
KIRSAL HAYATTA MODERNİTE KARŞITI OLARAK DİN ADAMI İMAJININ TÜRK SİNEMASINA YANSIMALARI

*Reflection of a Religious Person to Turkish Cinema as an opposition to
Modernity in Rural Life*

*Handan KARAKAYA**

Özet

Türk sinemasında din adamı karakterleri genellikle olumsuz tutumların temsilcisidir. Buna bağlı olarak Türk filmlerinde din adamlarına yüklenen anlam, modernleşme karşıtlığı üzerinden tanımlanmaktadır. Din adamları genelde kırsalda yaşamaktadır ve değişime karşı dirençli tiplerdir. Kırsalda din adamları toplumun dini ve geleneksel değerlerine yaslanarak ayrıcalıklı bir konum elde etmişlerdir. Bu konumu kullanarak halkı maddi ve manevi olarak sömürmektedirler. Bu sömürü düzenin sürdürmek için değişim ve modernleşmeye karşı direnirler. Türk sinemasında din adamları muskacı, üfürükçü, büyücü ve çoğu zamanda tacizci tipler olarak tarif edilmektedirler. Toplumun manevi korkularından faydalanarak onlar üzerinde bir denetim oluşturmaya çalışırlar. Bu denetim merkezin uzağında kurulmuş yerel bir iktidarı da temsil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Din adamı, Kırsal modernizm

Abstract

Religious man characters in Turkish movies are generally the representatives of negative attitudes. Accordingly, the meaning of religious men is based on anti-modernist thoughts. Religious men usually live in rural areas and mostly resistant to change. Religious men in rural area had reached an exclusive position via religious and traditional attitudes, and using this position they exploit people both materially and morally. In order to keep this exploitation they resist to change and modernization. These men in Turkish movies are mostly quacks who claim to cure by breathing, wizard, and harassers. They try to manage people by using their moral fears. Such a management is also a presenter of the center.

Keywords: Cinema, Religious man, rural modernism

* Dr., Pertek İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü, handankarakaya2005@hotmail.com

1. GİRİŞ

Sinema, günümüz toplumlarında en önemli görsel iletişim araçlarından biri olarak toplumsal hayatın her alanında önemli izler bırakmaktadır. Toplumunun en önemli değişim ve dönüşüm araçlarından birini oluşturan sinema, sosyokültürel hayatımızın hemen hemen her alanında karşılığını bulan yapıtlar ortaya koymuştur. Türk toplumu için de sinema değişim noktasında bir araç olarak kullanılırken, bu toplumsal değişme biçiminin karşısındaki en önemli direnç noktası olarak Ağa-Muhtar ve Din Adamı üçlüsünün öne çıktığı görülmektedir. Türk sinemasında din adamı karakterleri genelde olumsuz tipler olarak sunulmaktadır.

1.1. Araştırmanın Evren Ve Örneklemi

Türk sinemasında din adamı tiplemesini konu edinen bu araştırmanın evrenini Cumhuriyet dönemi Türk sinema filmleri oluşturmaktadır. Örneklem olarak ise, söz konusu filmler içerisinde din adamı tiplemelerine yer verilenlerin en tipik örnekleri olarak Vurun Kahpeye, Kibar Feyzo, Zügürt Ağa, Üçkâğıtçı, Kuma, Kiracı, Yoksul ve Sakar Şakir filmleri oluşturmaktadır.

1.2. Sınırlılıklar ve Yöntem

Bu araştırma Cumhuriyet dönemi Türk sineması ile sınırlıdır. Dolayısıyla belgesel, tiyatro ve diziler çalışmanın kapsamı dışındadır.

Araştırma esas itibari ile nitel bir araştırmadır. Bu araştırmada görüşme, gözlem ve doküman incelemesi teknikleri bir arada kullanılmıştır. Bu bağlamda Halit Refiğ, Cihan Aktaş, Ümit Aktaş, Mustafa Kutlu ve Defne Ilgaz ile mülakatlar yapılmıştır.

Araştırmanın teorik kısmı oluşturulurken Türk sineması ile ilgili olarak yazılı literatürden önemli ölçüde yararlanılmıştır. Araştırmanın esas konusunu oluşturan Türk sinemasında din adamı tiplemesinin pratikteki yansımalarını ortaya koyarken, din adamı karakterlerine yer veren Türk filmlerinin film analizlerinden faydalanılmıştır.

2. TOPLUM VE DİN ADAMI İMAJI

2.1. Genel Bakış

Türk toplumu gibi cemaat temeli güçlü toplumlarda önemli bir bütünlük unsuru olarak öne çıkan din ve din adamlarının konumu modernleşme ile birlikte farklılıklar göstermeye başlamakla beraber kırsal

kesimde uzun yıllar geleneksel konumuyla uyumlu bir saygınlığı sürdürmüştür. Geleneksel toplumlarda din; ahlak, kültür, örf ve adetlerin resmi koruyucusu olarak tanımlanmaktadır. Toplumunu oluşturan bireylerin gerek genel gerekse özel, bütün manevi ve sosyal hayata ilişkin problemlerinin çözümünü kendisinden bekledikleri din, geleneksel toplumun ve bu topluma ait kültürün, ideal biçimselliğinin sınırlarını tanımlamaktadır. Şüphesiz böylesi bir toplumda *din adamı* büyük manevi ve sosyal otoriteye sahibi olarak değerlendirilmektedir (Subaşı, 1996).

