



TÜRK SINEMASI'NDA DİN ADAMI TEMSİLİ

ÖĞR. GÖR. MEHMET KARATAŞ*

Özet

Toplumsal bir olgu olarak din, içerisinde hayat bulduğu sosyal ve kültürel ortamlarla sürekli bir etkileşim hâlinindedir. Bu etkileşim, kültürel hayatın farklı örneklerinde görülebilmektedir. Bu çalışmamızda, Türk Sinemasında din, dindarlık ve din adamı olgusu, kronolojik sinema dönemlendirmesiyle üç döneme ayrılarak değerlendirilecektir.

Çalışmamızın birinci bölümünde, “İlk dönem Türk sinemasında” (1922–1960) din, dindarlık ve din adamı olgusu, “dışlanmış (excluded)” bir yaklaşımla değerlendirilirken, ikinci bölümde, “Geleneksel Türk Sinemasında” (1960–1996) “daraltılmış (constricted)” bakış açısıyla ele alınmıştır. Dışlanmış ve daraltılmış olarak ifade edilen bu iki dönemde de din, dindarlık ve din adamı olgusu “indirgemeci (reductive)” bir zihniyetle kullanılmış obje” olarak değerlendirilme eğilimi göstermiştir. Üçüncü ve son bölümde, 1996 yılından günümüze “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılan dönemde ise din, dindarlık ve din adamı olgusu, gündelik hayat içerisinde kendisini tezahür ettirdiği sosyal bir gerçeklik olarak “kabullenilmiş (adopted)” bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Buna göre din ve dini unsurlar, “kullanılmış obje” konumundan farklılaşarak “toplumsal’ın bir parçasına” dönüşmektedir.

Anahtar İfadeler: Din adamı, dindar, Türk sineması, temsil, beden politikaları

* Gazi Üniversitesi Öğretim Görevlisi.

İnsanları bir takım türlere, tiplere ayırmayı ifade eden zihinsel yapıtların kalıplaşmış hâli olan stereo tipler, bazı özelliklerin bazı insanlarda var olduğu zannı üzerine işlev görürler ve bu özelliklerin gerçeğe ve nesnel verilere dayanmaksızın sadece mevcut bulunması gerektiği kanısına dayanırlar.

Abstarct

Religion, as a social case, is in an ongoing interaction with the social and cultural environment in which it aroused. This interaction can be seen in the different samples of the cultural life. In this study, the case of religion, religiousness and religious functionary in Turkish Cinema will be analyzed by dividing them into three terms using the chronological cinema order.

In the first part of our study, while the case of religion, religiousness and religious functionary in "The First Term Turkish Cinema (1922–1960)" is analyzed in an excluded approach, it is discussed with a constricted point of view in the second part which is "Traditional Turkish Cinema (1960–1996)". The case of religion, religiousness and religious functionary, which was stated as excluded and constricted in these two terms, has shown the tendency to be analyzed as "abused object with a reductive mentality". In the third and last part, from 1996 till today, the case of religion, religiousness and religious functionary in the term called "New Turkish Cinema" has been analyzed with an adopted approach appearing in daily life as a social

reality. According to this, religion and religious factors turn into "a part of social" differentiating from "the abused object".

Key Words: Religious functionary, religionist, Turkish Cinema, representation, body politics.

Giriş: Din Adamı Karakteri

Türk toplumunun zihin ve algı dünyasındaki hoca-imam-din adamı imajının oluşmasında kalıp yargıların (stereo tiplerin) önemli bir yere sahip olduğu ifade edilebilir. İnsanları bir takım türlere, tiplere ayırmayı ifade eden zihinsel yapıtların kalıplaşmış hâli olan stereo tipler, bazı özelliklerin bazı insanlarda var olduğu zannı üzerine işlev görürler ve bu özelliklerin gerçeğe ve nesnel verilere dayanmaksızın sadece mevcut bulunması gerektiği kanısına dayanırlar (Tezcan 1997: 107). Sosyal fonksiyonu itibarıyla kalıp yargılama sisteminin işlevi, meslek, memleket, cinsiyet, ırk, din, mezhep gibi birçok alanda ortaya çıkabilmektedir. Dini bir kişilik sıfatıyla

dinin toplumsal tezahürünün temsilcisi konumunda değerlendirilebilecek din adamı karakteri, farklı sebeplerle oluşturulan stereo tipler aracılığıyla kültürel ürünlerin pek çok örneğinde kendisine yer bulabilmiştir.

Türk sinemasında başrol, yardımcı rol ve yan rollerle hikâyeleri anlatılan kişilikler genel olarak iki şekilde temsil edilmektedir. Birincisi “*karakter*”, ikincisi ise “*tip*”tir (Yağız 2009:27). Karakter, kendisine ait bir iç dünyası olan, değişebilen ve gelişebilen bir niteliğe sahip, toplumsal konumu, diğer insanlarla olan ilişkileri, başkalarının ona karşı davranışları ve derinlikli bir yapıya sahip kişilerin görünüm ve davranışlarını oluşturan ayrıntıların tümüdür. Temas ettiği her şeyde bir iz bırakan karakter, “kahraman”, “karşı kahraman” veya “iyi-kötü” olarak görülebilmektedir. Tip ise, toplumun gelenek ve göreneklerinin oluşturduğu yaşam tarzını temsil eden, toplumsal ortak özelliklerin abartılı bir şekilde ve karikatürize edilmiş hâlde vurgulanarak kolay anlaşılır bir tarzda sunulduğu, içsel psikolojik derinlikten yoksun, belirli bir klişe ve şablonda hayattan bağımsız olarak kendilerinden beklenen kalıp davranışları sergilemesiyle ortaya çıkan bir kişiliktir (Yağız 2009: 28-29). Böylece karakter ve tip ayrımından hareketle sahip oldukları özellikleri dolayısıyla geleneksel Türk sinemasında görülen din adamı temsilinin tiplere, yeni Türk sinemasında ise karaktere dayandığı ifade edilebilir.

Din görevlilerinin sosyal konumlarına ilişkin gerçekleştirilen alan araştırmaları sonucunda toplumsal din adamı imajının olumlu ve olumsuz iki farklı boyutuyla ilgili özelliklere rastlanmaktadır. Olumlu imaj; ahlak sahibi, hoşgörülü, bilgili, hitabet ve ikna konusunda yetenekli, kültürlü, saygın, saygılı, toplumun memnuniyeti ve huzuru için çalışan, halkla iç içe bütünleştirici bir önder, sosyal ilişkileri kuvvetli, renkli kişilik sahibi, kendisini maneviyata adanmış, verilen görevi yapmaya çalışan, sevimli, görev yaptığı çevrenin sorunları ile ilgilenen özellikleriyle tanımlanmaktadır. Olumsuz imaj ise kendini ezik hisseden, sosyal hayattan uzak, asık suratlı, farklı işlerle uğraşan, söylediğini uygulamayan, başında takkesi olan, sürekli vaaz eden, dini liderlik vasfı olmayan, maaş almak için görev yapan, din dışında hiçbir şeyden haberi olmayan, hoşgörüden yoksun gibi özellikleri barındırmaktadır (Karahana 2008: 172-173)

Türk sinemasında başrol, yardımcı rol ve yan rollerle hikâyeleri anlatılan kişilikler genel olarak iki şekilde temsil edilmektedir. Birincisi “*karakter*”, ikincisi ise “*tip*”tir.

Tip ise, toplumun gelenek ve göreneklerinin oluşturduğu yaşam tarzını temsil eden, toplumsal ortak özelliklerin abartılı bir şekilde ve karikatürize edilmiş hâlde vurgulanarak kolay anlaşılır bir tarzda sunulduğu, içsel psikolojik derinlikten yoksun, belirli bir klişe ve şablonda hayattan bağımsız olarak kendilerinden beklenen kalıp davranışları sergilemesiyle ortaya çıkan bir kişiliktir.

Toplumsal bir olgu olarak din, içerisinde hayat bulduğu sosyal ve kültürel ortamla sürekli bir etkileşim hâindedir. Bu etkileşim, kültürel hayatın farklı örneklerinde görülebilmektedir. Sosyal ve kültürel hayatın bir parçası olarak Türk sinemasında da kronolojik bir seyirle din, dindarlık ve din adamı gibi konular farklı film örnekleriyle ortaya çıkmaktadır.

Araştırmada aşağıdaki varsayımlar temel hareket noktası olarak kabul edilmiştir:

- İnanç sistemi olarak din, sembolik sistemler aracılığıyla kültürel ve sosyal bir takım özelliklere sahiptir.
- Din ve dini hayat sadece sebep oldukları sonuçlarla sınırlı kalmayarak sosyolojik bir bakış açısının konusunu oluşturmaktadır.
- Din ve dini değerler diğer sosyo-kültürel yapılarda görüldüğü gibi Türk filmlerinde de sosyal ve kültürel bir fenomen olma özelliği itibarıyla ele alınmıştır.

Araştırmanın alt hipotezleri ise şunlardır:

- İlk dönem Türk sinemasında din, dindarlık ve din adamı konusu, dönemin siyasal ve kültürel yapılanmalarına göre şekillenmektedir.
- Geleneksel Türk sinemasında din, dindarlık ve din adamı konusu, farklı zamanlarda ortaya çıkan sinema akım ve anlayışlarına göre farklılaşmaktadır.
- Geleneksel Türk sineması popüler film örneklerinde dinin pratik boyutu, “köy” ve “köylülük” ile ilgili bir durum olarak “köy ve gecekondu dindarlığı” ile temsil edilmektedir.

• Geleneksel Türk sinemasında dini unsurlar, görünüşte doğrudan “dini” olmayan belirli sosyal “meseleler” aracılığıyla (büyü, muska, üfleme vb.) ile temsil edilmektedir.

