

"ŞEHİRDEKİ YABANCI" (1962) FİLMİ ÖRNEĞİNDE "TOPLUMSAL GERÇEKÇİ" ANLAYIŞTA DİN TEMASI*

Halil Uzdü**

Özet

Genel olarak 1960'lı yıllar Türk Sineması için en verimli yıllar olarak kabul edilir. Bu verimli dönem aynı zamanda çeşitli sinema anlayışlarının ortaya çıkmasını da beraberinde getirmiştir. Bu sinema anlayışlarında ilki 1960 yılında ilk örneğini "Gecelerin Ötesi" ile veren "Toplumsal Gerçekçi" sinema anlayışıdır. Yeşilçam geleneğine bir tepki olarak ortaya çıkmış ve toplumsal hayatı olduğu gibi perdeye taşımayı amaçlamıştır. Toplumsal hayatın doğal gerçekliği içinde hiç kuşkusuz din de çok önemli bir yere sahiptir. Bu makalenin amacı Türk Sineması'nda ilk derli toplu bir sinema anlayışı olan "Toplumsal Gerçekçi" anlayışın din temasını sinemaya yansıtma biçimini mezkûr anlayışın ilk örneklerinden birisi olan "Şehirdeki Yabancı" film özelinde incelemektir. Makalemiz, filmin içerik çözülmesiyle elde edilecek verilerinin din sosyolojisi açısından değerlendirilmesiyle sınırlı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Toplumsal Gerçekçilik, Din, Din Sosyolojisi, Dini Temsil.

"Foreigner In The City" (1962) Movie In Example "Social Realism" In Understanding Religion Theme

Abstract

In general, 1960s is considered to be as the most productive years for Turkish cinema. This fertile period also brought with it the emergence of various cinema concept. The first example of this approach in the first movie in 1960, "Night of the Beyond" and that "Social Realist" is the concept of cinema. It emerged as a response to Yeşilçam tradition and intended to move to the screen as well as social life. Undoubtedly religion in the natural reality of social life also has a very important place. The purpose of this article Turkish cinema in the first compact with a collective sense of cinema "Social Realist" approach is mentioned the way reflect the cinema religious theme of the concept, which is one of the first examples "Foreigner in the City" movie is to examine in particular. This article, the data will be obtained by dissolving the contents of the film will be limited to the assessment of the sociology of religion.

Keywords: Turkish Cinema, Social Realism, Religion, Sociology of Religion, Religious Representation.

* Bu Makale SDÜ SBE Felsefe ve Din Bilimleri ABD'da Prof. Dr. Âdem EFE Danışmanlığında Halil UZDU Tarafından Hazırlanan "**Türk Sineması'nda Din ve Modernleşme (1960-1975) (Din Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme)**" Başlıklı Doktora Tezinin Üçüncü Bölümünden Kısaltılarak Alınmıştır.

** Öğr.Gör.Dr., Afyonkarahisar Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu, huzdu@hotmail.com.

Giriş

Yaklaşık yüzyıllık Türk Sinema Tarihi'nde toplumsal hayat bir biçimde perdeye yansıtılmış ve adeta sinema perdesi topluma tutulan bir ayna işlevi görmüştür. Ancak sinema filmi her ne kadar toplumu yansıtan bir ayna işlevine sahip olsa da, yönetmenin öznel bakış açısıyla şekillenmekte ve onun düşüncelerini dışavurmaktadır.

1948'de çıkarılan yerli filmlere yönelik vergi indirimine dair kanunla¹ çok kârlı bir iş kolu haline gelen film yapıcılığı, çok kısa sürede pek çok sermayedarın sinemacılık işine girmesine yol açmıştır. Ardından 1950 seçimleriyle CHP'nin Tek parti iktidarının yerine, DP'nin ülkenin yönetimine gelmesiyle birlikte ülke sathında başlayan ulaşım ve elektrik altyapısının yaygınlaştırılması çalışmaları sinema için ikinci büyük sıçrama noktası oluşturmuştur.² Çünkü o zamana kadar bir kaç şehirle sınırlı sinema gösterimi artık ülke geneline yayılmaya ve çok daha geniş seyirci kitlesine kavuşmaya başlamıştır. Hem vergi indirimi hem de yeni seyirci kitlesine kavuşmakla çok kârlı hale gelen film yapıcılığı 1950'lerden başlayarak adeta ticari sinema hüviyetine bürünmüş³ özellikle de 1960'larda en verimli dönemine ulaşmıştır.

Ancak bu verimlilik çok sayıda yapımcının kolay yoldan para kazanmak için oportünist amaçla sinema işine girdiğinden ağırlıklı olarak sayısal verimlilik olarak kalmış, içeriğe pek yansımamıştır. Neticede, mezkûr dönemde Türk Sineması, çok tutulan filmlerin "sanki aynı filmi izliyormuş sanısı oluşturan" basit birer kopyaları/tekrarları olmaktan öte gitmemiş ve adeta bir yozlaşma sorunu baş göstermiştir. Bu yozlaşma sorununun baş göstermiş olmasına rağmen, aynı dönemde Türk Sineması'nda alternatif sinema

¹ Nebat Yağız, *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler*, İstanbul 2009, İşaret Yayınları, s.32.

² Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul 1977, Düşünce Yayınları, s.19.

³ Bilal Yorulmaz and William L. Blizek, "Islam in Turkish Cinema," 2014, <http://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1214&context=jrf>, (26. 03. 2016).

denemeleri de yapılmıştır. 1960'larda yönetmenler, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan İtalyan "Yeni Gerçekçilik", Fransız "Yeni Dalga" gibi Avrupa'daki sinema akımlarının etkileriyle, sinemada yeni arayışlara girmişler ve bu doğrultuda film yapmaya başlamışlardır. Bu arayışlardan ilki "Toplumsal Gerçekçi Sinema" dır. Öncülüğünü Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu yaptığı bir kısım idealist yönetmen bu kolaycılığa, özensizliğe ve seyircinin duygularını sömürmekten başka bir işe yaramayan yozlaşmış film anlayışına tepki olarak "Toplumsal Gerçekçi" film anlayışını savunmuşlardır.

1. İçerik Analizi

İçerik analizi genel olarak sosyal bilimlerde özellikle de tarih, edebiyat, sosyoloji, psikoloji, iletişim bilimleri ve siyasal bilimler gibi farklı disiplinlerde sıklıkla kullanılan bir araştırma yöntemidir. İçerik analizinin temeli herhangi bir davranışı doğrudan doğruya gözlemlemek veya incelemek yerine, kişilerin sembolik davranışlarını ya da önceden kayıt altına alınmış (kitap, gazete, film, TV ve video kayıtları vs) olan materyallerin incelenmesine dayanır.⁴ İçerik analizi aslında "tepkisiz araştırma grubu" içinde yer alan bir yöntemdir. Zira bu yöntemin uygulandığı araştırmalarda "incelemeye konu kişilerin araştırmadan haberleri olmadığı gibi araştırmacıya tepki vermeleri de" mümkün değildir.⁵ İçerik analizleri nicel ve nitel olarak iki şekilde yapılabilmektedir. Ayrıca içerik analizi inceleme konusu olan yazı, söz, görüntü, sembol gibi çeşitli verilerin ya da sosyal gerçekliğin içinde gizlenmiş olan örtük anlamların yeniden yorumlanmasını içeren bir tekniktir. Başka bir ifadeyle içerik analizi, sosyal gerçeğin yazılı, açık içeriksel özelliklerinden hareketle içeriği açık olmayan özellikler hakkında çıkarımlar yapmak yoluyla sosyal gerçeği

⁴ Selahaddin Ögülmüş, "İçerik Çözümlemesi", Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 1991, Cilt: 24, Sayı: 1, s.213. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/506/6144.pdf>, (01.01.2016).

⁵ Cevdet Özdemir, "Bir Kimlik Bunalımının Yansımaları: Recep İvedik Filminin Sosyolojik Analizi", Sosyoloji Derneği, 6. Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildirisi, 2009, s.419. http://www.sosyolojiderneği.org.tr/kutuphane/icerik/ozdemir_cevdet.pdf, (01.01.2016).

araştıran bilimsel bir teknik olarak tanımlanabilir.⁶ İçerik analizi tekniği, sosyal gerçeğin görünen, kolayca yakalanan, açık seçik, sergilenmiş ve ilk bakışta algılanan içeriği yerine, gizil, üstü örtülü yani ilk bakışta görünmeyen içeriğini anlamaya çalışma gayretidir. Dolayısıyla da içerik analizi, verilmek istenen mesajda bireyi görünenin ötesinde, görünenin arkasında görünmeden etkileyen unsurların belirlenmesine yönelik "ikinci bir okuma"dır.⁷ Bu bağlamda sözlü beyanlar, yazılı materyaller, resimler, karikatür, sinema, video gibi diğer görsel nesnelere içerik analizi tekniği çerçevesinde incelenebilirler. İçerik analizinde esas amaç, görünen ve incelenen materyalden görünmeyen yani gizil sosyal gerçekliğe ait çıkarımlarda bulunmaktır.⁸ Bununla birlikte içerik analizinde araştırmacı kendini sadece incelediği materyalin içeriğiyle sınırlandırmak zorunda da değildir.⁹ Aksine araştırmacı incelediği konunun içeriğini, o konunun ortaya çıktığı sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel ortamla ilişkilendirebilir.