Din adamının Türk toplumunda gözlerden uzakta önemli bir var olma serüveni vardır. Özellikle Türk filmlerinde yan karakter yada kurtuluş savaşı konulu filmlerde çoğunlukla modernleşmenin öncülerinin karşısında duran tutumu şekillendiren tarihi arka plan noktasında önemli bir temsil karakteridir (Enderun, 2013). Türk toplumu açısından velileri, şeyhleri, dervişleri “Toplumun Bastonları” cümlesiyle değerlendiren yönetmen Defne Ilgaz’a göre Türkler, İslam’ı Orta Asya’ya göç eden seyit ve velilerden dinleyerek öğrendiler. Dolayısıyla Türk toplumu hayatını biçimlendirecek kurallar bütünü ve ibadet biçimlerini tabisi olduğu veliden, dervişten dinleyerek öğrendi. Bu noktada toplumun dinleyerek öğrenme kültürünün kadim bir geçmişe sahip olduğunu ve bununda sözüne itimat edilen dini liderler algısını beslediğini söyleyebiliriz. Bir kültür olarak nesilden nesile aktarılan bu dinleyici kültürü, zamanla Türk toplumunun tüm devlet yapısında ve kurumlarında kendini hissettirdi. Bu kültür beraberinde bir takım sembol ve biçimselliklere saygıyı da yapılandırarak taşıdı. Ilgaz’a göre Kuran’ı elinde taşıırken yüksek bir yere koymak için hiçbir Müslüman topluluk Türkler kadar hassas değildir. Bunun gibi Türk toplumu sarık, cüppe, tespih... gibi sembollere veli ve dervişlerini temsil etmesi noktasında büyük saygı gösterir. Bu saygı Cumhuriyet’in ilanından sonra tekke ve zaviyelerin kapatılması ile boş kalan veli, derviş ve şeyhlerin yerini alan din adamları ya da imamlar tarafından doldurulmaya çalışılmıştır (Ilgaz, 2007). Cumhuriyetin ilanından sonra din adamlarına karşı gelişen olumsuz algı bir çok araçla temellendirilmek istenmiştir. Yılmaz bunu yeni rejimin ayakta tutulmasını sağlamak adına, eski rejimle sıkı bir ilişki içerisinde olan dine karşı geliştirilen fobiye bağlamaktadır. Ona göre toplumun inançlarından uzak karton karakterler olarak sinemada görsellik kazanan bu karakterler, yobaz, gerici, çıkarıcı, çirkin yüzlü ve menfaatçi karakterler olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır (Yılmaz, 2015).

2.2. Kırsalda Din Adamı Tipolojisi

Kırsal içerikli Türk filmlerinde din adamı karakterleri genelde halkın kendi arasından çıkan imamlar, şeyhler ve hocalardır. Filmlerde din adamı konumundaki bireyler, sarıklı, tespihli, cüppe, aba, şalvar... gibi geleneksel ve dini kültürün biçimlendirdiği kıyafetleri giyerler. Bu bağlamda çoğunlukla filmlerde gözlemlenen din adamlarının halkın giyim tarzına göre dini referansların ağırlıklı olarak biçimlendirdiği bir giyim tarzı ile ortaya çıktıklarını ifade edebiliriz. Örneğin *Züğürt Ağa* filminde Şeyh başındaki beyaz örtüsü ve üzerinde uzun, beyaz elbise biçimindeki kıyafeti ile köyün diğer üyelerinden farklı bir giyime sahiptir (Enderun, 2013). Yenen bu giyim tarzının da dinle özdeşleştirilen ve gerçekte dini bir içerik taşıyan giyinme biçimleri olmadığı kanısındadır. Bunun bir ucunu da kısıtlı film bütçelerine bağlayan Yenen, sinemanın genelinde görülen bir derme çatmalığı besleyen bu unsurun dini değerleri konu alan filmlerde daha baskın bir biçimde kendini gösterdiği kanaatindedir (Yenen, 2011). Bu bağlamda din, cahilliğin ve kapitalizmin sömürü düzenini kurabilmesi için toplumda bir ortam hazırlayıcı olarak resmedilmektedir.

60



İslam dini, din adamı kavramına toplumsal bir işlerlik kazandırmamasına rağmen, daha öncede ifade ettiğimiz gibi Türk toplumunun dinleyerek öğrenme geleneği ve eski Türk geleneklerine bağlı olarak din adamı kavramı toplumda dini pratiklerin bir parçası olarak kökleşmiştir. İnanç sistemleri, beraberinde kendi davranış biçimlerini ve adetlerini de getirirken karşılaştıkları toplumlarla bir alış verişten de bu manada kaçınmaları mümkün olamamaktadır. Dolayısıyla uç bir örnek olmakla birlikte toplumun din değiştirmesi söz konusu olduğunda bile davranış biçimlerinin birbirinden kültürel ve dini olarak ayrılmış bir biçimde dönüşmesi mümkün değildir. Toplum yeni karşılaştığı din ile mevcut davranış biçimlerini harmanlayarak yeni bir biçimselliği orta koyma yoluna gitmektedir. Din adamları toplumda giyim tarzlarıyla bir farklılık gösterirken, bir statünün de gerçekleştiricisi olmaktadır. Bu statü temelde bir bilirkişilik ve danışmanlık işlevini temsil etmektedir. Toplumda bireyler hayatlarında alacakları önemli kararlar ve anlaşmazlıklarda dinin konuyla ilgili hükmünü bu din adamlarından öğrenirler. Dolayısıyla din adamları kırsalda giyim tarzları ile toplumun genelinden farklılık göstererek, aynı zamanda toplumda kendilerine tanımlanan rehberlik ve danışmanlık konumlarını da pekiştirirler (Ilgaz, 2007).

Kuma filminde de imam konumundaki kişi uzun siyah cüppesi, başında kısa takkesi, elinde uzun tespihi, belinde kuşağı ve şalvarı ile içinde yaşadığı köydeki genel giyim tarzından daha farklı bir giyim biçimine sahiptir. Bu bağlamda, kırsal alanda din adamı karakterlerinin içinde olduğu filmler, kılık kıyafet devrimlerine muhalif bir sunuma da sahiptir. *Üçkağıtçı* Raif Efendi karakteri de bu bağlamda hem giyim olarak hem de tutum olarak kendini toplumun bir rehberi olarak değerlendirmektedir. Kırsalda din adamı karakteri, halkın onun kararları dışında hareket etmesinden hoşlanmamakta ve halkı kendi rehberliğinden uzaklaştıkları takdirde dini cezalarla korkutmaktadır.

2.3. Cinci, Büyücü ve Hoca Açmazı

Türk toplumsal yapısı içerisinde geleneksel dinin inanç pratikleri arasında en çok dikkat çeken unsurlardan biri de din adamının cinci, büyücü, muskacı biçiminde algılanmasıdır. Türk filmlerinin bir çoğunda din adamı olarak sunulan karakter muska yapan, büyü bozan yada dileklerin gerçekleşmesinde etkin bir güce sahip olduklarına inanılan kişiler olarak sunulmaktadır. Yılmaz'ın da ifade ettiği gibi sinemada aslına çok uygun olmayan karakterler üretilerek bir anlamda toplumun yeni din adamı algısı biçimlendirilmeye çalışılmıştır (Yılmaz, 2015). *Kuma* filminde imam siyah giyimi ve arkasında yürüyen dört çarşafılı karısı ile bir büyücü işlevindedir. Bunun yanında arkasında yürüyen kadınlar ve giyim tarzları modern karşıtı bir tutumu resmetmektedir. Kadınların ve din adamının giyim tarzı kılık kıyafet devrimleriyle çeliştiği gibi hurafelere dayanan bir din anlayışının da temsilcisi konumundadır. *Kibar Feyzo* filminde de Topal Hoca karakteri tıpkı bir üfürükçüyü andırmaktadır. Feyzo'nun kara sevdadan kurtulması için okuduğu bir takım duaları yüzüne doğru üfleemektedir. *Züğürt Ağa* ve *Üçkağıtçı* filmlerinde ise Şeyh ve Raif Efendi hem hastaları iyileştirmekte hem de yağmuru yağdırmak için güvenilen kişiler olmaktadır. *Sürü* filminde de çocukları ölen ve aynı zaman da konuşmayan Berivan, hem çocuklarının ölmemesi hem de hastalığının tedavi edilmesi için imama götürülmektedir. Din adamları toplumda muskacı, cinci gibi algılanmasının yanında gayb bilgilerine sahip kişiler olarak da sunulmaktadır. Yılmaz Güney'in *Umut* filminde Hoca define aramakta ve defneyi kendi öngörü güçleri ile bulmaya çalışmaktadır.