• Yeni Türk sinemasında din ve dini konular, “şehir” ve “şehirleşme” çerçevesinde “kent dindarlığı” aracılığıyla ele alınmaktadır.

- Yeni Türk sinemasında dini konular, dini boyuta sahip sosyal meseleler aracılığıyla (modernleşme, terör, türban/başörtüsü, ekonomi vb.) ile temsil edilmektedir.

- Geleneksel Türk sinemasında din adamı ve din ile ilgili kişiler (dindar, hoca, hacı, Şeyh vb.) bir “tip” olarak yansıtılırken; Yeni Türk sinemasında din adamı ve din ile ilgili kişiler bir “karakter” olarak yansıtılmaktadır.

- Geleneksel Türk sinemasında din adamı olgusu, filmsel anlatılarda ana öykünün içerisinde “mizansen” ve “çeşitlilik” oluştururken Yeni Türk sinemasında sosyal bir aktör olarak ana öyküyü oluşturmaktadır.

2. İlk Dönem Türk Sinemasında Din ve

Din Adamı Olgusu

2.1. Dışlanmış Din Adamı Tiplemesi

Konusunu genellikle romanlardan alan ilk dönem (1922–1960) Türk filmlerinde, kahraman karşısındaki ana karakter olarak tasvir edilen din adamı tiplemesi, toplumsal hayat düzenlemesinde kendisine yer bulmakta zorlanan bir kişiliktir. Dinin, siyasal ve kültürel hayatta son iki yüz yıllık gerilemenin başlıca sebeplerinden biri olarak algılanması sebebiyle dini aktörler de gerilemeyi temsil eden “gerici” karakterler şeklinde değerlendirilmiştir. Fakat dönemin yönetici seçkinleri, “gerileme” ve “gericilik” metaforlarıyla gündeme gelen dinin, özü itibarıyla “iyi bir şey (ilerletici)” olduğunu ancak zihniyeti bozulmuş kişiler tarafından “kötü bir şeye (geriletici)” dönüştürüldüğünü kabul etmişlerdir.

Hâliyle din, muasır medeniyetleşme hedefini benimsemiş siyasal yapılanmaya karşı teşebbüs edilen hareketlerin motive gücü olması sebebiyle “çağdaşlık karşıtı (gerici)” özelliğiyle anılmaya devam etmiştir.

Bu sebeple cumhuriyetin ilk yıllarında dinin hem reforme edilmesi gereken özellikleri hem de yeni siyasal paradigmaya karşı iktidar aracı olarak kullanılmak istenmesi sebebiyle merkezin “dışında” kontrol edilmesi gereken bir olguyu temsil

Toplumsal bir olgu olarak din, içerisinde hayat bulduğu sosyal ve kültürel ortamlarla sürekli bir etkileşim hâindedir. Bu etkileşim, kültürel hayatın farklı örneklerinde görülebilmektedir. Sosyal ve kültürel hayatın bir parçası olarak Türk sinemasında da kronolojik bir seyirle din, dindarlık ve din adamı gibi konular farklı film örnekleriyle ortaya çıkmaktadır.

Siyasal refleks-lerden bağımsız yönelişlerine sahip olmasının düşünülmeyen ilk dönem Türk sineması da dinin toplumsal temsilini aynı özelliklerle din adamı karakteri aracılığıyla perdeye taşımıştır.

ettiği ifade edilebilir. Siyasal reflekslerden bağımsız yönelişlerine sahip olmasının düşünülmeyen ilk dönem Türk sineması da dinin toplumsal temsilini aynı özelliklerle din adamı karakteri aracılığıyla perdeye taşımıştır.

Türk kültürel ve siyasal modernleşmesi sürecinde ilerlemeyi engelleyici unsur olarak manevi alanda konumlandırılan din, Türk Sinemasında da paralel bir şekilde “dışlanmış” bir şekilde değerlendirilmiştir. Aslında bu paralelliği sağlayan unsurlardan birisi, siyasal alanda görülen köktenci batıcı zihniyetin Türk sineması alanında da geçerli olmasıdır. Dönemin siyasal ve sanatsal paradigmalarının aynı zeminde buluşmasını sağlayan kişi ise tiyatro yönetmeni, yazar ve oyuncu Muhsin Ertuğrul’dur.

Türk sinemasında birçok ilki gerçekleştiren ve aynı zamanda sinema sanatının Türkiye’de gelişmesine engel olmakla suçlanan Ertuğrul, “*sinemada o gün için ihtiyaç duyulan millî konuları ve Kemalist görüşleri ele almadığı, bunun yerine batıcılığa öykündüğü*” gerekçesiyle eleştirilmiştir (Maktav 2002: 52). Fakat sinema için yaptığı uyarlamalarla cumhuriyetin modernleşme projesini benimsemiş ve bu doğrultuda filmler üretmiştir. 1922–1939 yılları arasında çekmiş olduğu 13 filminden 5 tanesi, içerik ve etki itibarıyla din ve din adamı ögesi barındırmaktadır (Esen 2010: 19-33). Bunlar; *Nur Baba* (Boğaziçi Esrarı–1922), *Ateşten Gömlek* (1923), *Ankara Postası* (1929), *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Ayranoz Kadısı* (1938) ve *Bir Kavuk Devrildi* (1939) filmleridir. Ertuğrul’un dini unsur bulunduran bu beş filminin konu dağılımına bakıldığında üç tanesinin doğrudan millî mücadeleyi anlattığı görülmektedir. Kurtuluş savaşı konulu bu filmlerdeki din ve din adamı öğeleri ise temel hikâyenin alt metinlerinde ortaya çıkmaktadır. Diğer iki film ise tekke hayatı (*Nur Baba*) ve geleneksel Osmanlı saray hayatı (*Bir Kavuk Devrildi*) konu edinmektedir. Bu hâliyle beş filmde rastlanan bulguların özelliği, din olgusunun din adamı karakteri aracılığıyla temsil edilmekte olduğudur. Din adamı karakterleri ise özellikle kurtuluş savaşı dönemlerinde tasvir edilmektedir.

Reşat Nuri Güntekin’in “Bir Gece Faciası” adlı eserinden uyarlanan yine Millî Mücadele ile ilgili film olan *Ankara Postası* (1929), filmdeki imam karakteri için “*irticanın timsali, düşmanların adamı*” tanımlaması ile beğeni toplamıştır (Abisel 2005: 22-23). Aynı şekilde Kurtuluş Savaşı konulu *Bir Millet Uyanıyor* (1932) filmi, Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu’nun eserinden uyarlanan ve vatan haini olarak

temsil edilen Said Molla ve yandaşlarına karşı Kuvayı Milliyeci olarak mücadele eden bir yüzbaşıyla emirinin kahramanlık öyküsü üzerine kurulmuştur.

Zira *Nur Baba* (Boğaziçi Esrarı-1922) filminde hikâye edilen gerçek işlevinden uzaklaşmış tekkenin Şeyhi, yukarıda bahsedilen hurafelere dayalı köhneleşmiş bir dini hayatın temsilcisi olmasıyla toplumsal hayatın dışında temsil edilmektedir. Aynı şekilde Kurtuluş Savaşı yıllarında sağladıkları katkılar kayıtlara geçmesine rağmen yeni yönetime karşı ortaya çıkan ayaklanma girişimlerinin (özellikle Şeyh Said isyanı) dini referanslara sahip görünmesi, din adamlarının "hain" tanımlamasıyla siyasal hayatın dışında temsil edilmesine yol açmıştır.

2.2. "Vurun Kahpeye" Filmindeki Din Adamı

Tiplemesi

Vurun Kahpeye filminde dikkat çeken iki dindar insan tipi vardır. Bunlardan birincisi, Ömer Efendi diğeri de Hacı Fettah'tır. Ömer Efendi kasabanın saygın isimlerinden biri ve sıkı bir Kuvvay-ı Milliye taraftarıdır. Kasabanın maarif müdürü en

çok ona güvenmektedir ve Aliye Öğretmeni ona emanet eder. Ömer Efendi filmde son derece itidalli bir tip olarak görülmektedir. Hacı Fettah'la sık sık ağız dalaşına girmekte ve yapıcı-olumlu fikirleriyle çevresindekilerin takdirini kazanmaktadır. Kasaba, Yunanlılar tarafından işgal edildiğinde, Yunanlı kumandan karşısında mertçe fikirlerini söylemesi onu izleyicinin gözünde yüceltmektedir. Filmde mesaj içeren ve altı çizilmesi gereken sözler de onun ağzından dökülmektedir. "Türk'ün tarihteki kaderi, İslam'ın kılıcı olmak" ve "Milliyetçilik bir suç değil fazilettir" gibi sözler filmin ana temasını ortaya koyan sözlerdir ve hep Ömer Efendi'nin ağzından söylenmektedir.

Hacı Fettah tipi ise seyircide olumsuz duygular meydana getiren bir tiptir. Kasaba eşrafından Kantarcıların Hüseyin'le bir olup, fitne ve fesat çıkarmaktadır. Mal ve para düşkünü olduğu gibi aynı zamanda dedikoducu ve iftiracıdır. Aliye Öğretmen hakkındaki bütün dedikodular Hacı Fettah tarafından yayılmaktadır. Hacı Fettah ve işbirlikçisi Kantarcıların Hüseyin, çıkarlarına ters düştüğü için kuvvacılara destek vermezler. Hatta düşmanla gizlice iş birliği yaparak kasabanın işgal edilmesini sağlarlar. Fettah, düşmanlığını, "Kuvayı Milliyecilerin kanı kâfir kanı gibi helaldir!"