2. 1960'larda Türk Sineması ve "Toplumsal Gerçekçi Sinema"

Metin Erksan'ın 1960 tarihli "Gecelerin Ötesi"¹⁰ filmiyle başlayan yeni bir dönemin adı olarak ifade edilen "Toplumsal Gerçekçi Sinema", Türk Sinema Tarihi'ni yazanlar tarafından tercih edilmiş bir tanımlama değildir. Bu dönemde çekilen bazı filmlerin Yeşilçam geleneğinden ayrılan içeriklerinden dolayı "iyi niyetli" bir takım sinema yazarlarının vermiş olduğu bir isimdir. Yoksa toplu bir hareket ya da yeni bir akım söz konusu değildir. Çünkü ülkede böylesi bir akımın doğmasına ne ekonomik koşullar, ne ülkenin sinema

⁶ İbrahim Yenen, "Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, A.Ü. SBE, 2011, s.10.

⁷ Nuri Bilgin, *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi*, 3. Baskı, Ankara 2014, Siyasal Kitabevi, s.1.

⁸ Cevdet Özdemir, "Bir Kimlik Bunalımının Yansımaları: Recep İvedik Filminin Sosyolojik Analizi", s.419.

⁹ Lawrence Neuman, *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*, Cilt 2, Çev. S. Özge, İstanbul 2008, Yayınodası, s.467.

¹⁰ Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, s.24.

geçmiş, ne de sinema adamlarımızın birikimleri elverişliydi¹¹. Dolayısıyla da bırakın “toplumsal gerçekçi sinema” akımı diye bir sinema akımını, böyle bir dönemin varlığı bile hâlâ tartışmalı bir konudur. Zira bu ilk “toplumsal gerçekçi sinema”yla ilgili estetik ve toplumsal boyutları göz önünde bulundurulduğunda tam bir uzlaşma sağlandığı söylemek zor görünmektedir. Bununla birlikte “toplumcu gerçekçi sinema”yla ilgili bir manifestonun da olmayışı, bu tartışmayı daha da ateşlemiştir.¹² “Toplumsal gerçekçilik”, Uçakan'a göre 27 Mayıs İhtilali'nin ardından bütünüyle su yüzüne çıkan “Marksist” zihniyetin Türk Sineması'ndaki yansımasıdır.¹³ Ancak, ülkemizde özellikle 1960-1965 döneminde böyle bir sinema anlayışının varlığını hepten inkâr etmek de pek mümkün değildir.

Metin Erksan, Halit Refiğ, Memduh Ün, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu¹⁴ gibi yönetmenlerin öncülüğünü yaptığı “toplumsal gerçekçi sinema” anlayışının esinlendiği temel kaynakları ikiye ayırmak mümkündür. Bunlardan ilki, İtalyan “yeni gerçekçilik” akımıdır. Diğer Türk Edebiyatı'ndaki toplumcu harekettir. “Toplumsal gerçekçi sinema”; özellikle Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Orhan Kemal, Kemal Tahir ve Vedat Türkali gibi önde gelen yazarlarla başlayan Türk Edebiyatı'ndaki “toplumcu hareketin” sinemadaki yansıması olarak görülmüştür. İlk önce bir köy edebiyatı oluşturulmuş sonra da şehir, kırsaldan kente göçün getirdikleri, kentteki işçilerin, emekçilerin yaşayışları Türk edebiyatının konusu olduğu gibi Türk Sineması'nın da konusu olmuştur.¹⁵ Bu ana esin kaynaklarının zenginliğine

¹¹ Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, II. Cilt, İstanbul 2009, Oğlak Yay. s. 914-915.

¹² Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul 2005, Homer Kitapevi, s.105.

¹³ Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, s.24.

¹⁴ Hülya Önal, “From Cliches to Mysticism: Evolution of Religious Motives in Turkish Cinema”, 2014, s.206. www.mdpi.com/2077-1444/5/1/199/pdf, (26.03.2016).

¹⁵ İhsan Koluvaçık ve Nesrin Kula Demir, “Türk Sineması'nda İşçi Temsili: 1960lı Yıllara Sosyolojik ve İdeolojik Bir Bakış”, 2013, s.3-4. http://laborcomm.org/wp-content/uploads/2014/05/pdf/ihsan_koluacik_nesrin_kula.pdf, (26.03.2016).

rağmen Türk Sineması'nda bu oluşumun bir teorik altyapı ürünü olduğunu söylemek mümkün değildir. İlk önce pratiğini vermeye başlayan filmler, zamanla "toplumsal gerçekçilik" adını almaya başlamıştır. "Toplumsal gerçekçi sinema" akımı, Uçakan tarafından Marksist zihniyetin sinemaya yansımaları olarak eleştirilse de böylesi bir zihinsel yapının sinemaya yansımaları sadece bir "tavır" ve bir "endişe" düzeyindedir, yoksa bilimsel yönüyle bir bütün olarak Marksizm savunusu olduğunu iddia etmek pek mümkün değildir. Uçakan'a göre "toplumsal gerçekçi sinema" akımı, aslında 1960'a kadar çekilen yerli filmlerin genelde toplumsal gerçeklerden uzak, yıllarca "göbek havası" ile uyutulan, sinema salonlarında yaklaşık 1,5 saat boyunca ya bol bol "gözyaşı" döken ya da "kahkaha tufanı"na boğulan halkın, ülke gerçekleriyle yüzleştirilme çabalarının bir ifadesidir. Ona göre toplumsal gerçekçilik: "sanatıyla, siyasetiyle Türkiye'nin geri kalmışlıktan kurtulma savaşına katılma çabası[dır]. Sosyal problemlere yönelmeli; hakları gaspedilen, ezilen, horlanan emekçi kitlelerin meseleleri, şehirleşmenin ve sanayileşmenin getirdiği sonuçlar incelenmeli; bunlara çözüm yolları araştırılarak, kuru hayalcilik atılmalıdır."¹⁶ Uçakan'ın kısmen de olsa bu olumlu ifadelerinin aksine Nijat Özön, toplumsal gerçekçi akımı ağır bir şekilde eleştirmiş, ülkede "toplumsal gerçekçilik" adıyla anılabilecek bir akımın hiçbir zaman var olmadığını ifade etmiştir. Çünkü bu dönemde çekilen filmler, kaynağını o dönemin toplumsal, kültürel üretim ilişkilerinden almış olsalar da bilinçli, dürüst ve derinlemesine bir gerçeklik hedefi ortaya koyamamış, sadece sansürün el verdiği ölçüde toplumsal konulara dokunabilmişlerdir. Özön, "bu işi moda olduğu için bile yapanlar vardı" diye özetleyerek, Batı'da gerçekçiliğin bir moda olduğunu ve bunun Türk Sineması'nda da yansımaları bulunduğunu belirtmiştir. Scognamillo da "toplumcu gerçekçi" diye bir akımın varlığından söz etmenin mümkün olmadığı noktasında Özön'le hemfikir olmakla birlikte, söz konusu bu akımı daha çok bir "formül" veya "kodlama"

¹⁶ Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, s.25-26.

olarak değerlendirmiş ve sonrakilere ortam hazırlayan bir etiket niteliği taşıdığını ifade etmiştir.¹⁷

1965 yılına gelindiğinde Türk Sineması'ndaki toplumsal gerçekçi anlayış yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamıştır. Uçakan'a göre Türk Sineması'nda "toplumsal gerçekçi akım"ın etkisini yitirmesinde iki başat etken söz konusudur. Öncelikle 1965 yılında yapılan seçimlerde Demokrat Partisi'nin devamı olan Adalet Partisi'nin seçimleri kazanmasıyla, Türkiye yeniden sağ ideolojinin hâkim olduğu bir ortama sürüklenmiştir. Bu noktada Adalet Partisi'nin ipleri eline almasıyla beraber, toplumsal gerçekçi sinema anlayışına da ket vurulmuştur. Neticede "toplumsal gerçekçi" film çeken yönetmenlerin hemen hemen hepsi ideolojik bir amaç gütmemelerine rağmen Marksist bir etiketle film yapmaları zora girmiştir. Toplumcu gerçekçi anlayışın etkisini yitirmesinin bir diğer nedeni, bu anlayışı temsil eden yönetmenlerin kendi içlerinde birbirleriyle çatışmaları ve yollarının ayrılmasıdır.¹⁸

