türk sinemasına kimliğini veren batı değil doğu medeniyetidir. Doğu sanatı batı sanatından farklı olarak anlam ve nesneyi birleştirir. Özellikle Yeşilçam filmleri bu birliği net bir biçimde yansıtır. Bunun sebebi, dramatik yapıdan çok kurmacayı vurgulayan epik yapıya dayanmasıdır. Bu belirgin yapı melodramlara masalsi bir hava katmıştır. Oyunculukta, görsel ve işitsel ayarlamalarda ve diyaloglarda aşırılık/abartıya yer verilir. Her şeyi aktarma derdinde olan melodramda sözle aktarılamayanlar müzik ve mizansenle aktarılmaktadır. Genelde aynı konular ele alınır ve çoğu zaman sahne çekimi için gidilen mekanlar aynıdır; Boğaz sırtları, Eyüp’teki Pierre Loti, Kalpazan Kaya sahili gibi.

Melodramlarda yer alan aynı karakter, konu ve mizansen tekrarları Akbal Süalp’e göre gelenekselleşmiş kültürel ilişkinin uzantısıdır; “bizim ve bize yakın coğrafyalardaki gibi, yaratıcının izinin silindiği, yaratıcının elinin uhrevi, aşkın bir ele teslim edildiği” doğu medeniyetinin izlerini taşıyan bir anlatı biçimindedir (Akbulut, 2012:30-31). Paul Schrader’e göre sanatta yer alan aşkınlık kavramı sık sık dindeki aşkınlık kavramıyla eşitlenmektedir. Çünkü her ikisi de aşkınlık deneyiminin ortak zemininden doğmaktadır. Aşkınlık kaçınılmaz bir deneyimdir; din ve sanat bu deneyimin ikiz tezahürleridir.

Clive Bell göre sanat ve din, insanoğlunu mevcut halden vecd haline kaçması için iki yol, zihnin benzer hallerinin yarattığı imkanlardır. Gerardus van der sanatın İslami, Budist ya da Hıristiyan olmadığını yalnızca mukaddesi yansıttığını ifade etmiştir. Dolayısıyla aşkın sanatın işlevi, kutsal hislerin tasviri ya da ifadesi değil bizzat kendisidir (Schrader, 2017:9). “Kişisel yorum, görüş, inancı yansıtan bu boyutun yanında sinemanın

görsellik ve işitselliğe indirgenemeyen aşkın bir boyutu daha vardır. Karanlıkta filmi izleyen seyircinin kalıpları, klişeleri bilen, dikkate alan ve gözüne kestiren bu boyut, sinema sanatını ideolojiler, dini inanç ve söylemler için de önemli bir hale getirir ” (Karahan vd., 2015:801). İyi, kötü ve erdemi görünür hale getirerek ahlaki bir oyun oluşturan melodram, iyi ve kötü arasındaki mücadeleden aşkınlığı yaratır. Şeytanın tipleştirilmiş hali olan kötü karakter tarafından erdem tehdit edilmektedir. Erdem kurtarıldığında daha yüksek kozmik bir gücün dünyaya bakıp onu yönettiği izlenimiyle seyirci rahatlar.

Brooks’un (moral occult) ahlaki oyun olarak tanımladığı; açıkça görünmeyip ortaya çıkmayı bekleyen spiritüel ve zorunlu güçler alanını kader inancı anlaşılır kılmaktadır. Tülay Çelik “Yeşilçam Sinemasında Kökensel Bir Nitelik Olarak Kader Teması: Modernleşme Kaygılarından Melodramın Şefkatli Kollarına” isimli araştırma makalesindeki incelediği melodram filmlerinde hem görünür bir mevcut hem de görünenin ardında bulunan spiritüel gücün kader olduğunu bulgulamıştır. Örnek bir filmde, zengin kadın, en yakınlarını kaybettikten sonra sakat kalıp evine gelen hacizle fakirleşir. Karşılaştığı fakir adam, şans oyunundan büyük ikramiye kazanarak kadını kurtarır ve kadının sakatlığı birdenbire düzelir ( Kaderde Birleşenler ,1966). Neale’ye göre sebeplerin yetersiz olduğu durumlarda seyirci ve karakter için en iyi ve tek seçenek doğüstü gücün seyrine teslim olmaktır. Sanayi devrimiyle değişen dünyaya dair kaygılar, ancak böyle bir teslimiyetle giderilebilir. Filmde potlaç kültüründen gelen doğüstü mistik güçlere dayanan fatalist kader inancının yansımaları görülür. Dolayısıyla melodram kader tarafından kuşatılmış olur.

Kader temasının dini inanç temelli olduğu melodram örnekleri de çekilmiştir. Yurt dışına çalışmaya giden Bülent’in ölüm haberiyle başkasıyla evlenen Selma’nın vefatı üzerine annesi Bülent’e şöyle teselli verir: “Ölenle ölünmez. Acılara tahammül göstermemek, ümitsizlik Allah’a isyandır. Sabır ve Allah’a iman...geçici yeryüzündeki insanın başka desteği yoktur.” İslam’daki kadere iman, başa gelen olayların Allah’ın takdiriyle gerçekleştiği düşüncesinin verildiği bu kısımdan sonra “Bülent: Kader ayırmıştı bizi. Şimdi birleştiriyor. Selma: Alın yazımızda kavuşmak varsa acele etmeyelim. Bülent: Bekleyeceğim Selma ” (Kaderimin Oyunu,1972). Yaşanacak olayları belirleyen üstün bir güç olarak kaderin varlığını vurgulayan bu diyaloglar, kader karşısında karakterlerin özgür iradesi olmadığını da ifade etmektedir (Çelik, 2021:12-20).

Yeşilçam sinemasında çekilmiş Hazretli filmlerde de vurgulanan duygulardan biri kader inancıdır. Hazretli filmlerde kader inancına dair iletiler içerisinde en çok tevekkül kavramı vurgulanmaktadır. Tevekkül ile ilgili iletiler kahramanların çabasına vurgu



yapmaktadır. Örneğin; Hz. Eyüp hastalandığında Allah'a "Derde derman aramak, bizlere emanet ettiğin canımıza karşı vazifemizdir" diyerek karısının ilaç almaya gitmesine müsaade etmektedir. Yunus Emre "İnayet senden Tanrım. Gayret şu Yunus'tan" demektedir. Bu örnekler kulun emek ve çabasına vurgu yapmaktadır. Hz. Yusuf filminde Yusuf(a.s) önünde diz çöken abilerine "Ben sizlere hiçbir zaman kızmadım. Hepsi takdiri ilahiydi." diyerek başına gelenleri kader duygusuyla aşmaya çalışır. Örneklerde görüldüğü gibi başroldeki kahramanlar kendi iradeleri dışında gerçekleşen olaylar karşısında son derece mütevekkil bir tutum sergilemektedirler. Sonuç olarak Hazretli filmler her şeyin elimizde olmadığı ve gücümüzün yetmediği durumları kader inancıyla açıklar. Hazretli filmlerde bu mesajlar genellikle başroldeki karakterin tutum ve davranışları üzerinden verilmiştir. Filmlerde seyircinin en çok başkarakterle özdeşleştiğini düşündüğümüzde kader konusunun ne şekilde ele alındığı önem arz etmektedir (Can ve Yorulmaz, 2020:236-239).

50'li Yıllarda melodramda ortaya çıkan kültürel etkilerle oluşmuş dramatik yapı, tür özellikleri ve ticari kazanç 60'ların melodram filmlerinin zemini hazırlamıştır. Kurtuluş savaşından sonra toplumun Cumhuriyet idealinde birleşme ve bütünleşmesinin sonucu olarak kişisel çıkarları kışkırtan, dinsel yapıyı güncelleştiren bir değişim söz konusudur.

Şerif Mardin; "Çağdaş Türkiye'deki İslam'ı anlamak için, (...) genel değerlendirmelerin içerdikleri ve bazı durumlarda yüzyıllar öncesine uzanan bazı ayrıntıları göz önünde bulundurmak" gerektiğinden bahseder. Dolayısıyla potlaç kültürünün ve Şamanist inancın İslam inancıyla eklemlenmiş halinin 60'lı yıllarda da geleneksel hale delip devam ettiğini söylemek mümkündür. Din dışı potlaç kültürünün oluşturduğu minnet duygusuyla ortaya çıkan itaat, Şamanizm'in 'her şeyde Tanrının bulunduğu' inancı ve Orta Asya'da yaşayan Türkler' deki 'kısmet, baht, devlet, şans, Tanrı' anlamlarını taşıyan kut kavramı, tasavvuf düşüncesiyle birlikte 'Tanrı'nın her şeyde bulunduğu' bakış açısına dönüşmüştür. Dolayısıyla insana ait irade pasifleştirilmiş sinemaya uyarlanan yazınsal eserlerde sanatçı, yaratıcılığın Tanrı'ya özgü bir yetenek olduğu düşüncesiyle perspektifsiz, derinliksiz figür ya da anlatılar ortaya koymuştur.

İlkel topluluklarda yer alan potlaç özelliklerinden biri de taziyelerdir. Ölenin ardından akıtılan gözyaşının toprağa akması ölü için bir armağan yerine geçmektedir. Ölen kişinin akrabaları, gözyaşlarını muhakkak görmelidir. Bu durum, ölen kişinin prestijini artırmaktadır. İslamiyet'te yer alan taziye ve Kerbela törenlerinde Hz. Ali ve Hz. Hüseyin'e bağışlama olarak yansıyan bu durum, Türk melodramlarında acıdan haz alma şeklinde içselleşmiştir. Seyircinin acıdan dolayı yaşadığı katharsisle gözyaşlarına boğulması,

melodram filmlerinin gözyaşı sineması olarak tanımlanmasına neden olmuştur. Franco Moretti kızgınlığın ayırıcı, gözyaşlarının ise birleştirici olduğunu ifade etmiştir. Fakat gözyaşları, seyirciyi kurbanla değil kurbanla kendini özdeşleştiren halkla birleştirir. Topluca ağlamak, haksızlıkların, öfkelerin, suçların temizlenmesi, toplumca birbirini aklama rutini haline gelmiştir. Karakterlerin kurbanla dönüşmesi ise toplumsal düzenin yeniden inşa edilmesine olanak verir (Yüksel, 2012:18).

Tasavvuf düşüncesiyle devam eden acı çekme ve düşünme biçimleri, kadın ve erkek karakterin birleşmesini engelleyen doğüstü bir güç eliyle gelen hastalık ve felaketlerle vurgulanır. Acı duygusunu güçlendirmek için rasyonel olmayan ayrılıklar, uzaklaştırmalar ve yanlış anlamalar mevcuttur. Bu durum, melodramı fiziki şartlardan soyut olana yönlendirip tasavvuf düşüncesine kapı aralamıştır (Tunalı, 2006:110-232). Tasavvuf 'ta yaşanan acı olaylar bela ve imtihan olarak kabul edilmiş bunlara rıza göstermek manevi bir derece olarak görülmüştür. Fazlurrahman, İslam toplumundaki Fatalist inancın kökenini tasavvuf geleneğinde aramak gerektiği kanaatindedir. Özellikle panteist düşüncenin Müslümanlar arasına girmesiyle 'kader' kavramı, insan davranışları da dahil olmak üzere her şeyi Allah'ın belirlediği şeklinde bir anlam kazanmıştır. Dolayısıyla bütün eylemlerin faili Allah olarak görüldüğü için insanın özgür iradesinin işlevsiz olduğu düşünülmüştür (Ünverdi,2020: 199-200).

Diğer dinler gibi İslam dini de insanın çektiği acıyı, evreni açıklama anlayışına entegre etmiştir. Tanrı insan ilişkisi bağlamında acı, kötülüğün anlamının sonsuzluğu probleminden yola çıkarak dünyayı düzenleyen Tanrı'nın kötülüğü yaratmasının, insanla kurduğu ilişkinin sınırlarının sorgulanmasına neden olmuştur. Her acı, en hafif olanı bile dönüşüme sebep olmaktadır. Yaşamın görülmeyen bir boyutunda insanın dünya ve insanlarla ilişkisinde metafizik bir alana imkân tanır. Ancak yerli melodramda acı çeken iyi karakter, dönüşüme uğramaktan ziyade çektiği acının kaynağını mistik yahut ilahi güçlerden bilerek boyun eğer. Koşulların kaçınılmaz kıldığı bir boyun eğme, erdem gibi görülür ve adalet tecelli ederek erdemin ödüllendirilmesini sağlar.

Melodramda karakterlerin acı olaylara karşı pasif duruşu, dini olduğu kadar kültürel ifade biçimine de bağlıdır. İnsanlar aynı acılara karşı sosyal, kültürel ve özel koşullarına göre farklı tepkiler göstermektedirler. İnsanın kendi kültürü, değerleri ve bunları sahiplenme biçimi, dünya ile ilişkisi endişe ve sıkıntılarını belirlemektedir. Bütün toplumlar acıyı dünya görüşlerine uydururken ona çoğu zaman belirginliğini, şiddetini azaltan bir anlam ve değer verirler. İnsanın kaderini ve bu kaderin içerdiği acıyı kabul ediş şekli, ona en derin acılarda

bile yaşama anlam katma imkânı vermektedir. Anlam örgüsü, dünyanın katı yönünü koruyan bir kalkan işlevi gören kültürün ham maddesidir (Breton, 2010:9-153 ve Kandemir, 2020: 210).

Melodramda yer alan acı çeken insanı yansıtma eğilimi, hüznün ve melankoliyi olumlayarak 50 ve 60'lı yıllarda seyircinin kader olgusunu değişmeyen kültürel kodlarla sinemada görmeye devam etmesine neden olmuştur. Acının doğaüstü bir güç tarafından belirlendiği inancı, karakterleri kurbanlaştırmaktadır. Kerime Nadir'e ait 'Hıçkırık'ta Kenan karakteri çalışmak için İtalya'ya giderken 'İçimden bir ses geri dön diyordu, geri dön, onu bir daha göremeyeceksin. Dönemezdim, kaderim, alın yazım beni başka bir yola götürüyordu' ifadelerini kullanır. Yüce bir güç tarafından birleşmesi engellenen iki sevgiliden Kenan, çektiği acıyı doğaüstü bir plan olarak yorumlamış, bu durum aksi bir eylem göstermeyi kendine yasaklamasına ve umutsuzluğa düşmesine neden olmuştur (Tunalı, 2006: 200).

Erol Göka, yaptığı zihniyet aktarımı çalışmalarında, toplumun bilinçaltında yer alan kader inancı gibi toplumsal kodların çocukların ebeveynlerinden aldıkları süper egonun kişilik üzerinde tutucu bir etkiye sahip olduğunu ve bunun toplumsal değişimde frenlemeye neden olduğunu belirtmiştir. Yansıtımlı özdeşim olarak bilinen bu aktarım, felaketlerden kurtulan aileler üzerinde denenmiş, sonraki gelen yedi kuşak boyunca aktarımın eylemlerdeki etkisi gözlenmiştir. Holocaust'a göre travma sonrası merkezinde depresiflik olan bazı değerler, kuşaklar boyunca aktarılmaya devam etmiştir.

Fatalizm inancının yansıtımlı özdeşim yaklaşımında grup davranışına göre aktarılan bir özellikte olması, 60'lı yılların Türk Sineması'nda iyi ve kötü karakterlerin edilgen bir varlık olarak yinelenmesinin nedenine de bir açıklama getirmektedir. Türkiye'de fatalizm oldukça yaygın bir anlayıştır. Çarkoğlu ve Kalaycıoğlu (2009) tarafından yapılan araştırmaya göre insanların çoğu kendi hayatlarının metafizik güçler ve kader tarafından yönlendirildiğine inanmakta kendi hayatları üzerinde değişim yapma yeterliliğinin kısıtlı olduğunu düşünmektedirler.