Geleneksel inanç pratiklerinin uygulanması noktasında rehber kabul edilen din adamları, toplumun kendi içinden öne çıkardığı çoğunlukla da

keramet gösterdiğine inanılan kimseler olmaktadır. Bu karakterler dinin toplum içerisindeki uygulayıcıları olarak algılanmaktadır. Dolayısıyla özellikle kırsalda din adamı imajı olağanüstü yetenekleri olduğuna inanılan bireyler üzerinden biçimlenmektedir.

Bunun yanında geçmiş dönemlerden beri Türk toplumunda manevi değerlerin bilgisine sahip olduğuna inanılan kimseler, hem kutsal kabul edilmiş hem de bir din adamı kavramını karşılamıştır. Bu kavramların sinemaya yansması üzerinde geçmiş inançlarında etkisi vardır (Velioğlu, 2005). Toplumda fala bakan, muska yazan, büyü yapan kişiler genelde din adamı olarak algılanmış, buna karşılık gelen karakterler sinemada hicvedilmiştir. Türk toplumunda eğitilmiş din adamları, sosyal statülerini genelde bu muskacı ve üfürükçülerle paylaşmak zorunda kalmıştır. Bu toplumun bilinçaltında din adamlarına karşı bir genellemeyi de beraberinde getirmiş, yobazlık, üçkâğıtçılık, üfürükçülük tüm din adamları üzerine genellenmiştir.

3. SİNEMADAKİ YANSIMALAR

3.1. Beyaz Perdede Din Adamı Tasviri

Yaşama dair her şeyi büyük ya da hikmetli, peygamberin temsilcisi olarak kabul ettiği önderlerinden öğrenen toplum, bu boşluğu doldurmak için imamlara yönelmiş ve yeterli eğitime sahip olmayan dönem imamları ya da din adamları bu talebi karşılamaya çalışmıştır. Ancak eğitim ve kültür olarak bu yeterlilikte olmayan din adamları halkın bu noktada saygı ve sevgisini çoğunlukla sömürmüştür. Bu bağlamda oluşan anlayış ilk dönem Türk filmlerindeki imam karakterini besleyen unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir (İlgaz, 2007).

Türk sinemasının ilk dönem filmlerine bakıldığında, din adamı ve aydın arasındaki çatışma, birçok filme konu olurken, bu filmlerde eskinin temsilcisi olarak sunulan din adamı ile yeninin temsilcisi olan aydın aynı ortamda karşı karşıya gelirler ve çatışırlar. Aydın'ın penceresinden perdeye yansıdığı kadarıyla halk karanlık bir hayatın içinde savrulmaktadır ve din adamları bu karanlıktan faydalanarak kendilerine ait bir yaptırım sistemi kurmuşlardır (Balci, 2002). Bu bağlamda bu karanlığın varlığı da yine din adamlarının elinde biçimlenmektedir. Aydın bu noktada halkın kurtuluşu için toptan bir değişimi önermektedir. Bu değişim, geçmişe ait tüm değerlerin yerine yenilerini ikame etmeyi ön görmektedir. Bu pencereden halk, cahil ve kolay aldatılabilen zavallılar olarak resmedilirken, düzenbaz din adamı egemenliğinin sarsılmaması adına şiddetle Aydın'a karşı çıkar. Din'i kendi

tekeline bir sistem olarak gösteren din adamı, aydını bu sistemin değerleri ile yargılayarak halkın gözünde küçük düşürmeye çalışır (Lüleci, 2008). Bu manzara birçok sinema filmine ve romana kaynaklık etmiştir. Bu bağlamda Aydın'ın çatıştığı din adamı çoğunlukla halkın kendi arasından çıkardığı şeyhler, dervişler ve imamlar olarak sayılabilir. Bu din adamları, dini değerleri öğrenirken örgün bir eğitimden geçmemiştir ya da bulunduğu statüyü aileden miras yolu ile almıştır. Devletin görevlendirdiği eğitilmiş din adamları özellikle ulusal sinemada halkın arasından çıkan eğitimsiz, yobaz ve gerici din adamına karşı hurafelerin ötesine kurulu din anlayışının temsilcisi olarak sunulmuştur. Toplumsal değerlerin öncellendiği bir anlayışla sinemaya yaklaşan Ulusal sinema da bu imam karakteri (*Vurun Kahbeye*, *Bir Türke Gönül Verdim*, *Kurtar Beni...*) gibi filmlerde sıkça karşılaşmak mümkündür (Lüleci, 2008). Dinin toplumsal yapı üzerindeki geniş yaptırım alanlarını pozitif değerler doğrultusunda genişletmek isteyen modernleştirme anlayışı bunu hayatın tüm alanlarında uygulamaya çalışmıştır.

Bu çerçevede bir çok filmde yenilik ve buluşları “gavur icadı” sözleri ile genel bir dışlamaya tabi tutan din adamlarının yanında yaptığı işe hile karıştıran üç kağıtçı yobazlar filmlere konu olmuştur. Bu bağlamda toplumda birçok yönden önemli bir konuma sahip olan din adamları, özellikle kırsal yörelerde ya otoritenin merkezini oluşturmuş ya da mevcut otorite merkezlerinin çok yakınında durarak bunların meşrulaşması noktasında önemli roller üstlenmişlerdir. “Toplumun Bastonu” (İlgaz, 2007) olarak var olan düzeni korumaya çalışmış ve buna paralel olarak kendi güçlü konumlarını da sürdürmüşlerdir. Bu noktada Subaşı'nın tanımladığı şeyh ve dervişlerin kırsaldaki konumunun Türk sinemasındaki din adamı karakterini beslediği söylenebilir (Subaşı, 1996).