Filmde mesaj içeren ve altı çizilmesi gereken sözler de onun ağzından dökülmektedir. "Türk'ün tarihteki kaderi, İslam'ın kılıcı olmak" ve "Milliyetçilik bir suç değil fazilettir" gibi sözler filmin ana temasını ortaya koyan sözlerdir ve hep Ömer Efendi'nin ağzından söylenmektedir.

Önce kasabayı işgal eden kumandana yağ çekip yaltaklık ederek izleyicide nefret duyguları uyandırır. Daha sonra işgal orduları kasabayı terk ettiğinde, kasabaya girmekte olan Türk ordusundan “Şanlı Ordumuz” diye bahsederek, münafıkça bir tavır ortaya koyar.

diyecek kadar ileri boyuta vardırır. Hacı Fettah, güç karşısında eğilen, çıkarına göre davranan bir tip olarak izleyicinin gözünde küçülmektedir. Önce kasabayı işgal eden kumandana yağ çekip yaltaklık ederek izleyicide nefret duyguları uyandırır. Daha sonra işgal orduları kasabayı terk ettiğinde, kasabaya girmekte olan Türk ordusundan “Şanlı Ordumuz” diye bahsederek, münafıkça bir tavır ortaya koyar. Filmde yaşanan gelenekle modernlik arasındaki çatışmada Hacı Fettah geleneğin temsilcisi olarak boy göstermektedir. Dini kendi çıkarları için kullanan Hacı Fettah, değişim karşısında statükocu bir tavır alarak, değişime direnç gösteren bir kötü tip, olumsuz dindar bir tip olarak resmedilmiştir.

3. Geleneksel Türk Sinemasında Akımlar ve Din - Din Adamı Olgusu

Genel bir tarihsel sıralamayla 1922–1960 yılları arası Türk sinemasında dışlanmış bir karakter olarak tanımladığımız din adamı temsilleri, 1960–2000 yılları arasında ise dini ve toplumsal işlevleri

belirli konularla sınırlandırılarak “daraltılmış” bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Toplumsal hayat içerisinde dini alanın daraltılması, din anlayışının farklılaşmasından kaynaklanmaktadır.

Bu dönem içerisindeki filmlerde tespit edilen din adamı temsillerine göz atıldığında üç özellik dikkat çekmektedir. Öncelikle birkaç istisnası olmakla birlikte din adamları genellikle “köy” ortamlarında temsil edilen bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci olarak din adamları, “büyü, muska, üfürme, nazar” gibi uygulamalarla ilişkilendirilmiş bir konumdadırlar. Son olarak din adamı, yaşadığı bölgenin siyasi düzenini devam ettiren “yandaş” bir tutuma sahiptir. Tabii bu özelliklerin toplam çıktısını, genel din adamı portresinin “belirsiz” bir şahsiyetle tamamlamaktadır.

3.1. Toplumsal Gerçekçi Sinema

Toplumsal gerçekçi filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişiminin oluşturduğu çelişkiler üzerine kurulmasıyla açık hale gelmektedir. Çünkü geleneksel ve modern arasındaki çelişki, bütün filmsel

anlatıların temel çatışma eksenini oluşturur. Kırsal ortam, geleneksel olanın net biçimde sergilendiği bir dünyayı temsil etmektedir. Geleneksel ilişkilerle sergilenen kırsal dünyada modernleşme, belirli karakterlerle (öğretmen, doktor, mühendis) hayatı kolaylaştıran yenilikler olarak ele alınmaktadır. Bu yeni zihniyet değişikliğine karşı çıkanlar da olumsuz karakterler (ağa, hoca) aracılığıyla temsil edilmiştir. Gelenek ve modernlik çelişkisi üzerine kurgulanan filmlerin inşa ettiği dünyalarda akıl ve bilgi saygın bir yere sahiptir. Bu yıllarda yapılan filmlerin çoğunda akıl - bilgi dışı kategorisindeki büyü yapma, muska yazma, tütsü gibi konular sıkça ele alınmış, özellikle kırsal kesimde hocaların böyle davranışları gündeme getirilerek bu yolla din adamı, kötü niyetli muhtar ve toprak ağası ile birlikte modernleşmenin karşısındaki güçler olarak inşa edilmiştir (Abisel 1994: 85-101).

3.1.1. Yılanların Öcü (1962)

Yılanların Öcü filmi bir köy filmidir. Filmin bütün hikâyesi küçük bir köyde geçer. Köy hayatında muhtarın, öğretmenin ve imamın özel bir yeri vardır. Söz konusu kişiler sözüne itibar edilen, köy topluluğuna çeşitli konularda yol gösteren tiplerdir. Bu filmde araştırmamıza konu olan dindar insan tipi, köyün imamı Beytullah Hoca'dır.

Beytullah Hoca tipinin kılık kıyafeti de dikkat çekicidir. Köyün ortasında siyah cüppesi ve sarığıyla dolaşmaktadır. Yüzünde abartılı duran siyah sakalları ve yine abartılı duran kaşları vardır. Yüz ifadesi özellikle çirkinleştirilmiştir. Konuşması ağdalıdır. Konuşurken takındığı yüz ifadesiyle köylülere yani halka tepeden baktığı izlenimini vermektedir. (Aksoy 2010: 44)

Toplumsal gerçekçi filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişiminin oluşturduğu çelişkiler üzerine kurulmasıyla açık hale gelmektedir. Çünkü geleneksel ve modern arasındaki çelişki, bütün filmsel anlatıların temel çatışma eksenini oluşturur. Kırsal ortam, geleneksel olanın net biçimde sergilendiği bir dünyayı temsil etmektedir.

3.2. Ulusal Sinema

Ulusal Sinema akımını hayatı boyunca çektiği filmlerde savunan ve bu anlayış doğrultusunda sinema düşüncesini şekillendiren yönetmen Halit Refiğ'dir. Refiğ, Türk Sinemasında batıcı akımlara karşı yerlilik düşüncesini ilk defa gündeme

Refiğ, Türk Sinemasında batıcı akımlara karşı yerlilik düşüncesini ilk defa gündeme getiren sanatçılardan birisidir. Refiğ'in sinema anlayışı, Türk düşüncesinin dil, din, kültür, gelenek, örf-adet gibi önemli unsurlarını yerel bağlamıyla birlikte Türk insanının gerçek hayatını sinemaya taşımakla tanımlanmaktadır.

getiren sanatçılardan birisidir. Refiğ'in sinema anlayışı, Türk düşüncesinin dil, din, kültür, gelenek, örf-adet gibi önemli unsurlarını yerel bağlamıyla birlikte Türk insanının gerçek hayatını sinemaya taşımakla tanımlanmaktadır. Bu hâliyle Refiğ'in önemli bir sosyal unsur olarak değerlendirdiği dine yaklaşımı da diğer yönetmenlerden farklılıklar göstermektedir.

Refiğ'in ulusal sinema kuramı, Batı karşıtı bir söylemin 1960–1965 yılları arasındaki materyalist, Marksist bakıştan arındırılarak daha yerel, gelenekselci unsurlarla yeniden üretilmesi olarak değerlendirilmektedir (Daldal t.y.: 123)

3.2.1. Bir Türke Gönül Verdim (1969)

Bir Türke Gönül Verdim filmi, hem ulusal sinema düşüncesi hem de Halit Refiğ sineması içerisinde dinin kültürel ve medeniyet perspektifi açısından ele alınmasıyla dikkat çekmektedir.

Bu filmde incelenmesi gereken iki dindar tip vardır. Birincisi köyün imamı Feyzullah Hoca tipi, ikincisi Almanya'dan gelerek köye yerleşen ve sonradan Müslümanlığı tercih eden Eva - Havva'dır. Feyzullah Hoca köyde saygınlığı olan, sözü dinlenen, köyün sosyal meseleleriyle yakından ilgilenen bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Köyün en önemli sorunu olan arazi suyunun köye

getirilmesi meselesinde aktif rol üstlenmektedir.

Feyzullah hoca da genel manada olumlu, itici olmayan bir tiptir. Giyim kuşam bakımından köylülerle arasında bir fark yoktur. Fazla uzun olmayan beyaz sakalı ve başındaki kasketiyle köylülerle uyumlu bir bütünlük oluşturmaktadır.

Bununla birlikte yönetmen Feyzullah hoca tipi üzerinden filmin temel tezlerinden biri olan Doğu-Batı karşıtlığı tezini işlemekte ve Hoca tipini bir mesaj kahramanına dönüştürmektedir. Bu mesaj kimi zaman olumlu kimi zaman da olumsuz olmaktadır. (Aksoy 2010: 52).

3.3. Devrimci Sinema

Devrimci Türk sineması, başta Onat Kutlar olmak üzere Sinematek çevresinde büyük bir destekle karşılanan, Yılmaz Güney'le özdeşleşme noktasında değerlendirilmektedir.

Toplumun üst yapı / alt yapı çatışmasıyla anlamaya ve anlatmaya çalışan bu sinema anlayışında dinin konumu da işçi, çiftçi, köylü, işsiz gibi toplumsal tabakalaşmanın aşağısında bulunan insanların kendilerini "teskin" ettikleri bir afyon olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumda din, adaletsizlik üzerine inşa edilmiş ve bu şekilde devam eden toplumun bozuk düzeninin devam etmesine katkı sağlayan bir kuruma dönüşmektedir. Fakat sosyal bir kurum olarak din olgusunun, pozitivist yorumların baskısı altında filozoflar, psikologlar, sosyologlar ve antropologların kendi bilimsel kavramlarıyla bağlantılı olarak açıklanmaya çalışıldığını belirten Özdalga, dinin asıl olarak teolojik hermönetiği dikkate alınarak kendi kaynaklarının içeriğinden hareketle incelenmesi gerektiğini ve din olgusuna indirgemeci yaklaşımların sorunu açıklamakta yetersiz kalacağını ifade etmektedir (Özdalga 2006: 13-22).