2. 1. Şehirdeki Yabancı Filminin Künyesi

Yönetmen	: Halit REFİĞ	
Senarist	: Vedat TÜRKALİ	
Yapımcı	: Nusret İKBAL	
Eser	: Halit REFİĞ	
Görüntü Yönetmeni	: Mengü YEĞİN, Çetin GÜRTOPT	
Kamera	: Çetin GÜRTOPT	
Yapım	: Be-Ya FİLM	
Tür	: Dram, Politik	
Süre	: 80 dk	
Set Amiri	: Danyal TOPATAN	
Oyuncular	: Göksel ARSOY	Aydın
	Nilüfer AYDAN	Gönül

¹⁷ akt. İhsan Koluvaçık ve Nesrin Kula Demir "Türk Sineması'nda İşçi Temsili: 1960lı Yıllara Sosyolojik ve İdeolojik Bir Bakış, s.4.

¹⁸ Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, s.36.

Talat Gözbak	Mustafa Bakırcı
Reha YURDAKUL	Selami Ağaçlıgil
Ali ŞEN	Şerafettin Toraman
Erol TAŞ	Nazif Usta
Orhan ÇUBUKÇU	Gazeteci Sabri

2. 2. Filmin Öyküsü

Senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı ve Halit Refiğ tarafından yönetilen 1962 tarihli "Şehirdeki Yabancı" filmi, 1960-65 yılları arasında Türk Sineması'na siyasi ve felsefi anlamda damgasını vuran "toplumsal gerçekçilik" akımının önemli bir örneği olarak karşımıza çıkar. İngiltere'de eğitim görmek için Zonguldak'a dönen mühendis Aydın'ın, şehir halkıyla yabancılaşması ve çatışmasının yanı sıra zorba ve ikiyüzlü üst sınıf yöneticilerle, iş adamlarının baskısı altında ezilen maden emekçilerinin hakları uğruna mücadelesini konu alır. Maden mühendisi Aydın, İngiltere'deki eğitimini tamamlar ve doğup büyüdüğü şehre yani Zonguldak'a geri döner. Bir maden işletmesinde çalışmaya başlar. İdealisttir, hayatın kötülükleriyle mücadele edebileceğini ve bu kötü, çıkar üzerine kurulmuş eski düzeni dönüştürebileceğini düşünür. Madendeki ilk incelemelerde, destek için kullanılan direklerin bu işe uygun olmadığını tespit eder, Mühendis Aydın. Her zaman dostluğunu gördüğü baba dostu Nazif Usta ile birlikte bunun hesabını sormak isterler ancak karşılıklarına dalavereci, düzenbaz ve çıkarıcı bir grup insan çıkar. Aydın, eski okul arkadaşı Sabri'nin çıkarmakta olduğu yerel bir gazete olan Millet gazetesinde, "seçimlerde oy toplamak için cami yaptırmaktan önce çalışanların durumunu düzeltmek zorundayız" diye maden işçilerinin esas sorunlarına dikkat çeken bir yazı yazar. İşte bu yazı çıkar grubunu hele hele bu grubun ağababası Şerafettin Toraman'ı çileden çıkarır. Bu yazının ateşlediği düşmanlık Aydın Bey ile rahatı bozulan bu çıkar grubu arasında bir savaşa döner. Bu savaş filmin ana konusunun üzerine bina edildiği temel yapıyı oluşturur.

2. 3. Filmin Konusu

Bir Halit Refiğ filmi olan 1962 yılında çekilen "Şehirdeki Yabancı", "toplumsal gerçekçi" sinema akımının önemli örneklerinden birisidir. Türk Sineması'nda "işçi sorunları" ve "aydının yabancılaşması"nın konu edildiği¹⁹ ilk film olan Şehirdeki Yabancı, daha ilk sahnesinden itibaren temsilcisi olduğu "toplumsal gerçekçi" anlayışı hemen her sahnesinde hissettirmektedir. Zira toplumsal gerçekçi sinema akımının temel özelliklerinden birisi kameranın sokağa çıkarak sosyal problemlere yönelmesi, hakları gasp edilen, emekleri sömürülen, horlanan kitlelerin sorunlarına eğilmesi, şehirleşme ve sanayileşmenin getirdiği toplumsal problemlere yönelmesi, özetle Yeşilçam'ın "kuru hayalciliğini"²⁰ bir kenara atarak toplumsal hayatı olduğu gibi perdeye yansıtma çabasıdır. Şehirdeki Yabancı, filmin adından da anlaşılacağı üzere sanayi kenti olan Zonguldak'ta yaşanan bir öyküyü perdeye aktarmaktadır. Filmin başkarakteri olan Mühendis Aydın'ın, mühendislik eğitimi için gittiği Londra'dan memleketi Zonguldak'a dönmesiyle başlayan film, bir kömür madeninde çalışmaya başlaması ve burada karşılaştığı olaylar dizisine karşı verdiği mücadele filmin ana konusunu oluşturmaktadır.

Madende gördüğü eksiklikleri önce bilgisizliğe bağlayan Mühendis Aydın, daha sonrasında bu eksikliklerin bilgisizlikten ziyade, bir takım kirli çıkar ilişkilerinin yansıması olduğunu fark eder. Başını Şerafettin Toraman'ın çektiği çıkar grubu kendi menfaatleri için, hem insanların emeklerini sömürmektedirler hem onların canlarını hiçe saymaktadırlar hem de bu çıkar düzenini devam ettirmek için insanların dini duygularını istismar etmektedirler. Bu kirli düzenin farkına varan ve çıkar grubuyla mücadele etmek isteyen Mühendis Aydın, kirli ilişkileri bozulanlar tarafından önce uyarılır, sonrasında tehdit edilir, hatta dövürülür. Nihayetinde bir takım ahlaksız yöntemlerle – önce çok iyi arkadaş olduğu, Selami Bey'in karısı Gönül Hanım'la gayrimeşru

¹⁹ Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara 1992, İmge Kitabevi, s.83.

²⁰ Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, s.36.

ilişki yaşadığı yönünde dedikodu çıkartırlar. Ardından bu dedikoduları bir yerel gazete aracılığıyla haberleştirerek kamuoyunda inanırlılığını ve etkinliğini artırırılar- en iyi arkadaşıyla arası açılıp birbirlerine düşman edilir. Neticede hem toplumun hem de uğruna mücadele ettiği maden işçilerinin gözünden düşürülerek etkisizleştirilir.

Film öncelikle basit bir aşk macerası olarak düşünülmüş olmakla birlikte yönetmen Halit Refiğ, dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik ortamının etkisiyle filmin konusu olan “aşkı bütün dış etkilerden arınmış, sadece iki kişiyi ilgilendiren bir olay değil, toplumsal mücadele tabanına dayanan ve bu mücadele ile şartlandırılmış bir olay”²¹ olarak çekmek istemiştir. Dolayısıyla dönemin şartlarında en çok tutulan konu olan aşkı, iki kişiyle sınırlandırmak yerine temsilcisi olduğu “toplumsal gerçekçi” anlayış doğrultusunda hem toplumsal bir bağlamda yansıtmış hem de aşkın hayatın acı gerçekleriyle yoğrulmuş bir yorumunu perdeye aktarmıştır. Şehirdeki Yabancı filmi iki kişi arasında yaşanan aşkın, sadece o iki kişiyi ilgilendirdiği gerçeğini vurgulamakla birlikte aynı zamanda bir toplumsal yönü ve yansıması olduğunu dile getirmesi bakımından da sosyolojik bir bakışa sahiptir. Türk Sineması tarihinde iki kişi arasındaki masum bir aşk hikâyesinin ilk defa toplumsal bir bağlama oturtulup hem gerçekçi bir zeminde ele alınması hem de toplumsal olaylar silsilesinin merkezine yerleştirilmesi yönetmen ve senaristin önemli bir başarısı olarak ayrıca dikkat çekilmesi gereken bir unsurdur. Masum bir aşk ilişkisi çevresinde gelişen olaylar sarmalı, filmin finalinde Mühendis Aydın ve Gönül Hanım'ın masum olduklarının ortaya çıkmasıyla son bulur. Bu masumiyete rağmen Aydın Bey, yaşadığı olaylarla kendi toplumuna yabancı kalmasının, doğruluğunun ve dürüstlüğünün bedelini ödemek zorunda kalmıştır.