İlk dönmen Türk sinemasında çizilen din adamı karakteri genel de kırsaldadır ve köyün imamı, danışmanı, rehberi konumundadır. Bu yörelere doğru yola çıkan ve modernleşmenin öncü kuvvetleri olarak sunulan başta öğretmenler olmak üzere doktorlar, mühendisler, toplumun içinde yaşadığı karanlıkta, birer ışık olmaya çalışmışlardır. Bu karakterler toplumun aydınları olarak sunulurken, aydın sınıfı ile eğitim almış meslek sahibi bireyler aynı konumda tanımlanmış görünmektedir. Toplumun aydın misyonu, üniversite eğitimi almış bireylere de paylaştırılarak aydınlanmanın sınırları genişletilmek istenmiştir. Batılılaşma arzusu, beraberinde getirmiş olduğu

taşıyıcı, aktarıcı, yönlendirici, aydın tipini Cumhuriyet sonrasına kadar gelen dönem içinde farklı meslek gruplarının paylaşımına sunmuştur (Balcı, 2002).

Toplumun kırsal yörelerindeki modernleşmenin öncü kuvvetleri olarak görev yüklenen bu aydınlar, cehalet ve gericiğin sembolü ve temsilcisi olarak karşılına çıkan din adamları ile modern ve aydın bir gelecek adına mücadele etmişlerdir. Kırsal ortam geleneksel ve dini değerlerle harmanlanmış bir dünyanın temsiline olanak vermektedir. (Sürü, Zügürt Ağa, Bir Türke Gönül Verdim). Bu filmlerde, sergilenen geleneksel ilişkilere karşın, modernleşme, bir yandan öğretmenle, doktorla, ebeyle, mühendisle (Hudutların Kanunu, Akad,1966 -Derman Gören 1975), öte yandan da kamyonla, biçerdöverle, plastik kovayla simgelenmektedir. Böylece “Modern olan”, kırsal dünyaya devletin resmi görevlileri ya da makine ve nesnelere aracılığıyla girmekte, bunların ne türden bir yaşam tarzının, hangi ilişkilerin ve zihniyet yapısının ürünleri oldukları çoğu kez ele alınmamaktadır. Ancak filmlerin bir kısmında, bu görevlilerin sunduğu hizmetin düşünce yapısında yaratacağı doğrudan ya da dolaylı değişikliğin kendi iktidarları üzerindeki tehlikesini vaktinde anlayan kırsal otorite sahiplerinin duruma karşı çıkışları bir iktidar çekişmesi olarak ortaya konmaktadır (Abisel, 2005).



İlk dönem Türk filmlerinde, bir kahramanın şahsında somutlaşan modernleşme ve bu yöndeki değişim topluma yeni bir yaşam biçiminin sunumunu ifade ederken, bir yönüyle de toplumun yönlendirilme merkezini bilimsel bilginin temsil noktalarına kaydırma çabasını ifade etmektedir. Yeni bir topluma doğru bu karanlığın ve geri kalmışlığın kısacındaki hayatları evriltme isteği, eski değerler ve bu değerlerin biçimlendirdiği toplumsal yapı unsurlarını değişime zorlamaktadır. Böylece modernleşme düşüncesi değişimi amaçlarken, devleti ve toplumu aynı anda ilerleme yönünde değiştirme niyetindedir. Ulaşılmak istenen sonuç ise cemaatten bir ulus yaratarak, batılı manada ulusallaşmaya eklenmektir (Pösteği, 2005).

Modernleşmenin öncü kuvvetleri, toplumsal değişimin önemli basamağı olan bu çağdaş topluma hemen ulaşmak için var güçleri ile mücadele eder konumdadırlar. Kurulacak olan bu yeni topluma ulaşmalarını engelleyecek tüm güç noktalarını yok etmek için en başta eğitim olmak üzere çeşitli kitle iletişim araçlarını kullanmaktadırlar. Gerek yazılan romanlarda gerekse sinema da yaratılan imajlar aracılığı ile bu toplumsal dönüşüme bir ivme kazandırmaya çalışan aydınlar, hurafelerle süslü bir din anlayışı ile mücadele ederken toplumun bilinçaltında dinin sahip olduğu algılanış biçimini de etkilemektedirler. Özellikle *Vurun Kahpeye*(Ö.Lütfi Akad)

filmdeki Hacı Fettah karakteri değişimin önündeki en önemli engeli temsil ederken, Aliye öğretmen karakteri yukarıda da ifade ettiğimiz gibi bir aydını temsil eder (Enderun, 2013). Bu bağlamda din adamının, özellikle Cumhuriyetin kuruluş döneminde toplumsal değişimin karşısındaki tek kötü güç olarak tasvir edilmesi söz konusu olmuş ve zaman zaman da eleştirilere konu olmuştur. Bunu genellenin doğru olmadığı ve genel yapıyı yansıtmadığı noktasında Gülendam romanlarda konu edilen din adamı karakterlerinin eleştirilmesine karşı çıkmış ve din adamlarının sürekli olumsuz karakterler olarak sunumuna karşı çıkmıştır:

“Türk milletinin kurtuluş mücadelesine karşı çıkan çıkarıcı din adamları eleştirilmektedir. Ancak yazarlarımız bunu yaparken öyle bir yönetime başvurmuşlardır ki, bu romanları okuyan herkes zanner ki, kurtuluş mücadelesinde din adamları ve dindarlar hep olumsuz rol oynamışlar, hep kendi çıkarlarını düşünerek vatana ihanet etmişlerdir. Hatta daha da ötesi, *Yeşil Gece*’i okuyanların ulaşacağı son nokta, şu basmakalıp hükümdür: En eski tarihlerden beri din, daima ordunun geçtiği yerlerde ebedi bir yeşil gece hüküm sürmüştür. Evet, zavallı memleket, asırlardan beri yeşil bir gece içinde yaşıyordu. Halk dünyayı hep bu karanlığın arasından görüyordu. Anadolu da fikirlerin geri, insanların sefil kalması, işlerin fena gitmesi hep bu yüzdendi. Kısaca din, tarih boyunca her şeyi yakıp yıkan, bütün gerilik ve faciaları doğuran tek kuvvettir” (Gülendam, 2002).

Ancak bu filmlerde görülen karakterlerin tamamen uydurma ve hiçbir toplumsal karşılığı olmayan tipler olmaması da altı çizilmesi gereken önemli bir noktadır. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi gerek Osmanlı’nın son dönemlerinde gerekse Cumhuriyet’in ilk yıllarında toplumun dini temsil ettiğine inandığı kişilere olan inancını kullanarak otorite ve varlığını meşrulaştırmaya çalışan din adamları da yok değildir.