3.3.1. Umud (1970)

Umud filminde araştırmamıza konu olan dindar insan tipi Hüseyin hocadır. Hüseyin hoca hastaların iyileşmesi için dua ederken görünür filmde ilk olarak O, filmde görünmeden önce Cabbar'ın defineci arkadaşı Hasan ondan "derin hoca, her şeyi bilir, cinleri-perileri var onun" diyerek bahseder. Cabbar evdeki eşyaların bir kısmını satarak elde ettiği son parasıyla define aramaya karar verir ve Hasan'la birlikte Hüseyin hocaya giderler. Hüseyin hocanın elini öperler ve durumu ona anlatırlar. O da böyle şeyler ortalıkta konuşulmaz diyerek onları tenhaya çeker.

Hoca (Hüseyin), görüntüsü itibarıyla evliya zannedilen, okuyup üflemesiyle defineyi elleriyle koymuş gibi bulduracak (bu işlemi para karşılığında yapmaktadır), nefesi keskin, cinleri, melekleri, perileri olan, delileri bile iyileştiren, hastalara dua okuyarak şifa dağıtan, umman-ı derya, topal bir karakterdir. Cabbar'ın çocuklarına bir tas içerisindeki suya baktırarak definenin yerini tespit etmeye çalışan Hüseyin Hoca, definenin karınca, böcek, yılan ve kuş kılığına bürünüp kaçabileceğini ve kaçarken fark edip de onlara dokunulursa derhal altına dönüşeceğini, umutsuzca aramaların mazereti olarak göstermektedir.

Bu filmdeki dindar tip olan Hüseyin hoca, dinin ticaretini yapan, para için insanların umutlarını sömüren bir simsar olarak tasarlanmıştır. Giyimi son derece sadedir ve sakalı abartılı değildir. Bir ayağı aksamakta ve bastona dayanarak yürümektedir. Günlük hayatta sıklıkla karşılaşılabileceğimiz türden bir tiptir. Buradan yola çıkarak denilebilir ki; yönetmen, Hüseyin hoca tipini seyircinin gözünde ilk

Öncelikle Anadolu insanının hassas dini duygularının menfaate çevrilmesi yoluyla bir pazar oluşturmak söz konusudur. Şöyle ki, derme çatma dekorlar, uydurma giysiler, özensiz derlenmiş figüranlarla son derece ilkel biçimde gerçekleştirilen bu filmlerin maliyetleri oldukça düşüktür.

bakışta mahkûm etmekten kaçınmıştır. Seyirci filmi izledikçe bu tipin nasıl bir tip olduğunu anlayacak ve ondan tiksinti duyacaktır. (Aksoy 2010: 64).

3.4. Dinsel Sinema

Dinsel filmleri, Türk sinemasının o dönemlerde içinde bulunduğu büyük bunalım karşısında ne yapacaklarını şaşırın sinemaçıların başvurduğu “din ticareti” olarak tanımlayan Özön, bu tür filmlerin bazı açılardan yapımcılara avantaj sağladığını örneklerle ifade etmektedir (Özön 1995: 230). Öncelikle Anadolu insanının hassas dini duygularının menfaate çevrilmesi yoluyla bir pazar oluşturmak söz konusudur. Şöyle ki, derme çatma dekorlar, uydurma giysiler, özensiz derlenmiş figüranlarla son derece ilkel biçimde gerçekleştirilen bu filmlerin maliyetleri oldukça düşüktür. Çünkü aynı dekor, giysi ve oyuncularla aynı tarz filmler çekmek mümkündür. Ayrıca konu sıkıntısı da “kısas-ı enbiya”lardan birçok senaryo çıkarmakla aşılmıştır (Özön 1995: 232). Bu durumdan istifade etmek isteyen bazı yapımcılar da bu tür filmlerin ilgi görmesi üzerine Mekke, Bağdat ve Şam’daki kutsal mekânların görüntüleri ile İstanbul cami ve türbeleri, Konya Mevlana Müzesi ve Şanlıurfa Halil

İbrahim camisi görüntülerini birleştirerek meydana getirdikleri filmlerde Kâbe sahneleri kullanarak diğer Müslüman ülkelere satma başarısı da göstermişlerdir (Candemir 1986: 19).

3.4.1. Rabia (1973)

Rabia, adından da anlaşılacağı üzere dindar bir karakter üzerine, Tasavvuf tarihinin en önemli kadın simalarından olan Rabiatü’l Adeviyye üzerine kurulmuş bir filmidir. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi sadece Rabiatü’l Adeviyye’den bir esinlenme söz konusudur. Film, baştan sona dini ve insani duyguları sömürmektedir.

Yönetmenin bu filmde dindar bir tipi filmin merkezine alarak, filmin başkahramanı yaparak, dindar kesimlere ulaşmayı ve onları sinema salonlarına çekmeyi amaçladığı açıktır. Filmde ele aldığı dindar tipi, dindar karakteri, tarihi gerçeklere uygun olarak ve dini ahlaki duyarlılıklar çerçevesinde anlatmayı

değil, bir melodram kahramanına dönüştürerek anlatmayı tercih etmiştir. Bu da dini duyguların ticari amaçlarla sömürülmesinden başka bir şey değildir.

Filmin başından sonuna kadar zaman zaman bir dış ses araya girmekte ve konuyu hikâye etmektedir. Dış ses Rabia'nın hidayete ermesinden sonra kalabalıklar tarafından ziyaret edilmesini anlatırken şu ifadeye yer verir: "İnsanlar Rabia'yı kutsal bir koruyucu olarak tanıyor ve akın akın onu ziyarete koşuyorlardı!" Bu ifade İslam'ın tevhid ilkesiyle alenen çelişmektedir (Aksoy 2010: 77).

3.5. Millî Sinema

Millî sinema kavramının bir akım haline gelmesinde en büyük etkenin Millî Türk Talebe Birliği (MTTB) bünyesinde faaliyet gösteren "MTTB Sinema Kulübü" olduğu söylenebilir. Millî sinemanın manifestosu sayılabilecek bir toplantı, 10 Mart 1973 tarihinde dönemin önemli yönetmenleri Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Yücel Çakmaklı'nın katılımları ile MTTB Sinema Kulübü tarafından gerçekleştirilmiştir.

Buna toplantıda alınan kararlara göre; millî sinemanın en önemli görevi, Türk halkının öz değerlerini yakalamak ve sinema açısından bu değerleri yansıtmaktır. Aynı şekilde halkın değerlerinde içkin derin tarihi kültürel birikim, sosyal ve ekonomik değişimleri Türk toplumunda yaşayan Türk insanını anlatmaktır. Ayrıca sadece toplum içerisindeki yüzeysel görüntülerle ilgilenmeden bu görüntülerin neden ve nasıl oluştuğunun belirlenmesi de amaçlanmaktadır.

3.5.1. Birleşen Yollar (1970)

"Birleşen Yollar" filminde birden fazla dindar insan tipi dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki Hayri dededir. Hayri dede, mahallenin sözü dinlenen saygın isimlerinden biridir. Çocukları çok sevmekte ve onlara sürekli ikramlarda

Filmin başından sonuna kadar zaman zaman bir dış ses araya girmekte ve konuyu hikâye etmektedir. Dış ses Rabia'nın hidayete ermesinden sonra kalabalıklar tarafından ziyaret edilmesini anlatırken şu ifadeye yer verir: "İnsanlar Rabia'yı kutsal bir koruyucu olarak tanıyor ve akın akın onu ziyarete koşuyorlardı!" Bu ifade İslam'ın tevhid ilkesiyle alenen çelişmektedir.

Buna toplantıda alınan kararlara göre; millî sinemanın en önemli görevi, Türk halkının öz değerlerini yakalamak ve sinema açısından bu değerleri yansıtmaktır. Aynı şekilde halkın değerlerinde içkin derin tarihi kültürel birikim, sosyal ve ekonomik değişimleri Türk toplumunda yaşayan Türk insanını anlatmaktır. Ayrıca sadece toplum içerisindeki yüzeysel görüntülerle ilgilenmeden bu görüntülerin neden ve nasıl oluştuğunun belirlenmesi de amaçlanmaktadır.

bulunmaktadır. Geleneksel ve sıcak komşuluk ilişkilerinin sürmesinden yanadır. Bu nedenle apartman kültürüne karşıdır. Mahalleye yapılan ilk apartmana karşı tepkisini “Onlar bizi beğenmez!” diyerek gösterir. Filmde apartman kültürü batılı yaşam tarzının bir sembolü olarak sunulmuştur. Hayri dede bu nedenle millî kültürün zıddı olarak gördüğü apartmana karşı çıkar. Feyza kocasından ayrılıp mahalleye tekrar döndüğünde ona yardım elini uzatan ve destek olan Hayri dededir. Sevimli, cana yakın bir adam olarak olumlu bir dindar portresi çizmektedir.

Filmde yer alan bir diğer dindar tip ise Feyza'nın dadısıdır. Feyza'ya en zor zamanlarında bir anne şefkatiyle kol kanat germiş, inançları sağlam bir kadındır. Feyza'ya çocukluğunda namazı ve diğer dini bilgileri öğretmek istemiş ve Feyza'nın babasının hışmına uğramıştır. Feyza kocasıyla sorunlar yaşayıp ayrılmanın eşğine geldiğinde, vakti zamanında Bilal'in kendisine hediye ettiği ama hiç okumadığı kitaplara bakmasını, o kitapların kendisine doğru yolu göstereceğini söyler. Duruşunda arifane bir tavır vardır. Filmde olumlu bir dindar tip olarak yer almakta ve geleneksel Türk kadını temsil etmektedir.