2. 4. Çarpık Ekonomik Düzenin Göstergesi Olarak "Hayır İşi"

²¹ Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, 3. Baskı, İstanbul 2013, Dergâh Yayınları, s.30-31.

Maden alanında işçiler uzunca kuyruk oluşturmuş işletmenin veznesinden ücretlerini almaktadırlar. Veznenin hemen karşısında işçi olmadığı her halinden belli olan iyi giyimli birisi durmakta ve ücretini alan her işçiden para toplamaktadır. Para veren işçilerden birisi diğerlerine seslenir: “Dayanın arkadaşlar caminin bi kubbesi, bi de minaresi kalmış.” İşçinin bu sözlerinin arkasından paraları toplayan kişi: “Sayenizde arkadaşlar, daha iki cami yaptırız evelallah” diye kuyrukta bekleyen işçilere doğru yüksek sesle seslenir. Bu sahne filme konu olan ülkemizin çarpık ekonomik düzeninin omurgasını temsil eder. Bu düzenin kusursuz işleminin en iyi yolu da insanları bir şekilde ikna etmek, asıl meselenin gizlenmesi için onların dikkatlerini başka bir yöne çevirmek ve onların gözünde hayırsever, iyi, güvenilir ve saygın bir insan olmayı başarabilmekten geçer. Özellikle bizim ülkemizde bütün bunları yapabilmenin en kestirme ve akıllı yolu ise insanların kutsal din duygularını kullanmaktır. İşte bu sahnede insanların dini hassasiyetlerini kullanabilmenin en etkili yollarından birisi örneklendirilmektedir. Tüm hayati risklerine ve çalışma şartlarının acımasız zorluklarına rağmen insanlar madende çalışarak kazanmış oldukları üç kuruşluk ücretlerinin en azından bir kısmını daha ceplerine koymadan veznenin önünde bekleyen tahsildara vermektedir. İşçilerin hem kendi aralarında hem de tahsildarla yapmış oldukları konuşmalardan da açıkça anlaşıldığı gibi bu tahsildar maden bölgesinde yapılmakta olan bir cami için bağış toplamaktadır.

Bağış adına para toplama işinin hemen veznenin önünde yapılmasını da iki açıdan okumak mümkündür. Öncelikle para toplama işinin garantiye alınması açısından akıllıca bir davranıştır. Çünkü böyle yapmakla işçilerden parayı daha ceplerine bile koymadan, yani harcamalarına fırsat vermeden peşinen toplamak en doğru, en garanti yol olarak değerlendirilmektedir. İkinci olarak da insanları arkadaşlarının arasında yardım etmeye zorlamaya; yani en azından arkadaşlarına mahcup olmamak için ya da utancından yardım etmeye mecbur olmalarını sağlamaya matuf ve sosyal bir baskı unsuru olarak

düşünölmüş izlenimi vermektedir. Çalışanlardan birisinin: “Dayanın arkadaşlar caminin bi kubbesi, bi de minaresi kalmış” diyerek diğer arkadaşlarını da cesaretlendirmesi aslında insanların pek çok eyleminde olduğu gibi böylesi bir eylemde de "sosyal baskı"nın etkisiyle hareket ettiklerinin ifadesi olarak okunabilir. Zira insan aslında hayır için bile para vermeyecek veya veremeyecek durumda olsa da diğer insanlardan ayrı düşmemek, ayıplanmamak ve küçümseyici bakışlara maruz kalmamak gibi pek çok sosyal baskı unsuru sebepten dolayı istemese de para vermek zorunda kalabilir. Camiye para toplayan tahsildarın:“Sayenizde arkadaşlar, daha iki cami yaptırırız evelallah” diyerek seslenmesini de hem işçileri cami hayrı için para vermeye cesaretlendirme hem de "daha iki cami yaptırırız evelallah" vurgusuyla yapılan işin büyüklüğüne gönderme yaparak onları daha fazla para vermek için teşvik etme gayreti olarak anlaşılabilir. Bu gayreti çarpık ekonomik düzeni yani sömürü düzenini devam ettiren kişilik tiplerinin pişkinliği olarak da görmek mümkündür.

Başka bir sahnede Şerafettin Toraman, işçilerin yoğunlukta olduğu bir kahvehaneye girer. "Selâmün aleyküm" diye içerdekileri selamlayarak bir masaya oturur. Bir yandan sigarasını yakarken, diğer taraftan etrafındakilere: “Nasıl işler” diye sorar ve onlardan: “Hamdolsun sayenizde çok iyidir işler” cevabını alır. Bu arada birisi gelir: “480 lira da bugün topladık camiye Şeref Emmi” diyerek ceketinin cebinden çıkardığı bir tomar parayı Şerafettin Toraman’a verir. Şeref Emmi aldığı parayı ceketinin iç cebine koyarken: “Say’ınız meşkûr olsun evlatlar, büyük sevap, efendim bi gün Osman-ı Zinnureyn Efendimize bi akrabin yaklaşıyor, ya Osman diyor, çok büyük bi günah işledim napayım diyor, bi camiye taş taşı buyuruyor Osman-ı Zinnureyn Efendimiz yaaa.” diye bir menkıbe anlatır. Şerafettin Toraman, bir siyasi partinin ileri gelenlerindendir ve aynı zamanda da o civarda yapılmakta olan bir caminin inşaat işlerini organize etmektedir. Şerafettin Toraman'ın hem parti ileri geleni olması, hem ilerlemiş yaşı hem de dindar kimliği onu çevrede

saygın, sözü dinlenen, güvenilir bir kişi yapmaktadır. Bu sahnede kahvehaneye girişi, verdiği selamın hep birlikte alınması ve hemen bir masaya buyur edilerek etrafında insanların toplanması onun bu saygınlığının bir göstergesidir. Şerafettin Toraman'ın işçilere hal hatır sorması ve onlarında hep bir ağızdan: "Hamdolsun sayenizde çok iyidir işler" diyerek cevap vermeleri bu saygınlığın ve itibarın başka bir ifadesidir. Kahvehanedekilerden birisinin elindeki bir tomar parayı Şerafettin Toraman'a uzatarak: "480 lira da bugün topladık camiye Şeref Emmi" demesi cami için düzenli olarak para toplandığının, Şerafettin Toraman'a Şeref Emmi diyerek seslenmesi ise onun çevredeki büyüklüğüne, saygınlığına ve itibarına vurgu yapmakta aynı zamanda cami için toplanan paraların ona teslim edildiğinin dolayısıyla da onun güvenilir bir insan olduğunun iması olarak okunabilir. Ardından Şerafettin Toraman: "Say'iniz meşkûr olsun evlatlar, büyük sevap" sözüyle de yardım eden işçilere hem teşekkür etmekte hem de onları cami için daha fazla yardım yapmaları için teşvik etmektedir. Hz. Osman'a atfen anlattığı menkıbe de ise: "Ya Osman diyor çok büyük bi günah işledim napayım diyor bi camiye taş taşı buyuruyor Osman-ı Zinnureyn Efendimiz yaaa" diyerek camiye yapılan yardımların aslında insanın işlediği büyük günahlara kefaret olacağını, dolayısıyla da camiye yapılan yardımların çok büyük sevabı olduğunu vurgulamakta ve işçileri camiye daha fazla yardım yapmaya teşvik etme gayretinin bir parçası olarak yorumlanabilir. Bu dini söylem, insanların din duygularının onlar için ne kadar önemli olduğunu, istenildiğinde de kötüye kullanılabileceği ya da istismar edilebileceğini göstermektedir. Çünkü insanlar genelde dini bir söylemi hemen kabul eder ve pek sorgulamazlar. Böylelikle dini inançları istismar eden din tacirlerinin etkisine oldukça açık hatta onları yüreklendiren bir tavır sergilerler. Şerafettin Toraman'ın yaptığı gibi dini temsiller ya da dini söylemler, o kişinin toplumsal alandaki davranışları için "meşrulaştırma hizmeti görür."²² Dini "meşrulaştırma"^{***} Berger ve Luckmann'a göre genelde

²² Luckmann, Thomas, (2003), *Görünmeyen Din*, Çev. Coşkun, A. ve Aydın, F. , İstanbul,

dört farklı düzeyde gerçekleşmektedir. Bu farklı düzeylerden birisi de meşrulaştırmanın pragmatik ve şemalarla ilgili olarak mitler, öyküler, masallar, atasözleri, halk deyişleri, ahlaki kurallar, darb-ı meseller, bilgece sözlerle aynı zamanda şiir, masal, halk hikayeleri ve menkıbeleri de içeren ikinci düzeydir.²³ Dolayısıyla insanlara güven telkin eden Şerafettin Toraman gibi birisi dini hikâyelerin, dini temsillerin ve dini söylemlerin sağladığı meşrulaştırma sayesinde, insanların dini duygularını rahatlıkla istismar edebilmektedir.