Kadercilik önceden belirlenmiş olan yazgının değiştirilemeyeceği ve insanın çaba sarf ederek belirli sınırların dışına çıkamayacağını ifade ettiği için; fatalizmin öz yeterlik kavramıyla da ilgili olabileceği belirtilmiştir. Öz yeterlik, insanın kendi hayatında istediği sonuçları oluşturabileceğine olan inancıdır. İnsanların sahip oldukları öz yeterlik beklentisine göre çaba harcama oranlarının değiştiği vurgulanmıştır. Kadercilikte ise birey, öz yeterlik algısına sahip olmadığı için çaba gösterme davranışı görünmemektedir.

Üstesinden gelemediği olayların sorumluluğunu doğüstü güçlere atfederek kaderciliğe sığınmaktadır (Kaya ve Bozkur, 2017: 126-127).

Kötülüklerle mücadele etme konusunda bir umut olarak değerlendirilebilecek olan bu durum, masalların işlevleri arasında yer alır. Masalların, değerleri simgesel bir dille ifade ettiği ütopyik bir dünya tasavvuru vardır. Gerçeklikte her zaman, iyiler her türlü zorluğun üstesinden gelip kazanamaz. Fakat hayali kurgusu ve olağanüstü güçlere yer açan yapısı sebebiyle karakter, her türlü zorluğun üstesinden gelir ve iyilik kazanır. Dolayısıyla masal dünyasında umudu canlı tutan var olandan daha iyi bir yaşam özlemi ve isyan vardır. Masal kalıbıyla oluşturmuş olan Kemalettin Tuğcu' nun romanlarından “Ayşecik” Memduh Ün tarafından sinemaya uyarlanmış, 60'lı yıllar boyunca çocuk yıldızlı filmler furyasını oluşturmuştur. Bu filmlerde öksüz, yetim ve yoksul olarak gösterilen çocuklar, kötü kaderin pençesine düşer ve ağır sorumluluklar almak zorunda kalır. Başlarına gelen acıyla savaşıp yetişkinlerden daha fazla irade ve erdem göstererek kötülere ders verirler. Filmde kader kurbanı olarak gösterilen karakter, Ayşecik'in hapse düşen babasıdır. Olağanüstü güçler Ayşecik'e yardım eder ve babası hapisten kurtulur. Gürbilek, ebeveynlerin kurtarılmaya muhtaç, çocuklarınsa kurtarıcı olarak görüldüğü tüm filmlerin, çocuk kalışımız karşısında bulduğumuz bir tür destek olduğunu belirtir. İzleyici için her eserde birbirinden farklı içerikler tasarlansa da masal işlevlerine göre uyarlandığı için izleyiciyi kendisine bağlar, tekrarlanan arketipler izleyicinin zorlanmadan, düşünmeden izlemesine olanak tanır (Çakır, 2017: 141-147).

Melodramlarda psikolojik olarak karakterler, polipatik değil monopatikdir. Bu durum onların psikolojik derinliğini etkilemez fakat bu karakterlerin psikolojileri değişkenlik gösterebilir. Bunun nedeni karakterin sorunlarının dış kaynaklı olmasıdır. Trajedide ise durum tam tersi bir şekilde sorunlar içseldir. Melodramda karakterlerin geçirdikleri dönüşüm içsel değil dışsal unsurlarla sağlanmaktadır. Değişimler özbilinçsel olmak yerine toplumsal değişimlere bağlıdır. Kurban olarak gösterilen karakterlere, seyircilerin ahlaki göndermeler ve duygusallıkla acıması istenir. Karakterlerin mağdur olarak yansıtılması ve yaşadığı acılar ancak dışsal unsurlarla giderilebilir. Yeşilçam melodramlarında yer alan Turist Ömer tipi monopatik karaktere örnektir (Çıraklı ve Yemez, 2020: 153-157). 1964 Yapımı aynı isimli filmde avare bir şekilde gezinip hiçbir işte tutunamayan Turist Ömer, girdiği işteki görevini yaparken yanlışlıkla soyguncuların çaldığı para dolu bavulu alır. O parayla gözleri görmeyen Mine'nin gözlerini açtırır. Evini kaybetmek üzere olan Bedia'nın yardımına koşar. Gerçeği anlayan soyguncuların elinden arkadaşı Ruknett'in ile birlikte

kurtulur. Gözleri açılan Mine, onu bekleyen Turist Ömer yerine modern giyimli Sadri Alışık'a gider. Turist Ömer rastlantısal olarak ele geçirdiği para dolu bavul ile iyileri koruyup adaleti yerine getirmiş olur. Fakat sevgi beklentisi içinde olduğu Mine, onu tercih etmeyince yeniden mağdur olarak görülür. Bu durum, film genelinde trajik bir hal almaz. Çünkü Turist Ömer müphemdir ne köy ne de kentli olarak kategorize edilebilir.

O, Yeşilçam'da klasikleşmiş zengin-fakir, köylü-kentli, iyi-kötü karşıt karakter kurmacalarından farklı olarak flanör diye isimlendirilmiştir. Flanör, kentte kalabalıkların arasında yürüyen aynı zamanda çevre hakkında fikir üreten kişidir. Fakat Turist Ömer aylaktır ve herhangi bir amaca sahip değildir. Bilgisinin belirsizliği yüzünden fikir yürütüp yürütmediği anlaşılamamaktadır. Sahip olduğu belirsizlik, isyankâr refleksif bir karakter mi yoksa kadere boyun eğmiş yazgısal bir karakter mi olduğu sorularını akıllara getirir. İrade ve teslimiyet arasında bir ikilemde durmaktadır (Alptekin, 2017: 30-46).

Turist Ömer'in toplumun dışında kalması, melankolik bir durumdur. Bu durum sebebiyle filmin, melodramda yer alan acının bir türünü seyirciye yaşattığı söylenebilir. Fakat Turist Ömer'in toplumun herhangi bir kesimine ait olamamasını trajik bir halde yaşamaması, kederin, gözyaşı sineması olarak isimlendirilen melodramdan silinmesine kapı aralamıştır. Melodramatik özelliklerden keder, zamanla silinmeye yüz tutsa da arkaik kodlardan kader inancı ve ona ilişkin kavramlar değişime uğrayarak varlığını korumaya devam etmiştir.

### **3.2. 1980 Sonrası Türk Sineması ve Auteur Yönetmenler**

Türk Sinemasının kimliği modernleşmeye göre tanımlanmaktadır. Batı'da Rönesans ve Reformla gerçekleşen modernleşmenin sonuçlarını Türkiye'de zorla benimsetmeye çalışmak, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin gelenek ve din ile çatışmasına neden olduğundan, ulusal kimliğin oluşmasında temel bir paradigma olarak görülmüştür. Anlam ve değer boşluğu yaşayan bireyin, Batılılaşma arzusuyla kendi geleneğinden kurtulmaya çalışması, Doğu-Batı arasında melankolik bir hal yaşamasına sebep olmuş, birey yaşadığı bu acıyı, kader duygusuyla aşmaya çalışmıştır. İzlediği melodramlarda çatışma durumlarının kader duygusuyla çözüldüğüne şahit olmuş, melodram yaşadığı melankolik hali anlamlandırmasını sağlamıştır (Çelik, 2021:6).

Aile kavramının ortadan kalktığı bu dönemde Yeşilçam; gençlere yönelik, arabesk ve video olmak üzere farklı kategorilere ayrılmış, diğer taraftan entelijans'ın sinemayı keşfetmesi ve yönelmesiyle aydın sineması ortaya çıkmıştır. Seyirci kitlesi ciddi oranda

düşmüş, yönetmen ve oyuncularında değişimler yaşanmıştır. Türk Sineması'nın geleneksel anlatı formu olan melodramın da yapısal olarak değişime uğradığı görülmektedir (Scognamillo, 2011:335). Birçok araştırmacı 1960'lı yıllardan itibaren popülerleşen melodramın 1990'lı yıllardan sonra Türk Sineması'nın içinde hayali bir kip olarak varlığını devam ettirdiğini ifade etmiştir.

1970'li Yılların ikinci yarısından itibaren sayısında düşüş başlayan Yeşilçam filmleri, 80'li yıllarda çökmüştür. 70'li yılların ikinci yarısında filmler, 180-200 üzerinden giderken, 1980'de sayı 68'e düşmüştür. "1960-80-90 yılları arasında televizyon, video ve diğer olumsuzluklara rağmen başta 'Umut', 'Duvar' ve 'Yol' ile Yılmaz Güney sinemasının yükselmesi geleceğe dönük kendi tarzı olan ve kendi hikayelerini anlatacak olan auteur sinemacıların yolunu açmış gibidir.

80'li yıllara gelindiğinde Türk Sineması darbe nedeniyle sansür uygulamalarına maruz kalırken içsel yolculuğu konu edinen ve iletişimsizlik, yabancılaşma temalarını işleyen çalışmalar ile yönetmen odaklı filmler üretilir. Kadın ve göç konularının da işlendiği bu dönemde yönetmen odaklı kişisel olarak adlandırılabilir sinemasal çalışmalar başat hale gelir. Sansür ve oto sansürün kısıtlandığı anlatı biçimlerine rağmen bu dönemde Ömer Kavur, Erden Kıral, Atif Yılmaz ve Şerif Gören gibi kendi tarzı olan yönetmenler sınırlı sayıda film üretebilmişlerdir" (Uğur, 2017).

Saf bir tür olmadığı ifade edilen melodramı 1980'lerde akademisyenler; türün sınırlarını, dönemleri ve kültürü aşan bir kip olarak ele almış, bir biçim olduğu iddiasıyla yeniden değerlendirmişlerdir. Peter Brooks'a ait "Melodramatik İmgelem" ve Thomas Elsaesser'e ait "Ses ve Hiddet Masalları: Aile Melodramı Üzerine Gözlemler" çalışmaları melodramın yeniden tanımlanmasına sebep olmuştur. Elsaesser'in çalışması Fransız Devrimi'yle ortaya çıkan toplumsal kriz ile melodram ilişkisine değinirken, Brooks ise imgelem olarak tanımladığı melodramı karşıtlıklar üzerinden ele alarak, melodramda var olan yeni dünya düzeninde geleneğe ait ahlaki unsurların toplumu birleştirmedini, aksine oluşan dünyaya dair endişeleri barındırdığını ifade etmiştir.

Ben Singer ise melodramın modernleşmenin sonucunda ortaya çıktığını iddia etmektedir. Ona göre melodram; politik ve ideolojik dönüşümleri yansıtır. Değişen toplumsal, ahlaki, kültürel ve ekonomik dinamikler karşısında toplumun endişelerini göstermektedir. Kapitalist sistemle ortadan kalkan geleneksel yönetimin yerini alan melodramatik yapı, modernizme hiç de yabancı değildir (Kovacs, 2010: 89).

1976 Yılından itibaren sinema sektöründe yer alan Yavuz Turgul'un filmlerinde Yeşilçam Melodramlarının aksine iyi ile kötü, aynı karakterde birleşince öykü daha gerçekçi bir izlenim kazanmış, abartılı içerikler kalkmıştır. Ancak engellerle karşılaşma, kadere boyun eğme, talihsizlikler, erdem, yanlış anlamalar gibi melodram kodları yer almaya devam etmiştir. Turgul'a ait 2005 yapımı Gönül Yarası filminde kadın karakter ezilmiş, sömürülmüş, tehdit altında kalmıştır. Çektiği acılar ve yaşadığı çaresizlikler, kadere boyun eğmek zorunda kalmasına neden olur. Nazım öğretmenin "Çaresiz olma her şey bizim elimizde." ifadelerine karşı Dünya; tecavüze uğradığını, ailesi tarafından sokağa atıldığını söyler. Eşinin onu öldüresiye dövmesi üzerine Nazım öğretmene "Nasıl her şey bizim elimizde?" diye karşılık verir. Turgul'un 1984 yapımı "Fahriye Abla" filminde de birbirine âşık olan Fahriye ve Mustafa çiftinin arasına giren güçlükler, aşklarının evlilikle sonuçlanmasına engel olur. Film, kadın ve erkek karakter için kendini feda etme, kaderine razı olma gibi fatalist bir yapı sunar. Fahriye ve Mustafa aralarına giren kişilerle evlenmek zorunda kalıp kaderlerine razı olurlar. Kovâcs, melodramın esas itibariyle kaderci olduğunu ifade etmiş; toplumsal, tarihsel, politik şartlar değişse bile kaderci karakterlerin şartlara uyum sağladığını vurgulamıştır (Demir, 2018: 179-188).

Bir Ege kasabasındaki çiftlik ağası olan Hüseyin ile oğlu sadık ve torunu Deniz arasındaki ilişkileri ele alan "Babam ve Oğlum" filminde, oğlunun ölümünden kendisini sorumlu tutan Hüseyin Ağa, aile kadınları tarafından sorumlu olmadığı yönünde ikna edilmeye çalışılır. Hüseyin Efendi, oğlunun kaybını kendine mal ederek kurban rolünü üstlenir. Aksini ispat etmek isteyen teyze, Sadık'ın yerine mizansende yerleştirdiği Salim'in, Hüseyin Ağa'yı yıkarak geçmesini sağlar. Teyzenin kurduğu oyunla kötülüğün doğaüstü bir güç tarafından gerçekleştirildiği izlenimi uyandırılır. Baba, oğul ve torun arasındaki ilişkiyi dönüştüren bu durum, mazlum olanın ve onu mazlumlaştıran sistemin yüceltilmesine neden olur (Yüksel, 2012:15-19).

Çağan Irmak'a ait diğer bir film 2014 yapımı "Unutursam Fısılda"dır. Film, Hatice ve Hanife isimli iki kardeşin arasında yaşanan çatışmadan bahseder. Nedenleri üzerinden verilen olay örgüsü sebebiyle kardeşler arasında iyi ya da kötü ayrımı yapılamaz. Kendisi ve sesi güzel olan Hatice, şarkıcı olmak için kardeşinin şiir defterini çalar. Hayalini gerçekleştirmek için tanıştığı Tarık ile birlikte İstanbul'a kaçar. Adını Ayperi olarak değiştirip istediği gibi bir hayat yaşamaya başlar; zengin ve ünlü bir şarkıcı olur. Arzularını gerçekleştirmek için hırsızlık yapan ve sonucunda mutlu olan Hatice, elde ettiklerini filmin sonunda kaybeder. Film, özgür iradesiyle hayalini gerçekleştirmek isteyen Hatice'nin

eylemini, mutlu olmasını sağlayarak olumlarken başkasına zarar vermenin ahlaki bir davranış olmaması nedeniyle bu hakkını ondan geri almaktadır. Hanife ise özgür iradesiyle hareket etmediği ve kaderine boyun eğdiği için mutsuz olarak gösterilmektedir. Hanife toplumun onun için belirlediği rolü oynadığı için eylemsizdir. Fakat filmin sonuna doğru merkezde yer alan Hatice, negatif özne konumuna düşerken onun yerini kardeşi Hanife almıştır (Turgay, 2019:11).

Yusuf Kurçenli'ye ait Gönderilmemiş Mektuplar'da ölen kardeşi Cemal'in kimliğiyle kasabaya dönen Cem, sevdiği kadının kızıyla karşılaşır. Aslında kendi kızı olduğu anlaşılan Ceren'in radyo programına katılıp, sevdiği kadına yazıp gönderemediği mektupları okur. Dışa bağlı etkenlerle hayatları şekillenen Cem, Gülfem ve Ceren'in yaşamları seyirciye, melodramı kuşatan kaderin en yakınlar tarafından hazırlanan bir tuzak olup olmadığı sorusunu sordurtmaktadır.

Zeki Demirkubuz'un filmlerinde melodram adına en dikkat çeken husus, karakterlerin edilgin olmasıdır. "Kader karşısındaki tutumların ortaya çıkmasında belirleyici faktörlerden biri de kişilik özellikleridir. Bu konuda 'içsel kontrol odağı ya da dışsal kontrol odağı' kişilik özelliği üzerinde durulmaktadır. İçsel kontrol odağı, bireyin kendi davranışları ve davranışlarının sonuçları üzerinde kontrol sahibi olduğuna inandığı kişilik eğilimi iken dışsal kontrol odağı tam tersine bireyin kontrol gücüne sahip olmadığına, hayatının ve yaşadığı olayların şanssızlık, başkaları, kader gibi kendi dışındaki etkenlere bağlı olduğuna inandığı kişilik yönelimidir "(Doğan, 2021). Yeşilçam melodramlarında yer alan "negatif olarak kurulmuş özne" düşüncesine paralel olarak Demirkubuz filmlerinde yer alan karakterler de yaşamlarının sonunu getirecek tutku ve bağlılığın esiri olarak görülmektedirler.