Konu ile ilgili olarak Abisel, *Umut, Sürü, Bir Türke Gönül Verdim, Bir Yudum Sevgi, Şafak Bekçileri, Yılanların Öcü* gibi filmleri örnek vererek 1960 sonrası fikir ikliminin, filmlerde din adamı karakterini, muska yazan, büyü yapan kişiler olarak ele aldığını ifade etmektedir. Özellikle kırsal kesimde hocaların ve din adamı konumundaki kişilerin benzer davranışları gündeme getirilmiş, bu yolla din adamı-kötü niyetli muhtar-toprak ağası üçgeni modernleşmenin karşısındaki güçler birliği olarak inşa edilmiştir (Abise, 2005). Bu bağlamda Türk modernleşme süreci, merkez toplumsal değerleri ve hatta ‘insan’ı Batı medeniyetinin izdüşümünde yeniden

tanımlamıştır. Aydınlanma çağı fikirleri ve sanayi medeniyetinin uzantısında şekillenen Batı modernizmi, rasyonalist ve pozitivist değerlerin yanı sıra bireye dayalı liberal değerleri de oluşturarak, dinsel ve geleneksel inançların yoğurduğu cemaat ilişkilerini dönüştürmüş, daha heterojen, farklılaşmış, çoğulcu bir toplumsal yapıya ulaşmıştır (Subaşı, 1996).

3.2. Filmlerden Örnekler

Türk toplumsal yapısı içerisinde toplumun kendi içerisinde çıkardığı ve özgün bir eğitimden geçmeden halk üzerinde geleneğe yaslı bir otoritesi olan üfürükçü, hoca, şeyh gibi kavramların içini dolduran kimseler sinemada temsil edilirken, bunların dinin bir parçası olmadığı pek vurgulanmamakla beraber daha çok din, bu kimselerin şahsında ifadelendirilerek görsellik kazanmıştır.

Bu bağlamda incelediğimiz filmleri şöyle sıralayabiliriz:

3.2.1. Kuma

Filmin Künyesi

Senaryo: Tarık Dursun K

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Yapımcı: Erman Film (Hürrem Erman)

Yıl: 1974

Filmin Konusu: Döl tutmayan bir çoban kızla, kocası Ali'nin öyküsü

Filmin Oyuncuları: Fatma Girik, Hakan Balamir, Nuran Aksoy, Aliye Rona, Tuncer Necmioğlu, Ülkü Ülker

Ali bir ailenin tek oğludur ve yerel değerlerin gösterdiği yönde evlenme zamanı geldiği için ısrarla evlendirilmek istenmektedir. Annesinin teklif ettiği gelin adaylarının hiç birini kabul etmeyen Ali, Yukarı Beydanlı köyünden bir çobanın kızı olan Hanım'a aşık olmuştur. Babası ölünce kimsesiz kalan Hanım'ı Ali yanına alarak evlenmek üzere kendi köyüne götürür. Bütün varlığı birkaç tane koyundan ibaret olan Hanım, yeni kaderine doğru Alinin arkasından yürür. Köyün girişinde Cinci Hoca ve arkasından yürüyen dört kara çarşafli kadınla karşılaşan Hanım Ali'nin işareti ile Hoca'nın elini öper. Ali ve Hanım yanlarından ayrılırken Hoca, tacizci gözlerle Hanım'ı süzer. Bu sahnede seyirci hem dini kullanarak köy halkının duygularını sömüren hem de yine dini referans olarak hocanın kadınlar

üzerindeki sömürüsüne tanık olmaktadır. Söz konusu sahnede kadınlar sıkı sıkıya kapatılmış ve kamusal hayatın dışında bir konumda tanımlanmıştır.

Kuma filmi ile Atıf Yılmaz, geleneklerin ağır kuralları altındaki insanların ve özellikle kadının dramını perdeye taşımaya çalışırken, modernleşme karşıtlarının kadına sunduğu hayatın biçimini de ortaya koymaya çalışmıştır. Bunun yanında din ve geleneğin biçimlendirdiği feodal yapının kadına bakışı da ailenin devamını sağlama esası üzerinden tanımlanmıştır. Aile kavramının neslin devamı için tasarlanmış meşru bir kurum olarak algılandığı bu yapıda, Hanımdan evliliğinin henüz çok yeni olmasına rağmen çocuk doğurması beklenmektedir. Dolayısıyla Ali'nin ikinci kez evliliğinin meşruiyet temelini oluşturan şey de, kadın neslin devamını sağlama konumuna indirgenen bir kimlikle temsil edilmesinde saklıdır (Colin, 2006). Hanım'ın, kocasının çocukları olmadığı için toplumsal baskı görmesine dayanamaması ve ikinci eşi kendisinin bulmaya çalışması da kadına yüklenen vericilik ve fedakarlığın boyutlarını göstermesi açısından önemlidir. Böylece kırsal yörelerde kadının fedakarlıkları ve bu fedakarlıkların gölgesinde görünmezlik kazanan hak ve özgürlüklerine dikkat çekilir. Dolayısıyla gelenek ve din adamlarının temsilinde hayat bulan toplumsal yaptırımlar modern yaşamın önündeki engeller olarak tanımlanmıştır. Bu filmlerde din adamı karakterleri din ile aralarındaki ilişki dolayısıyla toplumda saygın bir konum edinirken bu saygınlığın arkasında kadınların kamusal alandan saklanan cinselliği başta olmak üzere maddi alanda da çıkarıcı karakterlerdir.

Filmde din adamı, halkın cahilliğini ve bilgisizliğini kullanarak onları sömürmektedir. Bu sömürü düzenine ise dini ve geleneksel tabuların beslediği bir inanç anlayışı üzerinden işlerlik kazandırmaktadır. Geleneksel toplumda, onları küçülten ve yok sayan değerler karşısında kadınlar, kendilerini inkar etmenin, geriye çekilip suskun kalmanın erdemlerini öğrenirlerse saygın bir konumu elde etme şansına sahip olabilirler. Bunun yanında *Kuma* filminde de gözlendiği gibi, erkek olma ayrıcalığı da bir tuzaktır ve bunun olumsuz yanı her erkeği her durumda erkeklik görevini yapmaya zorlayan gerilim ve çekişmede yatar (Colin, 2006). Kadının varlığı katı ahlak kuralları ile çevrelenirken, erkeğin konumu da bu merkezin çok uzağında konaklamamaktadır. Ali karısının doğru söylediğine inandığı halde bunu köylünün geri kalanına karşı söyleyememektedir.