3.6. Ana Akım Türk Sineması ve Dindarlık Biçimleri

Geleneksel Türk sinemasının farklı akımlarında genel bir yaklaşımla daha çok düşünce (teorik) seviyesinde ele alınan din, ana akım sinema örneklerinde farklılaşan pratik örnekleriyle karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Halit Refiğ, Yılmaz Güney ve Metin Erksan filmlerinde fikir (ideoloji) boyutunda tutum yansımaları olarak kullanılan dini konular, bu bölümde incelenecek filmlerde pratik yönleriyle ortaya çıkmaktadır. Pratik boyut ise dinin bireysel anlayış ve yorumunu ifade eden “dindarlık”la temsil edilmektedir. Ana akım

Türk filmlerinde görülen dindarlık ise “köy” ve “gecekondu” dindarlığı gibi kendi içerisinde farklılaşan özel formları anımsatmaktadır.

Popüler tür filmleri, yinelemelere dayanan, kolay anlaşılabilir, soyut kavramları irdelemeyen, hakikatin sorgulanmasına yer vermeyen ve benzersiz olma kıstasına uymayan özelliklere sahiptir (Abisel 1999: 13).

Köy veya köylü dindarlığı, dindarlığın sosyal tezahürleri sürecinde farklı özellikleriyle ortaya çıkmaktadır. Bu özellikler şu şekilde sıralanabilir: büyüsel unsurların özel bir yer işgal etmesi, kaderci ve teslimiyetçi bir dünya görüşünü öne çıkarması, ritüel ve dini törenler üzerinde ısrar etmesi, yüksek teolojik kavramsal spekülasyonlara fazla vermeden mitolojik zihniyetle uyum göstermesi, hurafe ve bidat olarak tanımlanan halk inanışlarının etkin olması. Geleneksel ve muhafazakâr bu özellikleri itibarıyla köy dindarlığı, daha çok sözlü kültüre dayalı “*geleneksel ve muhafazakâr halk dindarlığının*” özel bir türünü teşkil etmektedir (Günay 2005: 49).

Geleneksel Türk sinemasının farklı akımlarında genel bir yaklaşımla daha çok düşünce (teorik) seviyesinde ele alınan din, ana akım sinema örneklerinde farklılaşan pratik örnekleriyle karşımıza çıkmaktadır.

3.6.1. Köy Filmleri: Hazal

Yönetmen Ali Özgentürk tarafından çekilen Hazal filmi, evlendirilmek istenildiği erkeğin ölmesi sonucu örfe uygun olarak aynı ailenin küçük (12 yaş) yaştaki çocuğuyla evlenmek zorunda kalan fakat aslında bir başkasını (Emin) seven köyün en güzel kızı Hazal’ın, sevdiği kişiyle öldürülmesiyle sonuçlanan köy konulu bir filmidir. Filmin temel özelliği, kurgusuna yerleştirilen dini unsurların halk inançlarının bir bölümünü oluşturan ve “*bidat ve hurafe*” kabul edilen inanç ve uygulamaların din olarak sunulmasından kaynaklanmaktadır. Filmde tespit edilen bu “*muharref*” inanç ve uygulamalar ise şunlardır: “başlık parası duası”, “bel büyü”, “kurban olarak horoz kesilmesi”, “Müslüman bireyin mutlaka bir tarikata intisap etmesi ve doğru yolu bulabilmesi için bir şeyhe bağlı bulunması”, “köylünün imam ve ağanın kulu olması” ve dini açıdan “teknik ve medeniyetin günah” olarak algılanması.

Hazal filminin yan karakteri köy imamı (aynı zamanda Şeyhtir), feodal düzenin temsilcisi ağanın yandaşı sıfatıyla statikleşmiş din anlayışıyla kültürel ve teknik modernleşmenin karşısında konumlandırılmış bir tip olarak temsil edilmektedir.

Hazal filminin yan karakteri köy imamı (aynı zamanda Şeyhtir), feodal düzenin temsilcisi ağanın yandaşı sıfatıyla statikleşmiş din anlayışıyla kültürel ve teknik modernleşmenin karşısında konumlandırılmış bir tip olarak temsil edilmektedir. İmamın din anlayışı, toplumsal hayatın gerçekliğini yakalayamamış ve öte dünyaya yönelmiş boyutu, kullandığı kavramlarla belirginleşmektedir.

İmamın din anlayışı, toplumsal hayatın gerçekliğini yakalayamamış ve öte dünyaya yönelmiş boyutu, kullandığı kavramlarla belirginleşmektedir.

İmamın bu kısa dini ders"inden anlaşılacağı üzere onun dünya işleri ile ilgisi, sadece dünyanın ahiret hayatına hazırlık yurdu olması yönüyledir. Fakat İmam, gerçek fonksiyonunu köye yol yapmak için gelen mühendis ve işçilere karşı gösterdiği tavırda ortaya koymaktadır. Gelişmişlik ve medenileşmenin sembolü olarak yol, fiziksel mesafeleri şehre doğru yakınlılaştırdığı gibi zihinsel boşlukları da bilgiye doğru yöneltmenin formu şeklinde tanımlanabilir. Fakat kısıtlayıcı ve engelleyici yerel bağlardan kurtulmanın da simgesi olan yolu köyde istemeyen iki kişi bulunmaktadır. Birincisi köy imamı, ikincisi ise köyün ağasıdır. Her iki karakterinde "yol"a karşı olmalarının sebepleri farklı görünse de aslında her ikisinin de gerçek çabası, kendi çıkarlarını devam ettirebilmelerini sağlayan "yol"suz sosyal düzenin değişecek olmasıdır.

Ayrıca dini pratiklerin uygulayıcı rehberi özelliğiyle köy imamının filmde din adına gerçekleştirdiği tutum ve davranışlar da dikkat çekmektedir. Bu tutum ve davranışların ilki, evliliğin yöresel ve töresel adetlerinden kabul edilebilecek "başlık parası" için dua etmek, ikincisi intihar eden kızın cenaze namazının kılınmasının caiz olmadığına hüküm vermek ve sonuncusu ise yol işlerinde çalışmaya giden bir genci (Emin) günahkâr ilan etmektir.

3.6.2. Toplumsal Eleştirili Komedi Filmleri: Üçkâğıtçı

Natuk Baytan tarafından çekilen *Üçkâğıtçı* (1981) filmi, ölen babasının mallarını satmak için Almanya'dan köyüne dönen ve bazı tesadüfler sonucu adı "ermiş"e çıkan Rıfki karakterinin yaşadıkları olayları mizahi tarzda aktaran toplumsal güldürü türüdür.

Filmde, parodiye dönüştürülen “yağmur duası töreninde farklılaşan asıl unsur, hocanın, giyim ve kuşamı ile duanın gerçekleşmesi kendisinden istenilen kişilik olarak sunulmasıdır. Duaya giden köylüye rehberlik eden hocanın başında adet olduğu üzere beyaz bir sarık değil siyah bir fötr şapka bulunmaktadır.

Filmde ele alınan bir diğer unsur, iki farklı hoca tiplmesiyle din adamı olgusudur. Birinci tipleme, insanları din aracılığıyla sömüren ve eylemlerinin temelinde dini bir referans bulunmayan “sahtekâr hoca”, ikincisi ise insanların kendisine itibar etmediği “köy imamı”dır. Sahtekâr hoca, başında fötr şapkası, kirli uzun sakalı, elinde tespihi, cübbe görünümünde elbisesi ile zındık, kâfir, mendebur, yezit gibi sıfatlarla insanları tahkir ederken köy imamı intizamlı bir fes, sarık ve cübbesi, ceket ve kravatı, sakalsız fakat bıyıklı çehresi ile insanlara iyilikle davranmaktadır.

Sahtekâr hoca, yağmur yağdırma gibi doğa olaylarını kendisi aracılığıyla gerçekleştirebileceği iddia eder fakat köy imamı, Allah’ın işaret ettiği ilim üzere yağmurun hangi şartlarda yağdığını insanlara anlatmaya çalışır. Bu özellikleri sebebiyle bu iki din adamı karakteri, filmin anlatısı içerisinde iki farklı din algılamasının sonucu olarak sunulmaktadır. Arif Efendi karakteri aracılığıyla dini bilgi ve insani özelliklerden yoksun, insanları aldatan “yozlaşmış hoca”nın karşısında bilgisini ilimle temellendiren ve insanlara anlayışla yaklaşan “makul imam” Murat hoca yer almaktadır.

3.6.3. Köy ve Kent Arasında Gecekondu

Dindarlığı: Gelin

Dini inanç ve ritüellerin geleneksel dini hayat pratiklerinden farklı bir şekilde şehir ortamında tecrübe edilmesiyle de “kent dindarlığı” ortaya çıkmaktadır. Türk kentleşme tecrübesi, geleneksel

Ayrıca dini pratiklerin uygulayıcı rehberi özelliğiyle köy imamının filmde din adına gerçekleştirdiği tutum ve davranışlar da dikkat çekmektedir. Bu tutum ve davranışların ilki, evliliğin yöresel ve töresel adetlerinden kabul edilebilecek “başlık parası” için dua etmek, ikincisi intihar eden kızın cenaze namazının kılınmasının caiz olmadığına hüküm vermek ve sonuncusu ise yol işlerinde çalışmaya giden bir genci (Emin) günahkâr ilan etmektir.