Torben Grodal'a göre melodramatik tutum, edilgin tepki, öznel ve zihinsel bir anlayış ile tanımlanabilir. Kovács ise melodramın edilgen algılanış çerçevesinden yalnız insan ve doğaüstü güç arasındaki çözülemez bir çatışmayı temsil ettiğini belirtmiştir. Bu çatışma, bireyin nesnel gerçekleri baskıcı bir tutum olarak adlandırmasına neden olur. Demirkubuz'un yazdığı karakterler bir kişiye veya bir nesneye bağımlıdır. Yaşadıklarını kadere bir biçimde anlamlandırır ve boyun eğler. Karakterlerin hastalanmalarına ve yalnızlaşmalarına neden olan durum eylemsizlikleridir. Grodal'a göre bu edilgin tepki ve öznel tecrübe, melodram için duygusal olarak doyuma ulaştıran bir kaynaktır. Fakat bu edilginlik durumu, sadece baskıcı güçlerin etkisiyle oluşmuş bir çaresizlik değil, zihinsel bir algı ve duygusal bir durumdur.



Demirkubuz'un Masumiyet ve Kader filmlerinde erkek karakter, karısını bırakarak tutkuyla bağlandığı kadının peşinden, arkasında yeni doğmuş çocuğunu, evini, işini, yakınlarını bırakarak gider. Kaderlerini değiştiremeyecekleri düşüncesiyle, çaresizliğini tutkuyla örtük duygusal tepkiyle kapatırlar. Bu tepki onların akli davranmasına engel olur. Bu nedenle hasta evladı için ilaç almaya giden baba, biraz sonra başka bir kentte tutkuyla bağlandığı kadının karşısında ilaç poşetiyle görülür. Klasik ve modern melodramlarda duygusal tepkiler farklı biçimde temsil edilirler. Kovâcs'a göre klasik melodram, izleyici aracılığıyla duygusal tepkiyi tahrik ederken modern melodram, izleyici tarafından duygusal tepkileri tahrik edip endişe yaratmıştır.

Demez Colin, Demirkubuz'un, melodramı Yeşilçam melodramlarının abartılı duygusalcılığından soyduğunu ifade etmiştir. Yine de melodram, her zaman masum bir kurbanın acı çekmesiyle ilgilidir. Pasif olan ve acı çeken kurban, mutlu sonu ancak kader inancının bir sonucu olarak mucizevi bir şekilde elde eder.

Klasik melodramlarda kahramanlar, bir süre için çözüm arayışında olurlar ancak er ya da geç kendilerini tamamen acı çekmeye bırakırlar. Mutlu son olsa bile bu onların çabalarıyla gerçekleşmez. Bu durum, her zaman etraflarındaki koşulların değişip mucizenin gerçekleşmesi nedeniyledir. Modern melodram karakterlerinin çevrenin tahrikine karşı tepkisi daha da edildir. Karakterlerdeki edilginlik, zihinsel ya da fiziksel arayış olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla modern melodram, fiziksel tepkiyi önceleyen ya da onun yerini alan akli tepki ve çevreyi akli olarak anlamının bir yolunu arayan karakterlerin olduğu bir melodram tipidir. Örneğin; Demirkubuz'a ait Masumiyet filminin ön planında, karakterlerin arasında yaşanan aksiyon verilirken, arka planda gösterilen Yeşilçam filmini sadece otel işletmecisi izleyip ağlar. Otel işletmecisi dışında hiç kimse arka planda gösterilen Yeşilçam filmine fiziksel ya da duygusal tepki vermez.

Demirkubuz karakterlerinin sessizliği, onları abartılı tepkiler veren Yeşilçam karakterlerinden ayırır (Akbulut, 2012:103-142). Çünkü modern melodramlarda karakterin endişesinin temel sebebi, somut duygusal veya toplumsal bir felaket değildir. Anlatıyı tetikleyen olay, ne kadar somutluk özelliği barındırırsa barındırsın fiziksel tepkinin hemen gösterilmesinin mümkün olmadığı daha derin ve genel bir buhranın yüzeysel görünümünden başka bir şey değildir. Yeterli ve direkt olan tek tepki, fiziksel tepkiye yol açabilecek genel buhranın anlaşılmasına dair edilgin, akli tepkidir. Karakterlerin kendi umutsuz durumlarının idrakine varmalarının nedeni, filmlerde daha büyük bir gücün özel bir deneyim olarak bulunacak olmasındandır. Karakterlerin gücü ise çevrenin orantısız gücüne karşı koyacak

ölçüde büyük değildir (Kovacs, 2010:93-95). Karakterler, maruz kaldıkları baskıcı koşulları değiştirme gücüne ve çabasına sahip değildirler. Bu da baskıcı koşulların hem içsel hem dışsal olduğunu göstermektedir. Eylemsizliğe neden olan bu durum, anlatının çıkmaza girip ya başa dönmesine ya da daha büyük bir gücün olayların seyrini değiştirmesine ihtiyaç duyar.

Üçüncü Sayfa filminde, yaşamı boyunca eziklik yaşayan İsa, çalıştığı yerde çalınan paradan sorumlu tutulunca, girdiği çıkmazdan intihar ederek kurtulacağını düşünür. Fakat çabaları sonuçsuz kalıp kendisi yerine ev sahibini vurunca, yaşadığı kötü ve sonuç vermeyen olaylardan sonra filmin başında verdiği intihar kararını uygular. Karakterler için girilen çıkmaz, döngüsel ve belirsiz bir yapı ortaya çıkarır. İsa'nın ölümü, sorunu çözmediği gibi oynadığı dizilerde olduğu gibi gerçek yaşamında da İsa, özgür iradesiyle yaşamına yön veremediğini, figüran olduğunu anlar (Akbulut, 2012:150-152).

Slovak Zizek'e göre karakterin gerçekleştirmek istediği sıradan gündelik bir eylem, kendisini das Ding'in imkânsız yerini işgal eder bir halde bulup, arzusun yüce nesnesini cisimleştirmeye başladığı anda, yapılması imkânsız hale gelmektedir. Çok sıradan kabul edilebilecek bu arzu, kutsal olanı işgal ettiğinde eylem yapılamaz hale gelir (Zizek, 2011: 209). Eylemsizlik, Yeşilçam melodramlarında kadın ve erkek karakterlere sabır kavramıyla ilişkili olarak onurlu, erdemli olmak sabretmek gibi değerleri kazandırır. Demirkubuz'un karakterlerinin eylemsizliği ise faillerini nihilist bir tavır içerisinde görmeye neden olur.

Büyük Türkçe Sözlük'te nihilizm şu şekilde tanımlanmaktadır : “1.Var olan bütün varlıkları, değerleri ve gerçekleri reddeden bir öğreti. 2. Her türlü gerçek varlığı inkâr eden aşırı bireycilik, hiççilik, yokçuluk. 3. Her türlü siyasi düzeni inkâr eden toplumun birey üzerinde hiçbir baskısını kabul etmeyen görüş.” Dolayısıyla Demirkubuz'un karakterleri bir şeyi yapmaya değer bulmadığı için herhangi bir eylemde bulunmazlar. Onları harekete geçirecek herhangi bir gücün varlığına inanmazlar. Çoğunlukla kendilerini hayatın akışına bıraktıkları için yaprak gibi savrulup yiterler. Özgür bir iradeye sahip olmayan karakterlerin savruluşu rastlantı, trajedi ve kaderi Demirkubuz sinemasında belirgin hale getirir. Yönetmen, bu konuyla ilgili bir söyleşide; kaderi varlığımızın zemini saydığını, irademizle yapabileceğimiz çok şey olduğunu dile getirirse de bu durumun boşluk ve anlamsızlık duygusu oluşturduğunu itiraf eder. Onun filmlerinde bu duygu, karakterlerin hiçbir eylem gerçekleştirmemeleri olarak görülür.

Berry tarafından bu anlamsızlık duygusu “duygusal mesafe” olarak tanımlanmıştır. Ona göre karakterlerin kaderci tavırlarının iki nedeni vardır; ilki, yönetmenin varoluş

kaygıları, ikincisi, Türkiye Cumhuriyeti'nin modernliğe geçişi. Bu yorum, karakterlerin çoğunlukla ifadesiz kalmasının açıklaması olabilir. Böylelikle melodramatik imgelem modernliğin sancılarını eylemsizlik ve ifadesizlikle ortaya koyar (Akbulut, 2012: 154-155).

Modernizm, Batı'da insan, toplum, Tanrı tasavvurunun değişimine neden olan Aydınlanma'nın ortaya çıkardığı bir yaşama biçimidir. Tanrı tarafından yaratılanların ereksel bir açıklamayla ifade edildiği, dışsal herhangi bir müdahaleye imkân vermeyip varlığı zaman ve mekanla sınırlayan bir özelliğe sahiptir. Kökeninde deney ve gözleme dayanan bu bilgi arayışı, evreni düşünen öznenin aklına indirgeyen, ardından nihilizme ulaşan rasyonalist ve hümanist bir düşünce tarzıdır (İmamoğlu, 2017:1-2). Rönesans ile başlayan Tanrı-nesne(doğa)-özne(insan) arasındaki kopuş, modern insanın iradesini kendi elleriyle çevresine teslim etmesine neden olmuştur.

Modernist söylemin temelinde, hayatın insanın iradesiyle yapılandırılacağı inancı yer almaktadır. Sahip olduğu özgür iradesi ve aklıyla doğayı oranlara bölüp yeniden yapılandırmaya çalışan modern insan, özgür iradesini bütünüyle kullanmayı arzular. Fakat; her ne kadar çevresini düzenlemeyi arzu etse de gücünün sınırlı olduğunu idrak eder. Özellikle dünyanın başına gelen nükleer felaketler, özgür iradenin sınırına dair soruları gündeme getirmiştir. İnsanın ortaya koyduğu anlatı biçimlerinden biri olan sinema, bir yandan iradesini etkin bir şekilde kullanan kahramanları anlatırken, diğer taraftan rüzgârda savrulan bir yaprak gibi akıntıya kapılan insan öyküleriyle doludur. Bu durum, bir yandan belirlenmiş bir kaderin insanın istediği şekilde yaşamasına engel olacağı endişesinden diğer taraftan özgür iradesini doğa ve yaşam üzerinde etkin bir şekilde kullanmanın doğuracağı olumsuz sonuçların sorumluluğunun taşınmak istenmemesinden kaynaklanıyor olabilir. Mutlak belirleyici bir gücün varlığı insanı eylemlerinin tek sorumlusu olmaktan azat edip rahat hissetmesine neden olabilir. Çünkü mesuliyet, insandan mutlak belirleyici güce geçmiş olur. Bu güç sinemada bazen Tanrısal bazen de Tanrıdan bağımsız olarak ortaya çıkar (Özkan, 2016:279-280).

Melodramın dramatik yapısı, moderniteyle ortaya çıkan sorunlardan ve güvensiz ortamlardan bireyi kurtarmaya çalışmıştır. Kapitalizmin zor koşulları altında ezilen bireyi anlatan melodramlar, ilahi adalete göndermeler yaparak güvenli bir ortamın olduğuna dair onu ikna eder. Din ve geleneksel ahlaki düzen kalıplarının gündelik hayatta işlevini kaybettiği bir evrende ortaya çıkan melodramlar, kötülük yüzünden insanda oluşan kaygıyı erdemli olanın kazandığı bir dünya inşa ederek ortadan kaldırır. Dolayısıyla melodram, kurban rolünde olan karakterin zayıf olmasına rağmen sadece erdemli olduğu için onu

kurtaracak uygun aracın tanımlanmasına özellikle bağlıdır. Bu durum, melodramda yer alan beklenmedik ve olağanüstü olabilen durumlar aracılığıyla kader inancının onaylandığı ahlaki görüşü de ortaya çıkarır.

Melodram filmleri toplumumuzun sahip olduğu ortak hafızayı oluşturan, ulusal kimliğimize dair imge ve seslerin yer aldığı mekandır. Bu sebeple, ana akım sinemada da sıklıkla başvurulan bir yapıdır. İçinde yaşadığımız çağda melodram türü, anlatı nitelikleri olarak değişime uğrasa da toplum ile ilgili olanı yansıtmaya devam etmektedir. Her zaman sözcüklerin ve sözlü ifadenin yer almadığı ya da yetersiz olduğu melodramlarda aşırı jest ve mimiklerin kullanımı ya da müziğin etkin bir rolü söz konusudur (Akbulut, 2012:153). Modern zamanlarda aşırı jest ve mimiklere yer verilmesi de müziğin etkisi sürmeye devam etmektedir. Şarkıcı Orhan Gencebay ile başlayıp ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses’le devam eden arabesk müzik endüstrisi, 1980’lerden itibaren sinemada sürekli acı çeken, şarkıcının zalim felekten arka arkaya darbe yediği anlatılarda kullanılmıştır.

Mehmet Öztürk’e göre arabesk; dinsel ve feodal duygular vasıtasıyla şiddet, intikam ve kin duyguları üretip yaşamı daha da çilekeş kılmaktadır. Arabesk müzik içeren melodramlar; kinik, sado- mazoşist, dinsel bir öze sahiptir. Mutluluktan feragat eden karakterler, çile çektikleri gibi seyirciye de çile çektirirler (Öztürk,2015:109-157).

Box Office Türkiye sitesinin verilerine göre izlenme sayısı 6.480.563 olan 2018 yapımı Müslüm filmi, birçok melodramatik özelliğe sahiptir. Müslüm filminde çaresiz duygu ve düşünceleri ifade etmek için arabesk müziğe yer verilir. Urfa’da doğup Adana’da büyüyen Müslüm Gürses’in şöhret olma hikayesi anlatılan filmde; babasının, annesi ve küçük kardeşini öldürmesi, askerden bir kız uğruna kaçan kardeşinin bir çatışma sırasında öldürülmesi, Gürses’in hayatının değişmesine neden olan trafik kazası gibi acı olaylara karşı söylediği “Ne Karaymış Şu Alnımın Yazısı”, “İtirazım Var”, “Bunca Gamı Bunca Derdi”, “Yıllar Utansın”, “Acı”, “Kardeş Hasreti”, “Yalnızlık” “Kimde Kabahat” şarkıları Müslüm’ün kader karşısındaki isyanı olarak değerlendirilebilir. Ancak her ne kadar şarkılar yaşadığı hayata eleştirel yaklaştığını ima etse de kader inancının filmdeki varlığının göstergesi; Müslüm’ün başına gelen olaylara karşı tepkisizliği ya da dervişane bir tavır takınmasıdır. Yaşadığı acı olaylardan sonra beyaz kıyafetler giymeye başlayan Müslüm, diğer karakterlerden kendini soyutlayıp yalnızlaşır. Müslüm Gürses’in gerçek hayatta da bilgece bir tavra sahip olduğu söylene de Urfa’nın bir köyünden çıkıp Türkiye’nin sevdiği ünlü bir sanatçıya dönüşmek uzun mücadele ve zorlu koşullar gerektiren bir süreçtir. Filmde ise verdiği mücadelelerden bahsedilmemiş, “yenilgiyi kabullenen”, “bilge”, “kalender”

tarafı gösterilmiştir. Fatalist kader anlayışının melodramatik bir nitelik olarak filmlerde yaygın olması, günümüz Türkiye'sinin popüler kültür ve ideolojik alanda bilgelik ve kalenderliğin arkasına sığındığını göstermektedir.