Hemen sonraki sahnede Şerafettin Toraman'ın işçilerden topladığı yardım paralarıyla yaptırmakta olduğu söz konusu caminin inşaatı perdeye yansır. Cami avlusunda Mühendis Aydın Bey'le Nazif Usta konuşmaktadırlar. Nazif Usta: "Şerafettin Toraman'ın kampanya açtığı meşhur cami işte bu, bu yüzden kendisini civar halkı çok sever" der. Aydın Bey'de: "Desene önümüzdeki seçimlerde şansı açık" diye karşılık verir. Nazif Usta'nın: "Bu yüzden kendisini civar halkı çok sever" diyerek aslında yukarıda anlatmaya çalıştığımız hakikate vurgu yapmaktadır. Çünkü cami yaptırmak gibi son derece hayırlı bir işe öncülük eden bir kişi çevresinde sayılan, sevilen ve güvenilen birisi olabilmektedir. Şerafettin Toraman da cami yaptırmak gibi hem dini hem de dünyevi hayırlı bir işe girişmiştir.

Dolayısıyla cami yaptırmaya işine öncülük eden Şerafettin Toraman bu yüzden çevresinde sevilen, sayılan ve "güvenilen" birisi olmuştur. Ama asıl meseleye yani görüneye değil de görünenin ardında gizlenen asıl amaca ulaşan ise Aydın Bey'dir. Nazif Usta'nın sözlerine: "Desene önümüzdeki seçimlerde

Rağbet Yayınları, s.56.

** Berger ve Luckmann'a göre dini meşrulaştırma; başlangıçta linguistik nesnelleştirmeler sistemi ile ilgilidir. İkinci düzey pragmatiktir ve şemalarla ilgilidir. Üçüncü düzey meşrulaştırılmış açık-kesin teoriler içerir. Dördüncü düzey ise sembolik evrenlerle oluşturulan meşrulaştırmalardan oluşur. Meşrulaştırma; var olan veya ortaya çıkan herhangi bir durumu ya da olayı, insanlar katında anlamlandırma, izah etme, makul hale getirme, yasallaştırma ve haklılaştırma gibi anlamlara karşılık gelir. (Tafsilat için bkz. Peter L. Berger ve Thomas Luckmann, "Meşrulaştırma", Meşruluğun Toplumsal Gerçekliği, Kitabı İçinde s.45-86, Haz. Ejder. Okumuş, İstanbul 2010, İnsan Yayınları, s.47-59).

²³ Peter, L. Berger ve Thomas Luckmann, "Meşrulaştırma", s. 47-59.

şansı açık” diyerek vermiş olduğu cevapla aslında Şerafettin Toraman'ın gerçek amacının cami yaptırmak gibi hayırlı bir iş değil, bu sayede yani cami yaptırmak gibi hayırlı bir işe girişmekle çevresinde sağladığı saygınlık ve itibarla seçimlerde avantaj sağlamak olduğunu ifade etmektedir.

2. 5. "Rahatı Kaçanların" Din İstismarı

Gazeteci Sabri'nin ofisinde Şerafettin Toraman elinde tutmakta olduğu gazeteyi, işbirliği yaptığı Mustafa Bakırcı'ya uzatarak okumasını ister. Mustafa Bakırcı da gazeteyi eline alarak okumaya başlar: "Seçimlerde rey toplamak için cami yaptırmaktan önce çalışanların durumunu düzeltmek zorundayız" diyen Mühendis Aydın'ın açıklaması haberleştirilmiştir. Bu haber Aydın Bey'in yukarda bahsedilen Nazif Usta'ya verdiği cevabın aslını ifade etmektedir. Zira evet cami yaptırmak hayırlı bir iştir; ama bundan daha önemli ve öncelikli hatta daha hayırlı olansa tüm olumsuz şartlara ve hayati risklere rağmen üç kuruş paraya "kelle koltukta" madende çalışan işçilerin durumunun düzeltilmesidir. İnsanların hayatları tehlikedeysen cami yaptırma gibi bir hayır işi kandırmaca ve insanların dini duygularını "istismar" etmekten öte bir şey değildir. Bu girişim bir hayır girişiminden ziyade insanların gözlerini boyamak ve gerçekleri görmemeleri için bakışlarını başka bir yöne çevirmenin en kullanışlı yoludur.

Bu habere çok hiddetlenmiş olan Şerafettin Toraman hem haberi yapan Gazeteci Sabri'ye hem de Mühendis Aydın Bey'e kızmıştır. Şerafettin Toraman, bir Mustafa Bakırcı'ya bir gazeteciye dönerek öfkeyle: "Cami işine burnunu sokmuş, çalışanlardan ona noluyor, mühendis ise mühendisliğini bilsin, bu mühendiste ne belliyo kendini haaa." İşte bu sözlerle Şerafettin Toraman bizzat kendi ağzından aslında meselenin hayır işi değil gerçekte bir şahsi ikbal meselesi olduğu, bu art niyetinin insanlar tarafından fark edilmemesi için de dinin ve dindarlığı bir paravan olarak kullandığını dile getirmektedir. Şerafettin Toraman ve yandaşlarının asıl niyetlerinin, insanlar hazır dikkatlerini başka bir

yöne çevirmişken bu durumdan mümkün olduğunca istifade etmek, maddi çıkar sağlamak olduğunu anlamak zor olmasa gerekir. Aydın Bey'in uyarılarına rağmen bir gün maden sahalarından birinde göçük meydana gelir. Yaşanan bu kazadan sonra maden işletmesine gelen Şerafettin Toraman ve Mustafa Bakırcı kalabalık işçi yakınlarının arasında ilerler. Şerafettin Toraman: "Sabırlı olun mütevekkil olun, Allah'ın bi takdiri elimizden ne gelir" diyerek etrafta toplanan iş ve işçi ailelerine teselli vermeye çalışır. Şerafettin Toraman'ın sarf ettiği bu sözler genel olarak Türk Filmleri'nde sıkça kullanılan "fatalist söylem"lere²⁴ iyi bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Aslında madende yaşanan göçük bir kaza değil düpedüz tedbirsizlik, ihmalkârlık ve umursamazlık sonucu meydana gelen tam anlamıyla bir cinayettir. Zira Mühendis Aydın'ın daha madene ilk girdiği anda fark etmiş olduğu güvenlik zafiyeti ve tedbirsizlik zamanında giderilmiş olsa belki de böylesi bir göçük yaşanmayacaktı. Ama gerek aç gözlülük, gerek umursamazlık ve gerekse tedbirsizlik sonucunda göz göre göre gelen felaketten sonra kadere, takdiri ilahiye veya bir başka şeye suçu atmak, işin kolaycılığına kaçmak için sıkça başvurulan yollardan birisidir. Yaşanan bu vahim olay bizzat Şerafettin Toraman'ın ağzından aslında yaşananların bir nevi "takdiri ilahi" olarak nitelendirilmek suretiyle dini açıdan meşrulaştırılmaya çalışılarak teodise kavramına güzel bir örnek olarak kullanılmaktadır. Bir nevi dini meşrulaştırım olan teodiseler, insanların yaşadığı tabii afetleri, "ilahi adalet"²⁵ açısından algılama, açıklama ve anlamlandırmaları işlevi de görebilirler. Bunun yerine işin ehli olan, o işin eğitimini almış insanların ikazları dikkate alınarak zamanında tedbir alınmış olsa bu ve bunun gibi pek çok felaket yaşanmayacak ve pek çok eve ateş düşmeyecektir. Bu felaket de açıkça göstermektedir ki, özellikle sorumluluk sahibi olan insanlar kendi açgözlülüklerine, hırslarına yenik düşmekte ve insan hayatını maalesef hiç önemsememektedirler. Böylesi

²⁴ Hülya Önal, *"From Clishes to Mysticism: Evolution of Religious Motives in Turkish Cinema"*. s.206.