3.2.2. Üç Kağıtçı

Filmin Künyesi:

Senaryo: Natuk Baytan

Yönetmen: Natuk Baytan

Yapımcı: Cumhuriyet Film (Yahya Kılıç)

Yıl: 1981

Filmin Konusu: Rıfki (Kemal Sunal), ölen babasının mallarını satmak için Almanya'dan köyüne döner. Köyde birden adı "Ermiş"e çıkar. Rıfki, yağmur duasına çıkan köylüler için yarım saat içinde yağmur yağdırır. Üfürükçülük yapar. Evde kalmış yaşlı kadınların kısmetini açar. Kötürümleri üfleyerek ayağa kaldırır. Bu arada bazı çıkarıcılar, köyün Belediye Reisi seçimlerine Rıfki'nın girmesini isterler. Bir başka Belediye Reisi adayı ise Rıfki'ya seçimlere girmemesi için rüşvet verir. Rıfki seçimleri kazanır, ama sonunda üç kağıtçı olduğu ortaya çıkar.

Filmin Oyuncuları: Kemal Sunal, Ülkü Özen, Ali Şen, Turgut Özatay, Reha Yurdakul, Nizam Ergüden



Filmde toplumsal yapının aksayan yanları ortaya konulmaya çalışılırken, dinin din adamları eliyle farklı çehrelerde sunulabileceğinin altı çizilmeye çalışılmıştır. Bunu yanında din adamı sunumu iki farklı tipi kapsamaktadır. Bunlardan ilki köyün imamı Murat Hoca, diğeri ise köy halkının kendi içlerinden seçtiği Raif Efendi karakteridir. Raif Efendi siyah sakallı koyu renk kıyafetleri ile insanları peşinden sürükleyen güvenilirlikten uzak bir tip iken Murat Hoca devletin resmi din görevlisidir sakalsız gayet düzgün giyimli bir tiptir. Bu iki karakterin dışında dikkat çeken diğeri karakter ise Rıfki'dir. Rıfki, Almanya'dan dönen bir Türk gurbetçisidir. Almanya'da yaşadığı süre içerisinde daha pozitif bir bakış açısı kazanmıştır Batılı bir toplumla bir arda yaşamış olmanın farklılığı ile artık olaylara kendi köylüleri gibi bakmamaktadır.

Rıfki köye gelirken yolda kalmıştır ve komşu köyden birinin onu kamyonetine almasıyla köye gitmeyi başarır. Bu yolculuk esnasında Rıfki, yağmur yağacağını iddia etmiş, çok kısa bir süre sonrada yağmur yağmıştır. Onu arabasına alan köylü, havayı günlük güneşlik olarak görünce buna inanmamıştır. Ancak yağmurun yağmasıyla birlikte neredeyse Rıfki'ya ermişlik yüklemiştir. Rıfki'nın geride bıraktığı toplumunun olaylara bakışını

ve yorumunu ortaya koyması açısından önemli bir sahnedir. Ancak Rıfki buna müsaade etmez ve yağmurun yağacağını tahmin etmesini romatizmasının olması ile açıklar. Ancak Rıfki kendi köyüne vardığında köylülerin kuraklık nedeni ile Raif efendi adında bir şeyh'in peşine takılarak yağmur duasına çıktığını görür. Raif Efendi ise hem görünüm olarak hem de tutum olarak hurafelerle örölü bir hayatı temsil etmektedir. Bu bağlamda dinde hiç yeri olmadığı halde yağmur duası karşılığında köylüden para alır. Yağmuru yağdıracağına dair para karşılığında iddiaya girer. Tüm bunların yanında yağmurun yağacağını romatizma ağrılarının başlamasına bağlı olarak tahmin eden Rıfki ise hem iddiayı kazanır hem de köylüler tarafından ermiş olarak ilan edilir. Bu noktada toplumun cehaletinin feodal, geleneksel ve dini değerlerin baskıcı yaptırımlarını beslediğinin altı çizilmeye çalışılmıştır.

Murat Hoca, giyimi ve tutumu ile sempatik bir karakter olarak sunulurken, Raif Efendi dağınık siyah sakalı ve koyu renk abartılı giyimi ile itici bir karakterdir. Bu iki karakterden Murat Hoca Diyanet kurumunun dinin gerçeklerini ortaya koyması noktasında modernleşme ile barışık din anlayışının temsilcisi olarak sunulmuştur. Bu arada kahveci Rıza Efendi "eğlenmek, kahveye gitmek günah demiş sakallı" diyerek da gericiliğın gericilik ve cahilliğın önemli bir belirtisi olarak sakalı ortaya koymaya çalışır.

Dinin toplumdaki konumunu dengelemek açısında iyi ve kötü din adamının aynı film içerisinde sunumunu içeren *Üçkağıtçı* filmi, toplumun hurafelerden ve metafizik inanç biçimlerini kullanarak Raif Efendi gibi tipler tarafından sömürüldüğünün altını çizirken, ilerleyen sahnelerde Rıfki'nın romatizmalarına bağlı olarak yağmurun yağmasını tahmin etmesini kullanmak isteyen köylülerde vardır. Bu bağlamda halk bir nevi kendi arasından çıkan uyanıklar tarafından yönlendirilirken, bu oyunu oynayanın dini değerleri yanına alması elini güçlendiren bir unsur olarak sunulmaktadır.

Bunun yanında köyün imamı olan Murat Hoca ise tıpkı Rıfki gibi düşünmektedir. Köy halkını bu kötü niyetli Şeyh'in kandırarak kendini fayda sağlamasından şikayetçi olan imam, yağmurun bu tip tutumlara bağlı olarak yağacağına inanmamaktadır. Ancak imam, köy halkını bu tip hurafelerin peşinden koşmaması noktasında ikna edememektedir. Bu noktada filmin vermek istediğı mesaj, aslında dinin rasyonel gerçeklerle bir çelişki yaşamadığı noktasının altını çizirken halkın bu noktada sömürüldüğünü ortaya koymanın yanında toplumu sömüren güç odaklarının halkın duygularını sömürdüğünün altını çizmektedir. Bu bağlamda filmin hem konu

olarak hem de işleniş biçimi olarak toplumsal aksaklıkların kaynağı olarak halkın cahilliğini sömüren din istismarcılarını ve çeşitli ekonomik rant sahiplerinin gösterdiğini söyleyebiliriz. Bir çok sahnede halk, çok basit bir rastlantıyı keramet olarak değerlendirmekte ve bunu yapan kişiye tapınma düzeyinde saygı duymaktadır.