Arif Efendi karakteri aracılığıyla dini bilgi ve insani özelliklerden yoksun, insanları aldatan “yozlaşmış hoca”nın karşısında bilgisini ilimle temellendiren ve insanlara anlayışla yaklaşan “makul imam” Murat hoca yer almaktadır.

ve kentsel değerlerden uzakta ama her ikisinden de bazı öğeler barındıran sentezleyici ve ortamın kendine özgü koşullarını üreten “arabesk” bir kültür ve zihniyet değişimiyle sonuçlanmıştır. Sosyal yapılanma içerisinde çarpık kentlileşmenin ürettiği yeni kentlilik durumunu ifade eden arabesk tarzın, dinsel söylemin kentsel hayata uyum veya çatışma sürecinde de belirgin olduğu ifade edilmektedir (Çelik 2006: 100).

Gelin, Yozgat’tan İstanbul’a göçen bir ailenin, büyük şehirde verdiği var olma savaşının hikâyesidir. Filmdeki tüm tipler Türk toplumunun özellikle 1950 sonrasındaki hızlı değişiminin çeşitli yanlarını simgeleyen tiplerdir (Dorsay 1989: 39). Filmde anlatılan aile görünürde geleneklerine sımsıkı bir şekilde bağlıdır. Ancak büyük şehrin acımasızlığı içerisinde, bir tutkuya dönüşen zengin olma hayali, sahip oldukları tüm insani değerleri yavaş yavaş kaybetmelerine sebep olmuştur.

Hacı İlyas, sakallı ve fötr şapka giyen bir tiptir. Sakallı oluşu onun dindarlığını, fötr şapka giymesi ise kapitalist bir burjuva özentisi içinde olduğunu simgelemektedir. Paraya düşkün bir adamdır. Para konusunda acımasızdır. Bunu sık sık ağzından dökülen şu cümle açıkça ortaya koymaktadır: “Hacı İlyas’ın lokmasını yemek öyle kolay değil.” Acımasızlığını dükkan kiralamak için görüştükları mülk sahibine karşı takındığı tavırda görmek mümkündür. Mülk sahibinin istediği kira miktarını vermezler, günlerce süren pazarlıktan sonra adamı açıkça tehdit ederek dükkanı kendi istedikleri fiyata kiralarlar. Bu durum Hacı İlyas’ın amansız kapitalist tarafını ortaya koymaktadır. Yine acımazlığının başka bir veçhesini torununa karşı takındığı tavırda görebiliriz. Gelin Meryem Osman’ı gizlice doktora götürür. Zira aile doktora gitmesine izin vermemiştir. Bu konuda Meryem’e hemşehrileri olan ve fabrikada işçi olarak çalışan bir karı koca yardımcı olurlar. Doktor Osman’ı muayene ettikten sonra, kalbinin doğuştan delik olduğunu ve ameliyat edilmezse çocuğun birkaç ay içinde öleceğini söyler. Meryem yalvarırcasına durumu Hacı İlyas’a söyler. Ama İlyas’ın gözünü para hırsı bürüdüğü için gelinin söylediklerine kulak asmaz. “Osman’ı nenesi bir güzel okur bir şeyciği kalmaz” diyerek gelinini susturur. Meryem evlenirken babasının taktığı bilezikleri bozdurup oğlunu tedavi ettirmek ister fakat bu para yeterli değildir. Hacı İlyas daha sonra Osman’ın tedavi parasını tamamlayacağına dair söz vererek bu parayı gelininden ister. Meryem çaresiz elindeki parayı verir. Fakat üzerinden aylar geçmesine karşın Hacı İlyas sözünde durmaz.

4. Yeni Türk Sineması ve Din

4.1. Kabul edilmiş Din Adamı Karakteri

Türk sinemasının başlangıcından 2000'li yıllara kadar çekilmiş, içinde din adamı unsuru bulunan filmlerde dışlanmış ve daraltılmış özellikleri ile imam - hoca tiplmelerinin, Yeni Türk sineması örnekleriyle yerini "sahici" karakterlere bıraktığını gözlemek mümkündür. Her ne kadar yeni Türk sineması filmleri arasında geleneksel imam tiplemesi örneklerine rastlansa da genel olarak 2000'li yıllardan itibaren dinin sosyolojik aktörü sıfatıyla din adamları, sinematografik imge tarafından sosyal bir gerçeklik olarak kabul edilmişlerdir. Filmsel bir tema olarak bu kabullenme, sosyolojik muhayyilede olguların toplumsal bağlamda ifade ettikleri anlamları, kendi gerçeklikleri üzerinden yapılandırma anlayışa dayandırılabilir. Çünkü son on yıllık zaman dilimine tekabül eden süreçte, tema ve karakter zenginliği açısından yeni bir atılım gerçekleştiren Türk sineması örneklerinde, icra ettikleri fonksiyonların karşılığı olarak elde ettikleri sosyal statülerinin indirgemeci ve yokumsamacı yaklaşımlardan uzak olduğu gibi temsil edildiği din adamı karakterlerine rastlamak mümkündür.

Bu yıllarda geleneksel Türk filmlerindeki din adamı temsillerinden farklılığın iki boyutta ortaya çıktığı görülmektedir. Birincisi yeni Türk sinemasında dini bir kişilik olarak yer alan karakterlerin çoğunluğu "resmi din görevli (imam)" sıfatına sahiptirler. İkincisi ise kendi aralarında tipoloji oluşturmaya imkân sağlayacak ölçüde farklı temsil edilen bu imamlar, köyün dışında "şehir" ortamında temsil edilmektedirler. Bu iki önemli nokta ise din adamının toplumsal gerçekliğe nüfuz edebilme kapasitesinin artmasına sebep olmaktadır.

4.2. Yeni Türk Sinemasında Din Adamı Tipolojisi Denemesi

Toplumsal dünyada gözlenen nesnelere, grupları, davranış şekillerini ve kültürel değerleri, aralarından soyut örnekler, tipler seçerek kategorileştirirken iki ya da daha fazla tip olarak kullanılan tipoloji, sosyal olguları kolaylıkla açıklamak için başvurulan sosyolojik analitiğin ilk basamağını oluşturmaktadır. Böyle bir işlemde en önemli unsur, nicelik değil, olgular arasında gözlemlenen temel niteliksel

Türk sinemasının başlangıcından 2000'li yıllara kadar çekilmiş, içinde din adamı unsuru bulunan filmlerde dışlanmış ve daraltılmış özellikleri ile imam - hoca tiplmelerinin, Yeni Türk sineması örnekleriyle yerini "sahici" karakterlere bıraktığını gözlemek mümkündür.

Bu yıllarda geleneksel Türk filmlerindeki din adamı temsillerinden farklılığın iki boyutta ortaya çıktığı görülmektedir. Birincisi yeni Türk sinemasında dini bir kişilik olarak yer alan karakterlerin çoğunluğu “resmi din görevli (imam)” sıfatına sahiptirler. İkincisi ise kendi aralarında tipoloji oluşturmaya imkân sağlayacak ölçüde farklı temsil edilen bu imamlar, köyün dışında “şehir” ortamında temsil edilmektedirler. Bu iki önemli nokta ise din adamının toplumsal gerçekliğe nüfuz edebilme kapasitesinin artmasına sebep olmaktadır.

özelliklerdir (Kirman 2004: 231). Din sosyolojisi çalışmalarında tipolojik yöntemin uygulanışını, Durkheim’in “intihar tipleri”, Tönnies’in “toplumsal tipolojisi”, Max Weber’in “ideal tip”, Joachim Wach’ın “dini gruplar, otorite ve din-devlet ilişkileriyle ilgili tipolojileri”, Gustav Mensching’in “dini cemaat, teşkilat ve önder tipleri”ne kadar birçok alanda görmek mümkündür (Günay 1999: 259).

Yeni Türk sinemasında *The İmam* (2005), *Âdem’in Trenleri* (2006), *Hayatın Tuzu* (2009), *Uzak İhtimal* (2009) ve *Eşrefpaşalılar* (2010) filmlerindeki imam karakterleri, bu tipoloji denemesinin temelini oluşturmaktadır. Böylece din adamı tipolojisi denemesi, “yobaz imam”, “klasik imam”, “çağdaş imam”, “modern imam” ve “vizyoner imam” kavramlarıyla değerlendirilecektir.

4.2.1 Yobaz İmam: Adem’in Trenleri

Geliştirilmeye çalışılan din adamı tipoloji denemesinde “yobaz imam” kavramı ile kılık kıyafetinden dini zihniyet algısına kadar olumsuz tasvir edilen, insani özellikleri ön planda tutulmayan toplum içerisinde sınırlı saygınlığını kişisel farklılıklarından değil sahip olduğu dini itibar üzerinden elde eden dar kalıplara indirgenmiş bir karakter anlatılmak istenmektedir.

Adem’in Trenleri filminde dikkat çeken dindar insan tipi Hasan Hoca’dır. Fakir bir adamdır. Köyden köye dolaşarak geçici-ücretli imamlık yaparak geçinmektedir. Heybetli bir görüntüsü ve pek de gülmeyen bir yüz ifadesi vardır. Konuşması biraz ağdalıdır. Başında örme bir takke ve sırtında bir abayla dolaşmaktadır. Ramazan ayı sebebiyle imamlık yapmak için geldiği istasyonda çocukları da okutmakta ve onlara bir takım dini bilgiler vermektedir. Ölümle ilgili, kıyametle ilgili ve cehennemle ilgili anlattığı bilgiler, çocuklarda korkuya sebep olur. Yine de çocuklar derslerine aksatmadan devam ederler.

Hasan Hoca sinemasal anlamda bir tip olmaktan daha çok bir karakter özelliği göstermektedir. Bir koca olarak, üvey de olsa bir baba olarak taşıdığı sorumluluklar ve yaşadığı ruhsal çatışmalar, zaafı ve bastırılmış duygularıyla o, tek bir yönüyle ortaya çıkan bir tip değil, komplike bir kişilik, bir karakter olarak tasarlanmıştır.