Melodramların toplumun görüşlerini yansıtmaya, yönlendirme ve temsil etmedeki gücü göz önüne alındığında filmlerin toplum üzerindeki işlevi dikkate değerdir. Müslüm karakterinin birçok özelliği varken film, sadece belirli özelliklerine odaklanmış ve öne çıkarmıştır. Dolayısıyla Müslüm filmi topluma ve kadere dair bir inanç türünü önerip benimsetmeye çalışmaktadır. Son dönem Türk Sineması'nda da yaygın olan bu tutum, melodramatik imgelemin işlevini sürdürüp popüler bir hale gelmesine neden olmuştur (Kürkçüoğlu, 2021: 96-99).

Doğan Aydoğan "Melodram'dan Anti-Melodram'a; Popüler Türk Sineması'nda İktidar, Arzu ve Kaygı Söyleminin Dönüşümü, Recep İvedik Örneği" çalışmasında 1990 sonrasında Türkiye'de yaşanan sosyo-ekonomik dönüşümün melodramda kırılmaya sebep olduğunu iddia etmiş ve Recep İvedik filminin buna binaen anti-melodram olarak isimlendirilen bir söylem ürettiğini ifade etmiştir. Ona göre Arabesk filmler bu dönüşümün miladıdır. Çünkü kader, rasyonalite, kent, taşra gibi karşıtlıkları parodileştirerek kullanır. Box Office Türkiye'ye göre 7.437.050 seyirci ile diğerlerine göre en fazla izlenen Recep İvedik 5 ve serinin öteki filmlerinde Recep İvedik figürü, çaresiz ve edilgen bir karakter üretmez, aksine beden ve şahsi hayat üzerinden sergilenen kültürel sermayeyi isteyen hâkim değerlerle çatışma içinde olup onları yerinden etmeye çalışan aktif bir öznedir (Aydoğan, 2020:602).

İvedik'in her durumda kendini savunacak özgüvene sahip olması, alt-üst ilişkilerini dikkate almaması, günümüzde insanların çok sık sergileyemediği davranışlardır. Sosyal Psikolog Ali Dönmez göre; bir kısım insanlar gülmek bir kısım insanlar da karşı çıkıp meydan okuyan birini izlemek için bu filme gitmektedir. Recep İvedik'e özenmekte ve kendi yapamadıklarını onda görmektedirler. Dönmez; psiko-sosyal ihtiyaçlarını karşılamak için toplumun Recep İvedik'i izlediğini belirtmiştir. (Hakkıoğlu, 2019:96) Recep İvedik 1 filminde kullanılan tiplerden biri olan iyi ve dürüst zengin otel sahibi, bir televizyon kanalında kendini ifade edince, Recep'in güvenini kazanır ve o farkına varmadan Recep'i Antalya'ya kadar gitmeye ikna eder. Böylece filmin konusunu, otelin sahibi Recep'i maceraya çağırarak başlatmış olur.

Jung'ın ardından 'arketip' kavramı hakkında eser yazan yazarların başlıcalarından biri Joseph Campbell'dir (1904-1987). O 'Kahramanın Sonsuz Yolculuğu' eserinde

mitosları, masalları, ve farklı düşleri bir araya toplayarak hepsinde ortak olan imgelerden bahseder. Campbell, incelediği eserlere göre arketipsel yolculuğun üç aşaması olduğunu ifade eder: Yolculuğa çıkış, erginlenme ve dönüş. Kahraman yolculuğa çıkmadan önce sıradan bir hayat yaşamaktadır. ‘Maceraya çağrı’ ile kahraman bu sıradanlıktan çıkarak bilinmeyen kaderine doğru yol alır. Kahraman bazen sıradan hayatındaki konforu bırakıp yolculuğa çıkmak istemez. Bu durumda onu maceraya davet eden ‘doğüstü bir yardım’ gelir. Bu yardım yaşlanmış bir bilge veya ona benzer başka bir olayın kahramana ulaşmasıyla gerçekleşir (Gümüş, 2021:139).

Doğüstü yardımın gerçekleşmesine neden olan olaylardan biri kazalardır. Freud kazaların yalnızca şans olmadığını bastırılan duyguların sonucunda ortaya çıktığını ifade eder. Ruh kadar derin olabilen bu kazalar, bir kaderin ortaya çıkışına sebep olabilir. Yine Recep İvedik 2 filminde bu görevi Recep’in ninesi üstlenmiştir. Nine ölmeden önce Recep’in başarmasını istediği şeyleri söylemek üzere onu yanına çağırır. Recep’te ninesinin isteği üzerine iş bulmak, evlenmek, saygın bir insan olmak için harekete geçer. Dolayısıyla Recep İvedik filmde ninesinin yönlendirmesi altındadır (Ursavaş, 2019:21-23).

Box Office Türkiye verilerine göre 5.484.798 izlenme sayısına ulaşan 2022 yapımı Bergen filmi, 1959-1989 yılları arasında yaşamış olan Bergen’in hayatını konu alan Müslüm gibi biyografik bir yapım. Yaşantısı nedeniyle acıların kadını olarak bilinen Bergen, küçük yaşlardan itibaren müzik eğitimi alıp konservatuarda çello çalan bir öğrencidir. Arkadaşlarıyla birlikte gittiği gazinoda sahneye çıkıp arabesk bir şarkı söyledikten sonra büyük beğeni toplar. Okulu bırakıp âşık olduğu adamla evlenir ve zorbalık, şiddete maruz kalır. Birkaç kez kocasını terk etse de yine ona geri döner. Tamamen terk ettiği zaman ise kocası yüzüne kezzap atıp onun bir gözünü kör eder. Sonunda kocası hapisten çıktıktan sonra Bergen’i öldürür. Bergen eğitilmiş ve maddi olarak orta gelirli bir kısımda yer alsa da yaşadığı acı dolu hayatın bir sonucu olarak kaderciler şarkıları söylemeyi kendisi tercih etmiştir (Bumin, 2022).

Filmde, toplumsal bir zorunlukla kaderinin Bergen’i arabeskin içine düşürdüğü gösterilmiştir. Arabesk müzik dinleyicilerinin çoğu, şehir yaşamıyla mücadele eden ve bu müziğin sözleriyle ümitlerini, hüznelerini ve çaresizliklerini dışarı vuran insanlardır. Dolayısıyla ezilen kitle için arabesk bir sığınma aracı olarak görülmektedir.

Arabesk müziğin yoğun olarak işlediği konulardan biri de katedir. Bergen’e ait “kul feryadı”, “acıların kadını” gibi şarkılar, sözleriyle çaresizlik, acı ve keder dolu bir yaşam algısını ifade etmektedir. Arabesk müzikte filme de yansıyan kadere karşı olumsuz bir imaj

yer almaktadır. Bergen'in kocasıyla ilişkisinde yaşadığı sorunlar ve onun tarafından gördüğü zorbalıklar, kadercı ve yazgıcı ifadeler içeren şarkılarla verilmiştir. Bergen yaşadıklarının sorumluluğunu bir taraftan kadere yüklerken diğer taraftan da “kader diyemezsin”, bana neler vadettin” şarkılarıyla kocasını sorumlu tutmaktadır. Psikolojik olarak rahatlama sağlayan bu durum, her şeyin sorumluluğunu başka bir varlığa bağlayıp kişiyi pasifleşmeye iterek meselelerin çözümünü ertelemektedir.

Kader inancı, modern zamanlarda form değişikliğiyle yine melodram ve diğer türlerdeki yerini almıştır. Campbell'e göre sonsuz bir döngü içerisindeki kahramanın yolculuğu modern haliyle devam etmektedir. Değişik imgelerle açığa çıksa da kahramanın hikayesi devamlı bir çember şeklinde tamamlanmaktadır. Jung'ın ortaya sürdüğü mandalalar da bu imgelere işaret etmektedir. Bilinen en eski dini formlardan biri mandalalardır. İlahi olan ne varsa mandala onun sınırlarını belirlemekle işlevseldir (Gümüş, 2021:139-140).

Dini literatürde 'takdir'e karşılık gelen mandala, modern dönemde merkeze Allah yerine farklı figürler yerleştirebilmektedir. Allah-alem-insan ilişkisini ifade eden çok önemli kavramlardan biri olan kaderin, modern zamanlarda sinemada yer alışıyla toplumda oluşturduğu algı, yaşanan olaylardaki tesirleri hem hayata hem de dine bakış açısında göz ardı edilemeyecek bir bilgidir.

Arabesk müziğin melodramda yer alışıyla kader algısını oluşturan ana etmen, dini metinler yahut İslami ifadelerden daha çok yaşam zorlukları ve bu zorlukların kültürel kesim tarafından algılanış biçimidir. Türk toplumunda, hayatın zorluk ve sıkıntılarının kendi eylemlerini yok sayarak rastgele ve hikmetsiz Allah tarafından belirlendiği teist fatalizm inancı ve olayların zorunlu ilişkisi karşısında bireylerin etkisiz ve pasif olduğu felsefi fatalizm inancı yer almaktadır (Öge, 2014).

Determinizme yaklaşan bu durum, Mustafa Macit'e göre kaderciliğe birçok yönden benzese de ikisi birbirinden farklıdır. Determinizm, nedensel süreklilik düşüncesine dayanan her şeyin bir önceki neden ile açıklanabileceğini iddia eden bir tezdır. Bu teze göre olaylar neden ve sonuca bağlı olarak zincirleme bir şekilde kendisinden önceki şartların devamıdır. Bu şartlar ilahi olabileceği gibi fiziki yahut insani de olabilir. Nedenler önem arz etmediği gibi herhangi bir değer farkı da söz konusu değildir. Sonuç olarak felsefi fatalizm de olayları ve olguları insana ya da topluma boyun eğen akli bir nedensel zincirlemeyle anlamlandırır. Kadercı anlayış “Önüne geçilemeyecek olan olay, er ya da geç olacaktır.” derken, Determinizm hiçbir şeyin takdir edilmediğini iddia etmektedir (Macit, 2014: 20-21).

Modern zaman filmlerinde yer alan olay örgüsündeki determinizm; bir önceki olayın bir sonraki olayı zorunlu kılmasında yatan yüce güç, kader inancının başka bir formda ortaya çıkışı olarak görülebilir. Kur'an ve Sünnet perspektifinde bildirilen kader inancının, sinema türleri incelendiğinde melodram filmlerinde ve daha sonra bir biçim olarak kabul edilen melodramatik imgelemde görülen fatalizm, aşkınlık, potlaç, doğaüstü güçler ve determinizm eksenindeki kadercilik anlayışından farklı olduğu görülmektedir. Farklı kader algıları, günümüz sinemacılarından Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde de sıklıkla evrensel değerlerden yola çıkılarak ele alınır. Aşağıda Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasında kader inancının ele alınışına yer verilecektir.





## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI VE KADER

Televizyonun sinema filmlerinin gösterileceği bir alan olması, Kültür Bakanlığının sinemacılara verdiği destek, video, Euroimages ve festival gibi fırsatlar yönetmenlerin ticari kaygı olmadan, rahat bir şekilde filmler yapmalarına neden olmuştur. Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin auteur olarak kabul edilmiştir. Yeşilçam melodramatik imgelemi devam etse de farklı ülkelerle ortak yapımlar auteur sinemacıların kendi tarzlarını oluşturmalarına katkı sağlamıştır. Auteur yönetmenlerin ortaya koydukları modern anlatı yapısı, bu dönemin “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılmasına neden olmuştur (Uğur, 2017).

Yeni Türk sinemasının, Türkiye dışında en tanınan bağımsız sinemanın yönetmenlerinden olan Nuri Bilge Ceylan 1959 yılında İstanbul’da doğmuştur. Bugüne dek sırasıyla Kasaba(1997), Mayıs Sıkıntısı(1999), Uzak (2002), İklimler (2006), Üç Maymun (2008), Bir Zamanlar Anadolu’da (2011), Kış Uykusu (2014) ve Kuru Otlar Üstüne (2023) olmak üzere sekiz film yapmıştır.

Ceylan’ın; “Kasaba”, “Mayıs Sıkıntısı”, “Uzak” filmleri “Taşra Üçlemesi” olarak bilinmektedir. Bu üçlemede tematik olarak mevcut izlenimci ve durum odaklı bakış, insan doğasına yönelik varoluşsal bir kaygıya dönüşür. “İlk üç filmde daha samimi yaşayan ve yakın bir yönetmen tablosuyla karşılaşırız. Sonrasında bir entrikanın peşine düşen, kurgulayan, gerçekçiliği kötücül olanın çiziminden tevarüs etmeye çalışan bir portre karşımıza çıkar. Üçlemedeki sahicilik, belgeselci tarzdaki bir yaklaşım ama bununla beraber Kuzey Avrupa ve İran sinemasındaki yer yer aşkinci değiniler, son iki filmde sönükleşir ve bizi yönetmenin ruhunu aradığımız, bozundurulmuş bir boşlukta bırakır ” (Kabil, 2010:6).

Ceylan, filmlerinde oluşturduğu bu boşluğu, karakterlerin eylemsizliği üzerine kurgular. Harekete geçme kararını veremeyen karakterler, sahtelikleri konusunda bilinçli fakat pasiftirler. Buna karşı filmlerinin genelinde farklı görme biçimleri hakimdir. O daha çok; bir tarafta pasiflik diğer tarafta öfkenin olduğu ikilemden, kaçışın olup olmadığını sorgulamaktadır. Filmlerin genelinde var olan pasiflik ve kötülükten arda kalan hayaletsilik, kader perspektifinde ontolojik bazı öngörülerini beraberinde getirmektedir. Sezgisel anlamda eşzamanlılıklar, bir olasılıklar potansiyelini karşımıza çıkarır. Tefekküre sevk eden anlatı ve imgeler, Ceylan’ın kurduğu anlatıda karakterlerin kaygıları ve teslimiyetlerine rağmen melankoli duygusunu ortaya çıkarır. Bu da fikirlerin, tercihlerin ve öykünün ilerleyişinin

ötesinde kötücül kader fikrini beraberinde getirir. O, filmlerinde yer verdiği kader inancı ile ekolleşmiş bazı kelâmi düşüncelere yakın tutum sergilemiştir.

“Sanat, suç, vicdan ilişkisini tüm filmlerinde ortak konular olarak saptayan Ceylan’ın, melodramatik imgelemi ve neden sonuç ilişkisini benimseyen klasik anlatı yapısını Uzak, İklimler, ve Üç Maymun’da dolaşıma soktuğu görülebilir” (Akbulut, 2005). Kadercilik/fatalizm, klasik anlatı yapısının yanı sıra, üçlemede gözlemlenebilen algılardan biridir. Uzak, Jonathan Romney’in belirttiği gibi ‘kaçırılmış buluşmalar ve ıskalanmış iletişimin filmidir.’ (2004). 2001 Yılında gün yüzüne çıkan Uzak filmi, ekonomik krizin etkileriyle toplumda kader inancına dair farklı dünya görüşlerini ele almaktadır. Anadolu’nun bir köyündeki fabrikada işini kaybeden ve sonra İstanbul’a iş bulma ümidiyle giden genç bir adam olan Yusuf’la alakalıdır. Büyük şehre geldikten sonra ilk önce kendisinden büyük kuzeni Mahmut’un evine yerleşir. Film boyunca aradığı işi bir türlü bulamaz. Kuzeni Mahmut da hala ona âşık olmasına karşın eski karısına, onu sevdiğini söyleyemez, ona gitme diyemez. (Çatak, 2009) Modern yaşam onu öylesine ketum hale getirmiştir ki, o yalnızca ideallerine, çevresine, ilişkilerine değil, aynı zamanda kendisine de uzaklaşmıştır. Kovacs’ın dediği gibi onu sınırlandıran koşullar, artık dışarıda değil, içeride, onun içindedir” (Akbulut, 2012).