²⁵ Ejder Okumuş, *Dinin Meşrulaştırma Gücü*, İstanbul 2005, Ark Kitapları, s.55.

bir felaketten sonra da suçu kendilerinde aramak, bu felaketi önleyecek imkânları varken gerekli tedbirleri zamanında almadıkları ve insanların hayatını tehlikeye attıkları için hukuk önünde bizzat hesap vermek yerine, suçu kadere atmak, takdiri ilahiye bağlamak suretiyle işin içinden kolaylıkla sıyrılabilmektedirler.

Bir başka sahnede işleri bozulan ve madene ağaç verme işini de Selami Ağaçlıgil'e kaptıran Mustafa Bakırcı ve akıl hocası Şerafettin Toraman'ın Mühendis Aydın'la Selami'yi birbirine düşürmek, bozulan işlerini tekrar yoluna koymak için Selami'nin karısı Gönül Hanım'la Aydın Bey arasında bir gönül ilişkisi olduğu yolunda dedikodu yayması konu edilir. Yine her zaman olduğu gibi, işçilerin toplandığı aynı kahvehanede Şerafettin Toraman bir masada oturmakta ve hem nargilesini tütürmekte hem de çevresindekilere: "Valla taş yağdırır başımıza Allah, camiye küfret, evli kadınla zina et, tövbe, tövbe... Mühendis Bey çıkarmış ki, direkler çürükmüş de ondan ölüm oluyomuş madende bak, bak... Allah'ın işini devirecek şeytan kafasının, bu taktir, bi alın yazısı, kim değiştirebilir ki, ecel gelmiş cihane baş ağrısı bahene" diyerek kahvehanedekilerin özellikle de işçilerin zihinlerinde Mühendis Aydın Bey aleyhine bir anlamda kamuoyu oluşturur. Sonra da cebindeki köstekli saatini çıkararak dikkatli dikkatli bakarak: "İkinci oluyor bana müsaade" diyerek kahvehaneden ayrılır. Şerafettin Toraman'ın hemen ardından kahvede başka bir masada oturmakta olan adamı Recep de kalkarak onu takip eder. Issız bir köprü üstünde arkasından yetişerek Şeref Emmi diye hitap ettiği Şerafettin Toraman'ın kendisine vermiş olduğu talimatları "Selami'nin arabasına boynuz yaptırırım. Kör mü oldun kavat yazdırdım" diyerek bir bir yerine getirdiğini anlatır. Bundan oldukça memnun olan Şerafettin Toraman: "Çok denk geldi bu iş tam seçimler sırasında, adaylığı madaylığı uçtu Selami'nin, Benli Nazmiye'ye uğradın mı?" diye bir başka işi sorar. Adam cebinden bir demet para çıkarıp uzatırken: "Üç yüz verdi bu hafta" der. Şerafettin Toraman: "Nolmuş galtağa" diyerek tepki gösterir. Bu sahnede Şerafettin Toraman ve

işbirlikçilerinin gerçek niyetleri daha da açığa çıkmaktadır. Zira Şerafettin Toraman'ın "Benli Nazmiye" diye adlandırdığı kadın muhtemeldir ki, bir hayat kadını ya da hayat kadınlarına öncülük ve aracılık eden birisidir. Zaten Şerafettin Toraman'ın "kaltak" gibi son derece incitici, bir ifadeyle kendisinden bahsetmiş olması bu düşüncelerimizi kuvvetlendirmektedir. Zira toplumumuzda "kaltak" tabiri bir aşağılama ifadesi olarak ve daha çok da düşük ahlaklı, iffetsiz, namussuz kadınlar için kullanılmaktadır.²⁶ Dolayısıyla da kahvehane gibi kamuya açık alanlarda ya da işçilerin arasında bulunduğu zamanlarda Şerafettin Toraman dindar, güvenilir ve saygın bir insan gibi davranırken işbirlikçileriyle ya da kendi adamlarıyla olduğu zaman da gerçek yüzünü göstermektedir. Kahvehaneden: "İkinci oluyor bana müsaade" diye ayrılan Toraman'ın, aslında camiye değil de kendi adamıyla ıssız bir yerde, bir köprü üstünde buluşmaya gider. Burada yapmış olduğu konuşma hem onun gerçek yüzünü bize göstermekte hem de para toplamayı sadece cami yaptırmak için değil sanki bir haraç toplama yöntemi ve üslubuyla yani mafyavari bir şekilde kendi menfaati için yapmakta olduğu şeklinde bir izlenim vermektedir. Bu da onun niyetinin samimi olmadığını, para toplamak için her yolu mubah gördüğü bir pragmatizmi temsil etmektedir. Zira eğer samimi olarak bir cami yaptırma işine girmiş olsaydı bir hayat kadınından yardım istemez ve bu parayı cami yaptırma işine asla karıştırmazdı. Ayrıca: "Çok denk geldi bu iş tam seçimler sırasında, adaylığı madaylığı uçtu Selami'nin" diyerek bizzat kendi ağzından çıkan ifadeler, Mühendis Aydın'ın cami inşaatını ziyaret ettiklerinde Nazif Usta'ya karşı söylemiş olduğu: "Desene önümüzdeki seçimlerde şansını açık" sözlerini haklı çıkarmaktadır. Bu sözler, Aydın Bey'in daha önceden fark ettiği cami yaptırma işini bir hayır işi olarak değil bir siyasi ikbal hedefi için yapmakta olduğunun itirafıdır.

Mühendis Aydın Bey'le başa çıkamayacaklarını anlayan Şerafettin Toraman'ın başını çektiği çıkar grubu, Aydın Bey'i halkın gözünden düşürmek,

²⁶ Bkz. TDK, *Güncel Türkçe Sözlük*.

itibarsızlaştırmak, ahlaksızlık yaptığı yolundaki dedikodularla yıpratmak ve etkisizleştirmek için hep birlikte çalışırlar. Bu niyet ve istedikleri de hem söylem hem de davranışlarında somutlaşmaktadır. Şerafettin Toraman'ın kahvehanede yaptığı konuşma bunun en açık örneğidir. Şerafettin Toraman'ın: "Valla taş yağdırır başımıza Allah, camiye küfret, evli kadınla zina et, tövbe, tövbe..." diyerek gerçek niyetini açığa çıkardığı bu söylemi, hem insanların dini hassasiyetlerini tahrik etmekte hem de evli bir kadınla zina etmek gibi toplumumuzca nefretle karşılanan ahlaksızlıkla itham edilmektedir. Camiye küfretmek zaten başlı başına bir din düşmanlığı ve sapıklıktır ki, Aydın Bey bunu yapmakla zaten dinsiz hatta din düşmanı birisi olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla da dinsiz birisinin söylem ve eylemleri değer verilecek bir öneme sahip değildir. Evli bir kadınla zina yapma konusuna gelince bu da en az bir önceki kadar ağır bir suç ve ahlaksızlıktır. Bizim toplumumuz için en hassas konulardan olan dinsizlik ve ahlaksızlık affedilebilir suçlar değildir. Zira bu tür ağır suçların işlendiği bir toplumda yaşayan insanların başlarına "Allah'ın taş yağdırması" da mukadderdir. Böylesi bir suçu işleyen her kimse toplumdan dışlanmalı ve en ağır şekilde de cezalandırılmalıdır. Bu iki büyük suçu işleyen Aydın da, toplumdan dışlanması ve cezalandırılması gereken birisidir. Neticede böylesi suçlamalarla karşılaşan Aydın Bey, bizzat kendi savunmasını yapmaktan madendeki sorunlarla ilgilenmeye vakit bulamayacaktır. Şerafettin Toraman'ın: "Mühendis Bey çıkarmış ki, direkler çürükmüş de ondan ölüm oluyomuş madende, bak, bak... Allah'ın işini devirecek şeytan kafasının" diye sözlerine devam eder. Bu sözleri de zaten Aydın Bey'in itibarını sarsmak için kullanmaktadır. Arkasından: "Bu bi takdir, bi alın yazısı, kim değiştirebilir ki," diyerek sarf ettiği sözleriyle asıl maksadını açığa çıkarmaktadır. Zira madendeki göçük tedbirsizlik, umursamazlık, insan hayatının değersizliği, aç gözlülük gibi marazlardan kaynaklanmıyor da, güya "takdiri ilahi", "alın yazısı", "kader" gibi insanüstü, aşkın bir iradenin işiymiş gibi sunularak işin

içinden sıyrılmak, sorumluluktan kurtulmak ve "teodise"*yle dini açıdan meşrulaştırmak istemektedir. Son olarak "ecel gelmiş cihane baş ağrısı bahane" deyimiyle yine bir dini meşrulaştırmaya başvurarak bu niyetini pekiştirmek ve haklılaştırmak istemektedir. Şerafettin Toraman'ın başını çektiği "rahatları kaçanların" dedikoduları maalesef sonunda amacına ulaşmıştır. Bu dedikodularla hem Mühendis Aydın'a, hem de Selami Bey'in karısı Gönül Hanım'a karşı halkın tavrı değişir, onları dışlar hatta yüzlerine bile bakmaz olurlar.