Hasan Hoca karakteri, dindarlığında samimi ve ölçülü ama bir takım kişisel zaafı olan bir tip olarak kompozite edilmiştir. Hatalarından ders çıkararak, insan olmanın bütün zaafını üzerinde barındıran gerçekçi, klişelerden uzak bir dindar tip olarak sunulmuştur. Onunla ilgili en güzel saptamayı filmin küçük kahramanlarından, Hoca'nın mescitteki öğrencilerinden Adem yapar. Hoca "Ben nasıl biriyim sizce?" diye sorunca Adem; "İlk geldiğinde zalim, sonra mübarek adam, şimdi de zavallı! Yani annem öyle diyor!" diye karşılık verir. Buradaki zavallılık Hacer'in gitmesiyle yapayalnız kalıverecek olmasındandır. Kişilik anlamında bir aşığılanmayı içermemektedir.

4.2.2. Klasik İmam: Hayatın Tuzu

Klasik İmam, teşkilatlanmış bir dinin toplumsal pratiği olarak din hizmetleri, dönemsel uygulamalardaki değişikliklerle birlikte tarihi devamlılık içerisinde kendisine ait bir meslek grubunu da oluşturmuştur. Cumhuriyet döneminde Diyanet İşleri Başkanlığı bünyesinde farklı dini unvanlara sahip insanlar tarafından oluşturulan din hizmetleri sınıfı, resmi kanunların kendilerine tahsis ettiği alan içerisinde faaliyet göstermektedirler. Bu din hizmetleri sınıfına mensup kişiler tarafından gerçekleştirilen dini faaliyetlerin temel özelliği ise resmi bir görev niteliği taşımasıyla farklılaşmaktadır. Bu hâliyle günümüz Türk toplumunda dinin toplumsala yönelik uygulamalarını resmi bir kimlik altında gerçekleştiren imam, müezzin, vaiz ve müftülerin oluşturduğu "din görevliliği" mesleğinden bahsetmek mümkün hâle gelmektedir. Aynı zamanda din görevlileri, sosyal hayat içerisinde örgütlenen farklı cemaat ve cemiyet yapılanmaları çerçevesinde dini faaliyetlerde bulunan aktörlerden ayrılmaktadır.

Toplumsal dünyada gözlenen nesnelere, grupları, davranış şekillerini ve kültürel değerleri, aralarından soyut örnekler, tipler seçerek kategorileştirirken iki ya da daha fazla tip olarak kullanılan tipoloji, sosyal olguları kolaylıkla açıklamak için başvurulan sosyolojik analitiğin ilk basamağını oluşturmaktadır.

Hasan Hoca karakteri, dindarlığında samimi ve ölçülü ama bir takım kişisel zaafı olan bir tip olarak kompozite edilmiştir. Hatalarından ders çıkaran, insan olmanın bütün zaaflarını üzerinde barındıran gerçekçi, klişelerden uzak bir dindar tip olarak sunulmuştur.

Hayatın Tuzu, filminde Şahsuvar karakteri ile temsil edilen imam, klasik din görevlisi tipolojisine uygun bir örnek teşkil etmektedir.

Bitlis'in tarihi camilerinden birinde imamlık yapan Şehsuvar, takkeli, elinde tespihi, bıyıklı, sigara içen, güzel sesli, gençliğinde türkü kaseti çıkarmayı denemiş ama plakçının kendisini dolandırması sebebiyle başarılı olamamış ve evlenmek üzere olduğu kızın başka birisine kaçmasıyla hiç evlenmemiş hayata kırgın, içinde yaşadığı sosyal çevre tarafından saygı duyulan bir karakterdir. Sahip olduğu naif ve sıradan özellikleri dolayısıyla Şehsuvar'ın yaşadığı bölgede oluşturduğu toplumsal kimlik, çevresindekilerin saygı ile karşıladığı imamlık görevi üzerinden değil, sahibi insani nitelikleri üzerinden tanımlanmaktadır.

Filmde Şehsuvar, cami, Kur'an kursu veya herhangi bir dini ortamda değil sosyal hayatın içinde bir birey olarak temsil edilmektedir. Çünkü o da bir insandır ve günlük hayatın uğraşları arasında açık bir şekilde ortaya konulan bu temel insanlık vasfı, görevi gereği sürekli dini mesaj verme kaygısından

bağımsız bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Zaten filmin ana teması, başkarakter Şehsuvar'ın imamlık görevi değil, kaybolmuş genç bir kıza ait fotoğrafı ailesine ulaştırma sürecinde yaşadığı olaylardır. Yani filmde imamlık olgusu, arka fon olarak sunulmaktadır. Çünkü Şehsuvar karakteri, gündelik işlerle hayatına devam ederken imam olduğu da seyirci tarafından anlaşılabilir şekilde kurgulanmıştır.

4.2.3. Çağdaş İmam: Uzak İhtimal

Uzak İhtimal filminde dikkat çeken dindar insan tipi Müezzın Musa'dır. Fahri imamlık yaparak geçimini sağlamış ve oğluna da dini tahsil aldırılmış bir babanın oğludur. Terbiyeli ve mutedil bir kişiliğe sahiptir. Caminin yaşlı imamına son derece saygılı davranmaktadır. Cemaatten yaşlı olanların elini öpecek kadar tevazuu sahibidir. Bu davranışlarıyla kısa sürede cemaate kendini sevdirebilir. Musa aynı zamanda entelektüel bir kimliğe sahiptir. Kitaplarla arası iyidir. Osmanlıca bilmektedir. İnsanlarla diyalogu adab-ı muaşeret kuralları çerçevesindedir. Gayri Müslimlere saygıyla yaklaşır. İnsanları incitecek tek bir sözü ve davranışı görülmemektedir. İnsanlara karşı cömert ve misafirperverdir. Kadınlara karşı

edep dairesinde hareket eder. Onların gözlerine doğrudan bakamayacak kadar hayâ sahibidir. Ancak bu durum abartılı bir çekingenliğe dönüşmemektedir. Musa gayri Müslim komşusu Clara'ya aşık olur. Kendini bu aşktan uzak tutamaz. Davranışlarıyla, edepli bir biçimde ona olan aşkını gösterir. Ama asla sözlü olarak ifade edemez. Clara'nın mahrem alanına kadar asla sokulmaz. Musa, filmde hiçbir olumsuz davranış sergilemez. Aşkını ölçülü bir biçimde kendi iç dünyasında yaşar. Onun bu ilkeli ve mesafeli duruşu izleyicilerin onunla özdeşleşmesini sağlamaktadır. Musa'nın, izleyicinin gözünde yücelen, samimi ve ölçülü bir dindar tip olduğu görülmektedir.

Filmde temsil edilen Musa karakteri, mevcutlardan farklı veya değişmeye başladığı kabul edilen din adamı profilinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Çünkü özellikle son yıllarda farklı özellikleri ile gündeme getirilen din görevlileri dikkat çekmektedir. Bu görevliler, “din(i) işlerin” dışında sosyal, kültürel, sanatsal ve bilimsel faaliyetleri dolayısıyla “yeni nesil imam” olarak da isimlendirilmektedirler (Dilek 2008: 40). Bu din görevlilerinin resmi görevlerinin dışında faaliyet gösterdikleri alanlar da çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitlilik resim, musiki, hat sanatı, spor hakemliği gibi spor ve sanat çalışmalarının yanında yabancı dil ve yüksek lisans, doktora gibi bilimsel çalışmalarla ortaya çıkmaktadır. Böylelikle din görevlileri, sosyal konulara gösterdikleri ilgi aracılığıyla toplumsal ve kamusal imajlarını değiştirmeye yönelmektedir (Çakmakçı 2009).

4.2.4. Modern İmam: The İmam

The İmam filminde üç farklı dindar tip dikkat çekmektedir. Bunlardan birincisi Mehmet Hoca'dır.

Son derece nazik bir adamdır. Sakalları yoktur. Aşırıya kaçmayan bıyıkları ve son derece sade bir giyimi vardır. Kanser hastası olduğu için köyün camisine kendi yerine imamlık yapacak birini aramaktadır. Tek derdi, köylülerin camiden uzaklaşmaması,

Filmde temsil edilen Musa karakteri, mevcutlardan farklı veya değişmeye başladığı kabul edilen din adamı profilinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Çünkü özellikle son yıllarda farklı özellikleri ile gündeme getirilen din görevlileri dikkat çekmektedir. Bu görevliler, “din(i) işlerin” dışında sosyal, kültürel, sanatsal ve bilimsel faaliyetleri dolayısıyla “yeni nesil imam” olarak da isimlendirilmektedirler.

Filmdeki ikinci dindar tip köyün marangozu Hacı Feyzullah'tır. Dini bilgileri sağlamdır. Fakat sert mizaçlı birisi olduğu için sürekli insanların kalbini kırmaktadır. Köye sonradan gelip yerleşmiş olan Göçerilileri pek sevmez. Onları afyoncu olarak nitelendirir. Çocuğuna ve eşine karşı da sürekli sert tavırlar takınır.

cemaatin dağılmasıdır. Samimi bir dindar profili çizer. Hasta yatağında bile namazını ihmal etmez. Hâlimden hiç şikâyetçi olmamaktadır. Tevekkül ehli bir adamdır. Olumlu bir dindar tiptir.