Diğer taraftan Neo-Realizm tarzında film yapan yönetmenlerin filmleri ile “Uzak” filmi arasında bir takım benzerlikler göstermektedir. Oyuncuların amatörlerden seçilmesi bunlardan bir tanesidir. Gerek Mehmet Emin Toprak (Yusuf), gerekse Muzaffer Özdemir (Mahmut) profesyonel oyuncu değillerdir. Toprak bizzat Ceylan’ın köyündendir. O, 1994-95 yılları arasında bir fabrikada çırak olarak çalışmıştır. Daha sonra üniversitede bir yıl okumuştur. Sonra da Ceylan’ın Kasaba filminde (1997) bir fabrika işçisini oynamıştır. Mahmut ise Ceylan’ın daha eski bir arkadaşıdır. Sadece oyuncuların amatörlerden oluşması değil, aynı zamanda da çekim yerinin belirlenmesi de sözü edilen Neo-Realizm anlayışının bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ceylan’a, filmde kar yağması ne kadar dikkate alındı sorusuna “tamamen rastlantıydı” diye cevap vermiştir (Çatak, 2009).

Filmlerinde farklı inanç perspektifine sahip olan karakterler, izleyiciye doğru bir cevap sunmaktan öte, kadere dair derin düşünce ve sorgulama alanı sunar. “İnsan var olduğu gündün bu yana gerçek dünyanın benzerini inşa etmeye çalışmaktadır. Andre Bazin’e göre bu tümüyle ruh bilimsel bir istektir. İnsan ölümsüzlüğün ardında olduğu için gerçeğin benzerini yaratmaya çaba göstermektedir” (Büker, 2012: 13). Yılmaz Güney’den sonra Yeni Gerçekçilik akımının temsilcisi olan görülen Ceylan, toplumun inanç alanındaki

düşüncelerini olduğu gibi beyaz perdeye yansıtmak adına farklı fikirleri temsil eden zıt karakterlere bir arada yer verir.

“Ceylan’ın filmlerinde hemen dikkat çeken şey güçlü bir kutupluluk, açıkça antagonist iki figürün neredeyse daimi ama huzursuz birlikteliğidir: bir yanda pasiflik, diğer yanda şiddetli eyleme geçişler. Bu iki kutupla kâh aynı karakterde kâh iki farklı karakter arasındaki ilişkide karşılaşıyoruz. İkinci durumda, karakterlerin yazgıları bir ayrışmalı sentez biçiminde birbirine bağlıdır; iki kutbu karşılıklı olarak birbirini dışlamakla beraber gerektiren, aynı çerçeve içinde birbirine kenetlenmiş bir sentez ” (Diken., 2018).

Eski fotoğrafçı Ceylan, gençliğinde daha sonra filmlerini fotoğrafladığından daha dışavurumcu, gerçekçi olmayan, daha yapay çekimler yaptı. Uzak filmde Mahmut'un dairesinin duvarlarını o döneme ait resimler süslemiştir. Ceylan'ın ilk kısa filmi "Koza " (1995), natüralizmi tercih eden bir üslup değişikliğinin ilk işaretlerini ortaya koymaktadır. Burada o, “bir gerçekliğin imajını aktarmaya” çalışmaktadır. Ceylan bunu şu şekilde açıklıyor:

“Fotoğrafta Natüralizme/gerçekçiliğe yönelmediğim doğrudur. Ancak filmde işler farklı gelişti...Ama beni film çekmeye iten şey, gerçekçiliği ifade etme arzumdur. Çünkü buna geleneksel film dünyasında yeterince önem verilmediği hissine kapıldım” (Çatak, 2009).

O, film yapma nedeninin esasını şöyle açıklıyor: “Esas olarak filmlerimin insan doğası üzerine bir tür araştırma gibi olmasını istiyorum. Hayata yakından eldiven giymeden dokunmaya kalktığımızda hayret verici buluyorum. Beni film yapmaya iten şey daha çok bu” (NTV, Benim Sanatım (Nuri Bilge Ceylan), 27:23- 27-37).

İnsanın doğasında ele alınıp düşünmeye sevk eden Ceylan’ın filmlerinde kader ve buna bağlı olarak özgür irade konusu, karakterlerin inançlarına dair fikir ve söylemleri, davranışları ve hayat akışlarıyla ele alınabilir. Karakterlerin kaderi; kendi tercihleri ve yaşadıkları olaylar üzerinden anlatılmaktadır. Hikayelerinin gelişimi ve kaderlerini yönlendiriş şekilleri de ilgi çekicidir. Ceylan, filmlerinde odağa karakterleri alıp yavaş bir akış belirlemiştir. Bu akış sayesinde onların iç yolcuklarında kaderleriyle mücadelelerine yer verir.

Ceylan, Türkiye kültüründe önemli bir kalıp haline gelen, dinî yahut dinden bağımsız olarak toplumun bilinçaltında yer edinen kader inancına; hayır şer, hüsün kubuh, hidayet delalet, salah-aslah ve rızk gibi gündelik yaşamda yer edinen kelâmi konular vasıtasıyla filmlerinde yer vermiştir. O, kelâmi konuları ve kavramları ne kadar hikmetli olsa da

gündelik yaşamın sıradanlığını temel alarak ailevi ve kişilerarası dünyevi olayların akışında kurgular. Gündelik yaşamda yer alan karşılaşmalar, işlenen suçlar, yardımseverlik, iyilik ve kötülük, geçim sıkıntısı (rızk) gibi deneyimler olağanüstü olanı bizlere gösterir. Bununla birlikte yönetmen, insanın kaderi üzerindeki etkisi üzerine sorular sorup onun iradesiyle kader karşısında özgür olup olmadığını araştırmaktadır.

Araştırma için filmde kader arketipi üzerinden yapılan analizle Ceylan'ın filmlerinde yaşadığımız dönemde kadere dair inancın nasıl şekillendiğini görmek mümkün olacaktır. Bu nedenle aşağıda Ceylan'a ait "Bir Zamanlar Anadolu'da" filminin kader inancına bağlı olarak kelâm ekolleri perspektifinde çözümlemesini yapacağız.

Filmleri anlama, çözümleme sürecinde görünenden görünmeyene ulaşmak için farklı çözümleme yolları vardır. Söylem analizi (İng. Discourseanalysis), Retorik analiz (İng. Rhetoricalanalysis), İdeolojik analiz (İng. Ideologicalanalysis), Metinlerarasılık (İng. Intertextuality), Göstergebilimsel analiz (İng. Semioticanalysis), Tür analizi (İng. Genreanalysis), Anlatı kuramı (Narratology) gibi yöntemlerden söz edilebilir.

Ele aldığımız Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) filmde dikkate alacağımız söylem analizi olacaktır.

#### 4.1. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi

Tablo 1. Filmin Künyesi

Vizyon Tarihi	23 Eylül 2011
Yapımı	Türkiye, Bosna Hersek
Tür	Suç, Dram
Süre	163 dk.
Yönetmen	Nuri Bilge Ceylan
Oyuncular	Muhammet Uzuner, Yılmaz Erdoğan, Taner Bırsel, Fırat Tanış, Ahmet Mümtaz Taylan, Ercan Kesal
Senaryo	Ercan Kesal, Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan
Yapımcı	Zeynep Özbatur Atakan

#### 4.1.1. Özeti

Nuri Bilge Ceylan'ın taşraya döndüğü Bir Zamanlar Anadolu'da filmi, Kırıkkale'nin Keskin ilçesinde Yaşar'ın cesedini gece boyunca arama çalışmalarına katılan Savcı Nusret(Taner Birsel), Doktor Cemal (Muhammet Uzuner), Komiser Naci (Yılmaz Erdoğan), Arap Ali (Ahmet Mümtaz Taylan) ve diğer birkaç kişiden oluşan grubun, Kenan (Fırat Tanış) ve Ramazan (Burhan Yıldız) adındaki zanlılar eşliğinde, maktul Yaşar'ın( Erol Erarlan) cesedini araması üzerine kurulmuştur. Uzun arayışlar gece boyunca devam eder. Cesedin uzun süre bulunamaması gergin bir ortamın oluşmasına neden olur. Cesedi aradıkları yere yakın olan ceceli köyünün muhtarının (Ercan Kesal) evinde konaklarlar. Bu konaklama esnasında yaşadıkları ve sabaha karşı Kenan'ın itirafı, cesedi bulup kaldıkları kasabaya geri dönmelerini sağlar. Yaşar'a yapılan otopsi sistem hakkında hakkında bilgi verir.

#### 4.1.2. Karakterler ve Olay Örgüsünde Kader

Yirmi senedir polis olarak çalışan Komiser Naci, Kenan'ın öldürdüğü cesedi bulmak için çıktıkları keşifte, eşi aradığı zaman nahif bir tutum sergiler. Çıktığı yoldan eşini haberdar etmeyen Naci, açıklama yapmaya çalışsa da öfkeli ve sitemkar cevaplarla karşılaşır. Engelli bir çocuğa sahip olan Naci, eşinin ilaç yazdırması gerektiğini hatırlatması üzerine; arka koltukta oturan doktor Cemal'den bu işten sonraki gün, reçete yazmasını rica eder. O, Kırıkkale'nin Keskin ilçesinde gece boyunca Kenan'ın öldürdüğü cesedi bulmak için çabalar. Sabaha kadar bir çeşme, yanında sürülmüş bir tarla ve top gibi bir ağacın olduğu gömülmüş olan cesedin alanını bulmak için tutuklu Kenan'la sürtüşmeler yaşar.

Yapılan keşiflerde cesedin bulunamaması üzerine; Savcı Nusret'in “ Ya Naci, sen her şey tamam dememiş miydin bana ya? Sabah Ankara'da olmam lazım söylemiştim sana biliyorsun. Bu kadar insan sana güvendik geldik ya!” ifadelerine karşı Naci, savcıdan ayrı bindiği araçta “Kolay tabi oturduğun yerden konuşmak. Öyle mi Arap? Oturduğun yerden diyorum sallamak kolay. Ben sigorta şirketi miyim!.... Bekara karı boşamak kolay tabi. Sende gir o zaman arkadaşım sorguya! Hem üşeniyorsun, ‘Naci’cim şu işi sen hallediver’ diyorsun ondan sonra da gelip hesap soruyorsun!” ifadelerini kullanır.

Komiser Naci, bürokrasi ve statünün getirdiği hiyerarşik yapı dolayısıyla alması gerekenden daha fazla sorumluluk üstlenmek zorunda kalmıştır. Naci, Savcı Nusret'in ricasını yerine getirirken seçimde bulunduğu statünün etkisinden dolayı özgür olmadığını,

üstlenmek zorunda kaldığı sonuçlar karşısında sık sık dile getirir. Statü, diğer taraftan bir başkasını kısıtlama hakkı verdiği için kötülük hiyerarşik düzende yeniden tanımlanmış olur. Cesedin yeri tespit edilemeyince zanlı Kenan'ın sigara isteğini reddederken söylediği şu ifadeler bu duruma örnek olarak gösterilebilir: “Oğlum sigara istiyorsan önce hakkedeceksin. Artık bedava iş yok. Bak savcıya adam hukuk tahsili yapmış, çalışmış. Sigarasını da içer fırçasını da atar.”

Kader, hiyerarşik düzen içerisinde yeni bir oluşumla ortaya çıkmıştır. Hem zorunlu tercihleri hem de kötülüğü içeren bu anlayış, komiser ve savcı statüsünün farklarından oluşmaktadır. Komiser Naci'nin kader inancı, engelli bir çocuğa sahip olması dolayısıyla yakınan eşinden bahsederken anlaşılır. “Bir de nasıl zeki bir çocuk, nasıl cevaplar veriyor çok akıllı ya! Zaten bu hastalığın aşırı zekadan olduğunu söylüyorlar. Ama hanım duruyor duruyor aynı şeyi söylüyor ‘Allah bizi niye seçti?’ diyor. ‘Niye biz ?’ diyor yani. Diyorum ya isyankar mı olacaksın, böyle soru sorulur mu hanım? Günaha girmektir bu yani. Bunu sorgulayamazsın, her şeyin bir sebebi vardır. Yazıldıysa bitti.” Yazıldıktan sonra yapacak bir şeyin olmadığına inancı, Naci'yi Cebriyye ekolüne yaklaştırırken her şeyin insanoğlunun bilemeyeceği bir sebebe dayandığını kabul etmesi ise onu, Allah'ın yarattığı ve emrettiği her işte bir hikmet-illet bir maslahat ve sebep olduğunu kabul eden Eş'ariyye ve Mâtürîdiyye'ye yaklaştırmaktadır.

Doktora ilaç yazdırmaya gittiği zaman; doktor Cemal'in kendi hayatı için yapacak bir şey olmadığını ifade etmesi üzerine “Bizim için yok. Senin için niye yok? Gencecik adamsın. Valla ben senin durumunda olsam, hiç arkama bakmam toplarım pılıyı pırtıyı” diyerek taşrada yaşamanın zorunlu bir hayata hapsolmek anlamına geldiğini anlatır. Ceylan taşra ve kent üzerinden yaptığı ayrımla taşrada kader inancının yansımalarına dikkat çeker. Kenan'ın kendi evladı olduğunu iddia ettiği çocuk ile ilgili “Neticede olan çocuklara oluyor doktor. Herkes yaptığının cezasını çekiyor. Çocuklarsa büyüklerin günahını.” ifadeleri de zorunluluk düşüncesinde olan Naci'nin yine kadere Cebriyye ekolü gibi baktığını göstermektedir.

Komiser Naci'nin sahip olduğu sorumluluk bilinci, Savcı Nusret'te bulunmamaktadır. Zanlı Kenan'ı sorgulaması gerekirken bunu, Komiser Naci'den isteyen Savcı, gece boyunca cesedi arama çalışmasıyla yeterince ilgilenmeyip hayatında şahit olduğu bir ölümü sorgular. Yaşar'ın cesedi bulunduğu arkadan domuz bağıyla bağlanmış olduğu görülür. Komiser Naci yapılan bu kötülüğe tepki gösterirken savcı “Şu işi bitiverelim bir an evvel.” diyerek komiseri sakinleştirip olay yeri tespit tutanağı tutturur. Tutanakta

cesedi tarif ederken “Ceset 1.80 cm boyunda, 35-40 yaşlarında, Clark Gable görünüşlü, 80-90 kg tahmini ağırlıklı.” ifadelerini kullanır. Bu cümlelerin ardından cesedin başındaki herkes gülmeye başlar. Aralarından biri “Savcım Clark Gable’ye benziyorsunuz biraz. Biliyorsunuz değil mi?” der. Yarım ağız gülen ve kendini tutmaya çalışan savcı zevzekliği bırakıp ciddi olmalarını söyler. Bürokrasi insani duyguları alıp götürmüş ve bir cesedin başında espri yapıp gülüşmelerini yani kötülüğü bir başka yönüyle ortaya çıkarmıştır.

Bir ölüme duyarsızlaşan savcı, başka bir ölümle hesaplaşmaktadır. Keşif sırasında Doktor Cemal’le yaptığı konuşmada, meslek hayatında nedenini ancak bir münecimin anlayacağı bir çok ölüm vakasıyla karşılaştığından bahseder. Savcı, ölümlerden birisini şu cümlelerle anlatmaktadır “Bir kadın vardı mesela. Bir arkadaşın eşi. Bu kadın bir gün ‘ben dört beş ay sonra şu tarihte öleceğim’ diyor. Hakikaten de küt diye ölüyor kadın.” Akla uygun hiçbir nedenin olmadığını söyleyen Savcı, ecelin sosyal ilişkilerden bağımsız insanın sahip olduğu doğaüstü kudret ile gerçekleşebileceğine inanmaktadır. Güzel, batıl itikatları olmayan ve hamile olan bu kadının ölümüne anlam verememektedir. Yüce Allah’ın evren için kader çerçevesinde belirlediği toplumsal yasalardaki sebep sonuç ilişkilerini kapsayan sünnetullahın varlığı, Savcı Nusret için bir anlam ifade etmemektedir. Bu duruşuyla inanç temelli olmayan iradeci bir kader anlayışına sahip olduğunu gösterir.