Gül Hanım'la daha önce yolda karşılaştığında samimi bir tavırla hal hatır soranlar artık yolda onunla karşılaşmak dahi istemez olmuşlardır. Karşılaştıklarında da ya yollarını değiştirirler ya burun kıvrarak ve horlayarak bakarlar ya da yüzlerini çevirerek görmek istemezler. Aydın Bey için de durum farklı değildir. Yolda karşılaşıncı selam veren ve hal hatır soranlar artık selam dahi vermez olmuş, çocuklara kendisini taşlatmakta hatta yolda karşılaşıncı omuz atarak veya imalı imalı yere tükürerek ona sataşmaktadırlar. Madende çalışan ve hasta kızına bakmakta olan Şevki Dayı bile kendisini zaman zaman ziyarete gelen, kızıyla ilgilenen Aydın Bey'e kapıyı açmaz olmuştur. Bu dışlayıcı tutum doğal olarak madendeki işçilerin tavırlarına da yansımıştır.

Aydın Bey'in kendileri için yaptıklarına karşı işçilerin duyarsızca tavır alışlarına Nazif Usta dayanamaz ve: "Durun, durun, buraya bakın, dinleyin beni, ne nankör heriflersiniz be, utanmıyor musunuz Aydın Bey'e böyle davranmaya? Haklarımızı aradı, adam belalara girdi bizim için bin türlü" diye seslenir. İşçilerden biri: "Bizim için değil, kadın yüzünden başı belaya girdi" diye cevap verir. Nazif Usta: "Kesin be, inanıyorsun değil mi bu palavralara? Aptallar, Aydın Bey gelince rahatı kaçanların uydurmaları bunlar anlamıyor musunuz?" diye çıkışır. Yine aynı işçi: "Öyle ama Nazif Usta Aydın Bey,

* Berger'e göre "teodisi", bu dünyada yapılan iyiliğinde kötülüğünde ister dünyada ister ahirette olsun bir gün mutlaka Allah tarafından karşılığının tamamı verileceğine olan inancın dile getirildiği "adl-i ilahi" olarak anlamak mümkündür. (Tafsilat için bkz. Peter L. Berger, *Kutsal Şemsiye*, 4. Baskı, Çev. A. Coşkun, İstanbul 2011, Rağbet Yayınları, S. 122).

gavuristandan dinsiz döndü diyolar, gizlice gâvur olmuş da domuzluğundan saklarımış bunu heee" diye karşılık verir. Nazif Usta bu kör cehalete isyan edercesine: "Heyyy uyanın, gözünüz var görün, neler döndürüyorlar" diye çaresizce seslenir işçilere. Nazif Usta'nın bu çaresizce seslenişi Aydın Bey'e yapılan ve aslında onun şahsında temsil edilen bütün aydın insanların, din ve ahlak gibi toplumun çok hassas olduğu duyguları istismar eden çıkarıcıların oyunlarını bozan, bu çıkarıcılara karşı toplumu aydınlatmaya, bilinçlendirmeye çalışan insanların genel olarak maruz kaldıkları muamelelere gönderme yapılmaktadır. Nazif Usta'nın çaresizce feryat etmesi bir anlamda hakikati haykırmanın, insanların gözlerini açmasının, hakikatlere inanmasının zorluğunun ifadesi olarak okunabilir. Zira bu haykırışa işçilerin vermiş olduğu cevap tam da söz konusu bu zorluğun ifadesidir.

Nazif Usta'nın haykırışlarına bir işçinin: "Bizim için değil, kadın yüzünden başı belaya girdi" diyerek cevap vermesi dedikoduların ne denli etkili ve inandırıcı olduğu, bu yanlış inancı düzeltilmesinin de ne kadar zor olduğunun temsili gibidir. Nazif Usta'nın ısrarları karşısında yine aynı işçinin: "Aydın Bey, gâvuristandan dinsiz döndü diyolar, gizlice gâvur olmuş da domuzluğundan saklarımış bunu" diyerek cevap vermesi aslında bize meselenin daha derinlerde yatan kökenleri olduğunu ifade etmektedir. Bu derinlerde yatan kökse bizim toplumumuzda insanları peşinen mahkûm etmek, etkisizleştirmek, hakir düşürmek için kullanılan "dinsizlik", "gâvurluk" gibi olumsuz kavramlara yüklenen anlamlarda gizlidir. Eğer bir kişi dinsiz yani gâvursa o kişiye asla güvenilmez, inanılmaz ve sözü de dinlenilmez birisidir. Neticede bir insanı toplumun gözünden düşürmenin, itibarsızlaştırmanın, itham etmenin, dışlamanın ve etkisizleştirmenin en kestirme ve garantili yolu onun dinsizliğine yani gâvurluğuna vurgu yapmaktır. Eğer bir insan dinsizse o "ağzıyla kuş tutsa" da artık bizim toplumumuzda herhangi bir değeri ve saygınlığı yoktur. Dolayısıyla da Aydın Bey dinsiz yani gâvur olmuşsa onun söylediklerini dinlemenin, onun ardından gitmenin ve ona güvenmenin bir

anlamı yoktur. Böylesi bir durum doğru değilse bile istenilen amaca ulaşmak için son derece işlevsel bir yoldur ve bu algının kırılması, tadil edilmesi de maalesef çok ama çok zordur. Son olarak da bu sahne filmin ismine uygun, o ismi en iyi yansıtan sahne olarak değerlendirilebilir. Zira esas bu sahnede Aydın Bey kendi yaşadığı şehre, o şehrin insanlarına, birlikte büyüdüğü insanlara yabancı olmaktadır. Ayrıca yapılan tüm haksızlıklara, zulümlere, düzenbazlığa ve vicdansızlığa uzak yani yabancıdır. Çünkü yerel düzenle, adetlerle, yerleşik inançlarla ve güç odaklarıyla uğraşmak haklı sebeplere dayansa bile insanı sistemin dışına atabilir, yalnızlaştırabilir, hatta ona düşman olunabilir ve ona yaşama hakkı tanımayabilir. Mezkûr sahne filmin başlığını yansıtmaması bakımından da ayrıca ve özellikle dikkate değer bir sahnedir.

2. 6. Bir Din Tüccarı: Şerafettin Toraman

Nazif Usta'nın: "Aydın Bey gelince rahatı kaçanların uydurmaları bunlar" diye ettiği isyanı doğrularcasına içkili bir mekânda bir masa etrafında toplanan Rahmi Bey, Mustafa Bakırcı, Şerafettin Toraman, Gazeteci Sabri ve Selami Bey hem yemek yemekteler hem de Selami Bey'i Aydın'a karşı doldurmaktadırlar. Bardağına içki doldurmakta olan Selami'ye, yanında oturan Mustafa Bakırcı güya onu uyarmak için "çok içtin canım istersen bırak" derken, sözü karşı tarafta oturmakta olan Şerafettin Toraman tarafından kesilir ve: "Bırakın yahu, içki iyidir, ferahlasın biraz, haaa... Ne diyordum valla ciğerimiz sızladı, dedim ki arkadaşlar bu böyle olmaz, Selami bizim canımız ciğerimiz, gidip Mühendis'in namus durumu böyle, böyle deyip anlatalım, senin ailen bizim de hemşiremiz tabii" diyerek Selami'yi iyice doldurur. Mustafa Bakırcı: "Bizim Sabri çekmiş Mühendisi, oğlum sen benim sınıf arkadaşımın, bu memlekette böyle namussuzluk yapılmaz, bi aile kadınıyla böyle iş yapılmaz, bahusus Selami bizim abimiz gözüne durur yaptığı iyilikleri, hiç bi insaniyete de sığmaz senin yaptığın demiş" diye Selami'yi iyiden iyiye kışkırtır. Bu arada Aydın Bey aynı mekânın kapısından içeri girmektedir. Aydın Bey'i gören gazeteci Sabri: "Bak utanmadan buraya geliyor" diye dikkatleri kapıya yöneltir.