3.2.3. Kibar Feyzo

Filmin Künyesi:

Senaryo: İhsan Yüce

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Yapımcı: Arzu Film (Ertem Eğilmez

Yıl: 1978

Filmin Konusu: Feyzo ile köylüsü Gülo'nun güldürüsü. Feyzo askerden döndükten sonra Gülo'ya talip olur. Köyde Gül o'ya başka talipler de olduğu için babası başlık parasını arttırmaya koyar ve on bin peşin, on bin de senet karşılığı Gülo, Feyzo'nun üstünde karlır. Feyzo borcunu ödemek için kente gidip çalışmaya başlar. Feyzo köye her dönüşünde kentte gördüğü yenilikleri de beraberinde getirir. Ağanın sömürdüğü köylüleri bilinçlendirmeye çalışır. Sonunda Feyzo ağayı öldürür.

Filmin Oyuncuları: Kemal Sunal, Müjde Ar, Adile Naşit, Şener Şen, İhsan Yüce, Erdal Özyağcılar

Film bir kır yaşamının biçimselliğini ortaya koyma çabasıdır. Bu bağlamda köy yaşamını en önemli sorunları feodal sistem ve başlık parası olarak öne çıkmaktadır. Ağanın köy halkı üzerindeki yaptırımını ve bu yaptırımın kırılmaması esprili bir dille anlatılırken, bu sistemin insan yaşamları üzerine düşen dramatik gölgesi de ortaya konulmaya çalışılmaktadır.

Kibar Feyzo köyün bir çok delikanlısından biridir ve Hacı Hüso'nun kızı Gülo ile evlenmek istemektedir. Ancak Feyzo'nun annesi başlık parası olarak verilecek para ile tarlasına öküz alma isteği ile bu evliliğe karşı çıkarken Gülo'nun babası da kızına olan talep yüzünden sürekli fiyatı arttırmaktadır. Feyzo Gülo'yu alması için annesini ikna etmek amacı ile çıldırmaş numarası yapar. Köyde kendisi ile konuşan herkesi Gülo zanneden Feyzo bu durumunun düzelmesi için annesinin köyün hocasına gideceğini tahmin eder ve annesini takip eder. Köyün Hocası Feyzo'nun annesini topal

Hoca'ya yönlendirir. Bunu duyan Feyzo annesinden önce total Hoca'nın yanına ulaşır ve annesinin ona geleceğini haber vererek hocadan ücret karşılığı yardım ister. Hoca çeşmede abdest alırken yanına oturan Feyzo, durumu kısaca hocaya izah eder. Kendisine yardım etmesi halinde kendisine 100 TL vereceğini söyler. Ancak Hoca teklif edilen miktarı yeterli bulmaz ve 200TL ve bir de tavuk ister. Bu teklifi fazla bulan Feyzo Hoca'yı 150 TL ve bir tavuğa ikna eder. Bu sahnede de din adamı karakteri tüm yeteneğini maddi gelir elde etme yönünde kullanan bir karakter olarak öne çıkmaktadır. Bunun yanında uyanık bir köylü karakteri olan Feyzo bu durumun farkındadır ve kendi menfaatleri doğrultusunda bu tutumdan yararlanmaya çalışmaktadır. Bu sahnede bir çok filmin asline bir köylü kurnazlığının altı çizilmiştir. Bu bağlamda din adamı karakteri üç kağıtçı ve insanların manevi değerlerini sömüren bir karakter olarak sunulurken, Feyzo karakteri de bu tutumdan kendince yararlanmaya çalışan kurnaz köylüyü temsil etmektedir.

Kıbar Feyzo filminde de tıpkı "üç kağıtçı" ve "Yoksul"da olduğu gibi din adamlarının aslında görüldüğü kadar saf ve temiz olmadığı bozuk düzenin bir parçası olduğunu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Total Hoca karakteri, olağanüstü bir iticilikte çizilmemekle beraber genel olarak olumsuz özelliklere sahiptir. Köy halkının sorunlarını gidermek için para karşılığında muska yazmakta ve büyü yapmaktadır. *Kıbar Feyzo* filminde din adamı karakteri kırsal yaşamın doğal bir parçası olarak sunulurken, feodal sistemin insanlar üzerine kurduğu sömürü sisteminin altı çizilmektedir. Ağa köydeki mallar gibi insanların sahibidir ve onların özel yaşamları ile ilgi aldığı kararlarda da etkilidir. Türk toplumunda yaşayan feodal yapıyı yansıtmaya noktasında abartılı bulunan film, din olgusunun insanların kapitalist yanlarını pasifize etmediğini ortaya koymaya çalışmaktadır.



3.2.4. Zügürt Ağa

Filmin Künyesi:

Senaryo: Yavuz TURGUL

Yönetmen: Nesli ÇÖLGEÇEN

Yapımcı: Kadri YURDALAN

Yıl: 1985

Filmin Oyuncuları: Şener Şen, Nilgün Nazlı, Füsün Demirel, Atilla Yiğit, Celal Perk, Can Kolukısa, Ayla Aslanca, Kemal İnci, Filiz Küçüktepe, Bahri Selin, Sabah Aşşayk, Erdal Özyağcılar

Filmin Konusu: Haraptar adlı köyün neredeyse sembolik değerlere yaslı olarak hüküm süren Ağası (Şener Şen), babasının ilerleyen yaşına rağmen sürekli yeniden evlenme talebi ve köyde hüküm süren kuraklık mücadelesi içerisinde gerçekte var olmayan bir egemenliğin sahibidir. Köylüler kentin cazibesinin sesine kulak vererek Ağa'nın mallarını çalarak satarlar. Sattıkları ürünlerin parasını kendilerine sermeye yaparak kentte tutunmaya çalışırlar ve bunda da pek zorlanmazlar. Kuraklık ve köylülerinin kendisini soyması nedeniyle topraklarını baraj yapmak isteyen politikacılara çok uygun fiyata satarak kentin yolunu tutan Ağa, burada köylüleri kadar kolay tutunamayacaktır. Yanaşmasının kardeşi Kiraz'ın dışında herkesin kendisini terk ettiği Ağa, hayatını kentin kıyısında sürdürmeye çalışırken Türk toplumunun yaşadığı kültür çatışmasının altını çizen önemli bir eserdir.