Diğer taraftan da kadının söylediği o zaman diliminde ölmesi, ona üstün bir güç atfettiğini göstermesi sebebiyle fatalist bir eğilim içinde olduğu söylenebilir. Savcının kadında olduğunu düşündüğü doğaüstü güç, kader inancının yeniden oluşumuna kaynaklık eder. Onun, kadının ölüm nedeni hakkında soru soran doktora söylediği şu ifadeler “Valla nedeni medeni yok. Dediğim gibi çok tuhaf bir ölüm.” yine aynı yaklaşımı desteklemektedir.

Doktor Cemal’in tıpta her ölümün bir nedeni olduğunu belirtmesi, film boyunca savcının, kadının ölümünü sorgulamasına neden olur. Kadının hamileyken sonbaharda öleceğini söyleyip ölmesi, savcıda masallarda gerçekleşen olağanüstü olay izlenimi oluşturur. Kadının arkadaşının karısı olduğunu söylemesine rağmen olay örgüsü ölen kişinin, savcının karısı olduğunu ortaya koyar. Kadının doğum yaptıktan sonra öleceği söylemleri, savcının kendisi olduğunu anladığımız kocası tarafından hamilelikte oluşan farklı duygu durumu olarak tanımlanmaktadır.

Karısının ölümünün tuhaf bir vaka olduğunu iddia eden savcıya, doktor cemal problem odaklı başa çıkma yöntemini kullandığını gösteren şu ifadeleri söyler: “Peki otopsi yapıldı mı? Ölüm sebebini net olarak anlayabilmek için. Canım insan öleceğim dediği için ölmez ki savcı bey. Ne bileyim kendini zehirlemiştir.” Ölüm nedeninin kalp krizi olduğunu

söyleyen savcı; eşinin doğum yaptıktan sonra öleceği söylemiyle kalp krizi arasında sebep sonuç ilişkisine ulaşamadığı için karısının ölümünü anlamlandıramamaktadır.

Ölüm nedeninin kalp krizi olması nedeniyle otopsiyi gereksiz bulunduğunu söyleyen savcı, ailesinin de kadının bedeninin parçalara ayrılmasını kabul etmediğini belirtir. Fakat doktor “Gerçi tabii bir de şu var; bazı ilaçlar yüksek dozda alınırsa kalp krizine neden olur.” diyerek sorgulamaya devam eder.

Gece boyunca kırsalda aradıkları Yaşar’ın cesedini sabah bulup merkeze geçtiklerinde, otopsi tutanağı için hastaneye gelen savcı, doktor Cemal’le yine karısının ölümüyle ilgili konuşur. “Ya doktor ne adamsın ya! Şu yaşma geldim, senin kadar pireli adam görmedim. Sadece kafama biraz takıldı da. Şu ilaç meselesi. Hani dedin ya bazı ilaçlar vardır, yüksek dozda alındığında kalp krizine yol açabilir. Hayır benim anlayamadığım şu; bu kadın neden ilaç molaç içmeye kalksın ki durduk yerde?” Savcının bu sözleri Freudyen teoride yer alan savunma mekanizmalarından olan yadsımaya örnek oluşturur niteliktedir.

Buna karşılık doktor, sünnetullahı bilimsel perspektiften anlama konusunda ısrarcıdır. Kadının içinden atamadığı bir sorunu sebebiyle ilaç içmiş olabileceğini söyler. Bu duruma şaşırın savcı, kadının böyle bir derdi olsa çevresinin bunu anlayabileceğini ifade eder. Savcıya bu konuda hak veren doktor, en başta kocası ve arkadaşlarının kadının durumunu fark edebileceğini belirtip kadının kocasıyla arasının iyi olup olmadığını sorar. Savcı’nın verdiği cevap olayı aydınlatır niteliktedir. “Ufak tefek sorunları varmış gerçi ama. Yani her ailede olabilecek türden. Sadece bir gün kocasını başka bir kadınla yakalamış ama olayı büyütmemişler hemen affetmiş kadın.” Doktor, kadınların böyle bir şeyi kolay kolay affetmeyeceğini söylediğinde savcı “Affetmiş affetmiş hakikaten affetmiş. Hatta ondan sonra bir daha lafını bile etmemişler.” diyerek durumu yadsımaya devam eder.

Kadının, o zaman diliminde kendini öldürmeyi kafasına koyduğunu ve karnındaki bebeğe zarar vermemek için doğuma kadar beklediğini söyleyen doktor “Valla hiç kimse durup dururken ölmez savcı bey. Tıpta yok böyle bir şey.” diyerek bilimin kaderi ve insan iradesini anlamadaki önemini ortaya koyar. Ne tür ilaçların kalp krizine neden olabileceğini soran savcının digoksinin adını duyunca yüz ifadesi değişir. Savcı kayın pederinin de bu ilacı kullandığını söyler ve biz o anda acı gerçeği idrak ettiğini anlarız. Otopsi odasının hazır olduğunu, gidebileceklerini söyleyen doktora “Ya doktor! Bir insan bir başkasını cezalandırmak için hakikaten kendini öldürebilir mi? Olabilir mi böyle bir şey?” ifadeleriyle intiharın sebeplerini sorgulayarak sosyal bir suç niteliği taşıdığını ima eder. Çünkü insan, sadece kendisi için değil; ailesi, arkadaşları, çevresi için de yaşamaktadır.



İnsanların eylemlerinin önceden belirlendiği fikrine dayanan kader ile bireyin kendi yaşantısına son verme eylemi olan intihar, özgür irade ve zorunluluk perspektifinde değerlendirilebilir. Ancak film hem savcıya hem seyirciye, savcının karısının ölümünün ardında yatan nedenleri göstermek niyetindedir. Savcının yaşadığı anlamlandırma sürecindeki değişim, kader inancı açısından toplumsal olayların nasıl yorumlanması gerektiğini gösteren bir örnek oluşturur.

Savcının karısının öleceğine dair söylediği sözleri, karısının ölümü ve ölüm nedeninin kalp krizi olarak gösterilmesi; ölümün maddi sebepler çerçevesinde anlaşılmasına imkan vermemektir. Fakat doktorun gözünden açıklığa kavuşturulan bu ölümün; nesnenin kötü bir eyleminden etkilenen öznenin, yaşadığı olumsuz psikolojik sürecin sonunda ortaya çıkan bir tercih olduğu anlaşılmaktadır. Bu da filmin, kader inancını hem Cebriyye/Eş'ariyye hem de Mu'tezile/Mâtürîdiyye yaklaşımlarıyla ele aldığını göstermektedir.

Tanrı ya da din kavramlarının yer almadığı diyaloglarda savcı, ölüme inanç temelli olmayan fatalist bir anlayışla yaklaşmıştır. Fakat onun yaklaşımı, karısının ölümü intihar olarak anlam kazandığı zaman, inanç temelli olmayan iradeci kader anlayışına kaymıştır. Savcının intiharlar üzerine sorduğu soruya doktor “Zaten intiharların çoğu, başka birini cezalandırmak için yapılmıyor mu savcı bey?” diyerek intiharın insana ait bir tercih olduğunu vurgulamış ve Mu'tezile perspektifinde insanın eylemlerinin yaratıcısı olduğunu kabul etmiştir.

Tanrı ve din kavramlarına yer vermeyen doktor, inanç temelli olmayan iradeci bir yaklaşım sergiler. Doktorun söylemlerini desteklediğini bildiren savcı, doktora “Karım... kadınlar bazen çok acımasız olabiliyor doktor ya çok!” diyerek yaşanan intiharın toplumsal yasalar gereği gerçekleştiğini kabul eder.

Filmde ele alınan bir başka ölüm vakası Yaşar'a aittir. Doktor Cemal, otopsi yapmak için Yaşar'ın bulunduğu odaya gider. Savcı'nın aralarından ayrılmasından sonra otopsiye başlar. Teknisyen otopsi esnasında Yaşar'ın soluk borusunda toprak gördüğünü, bu yüzden diri diri gömülmüş olabileceğini söyler. Fakat doktor, teknisyenin ısrarına rağmen rapora soluk borusunda bir şey görünmediğini yazdırır. Bürokratik düzende amaç, işin bitirilip rapora geçirilmesidir. Doktor da hiyerarşik düzende yapması gereken işi yapar ve kötülüğü sıradan bir şekilde işler. Bu sebeple yüzüne kan sıçradığı görülür.

“Cemal için her neden ve sonuç, bilim yasalarıyla tespit edilebilir ve açıklanabilir. Uhreviliğe veya irrasyonel fenomenlere yer yoktur. Savcı Nusret'le konuşmasının başında etkili bir şekilde gösterilir bu. Nusret çocuğu olup olmadığını sorduğunda, Cemal soğuk bir

şekilde çocuk istemediği yanıtını verir. Filmde asla açıkça söylenmese de yüzeydeki gevşek imalar bunun Cemal'in evliliğinin sonlanmasının (ve bir zamanlar mutlu yaşamından düşüşünün) nedeni olabileceğini düşündürür. Nusret ile diyalogunda bu, biraz daha açığa çıkar.; Nusret'in gizem ve umuda duyduğu acil ihtiyaç, Cemal'in olgular, kanıtlar ve tıbbi delillerden bahsetmesiyle etkili bir yapı bozuma uğrar. Ne var ki biyografik bellek izlerinin flaşbekler, fotoğraflar ve anekdot türü ifşalarla sezilmesi ve açığa çıkmasıyla, Cemal'in soğuk ve rasyonel bir kuşkucunun bütünlüğünden çok uzak olduğunu görürüz. Diğer karakterlere olduğu gibi ona da 'kendi varoluşunun sonuçları' musallat olmuştur. Tıp alanında rasyonel olsa da, ilişkiler bakımından yersiz yurtsuzluktan ve yaşamın boşluğundan mustarip bir adamdır. Kendi yabanının kırılıma uğrayan tezahürü, kayıp ve özlemin izlerini yayar. Cemal insanın insan hastalığının, insanın ben hastalığının' bir başka kurbanıdır ” (Diken vd., 2018: 146).

O, filmde iyinin yanında kötüyü yapma özgürlüğüne sahip olduğunu gösteren karakterlerden biridir. Ancak Cemal'in yaptığı bu kötülük, kanunlar nezdinde suç olarak kabul edilmektedir. Suç kavramının cinayet üzerinden tartışıldığı filmde, cinayet zanlısı olduğu kesinleşen Kenan, arkadaşı Ramazan'la birlikte filmin giriş sahnesinde Yaşar'la bir masada içki içmektedir. Fakat Kenan'ın, maktul Yaşar'ı öldürmeyi planladığı ve bunu gerçekleştirdiği gösterilmez. Bu durum, karakolda itiraf ettiği söylenmesi ve Komiser Naci'nin söylemleriyle seyirciye bildirilir. Yaşar'ın ölümünün, Kenan ve arkadaşı Ramazan'ın itirafıyla cinayet olduğu anlaşılır.

Kenan, film boyunca komiser Naci'nin bulunduğu araçta dört kişinin arasında sıkışmış kelepçeli bir şekilde oturur. Merkezden uzak kırsal alanda Yaşar'ı gömdükleri yeri ararlar. Karakolda cesedi gömdükleri yer hakkında bilgiler veren Kenan'a, sadece sorulan sorulara cevap verme hakkı sunulur. Özgür eylemler, statüsü itibariyle Savcı Nusret'ten arada yer alan doktor Cemal, Komiser Naci, şoför Arap Ali ve Kenan'a kadar giderek bir sınırlılık içermektedir.

Kenan gece boyunca üç araçla yola çıkan keşif ekibine bir çeşme, sürülmüş tarla ve top gibi bir ağacın olduğu yeri arattırır. Gidilen yerlerde cesedin bulunamayışı, gerginliğin artmasına neden olur. Bu sebeple Kenan, Komiser Naci tarafından şiddete maruz kalır. Kenan'ın doktordan sigara istediği görülür. Fakat Komiser Naci tarafından bu eyleme izin verilmez. Çünkü filmin genelinde yer alan statüye özgü eylem özgürlüğü, burada da kendini gösterir. Hiyerarşik düzene göre var olan mutlak itaat, statülere göre ortaya çıkar.

Kenan ve Ramazan'ın film süresince çok az diyaloga sahip olması, cinayete dair fikirlerinin ortaya çıkmasına engel olup çatışmayı ortaya çıkarır. Onlar, işledikleri cinayetle arkadaşları Yaşar'a kötülük yapmıştır. Fakat film, Kenan'ı cani saldırgan bir katil değil, pasif durumda bir suçlu olarak göstermektedir.

Muhtarın köyüne sığındıkları sırada muhtarın genç ve güzel kızı, elektrik kesintisi olduğu için elinde gaz lambasının olduğu çay tepsisiyle odaya girer. Kenan kendisine tepsiyi uzatan kızın masum yüzünü görünce acı çeken bir ifadeye bürünür. Yine de kızı durdurup çayı alır ve ağlamaya başlar. Kızın, öldürdüğü Yaşar'a çay verdiğini görür ve şaşkınlık içerisinde olanları izler. “Yaşar Abi, sen ölmedin mi?” diye sorar ve Yaşar'ın boğulduğunu gördüğü anda Komiser Naci tarafından “işimiz var seninle” cümleleriyle uyandırılır. Yaşadığı bu çözülmeye işlediği cinayetten pişmanlık duyan Kenan, Komiser Naci'ye, Yaşar'ın çocuğunun aslında kendisine ait olduğunu itiraf edip hapse girdiğinde çocuğuna göz kulak olması için oğlunu ona emanet ettiğini söyler.

Kenan, kader mahkumu imajı yerine, işlediği cinayeti gerekçesiyle itiraf eder. Filmde Yeşilçam melodramlarında gördüğümüz dış güçlerin etkisiyle kötülük yapıp kader kurbanı olduğunu iddia eden karakterler yoktur. Herhangi bir dış güç yerine, sebep sonuçlarıyla yani sünnetullahın işleyiş şekliyle özgür iradesini kullanıp kötülüğü kendisinin yaptığını kabul eden karakterlere yer verilir. Bu anlamda Kenan, cinayeti işlediğini itiraf ederek kötülük eylemini insana atfeden Mu'tezile/Mâtürîdîyye gibi bir yaklaşım sergilemiş olur.

Filmde öne çıkan bir diğer önemli karakter ise Arap Ali'dir. Kenan'ın olduğu arabanın şoförü olan Arap Ali, komiser Naci'nin hem derdini anlattığı hem de üst olduğunu gösterdiği bir konumdadır. İçinde savcının bulunduğu öndeki aracın şoförü Tefvik, aracı durdurup yolu karıştırdığını söyler ve Arap Ali'nin öne geçmesini ister. Bunun üzerine Arap Ali “Yol bilmezsin, iz bilmezsin ama adliyeye şoför olmayı bilirsin.” diyerek Tefvik'in bulunduğu statüyü kıskandığını ifade eder. Cesedin yerini teşhis etmek için durduklarında doktor Cemal'e “Size fazla mesai veriyorlar değil mi doktor? Verirler veriler, almak lazım. Ölü parası iyidir. Bak Tefvik'e hiç kaçırıyor mu? Ölü parası, diri parası derken ikinci katı çıktı evin üstüne... Ben buralara sık gelirim doktor... Cebime de doldururum mermileri, en az kırk elli mermi. Gelir burada hepsini yakarım. Avı bulamazsam da direkt havaya.” Doktorun “Silah var sende yani ha?” sorusuna “Buralarda silahı olmayan mı var doktor? Silahsız olmaz. İyisi var, kötüsü var bilemezsin. Gerektiğinde sen de acımayacaksın, çakacaksın alınının ortasına. Bizim buralarda böyle doktor, kendi göbeğini kendin kesmek mecburiyetine kalıyorsun bir yerde. Yok ben kesemem arkadaş diyorsan. İki dakikada alırlar

çapını... Adamın gözüne sürmeyi çekerler üstüne üstlük birde seni borçlu çıkarırlar.” Arap Ali, kırsalda adaleti devlet yerine bireyin sağladığını, taşra insanının statü ve mal edinmek için hiçbir değere sahip olmadığını ifade eder. Arap Ali'nin yaptığı açıklamalar; kırsalda kötülük, bürokrasi ve statü ilişkisine gerçekçi bir bakış sunmaktadır.