Şerafettin Toraman'da: "Kurbanın olayım bir hadise çıkarma bu heriflen, bırak rezili, hıyanet herif" diyerek Selami'yi iyiden iyiye Aydın Bey'e saldırmaya yöneltir. Bu kışkırtıcı sözlerle iyice sinirlenen Selami masadan kalkarak Aydın Bey'e doğru yürür. Aydın Bey'in: "Merhaba abi" sözüne Selami: "Ne abisi ulan, hain köpek" diyerek hışımla Aydın Bey'in yüzüne bir tokat savurur. İlk tokatı suratında hisseden Aydın Bey, ikinci tokata izin vermez ve Selami'nin ikinci tokat için kalkan elini tutarak "anlıcaksınız hata ettiğinizi" diyerek sert bir şekilde cevap verir. Sinirden iyice deliye dönen Selami "sus gebertirim seni alçak" diye tehditler savurur. Bu kavgayı tezgâhlayan ve kışkırtan Şerafettin Toraman ve diğerleri güya kavgayı ayırmak istiyorlarmış gibi hemen araya girerler. Aydın Bey'i kolundan tutarak mekânın kapısından dışarı çıkaran Şerafettin Toraman, geri döner ve Selami'nin koluna girerek onu masaya doğru götürürken: "Eline sağlık, az bile yaptın, böyle ahlaksız herifleri diri diri toprağa gömmek lazım" diyerek kavgadan ne kadar da mutlu olduğunu ifade etmektedir.

Bu sahneye daha yakından ve dikkatlice baktığımız zaman aslında filmin başından beri anlatılmak istenen mesajların bu sahneyle haklılaştırıldığını ve hatta somutlaştırıldığını söyleyebiliriz. Madende dönen bir takım kirli çıkar ilişkilerinin aslında bir tür ortaklık sonucunda, bilerek, isteyerek ve özellikle yapıldığını söylemek mümkündür. Nazif Usta'nın "rahatı kaçanlar" diye işaret etmiş olduğu işbirlikçiler işte bu masanın etrafında toplanan Şerafettin Toraman, Mustafa Bakırcı, Rahmi Bey ve onların yarıdakısı ve maşası olan Gazeteci Sabri gibi kişilerdir. İftira atmak ve dedikodu çıkarmakla iki eski arkadaşı birbirlerine düşürerek her ikisinden de kurtulma planını tezgâhlamaktadırlar. Bu durumda çıkar grubunun Aydın Bey'in varlığından ne kadar rahatsız olduklarını ve ondan kurtulmak için de bizzat kendileri değil de bir başkasını yani Selami Bey'i maşa olarak kullandıklarını anlamak hiç de zor değildir. İçki masasında hele hele içkili bir mekânda yemek yemek de özellikle Şerafettin Toraman'ın dindarlığının, cami yaptıрма işindeki samimiyetinin,

güvenilirliğinin sorgulanması ve test edilmesi için bize net bir fikir verebilmektedir. Ayrıca yine Şerafettin Toraman'ın, bardağına içki dolduran Selami'ye, yanında oturan Mustafa Bakırcı'nın güya onu uyarmak için "çok içtin canım istersen" demesine karşı "bırakın yahu, içki iyidir, ferahlasın biraz" diyerek karşı çıkması, onun dindarlığının ne kadar yüzeysel hatta sahte olduğunun ifadesi gibidir. Çünkü, Şerafettin Toraman, içkiyi ve içki içmeyi: "İçki iyidir, ferahlasın biraz" diyerek haklılaştırmakta, meşrulaştırmakta, hatta açıkça övmektedir. Bu da samimi bir dindarın yapacağı bir iş değildir. Dolayısıyla bu ikiyüzlü davranış onu din konusunda gayri samimi, dini istismar eden hatta din tüccarı birisi olduğu algısını kuvvetlendirmektedir. Zaten filmin ilerleyen sahnelerinden birisinde çevirdikleri "dalavereler" sonucunda Aydın Bey ve Selami Ağaçlıgil'den kurtulan çıkar grubu, bu başarılarını Sabri'nin ofisinde kurdukları "çilindir sofrası"nda kutlarlar. Başarılarından dolayı sermest olan çıkar grubunun başını çeken Şerafettin Toraman da bu başarısını bizzat içki içerek kutlamaktadır ki, bu da onun dindarlığının sorgulanması için yeterli bir unsurdur.

Sonuç

Toplumsal gerçekçi sinema akımının önemli örneklerinden birisi olan filme, masum bir aşk hikâyesinin toplumsal bir temele oturmasıyla gerçekçi bir üslup hâkimdir. Film ayrıca modernlik ve geleneksellik karşıtlığı üzerine inşa edilen bir anlatıya sahiptir. Aydın Bey, gerek aldığı mühendislik eğitimiyle gerek idealist, kararlı, dürüst kişiliğiyle modernliğin hedeflediği bir karakter olarak sunulurken, bunun tam karşısına Şerafettin Toraman gibi insanların kutsal din duygularını sömüren, onlara karşı dindar, dini bütün bir kimse gibi davranırken, perde arkasında dinden, diyanetten bihaber, düzenbaz, menfaatçi, kirli işlere bulaşmış bir din tüccarı yerleştirilmiştir.

Toplumsal gerçekçi sinema anlayışı toplumu olduğu gibi perdeye aktarmayı, filmsel öyküleri toplumsal bir temel üzerine inşa etmeyi, sosyal,

siyasal ve ekonomik sorunlara gerçekçi bir bakış açısıyla eğilmeyi kendine amaç edinmiştir. Ancak din temasına gelince Şehirdeki Yabancı filminde de görüldüğü gibi toplumsal gerçekçi sinemacılar sahip oldukları "marksist" düşünce doğrultusunda dini genelde bir istismar aracı, geniş halk kitlelerini için adeta bir "afyon"²⁷ işlevi gördüğü biçiminde ele alma eğilimi göstermişlerdir.

Kaynakça

Berger, Peter. L., *Kutsal Şemsiye*, 4. Baskı, Çev. A. Coşkun, Rağbet Yayınları, İstanbul 2011.

Bilgin, Nuri, *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi*, 3. Baskı, Siyasal Kitabevi, Ankara 2014.

Daldal, Aslı, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitabevi, İstanbul 2005.

Güçhan, Gülseren, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi, Ankara 1992.

Koluacı, İhsan ve Kula Demir, Nesrin, (2013), "*Türk Sineması'nda İşçi Temsili: 1960lı Yıllara Sosyolojik ve İdeolojik Bir Bakış*", http://laborcomm.org/wp-content/uploads/2014/05/pdf/ihsan_koluacik_nesrin_kula.pdf , (26. 03. 2016).

Luckmann, Thomas, *Görünmeyen Din*, Çev. Coşkun, A. ve Aydın, F. , Rağbet Yayınları, İstanbul 2003.

Neuman, Lawrence, *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*, Cilt 2, Çev. S. Özge, Yayınodası., İstanbul 2008.

Okumuş, Ejder, *Dinin Meşrulaştırma Gücü*, Ark Kitapları, İstanbul 2005.
....., *Meşruluğun Toplumsal Gerçekliği*, İnsan Yayınları, İstanbul 2010.

Öğülmüş, Selahaddin, "*İçerik Çözümlemesi*", Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 1991, Cilt: 24 Sayı: 1, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/506/6144.pdf> , (01.01.2016).

²⁷ George Ritzer, *Sosyoloji Kuramları*, Çev. H. Hülür, Ankara 2013, DeKi Yayınları, s.70.

Önal, Hülya, "From Clishes to Mysticism: Evolution of Religious Motives in Turkish Cinema", Religions 2014, 5, ss. 199–218, www.mdpi.com/2077-1444/5/1/199/pdf, (26.03.2016).

Özdemir, Cevdet, "Bir Kimlik Bunalımının Yansımaları: Recep İvedik Filminin Sosyolojik Analizi", Sosyoloji Derneği, 6. Ulusal Sosyoloji Kongre Bildirisi, 2009, http://www.sosyolojiderneği.org.tr/kutuphane/icerik/ozdemir_cevdet.pdf, (01.01.2016).

Refiğ, Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, 3. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013.

Ritzer, George, *Sosyoloji Kuramları*, Çev. H. Hülür, DeKi Yayınları, Ankara 2013.

Uçakan, Mesut, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Düşünce Yayınları, İstanbul 1977.

Yağız, Nebat, *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler*, İşaret Yayınları, İstanbul 2009.

Yenen, İbrahim, "Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu", Yayınlanmamış Dr. Tezi, Ankara, A.Ü. SBE, 2011.

Yorulmaz, Bilal and Blizek, William. L. "Islam in Turkish Cinema", Journal of Religion & Film Volume 18, Issue 2, Article 8, October 2014, <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol18/iss2/8>, (26.03.2016).

Teksoy, Rekin, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, II., Oğlak Yayınları, İstanbul 2009.