Hava sıcaklığının yüksek olması ve yağmur yağmaması nedeni ile köy halkı ciddi bir kuraklık yaşamaya başlar. Kentleşmenin uzağında kendi değerleri doğrultusunda yaşayan köy halkı için yaşam koşulları ilkel denebilecek düzeydedir. Yaşam standartları da kuraklığında etkisiyle her gün biraz daha kötüleşmeye başlamaktadır. Kırsal yaşamın önemli güç odaklarından birini oluşturan şeyh kavramı temelde bir din adamını temsil etmektedir. Bu filmde de hurafelerin ve batıl inançların çerçevesinde bir din adamı sunumu Türk toplumsal yapısında önemli bir yere sahip olan din adamları filmlerde muskacı ve üfürükçüler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kırsal yaşamın ilkel biçimselliği ortaya konulurken, aynı zamanda bu ilkelliğin bir parçası olan din adamlarının toplumsal işlevselliği de öne çıkmaktadır. Türk filmlerinin birçoğunda din adamı karakteri, içinde bulunulan cahil ve eğitimsiz ortamın bir gereği olarak ortaya çıkmış olarak tanımlanmaktadır. Bu noktada dinin de yapısal olarak böyle bir suiistimale açık olduğunu ortaya koyan bir sunumdan söz etmek mümkündür. İnsanların bilgisizlik ve çaresizlik içinde yardımına gereksinim duydukları manevi güçlerin din adamı karakterleri üzerinden tecelli ediyor gibi değerlendirilmesi, toplum içinde üfürükçü ve muskacı karakterlere din adamı fonksiyonunu yüklenerek, dinin değişim karşıtı bir anlamlandırma içerisinde eritilmesinin de önünü açmaktadır.

Şeyh, halkın güvenini kazanmış, onları yönlendirme gücü yüksek bir din adamı karakterdir. Türk filmlerinin temel konularından biri olan halkın

bilgisizliğinden yararlanan din adamı karakterinden dönemin siyasi anlayışı da faydalanmaktadır. Öyle ki oy istemek amacı ile sık sık Ağayı ziyaret eden siyasi parti üyeleri; oyları karşılığında halka bir miktar para dağıtırken, Şeyh de cennetten bazı yerlerin tapusunu verdiği köylülerin oyunu taraftarı olduğu partisi lehine toplamayı başarmıştır. Bu bağlamda halkın duyguları ve inancından din ve siyaset aracılığı ile yararlanılmaktadır. Din adamının yaşadığı gerçek yüzü ile halka dönük yüzü arasındaki mesafeye sığınan siyasi tutum, böylelikle kendini kırsalda meşru kılacak zemini de hazırlamış olur.

Öte yandan feodal yapı her ne kadar farklı siyasi ve ideolojik söylemler tarafından eleştirilse de seçmen edinme kaygısı ile feodal sistemin ana karakteri olan Ağa, (*Şafak Bekçileri, Hazal, Hudutların Kanunu...*) Ankara da bulunan destekçilerine güvenerek uygulamalarını sürdürür. Bu bağlamda değişime istekli gibi duran ve bunun karşısında bir çok değişim düşmanı yaratan Türk toplumsal modernleşmesi aslında görünür kılmadığı sorunları ile kendi değişiminin önündeki engelleri bir bir kendisi yaratmıştır. Bu noktada filmde zamanın siyasilerine de bir eleştiri söz konusudur.

Sonuç

Türk toplumsal yapısında önemli bir yere sahip olan din adamları filmlerde muskacı ve üfürükçüler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kırsal yaşamın ilkel biçimselliği ortaya konulurken, aynı zamanda bu ilkelliğin bir parçası olan din adamlarının toplumsal işlevselliği de öne çıkmaktadır. Türk filmlerinin birçoğunda din adamı karakteri içinde bulunduğu cahil ortamın bir gereği olarak ortaya çıkmış karakterlerdir. Bu karakterlerin bir takım olumsuz özelliklerle süslenerek sunumu din adamı kavramı üzerine bir genellemeyi getirirken, aynı zamanda kentleşme ve gelişme noktasında alınan mesafe de ortaya konulmaktadır. Halkın cahil ve eğitimsiz olması yine kendi içlerinden çıkardıkları din adamı karakterlerinin toplumda etkin rol almasının önünü açan bir unsur olarak sunulurken, dinin de yapısal olarak böyle bir suiistimale açık olduğu noktasında bir sunumdan söz etmek mümkündür. İnsanların bilgisizlik ve çaresizlik içinde yardımına gereksinim duydukları manevi güçlerin din adamı karakterleri üzerinden tecelli ediyor gibi değerlendirilmesi, toplum içinde üfürükçü ve muskacı karakterlere din adamı fonksiyonunu yüklerken dinin yeni bir anlamlandırma içerisinde eritilmesinin de önünü açmaktadır.

Conclusion

Clergy who has an important place in the Turkish social structure emerges in the movies as writers of charms and healers. Social functioning of the clergy which is part of the primitivity stands out while primitive spatial harmony of rural life is being introduced. In many of Turkish movies cleric characters are the characters which have emerged as a requirements of the ignorant environment. While the presentation of these characters by adorning with some negative features brings generalization on the notion of cleric, the progress made in the urbanization and development is also revealed. While uneducation and ignorance of people is presented as a mean of paving the way for the cleric characters' taking an active role in society, it is possible to speak of a presentation of the point that religion is also structurally open to misuse. While the consideration of manifestation of spiritual powers which people need the help of them in ignorance and despair via cleric characters adds a cleric function to the healers and writers of charms characters in society, it also paves the way for dissolving religion in the new interpretations.

Kaynaklar

- Abısel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Balcı, Y. (2002). Türk Romanında Aydın Sorunu. *Hece*, 65,66,67, 281-302.
- Colin, G. D. (2006). *Kadın İslam ve Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Cosar, S. (1999). Türk modernleşmesi: Aklilesme, Pataloji, Tıkanma. *Doğu Batı*, 8, 58-71.
- Enderun, M. A. (2013). *Beyaz Perdenin Din Algısı*. İstanbul: Işık.
- Gülendam, R. (2002). Türk Romanında Din ve Din Adamına Bakış. *Hece*, 65,66,67, 303-312.
- Lüleci, Y. (2008). *Türk Sineması ve Din*. İstanbul: Es.
- Ilgaz, R. ile 09. 10. 2007 tarihinde yapılan söyleşiden.
- Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Deniz.
- Maktav, H. (2010). Sinema ya da İlâhi Aşk: İslami Sinemada Tasavvufî Yolculuklar. *Sinecine*. 1(2), 31-55.
- Menekşe, Ö. (2004). *Din ve Din Adamı İmaji*. Ankara: Diyanet.
- Özgüç, A. (2005). *Türklerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya.



Kırsal Hayatta Modernite Karşıtı Olarak Din Adamı İmajının Türk Sinemasına
Yansımaları

- Pösteği, N. (2005). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es.
- Subası, N. (1996). *Türk Aydınının Din Anlayışı*. İstanbul: YKY.
- Velioglu, Ö. (2005). *İnançların Türk Sinemasına Yansıması*. İstanbul: Es.
- Yenen, İ. (2011). *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık Ve Din Adamı Olgusu*. (yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yılmaz, T. (2005). Türk Sinemasında Din Algısı.
<http://www.turkiyehabermerkezi.com>