Tevfik mola vermek için savcıya Ceceli köyüne gitmeyi teklif eder. Bu köyün, Arap Ali'nin hanımının köyü olduğunu söyler. Fakat Arap Ali, Ceceli köyüne gitmek istememektedir. Köye gittiklerinde Komiser Naci muhtara “Ya muhtar biz geliriz gelmesine ama Arap’ı zor getirdik. Ne bileyim tutturmuş o köyde eşekçi çok falan.” Arap Ali köyde karşılaştığı bir kötülükten dolayı köye gitmek istememektedir. Dolayısıyla o, şerrin insan iradesiyle gerçekleştirildiğini kabul etmektedir. Şerri engellemeyi de devletten uzakta insanın kendi çabasına bırakmaktadır. Bu durum, herkesin kendi adaletini sağlayabileceği anlamına gelen daha büyük bir kötülüğe kapı aralamaktadır.

Diğer taraftan adaletin, İslam inancında yer alan Yüce Allah'ın iradesi dahilinde olduğuna inanmamaktadır. Ahiret inancının kapsamında değerlendirilen bu kavramı Arap Ali sadece dünyada ve insanın kendi çabasıyla gerçekleştirdiği bir savunma olarak tanımlar. Bu durum onun inanç temelli olmayan iradeci kader anlayışına sahip olduğunu göstermektedir.

Karakterler arasında savcı Nusret dışında görünmeyen fakat aktif spiritüel ve zorunlu güçlerin yaşamı üzerinde etkili olduğunu düşünen kimse yoktur. Savcı, filmin olay örgüsü sonucu fatalist bakış açısından nedensellik ilkesini ön plana alarak rasyonel bir noktaya ulaşmıştır. Savcı Nusret'in tam karşısına yerleştirilen doktor Cemal'in ilahi bir güce atıftan uzak, sebep sonuç ilişkisine önem veren bilimsel bakış açısına sahip olmasına rağmen film anlatısının sonucu itibarıyla bürokrasi evreninde Araf'ta kalmak yerine kötüyü tercih ettiği görülmektedir. Kenan devletin adalet sistemine karşı eylemde bulunurken, Arap Ali de adalet sistemini tanımayıp kırsalda kurulan yargı sistemini savunur.

Görülmektedir ki her ikisi de Yüce Allah'ın koyduğu toplumsal yasaları kabul etmemektedir. Bu anlamda kadere imanın olmadığı söylenebilir. Çünkü kasten adam öldürmek veya devletin adalet sistemini yok sayarak kendi adaletini aramaya kalkışmak, bireylerin birbirlerinin haklarını yok saydıklarında ortaya çıkabilecek zararlı davranışların sonuçları hakkında Yüce Allah'ın takdir edip belirlediği kader sisteminin kabul edilmediğini ortaya koymaktadır.

### 4.1.3. Kader, Ecel ve Kötülük İlişkisi

Bir Zamanlar Anadolu'da filmi, ütöpik bir film olmanın aksine karanlık, karamsar ve zorlayıcı olması sebebiyle distopya filmleri arasında yerini almaktadır. Kırsalda, koyu karanlık bir gecede ceset arayışı bu kanıyı destekler niteliktedir. Fakat kırsal iki farklı paradigmayı birlikte sunar. İnsan sayısının azlığına rağmen ortaya çıkan boşluk, insanın derinlerine nüfuz ederek kayıp ve gizli yönlerinin yeniden keşfedileceği bir yerdir. İlahi bir noktayı barındıran bu boşluk, seküler bir formda Tanrı'yı gizlemektedir. Hayat veren ve yok eden bu biçim, karanlığın içinden yükselen masalları anlatır. Filme "Bir Zamanlar Anadolu'da" isminin verilmesi de buna atıflardır.

Anadolu'nun تنها köylerinde, gece boyunca şüpheli bir cinayet vakası araştırması yapan bir grup farklı statülerdeki ekibin iç dünyalarındaki çatışmalar, geçmişte yaptıkları kötülükler ve suçluluk duyguları, filmde kötülük ve kaderin eşzamanlı değerlendirilmesi gerekçesini ortaya koymaktadır (Diken vd., 2018: 143).

Kötülük, Kur'an-ı Kerim'de şer adı altında zikredilmiştir. "İlgili ayetlere göre şerri gerçek anlamda bilen sadece Allah'tır ve kul tarafından şer gibi görülen şeylerde hayır, hayır gibi görülenlerde şer olabilir. Bu nedenle insanların her zaman hayır ve şerri birbirinden ayırması mümkün değildir...Kur'an-ı Kerim'de şer, insanların bazı olumsuz fiillerine de nispet edilmiştir. İnsanın şer olarak değerlendirilen fiilleri arasında cimrilik göstermek, akletmemek, insanlara vesvese vermek, üfürükçülük yapmak, kıskançlıkta (hased) bulunmak gibi davranışlar sayılmaktadır...Şer kavramının kullanıldığı bir çok ayette insan fiillerine nispet edilmesi Kur'an'daki ahlâkî şerrin ön plana çıktığını gösterir. Zevk ve arzularına düşkün olan bazı insanlar şeytanın hilelerine aldanarak şerlere yönelirler. Kötülüklerin sebebinin insan oluşu, onların sonuçlarından da sorumlu olmasını gerektirir. Dolayısıyla insan iyi ile kötü arasında bir tercih yaparak bunun neticesini üstlenebilecek bir yapıda yaratılmıştır" (Öğük, 2015: 16).

Filmde Zanlı Kenan, Savcı Nusret, Doktor Cemal ve Arap Ali üzerinden anlatılan adam öldürme, aldatma, intihara sebebiyet verme, gerçeğe uygun otopsi raporu yazmama, hasetlik ve kanunları yok saymak gibi yapılan ahlaki kötülükler, insan kaynaklı olup bunların insanî düzlemde değerlendirilip ele alınması gerekmektedir.

Filmde ele alınan iki türlü ölüm; cinayet ve intihar, kaderin içerdiği konulardan şer ve ecel kavramlarıyla açıklanabilir. İslam düşünce ekolleri şer konusunu ilahi hikmet açısından ele almaktadırlar. Fakat görüşlerinde bazı farklılıklar mevcuttur.

Yüce Allah'ın adalet sıfatını ön planda tutan Mu'tezile, Yaşar'ı öldüren Kenan'ın yaptığı kötülüğün Allah'a nispet edilemeyeceğini iddia etmektedir. Çünkü Yüce Allah hiçbir zaman çirkin iş yapmaz. Ona göre kainatta var olan kötülüklerin hiçbirini Allah yaratmamaktadır. Bunun sebebi de Allah'ın işlerini hakîm ismine binaen hikmetle yapmasıdır. O, sahip olduğu hikmet üzere yarattıklarının faydasını gözetmektedir. İşleri muhakkak kulları için en hayırlı ve faydalı olan bir maksada sahiptir.

Eşarîlere göre Allah herhangi bir maksat gözetmek zorunda değildir. Şerrin mahiyeti konusuna açıklık getirmeye çalışan Eş'ari, bu tür ahlakî kötülüklerin Allah tarafından yaratıldığını kabul etmektedir. Hatta ona göre Allah'ın bütün karakterlerin başına gelen kötü olaylar ve yaptıkları kötü eylemlerin yaratılmasındaki dahlinin suçluların kendilerinden daha fazla olduğu söylenebilir. Çünkü ona göre Allah sadece kötü eylemi ve sonucunu değil, Kenan ve Ramazan'ın Yaşar'ı öldürürken sahip oldukları istitaat(kudret), irade ve kastın ve hatta işlenen suç ve sorumluluğun da yaratıcısıdır. Bu durumda Allah istemezse Kenan ve Ramazan kasten ve isteyerek Yaşar'ı öldürmenin sorumluluk ve suçunu üstlenemez. Yani Yaşar'ı bilerek ve isteyerek öldürdükleri halde suçluluk kesb edemezler. Çünkü suçluluk durumunun varlığı ve öldürme eylemiyle ilişkisi de Allah tarafından yaratılmaktadır. Zanlı Kenan, Allah'ın kendisine fiili işleme anında verdiği istitaatle öldürme fiilini kesb etmiştir.

Cinayet mecazi anlamda Kenan'a nispet edilse de fiilin hakiki manada yaratıcısı Allah'tır. Çünkü hareket nedenselliğinden bağımsız, fiilin orada o anda meydana gelmesinin hakiki sebeplerini O bilmektedir. Kenan, Maktül Yaşar'ı öldürmeseydi, Yaşar'ın ölüp ölmemesi ihtimal dahilinde olacaktı.

Mâtürîdî'ye göre; Kenan hem külli hem de cüz'i iradeye sahiptir. Yaşar'ı öldürüp öldürmemeyi tercih edebilmesi, Kenan'a ait olan külli iradeyi gösterirken; öldürmeye yönelmesi cüzi iradesinin bir göstergesidir. Fakat yine de Mâtürîdî, Mu'tezile'nin aksine Kenan'a ait iradenin öldürme fiilini yaratamayacağını iddia etmektedir.

Diğer taraftan Cebriyye göre Allah'ın sahip olduğu tevhid ilkesine binaen Kenan'ın Yaşar'ı öldürmesi Allah tarafından önceden belirlendiği ve Kenan Allah'ın bilgisine aykırı hareket edemeyeceği için Yaşar'ı öldürmek zorundaydı. Savcı Nusret'in karısının intihar etmesi ise ekollere göre hem bir ecel hem de kötülük ilgili bir vakadır. Ecel, ekollere göre aynı şekilde yorumlansa da Savcı Nusret'in aldatması üzerine eşinin intihar etmesi olayının devam eden bir hareket nedenselliğinin sonucu olarak ortaya çıktığı gözlemlenmektedir.

"...İzleyici filmde, Nusret'in, karısının aslında intihar ettiğini azap verici biçimde keşfetme ve tanıma süreciyle görsel olarak karşılaşır: İntikamcı, enine boyuna düşünülmüş

planlanmış bir tepkidir bu; Nusret'in sadakatsizliğiyle bağlantılı yıkıcı davranışının ve kayıtsız tavrının bir sonucu olarak hazırlanıp uygulanmıştır. 'O kadının' kendi ölümünü gizemli bir şekilde tahmin ettiği ve bu ölüme boyun eğdiği konusundaki ısrarı, Nusret'in kendisini bir derece koruyabilmesini sağlamış; böylesine aşırı bir intikam ediminin gizil şiddetini dezenfekte etmeye yarayan sınırlı bir açıklama sunmuştur. Nusret böylece yıkıcı hakikatten esirgenmiş; karısının ölümü konusunda soyut ve silikleşmiş kalan bilgiye, sorumluluktan arındırılıp hijyenikleştirilmiş bilgiye karşı kayıtsız tavır takınabilmiştir.

Diğer taraftan, diyalogun yol açtığı huzursuzluk boyunca, Nusret'in gerçeklerin farkına varmasıyla beraber, hakikatle ilişkili duygusal zarara karşı artan bir düşmanlık ve direnç kendini gösterir. Daha önce, düşüncesizliğinin yol açtığı sonuçlar için pişman olmamıştır hiç; Cemal'e yanlış hiçbir şey yapmadığını söyler. "İhanet bile denemez yani." Nusret bencil ve narsist eğilimlerin etkisi altındadır. Bunun bir başka örneğini, suç mahallinin teknik açıdan incelenmesini dikte ederken ki sahte söylevi ve azametli duruşunda görürüz. Kendisine hayranlığı ayrıca kendisini gururla Clark Gable'a benzetmesinde de ortaya çıkar" (Diken vd., 2018: 152).

Bu noktada şer, kelâm ekollerinden Mâtürîdî'ye göre hikmet kavramıyla açıklanmaktadır. "Hikmet öğretisine göre kâinattaki olaylar bütünden koparılarak tek tek irdelenmemelidir. İnsan zihni, çevresinde olup biten olgu ve olayları açıklayamadığı oranda bulanmaya başlar. Bu gerçeklik Mâtürîdî tarafından 'yetenekleri sınırlı olan insan, hikmetin mânasını anlayamadığı durumlarda 'hikmete uygun değildir' tarzında bir iddiada bulunabilir şeklinde ifade edilmiştir... Genel manada düşünüldüğünde şerrin yaratılmasının birtakım hikmetleri vardır ve bu hikmetler şerrin ontolojik varlığını gerekli kılmaktadır. Buna göre hayırla birlikte şer de ilâhî takdire bağlı olarak belli bir gayeyi gerçekleştirmek amacıyla var edilmiştir. İyilik yanında kötülük de insanın ahlâk bakımından yetkinlik kazanmasına yardımcı olan bir imtihan (sınama ) vesiledir. İyilik ve kötülük ahirette verilecek olan ödül ve cezanın en önemli gereklerindedir " (Öğük, 2015: 26-28).

Nusret, karısının ona duyduğu hıncın farkına vararak işlediği kötülüğün sonuçları sebebiyle gittikçe artan bir ıstırap duyar. Fakat o karısının ölümünün üzerinden geçen uzun süre boyunca herhangi bir tepki vermez. Bunun nedeni ise karısının hıncını saklı tutmasının hakikatin gizli kalmasına neden olmasıdır (Diken vd., 2018: 152-153). Nusret'i tepki de aciz kılan bu süreç, şerde yer alan hikmet öğretisiyle uygun görünmektedir.

Arap Ali'nin Tevfik'e karşı duyduğu hasetlik ve köylünün kanunları yok sayarak kendi adaletini sağlamaya çalışması ise yine Mâtürîdî'nin öğretisinde Allah'ın takdir

etmesiyle gerçekleşmektedir. Bu öğretiyeye göre Allah tarafından değeri atfedilen nesne ve olaylar, objektif olma niteliği taşıır. Zira her şeyi bilen, güç yetiren bir varlığın iradesinin her türlü beşerî değeriendirmelerin üstünde bulunması ve bu iradenin bütün varlık dünyasıyla birlikte ahlâkın da temeli olması yönüyle kötünün objektif olduğu söylenebilir. Ancak beşer düzleminde kişiden kişiye ve zamandan zamana değerişen kötü değerieler mutlak manada objektif kabul edilemez (Öğük, 2015: 34-35).





## BEŞİNCİ BÖLÜM

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Kader, tarih boyunca araştırılıp açıklığa kavuşturulmaya çalışılan bir kavramdır. Allah'ın evrendeki varlıklara dair bir planı olup olmadığına dair konuya birçok toplum ve kutsal kitap araştırmasında değinilmiştir. Dinlerin referansında ya da dinden bağımsız toplumsal dinamiğin ortaya konduğu sosyolojik araştırmalarda kaderin tanımlanması, insanın ve toplumun yaşadığı olaylara yansımaları gibi konular merak konusu olmuştur.

Son dönemde yeni Türk sinemasının gerçekçi bir anlatımı benimseyen ve auteur olarak anılan Nuri Bilge Ceylan da filmlerinde kader inancını yansıtan yönetmenlerden biridir. Uzak, İklimler, Üç Maymun ve Ahlat Ağacı filmlerinde kader inancını eylemsizlik, dışsal güçlerin insan yaşamı üzerindeki etkisi, ahlaki tercihler ve tercihlerin kader üzerindeki etkisi üzerinden anlatır. Melodram filmlerinde yer alan dışsal güçlerin etkisiyle hayatları şekillenen karakterler, kaçırılan buluşmalar ve gerçekleşemeyen iletişim Ceylan'ın filmlerinde de yer almıştır.

Ancak diğer taraftan karakterlerin içsel çatışmaları, monologları ve seçimlerinin sonuçlarıyla mücadeleleri de ele alınmıştır. Bu anlatım tarzı, Ceylan'ın gerçekliğe yakınlaşma gayreti olarak yorumlanabilir.

Toplumun farklı kader inançlarını yansıttığı klasik anlatı yapısından uzak olan Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) filmi ise adından da anlaşılacağı üzere masalsi bir formu içinde barındırmaktadır. Ancak Ceylan filmde yine insanın doğasını yansıtmaya amacıyla kader inancına; karakterlerin inançları, davranışları, olay örgüsü ve diyaloglarında yer vermiştir.

Film 2011 yılında çekilmiş, aynı yıl vizyona girmiştir. Türkiye'de başörtüsü meselesi gibi din ve 12 Eylül anayasa değişikliği üzerine adalet ve özgürlükler hakkındaki tartışmaların canlı olduğu bir dönemde vizyona girmiş, suç, inanç, adalet, hiyerarşik düzen temaları üzerinden farklı kader algılarını ekrana yansıtmıştır.

Söylem analizi metoduyla incelediğimiz film, kelam ilminde geçmişten günümüze kader inancına dair sorgulama ve tartışma yürütmüş olan ekollerin görüşleri perspektifinde ele alındı. Buna göre; filmde Komiser Naci, sisteme ve çevresindeki insanlara boyun eğmesiyle iradeyi çoğunlukla saf dışı bırakan Cebriyye ve Eş'ariyye'ye benzer bir yaklaşım sergilemiştir. Savcı Nusret'in başlangıçta karısının ölümünü anlamlandırma sürecinde, karısına atfettiği doğüstü güç sebebiyle duygu odaklı bir başa çıkma yöntemi kullanarak fatalist bir tutuma sahip olduğu anlaşılırken filmin sonunda kaderi toplumsal yasalara uygun

biçimde anlamlandırdığı görülmektedir. Doktor Cemal ise bilim yasalarıyla bakan, doğüstü hiçbir etkene yer vermeyen düşüncelerinde, inanç temelli olmayan sebep sonuç ilişkilerinin düzeneğinde gerçekleşen bir kader algısını yansıtmaktadır.

Üç temel yaklaşım tarzını filminde elen alan Nuri Bilge Ceylan, Türk toplumunun inanç ve düşünüş tarzının fotoğrafını çekmiştir. Filmin olay örgüsünün öyküleri getirdiği noktada bir cinayet, bir intihar açıklığa kavuşmuştur. Fakat bürokratik düzende taşranın, kötülük ve kadercilik algısının devamlılığı filmde yansıtılan önemli bir bulgudur.



## KAYNAKÇA

- Agocuk, P. (2012). Türk Sineması'nda Melodram 1960- 1975 Dönemi Üzerine Bir İnceleme. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yakın Doğu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lefkoşa.
- Akbulut, H.(2008). *Kadına Melodram Yakışır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. Bağlam Yayıncılık: İstanbul.
- Akbulut, H.(2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- Alptekin, A.(2017). Turist Ömer: Yeşilçam'da Bir Müphem (Tez No.469443). Yüksek lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi, Yök Tez Merkezi.
- Alıcı, B.(2017). "Ortadoğu'nun Hollywood'u: Mısır Sineması". *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(26), 45-68.
- Aydoğan, D. (2016). Melodram'dan Anti-Melodram'a; Popüler Türk Sineması'nda İktidar, Arzu ve Kaygı Söyleminin Dönüşümü, Recep İvedik Örneği . *SineFilozofi* , Özel Sayı (2) Mayıs 2020 , 589-610 . DOI: 10.31122/sinefilozofi.675224
- Basrî, H.( 1954). *Hasan Basrî'nin Kader Hakkında Halife Abdülmelik B. Mervan'a Mektubu*. Lütfi Doğan- Yaşar Kutluay (çev.) Türk Tarih Kurumu Basımevi: Ankara.
- Basuki, R. (2003). *A Journey Across the Atlantic: the History of Melodrama in Western Landscape*. k@ Ta, 5(1). 1-11.
- Beste (1955) Filmi. *Turkish Studies İnternitonal Periodical fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* , 12(34), 131 - 142. doi.org/10.7827/TurkishStudies.12624
- B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M.A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö.F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, H. Yiğit (ed.). (2015). *Sinema ve Din* ,(s.82-804). Dem Yayınları: İstanbul.
- Breton, D. Le.(2010). *Acının Antropolojisi*. İsmail Yerguz.(çev.). Sel Yayıncılık: İstanbul.
- Bumin, K. (2022, 06 Mart). Bergen: Kusursuza Yakın Bir 'Biopic'! Gazeteduvar. <https://www.gazeteduvar.com.tr/bergen-kusursuza-yakin-bir-biopic-makale-1555488>
- Büker, S.( 2012). *Sinema: Tarih-Kuram- Eleştiri*. İthaki Yayınları. İstanbul.
- Can, A. ve Yorulmaz B.(Ed.). (2020). *Hazretler Sineması Yeşilçam'ın Hazretli Filmleri*. Urzeni Yayınevi: İstanbul.
- Cürcani, S.Ş. (1424/2003). *Kitâbu't-Ta'rifât*, (neşr. Muhammed Abdurrahman el-Mer'afşi),Beyrut 1424/2003.

- Çakır, S. (2017). Yeşilçam Sineması ve Masal Formu: Ayşecik. *Journal of Turkish Studies*, 12( 21), 133–150. <https://doi.org/10.7827/TURKISHSTUDIES.12300>
- Çelik, H., & Ekşi, H., (2008). Söylem analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi* , 27(27).
- Çelik, T. (2021). Yeşilçam Sinemasında Kökensel Bir Nitelik Olarak Kader Teması: Modernleşme Kaygılarından Melodramın Şefkatli Kollarına. *Aurum Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(1), 1-23.
- Çetin, R. (2011). Gazali’de İnsan Özgürlüğü. *Dini Araştırmalar*, 14(39), 70-86.
- Çıraklı, M. ve Yemez, Ö. (2017). Yeşilçam Melodramlarında Veremli Kadın İmgesi ve Son Demir, B. A. ( 2018).” Yavuz Turgul Sineması’nda Melodram Anlatısı”. 7. *Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi Bildiriler Kitabı III*, 173-195.
- Dissanayake, W.(1993). *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge University Press: U.S.A.
- Doğan, M. (2021). Üniversite Öğrencilerinin Kader Algıları: Metaforik Bir Araştırma. *Kader*, 19(2), 645-677. <https://doi.org/10.18317/kaderdergi.1010464>
- El- İsfahani, R.( 2018). *Müfredât Kur’an Kavramları Sözlüğü*. Yusuf Türker (çev.). Pınar Yayınları: İstanbul.
- Erdoğan, N.(1995). Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı. *Toplum ve Bilim*, 67(3), 178-196.
- Esed, M.(2016). *Kur’an Kavramları*. İşaret Yayınları: İstanbul.
- Eş’arî, Ebü’l-Hasan Ali b. İsmâil b. Ebî Bişr (2017). *Eş’arî Kelâmı el-lüma fi’r-red alâ ehli’-zeyğ ve’l-bida’*. Kılıç Alan Mavil, Hikmet Yağlı Mavil (çev.) İz Yayıncılık: İstanbul.
- Genç, H. (2016). Eş’arî ve Cüveynî’de Kader ve İstitaat Kavramları (Tez No. 423278) [Yüksek Lisans Tezi, Hitit Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Geçgin E. (2017). “Potlaçtan Armağan Kültürüne: Türkiye’de Kültürün Minnet Ekonomisi Bağlamında Metalaşması”, *IV. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu*, 26-28 Nisan 2017, Niğde. 264-272.
- Hakkioğlu, B. Ö. (2019). Halk Kahramanının Dönüşümü: Şaban’dan Recep İvedik’e. (Tez No. 564484) (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi). Yök Tez Merkezi.
- Horovitz, S. (2015). *Yunan Felsefesinin Kelâma Etkisi*, Litera Yayıncılık, Çev. Özcan Taşcı.
- İmamoğlu, T. (2017). Modernizm Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme. *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4(8) 1-10. <https://doi.org/10.17050/kafkasilahiyat.334058>

- Işıl, V.(2021). 90'lardan Günümüze Yoksulluk Temsilleri ve Armağan Kültürü( Tez No.573466) (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi). Yök Tez Merkezi.
- Işıklar, U.(2021). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Nihilizm*. Klaros Yayınları.Ankara.
- Karahan, F. B. (2015).”*Bir Kelâm Konusu Olarak Kaderin Sinema Filmlerinde Ele Alınışı*”. DEM Yayınları: İstanbul.
- Kasapoğlu, A. (2008). *Kur’an Açısından Fatalizm- İnkârcıların Bir Tutumu Olarak Kadercilik*. Hikmet Yurdu, 1(1), 87-107.
- Kandemir, F. (2020). Acının Dönüştürücü Gücü ve Dindarlık İlişkisi . *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* , 2020 Sonbahar Özel Sayı I/I , 209-216.
- Kaya, A. ve Bozkur, B. (2017). Kadercilik Eğilimi ile Özyeterlik İnancı ve Savunma Mekanizmaları Arasındaki İlişkinin İncelenmesi . *Ege Eğitim Dergisi* , 18 (1) , 124-145 . DOI: 10.12984/egeefd.328379
- Korkmaz, S. (2014). “İmâm Mâtürîdî'nin Kader Anlayışı”, *Uluslararası İmam Mâtürîdî Sempozyumu*, 28-30 Nisan 2014, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir. 1-14.
- Kovacs. A.B. (2010). *Modernizmi Seyretmek-Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. Ertan Yılmaz (çev.) Deki Yayınevi: Ankara.
- Kubat, M. (2008). “Kadere Dair İki Risâle(Abdülmelik B. Mervân'ın Hasan El-Basrî'ye Gönderdiği Mektup Ve Hasan El-Basrî'nin Abdülmelik B. Mervân'a Gönderdiği (Cevabî) Mektup)” *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Yıl 2008, Cilt: 8 Sayı: 4, 351 – 374.
- Kur’ân-ı Kerim
- Kürkçüoğlu, H. (2021). Melodramatik İmgelem ve Müslüm Filmi. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİF E-Dergi)*, 6(2) ,92-104. DOI: 10.47107/inifedergi.885769
- Lang, R. (2014). ”Deconstructing Melodramatic Destiny: Late Marriage(2001) and Two Lovers (2008)”. Stewart, M. (ed.)in: *Melodrama in Contemporary Film and Television*.(pp.187-202) *Palgrave Macmillan*: UK.
- el-Mâtürîdî, E.M.( 2020), *Kitâbü't- Tevhîd*. Bekir Topaloğlu (çev.). İsam Yayınları: Ankara.
- Macit, M. (2014). *Boyun Eğme- Başa Çıkma Sarkacında Kadercilik Sosyal Psikolojik Bir Yaklaşım*. Ötüken Neşriyat: İstanbul.
- Mercer, J. and Shingler, M. (Eds). (2004). *Melodrama Genre, Style, Sensibility*. Columbia University Press.U.S.A.
- Neale, S. (1986). “*Melodrama and Tears*”. *Screen*, 27(6), 6-23. <https://doi.org/10.1093/screen/27.6.6>

- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş*. Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- Öge, S. (2014). Arabesk Kader Algısı-Orhan Gencebay Örneği-. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 0(41), 48-76.
- Öğük, E. (2015) . "İslam Düşüncesinde Şer/kötülük Probleminin İzahına Katkı Sağlayan Etkili Öğreti: Hikmet". *Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1,11-38.
- Özden, M.(2017). "Kur'an'a Göre Kader Meselesine Bir Bakış". *Bartın Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 4(8), 61-71.
- Özkan, D. (2016). Politik Drama Dizilerinde Özgür İrade, Determinizm ve İktidar: "Roma" Televizyon Dizisi Örneği . *Selçuk İletişim* , 9 (3) , 276-298 . DOI: 10.18094/si.08360
- Öztürk, M.(2015). *Modern Zamanın Akışında Sinema Sanatı*. Doğu Kitabevi: İstanbul.
- Portakal, H. (2018). *Yunan Kültüründe Tragedya*. Cem Yayınevi: İzmir.
- Reichle, N. (2014). "Melodrama and Censorship in Iranian Cinema". *Film International Issue*. 12(3), 64-76. [http://dx.doi.org/10.1386/fiin.12.3.64\\_1](http://dx.doi.org/10.1386/fiin.12.3.64_1)
- Rudolph, U. (2017). *Mâturîdî Semerkant'ta Ehl-i Sünnet Kelâmı*, Çev. Özcan Taşçı, Litera Yayıncılık, İstanbul.
- Sadakoğlu, M. C. (2019). Yeni Türk Sinemasında Modern Melodram Geleneksel Söylem. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(28).
- Schrader, P.(2017). *Sinemada Aşkın Üslup*. Kemal Çelik (çev.). İnsan Sanat. İstanbul.
- Scognamillo, G. ve Kabil, İ. (Ed.). (2011). *Giovannş Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*. Küre Yayınları: İstanbul.
- Sevim, S. (2015). Yeşilçam Sineması'ndaki Melodram Geleneğinin Kötülüğün Temsili Ekseninde Sorgulanması: Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar Filmi. Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Suner, A.(2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis Yayınları: İstanbul.
- Şehristânî, E. (2004). *el-Milel ve'n-Nihâl* (Neşr. Muhammed Abdülkadir el-Fâdılı), Beyrut I-II.
- Şimşek, A. (2018). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Anadolu Üniversitesi. Eskişehir.
- et-Taftâzânî, S.( 2018). *Şerhu'l Akâid*. Talha Hakan Alp (çev.). Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Vakfı Yayınları: İstanbul.
- Tarkovski, A.( 1992). *Mühürlenmiş Zaman*. Füsün Ant (çev.) Afa Yayınları: İstanbul.

- Taşcı, Ö. (2017). İslam Öncesi Arap Fatalizm'inin İslam Sonrası Özgür Düşünce Gelişimine Etkisi. *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7(13), 47-54.
- Taşcı, Ö. (2008). *İlk Kelâmi Risalelere Göre Kader ve İnsanın Sorumluluğu*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Taşcı, Ö. (2013). *Aydınlanma, Oryantalizm ve İslam: Kelâmi Konular Bağlamında Bir Karşılaştırma*, Sentez Yayıncılık, Ankara.
- Taşcı, Ö. (2006). "Kelâm İlminin "Kelâm" Olarak isimlendirilmesinde Vasıl b. Ata'nın Takip Ettiği Yöntemin Muhtemel Katkıları Üzerine", *Dini Araştırmalar Dergisi*, C. 9, Sayı 26, Eylül-Aralık, 51-69.
- Taşcı, Ö. (2016). "Badeen Edward, "Sunnitische Theologie in Osmanischer Zeit" (Würzburg Ergon Verlag 2008), *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, Cilt 20, Sayı 1, 585-590 (Kitap Tanıtımı)
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. Aşina Kitaplar: Ankara.
- Turgay, D. (2019). Melodram ve Tragedyanın Ahlaki Evreninin Çağan Irmak Filmlerindeki Dönüşümü. *SineFilozofi*, Özel sayı 1, 396-414. DOI: 10.31122/sinefilozofi.511812
- Ursavaş, Ö.(2019). Recep İvedik Filmleri Üzerine Halk Bilimsel İnceleme. (Tez No. 551302) (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi). Yök Tez Merkezi. [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=GdqA\\_zb9hswitcDXe4KGLQ&n o=L2gsBSZ8W4tmlLlQ6ooYow](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=GdqA_zb9hswitcDXe4KGLQ&n o=L2gsBSZ8W4tmlLlQ6ooYow)
- Ünverdi, M. (2020). Kelâm ve Tasavvuf Açısından Kadere İman-Tevekkül İlişkisi. *Kader*, 18 (1), 177-209. DOI: 10.18317/kaderdergi.720136
- Vinson, S. (2004). "The Accent's on Evil: Ancient Egyptian 'Melodrama' and The Problem of Genre". *Journal of the American Research Center in Egypt*, 41(33), 33-54. <https://doi.org/10.2307/20297186>
- Yalçınkaya, M. (2018). Kelâmî Bir Problem Olarak Ecel ve Maktülün Eceli Meselesine Mukayeseli Bir Yaklaşım. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 189-212.
- Yüksel, S. E. (2019). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Melodramatik İmgelem. *Sinema Araştırmaları Dergisi*, 3 (2), 7-33.
- Zizek, S.(2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Tuncay Birkan (çev.). Metis Yayınları: İstanbul.