Filmdeki ikinci dindar tip köyün marangozu Hacı Feyzullah'tır. Dini bilgileri sağlamdır. Fakat sert mizaçlı birisi olduğu için sürekli insanların kalbini kırmaktadır. Köye sonradan gelip yerleşmiş olan Göçerilileri pek sevmez. Onları afyoncu olarak nitelendirir. Çocuğuna ve eşine karşı da sürekli sert tavırlar takınır. Filmde hiç güldüğü görülmemektedir. Hafızlığa çalıştırdığı oğlu Tarık'ı sürekli dövmekte, onun oyun oynamasına, başka çocuklarla gezip eğlenmesine izin vermemektedir. Kısa sakalları olan ve başında daima namaz takkesiyle dolaşan bir tiptir. Oğlunun da namaz takkesini çıkarmasına izin vermez. Dindarlık vizyonu Allah'ın merhametli ve bağışlayıcı oluşunu değil, hesap sorucu ve cezalandırıcı vasfını ortaya çıkartmaktadır. Sertliği izleyicinin gözünde onu mahkûm etmektedir. Filmin sonunda kendisinden kaçıp saklanan oğlunu bulmak için deli divaneye dönmesi, oğlunu bulduğunda sevincini kendisinden hazzetmediği Emre Hoca'ya sarılarak göstermesi olumsuz olan imajını olumluya çevirir. Artık kalbi yumuşamış ve olumlu bir tipe dönüşmüştür.

Filmdeki diğer dindar tip filmin başkahramanı olan Emre'dir. Cenaze yıkamaktan korktuğu için imamlık fikrine hiç sıcak bakmamış, tercihini yurt dışında okumaktan yana kullanmış, İmam Hatip Lisesi mezunu bir bilgisayar mühendisidir.

Harley Davidson motoruyla köye gelen güneş gözlüklü, deri ceketli, tişörtlü, kot pantolonlu ve uzun saçlı bir görünümle köylünün karşına çıkan Emre, halkın alışık olduğu bir imam tipi değildir. Cami ve cami hizmetleri gibi alanlardaki faaliyetleri fazlaca yansıtılmayan bu yeni imam, iki temel özelliğiyle ön plana çıkar. Birincisi, çocukların binmek için can attığı ve peşinden koştukları motor ve camide çocuklara kullanmayı öğrettiği dizüstü bilgisayar. Bu iki teknik alet, yüklendikleri zamansal anlamları özgürlük (motor) ve bilgiyi (bilgisayar), imamın temsil ettiği karakter üzerinden icra ederler ve mesaj bu şekli ile iletilir: Artık imam dediğimiz kimseler klişe davranışlardan uzak, kişisel özelliklerini ortaya koyabilen ve çağın gerekliliklerini yeni bir söylem geliştirerek yerine getiren insandır. Bu yeni

söylem, imamın Cuma hutbesinde net bir şekilde görülmektedir. Emrullah hoca, hutbeye geleneksel bir hitapla (muhterem cemaat, değerli Müslümanlar vb.) değil oldukça hümanistlik yaklaşımıyla “güzel insanlar” (hutbe içerisinde 3 defa tekrarlar) hitabıyla başlar ve içeriğinde ise yine alışılmış konulardan değil çocuk eğitiminde sabır, sevgi gibi konulardan bahseder. Bu yöntemi ise camiye okumaya gelen çocuklara şefkatle yaklaşarak onlara dizüstü bilgisayarında oyun oynatarak, köyün içerisinde motorla dolaştırarak gösterir. Hocanın rahat davranış ve tavırları, yağmur altında traktörü çamura saplanan bir genç kıızı motorunun arkasına bindirmesi kahve önünde oturan cemaatin önünden geçerek kıızı evine bırakmasıyla doruğa ulaşır. Bu hareketi dolayısıyla ve hakkındaki dedikodular da açıkça konuşulmaya başlanır. Hoca yaptığı iyiliğin sonunda hakkında çıkarılan dedikoduları, Hz. Aişe’ye atfen İslam tarihinde “İfk Olayı” olarak bilinen hadise ile açıklamaya çalışır ve bunun normal bir yardım olarak görülmesini ister.

Filmdeki diğer dindar tip filmin başkahramanı olan Emre’dir. Cenaze yıkamaktan korktuğu için imamlık fikrine hiç sıcak bakmamış, tercihini yurt dışında okumaktan yana kullanmış, İmam Hatip Lisesi mezunu bir bilgisayar mühendisidir.

4.2.5. Vizyoner İmam: Eşrefpaşalılar

Yönetmen Hüdaverdi Yavuz tarafından çekilen *Eşrefpaşalılar* (2010) filminde mahalle hocası karakteriyle temsil edilen imam tiplmesi bu bölümde incelenen diğer beş filmin imam karakterleriyle farklılık arz etmektedir. Bu farklılık öncelikle hocanın sadece cami işleri ile meşgul olmaktan daha çok dini, “sosyal bir değişim projesi” olarak pratiğe aktarmaya çalışan “karizmatik” yapısında ortaya çıkmaktadır. Çünkü film, hocayı camide konumlandırmadığı gibi gerçekleştirdiği faaliyetleri de sadece “dini” olanla sınırlandırmamaktadır.

Eşrefpaşalılar filminin hocasını imam tipolojisinde farklı kılan unsurlardan birincisi, hocanın kendisini “imam” veya “hoca” olarak değil de “görevli”, “memur” gibi kavramlarla tanımlamasıdır. İkinci olarak ise hocanın cami ile olan ilişkisinde ortaya çıkmaktadır. Zira film boyunca (sadece filmin sonunda) hoca caminin içinde görülmemektedir. Çünkü zaten “atandığı” cami, on beş yıldır herhangi bir imamın görev yapmadığı metruk bir tarihi camidir. Hocanın mahalledeki icraatlarından bir tanesi de bu camiyi tamir ve tadilat ettirerek hizmete açmasıdır. Fakat bu diğer faaliyetlerinin yanında rutin bir görev olarak kalmaktadır. Fakat vizyoner imam olarak tanımladığımız hocanın en büyük özelliği, resmi bir çerçeveye tanımlanan

Artık imam dediğimiz kimseler klişe davranışlardan uzak, kişisel özelliklerini ortaya koyabilen ve çağın gerekliliklerini yeni bir söylem geliştirerek yerine getiren insandır.

görevini, “dini” alandan “sosyal” alanlara doğru yöneltmesiyle ortaya çıkmaktadır. Kimsesiz çocukları koruması altına almak, çocuklara derslerinde yardımcı olmak, hırsız çalmaktan vazgeçirmek, din olarak kabul gören batıl ve hurafeleri ortadan kaldırmak, gayri meşru işlerle (uyuşturucu gibi) uğraşan “kabadayı”yı kötü işlerden uzaklaştırmak ve mahalle sakinleriyle “sohbeti etmek” gibi faaliyetlerle bu sosyal alanın uzantıları da belirginleşmektedir. Sosyal hayatın farklı kesimlerini kuşatan bu faaliyetlerin merkezini ise “mahalle” oluşturmaktadır. Bir din görevlisinin memuriyet sınırları içerisinde belirlenen dini bir mekân olarak caminin, *Eşrafpaşalılar* filminde yerini mahalle kahvehanesine bıraktığı görülmektedir. Böylelikle sosyal paylaşım merkezi

olarak kahvehane, hocanın insanlara ulaşabilmek için tercih ettiği dindışı bir alana tekabül etmektedir.

Bu filmde araştırmamıza konu olan dindar insan tipi “Hoca”dır. İdeal bir tip olarak kompoze edilmiştir. Bu nedenle adı yoktur. Filmde asla “Hoca” olmaktan başka bir kimlikle anılmamaktadır. Filmin mesajı doğrudan doğruya bu tip üzerinden verilmektedir. Hoca, yanında bir çanta dolusu kitap taşıyan, başka da hiçbir eşyası olmayan biridir. Entelektüel biri olduğu her hâlden bellidir. Saçları toplu ve özenle taranmış, ince ve kısa bıyıklı ve sakalsızdır. Giyimi son derece sadedir. Konuşması nazikçedir. Filmde sesini yükselttiği hiç görülmemektedir. Cesur ve korkusuzdur. Birkaç kez ölümle tehdit edilir. Bu tehditlere soğukkanlı bir biçimde verdiği tek cevap “Allah büyüktür” demekten ibarettir. Mahalleye ilk geldiğinde karşılaştığı manzara, ekmek çaldığı için tüm esnafın peşine düşüp ölümüne kovaladığı bir çocuğun canhıraş kaçarken ayaklarının dibine yığılivermesidir. Çocuğu şefkatle tutup yerden kaldırır. Daha sonra o çocukla ikinci kez aynı şekilde karşılaştığında, adının Abdullah olduğunu, kimsesiz olduğunu öğrenir ve onu yanına alır. Hoca’nın bir evi yoktur. Camide kalmayı tercih eder. Filmde yalnızken ya dua ederken görülmektedir ya da kitap okurken. Sık sık mahallenin kahvesine gider, insanlarla orada sohbet eder.

Bu filmdeki dindar tip olan “Hoca” tipi, ideal bir dindar tip olarak tasarlanmış, olumlu ve seyircinin gözünde yücelen bir dindar tip olarak dikkat çekmektedir.

Sonuç

Türk Sinemasında önemli bir yer tutan dindar insan tipi, Türk Sinemasının din ve dindarlık meselesine nasıl baktığı konusunda önemli veriler sunmaktadır. “Bir filmin bir karakteri, bir tipi ele alışı, o filmin şifrelerini çözmek için son derece yararlıdır”(Gabbard 2001: 37). Yaptığımız araştırma göstermiştir ki; dindar insan tipinin Türk Sinemasında ele alınışı filmlerin yapıldığı dönemlere göre, yönetmenin mensup olduğu akımlara ve ideolojilere göre farklılıklar göstermektedir. 1960’lı yıllardan başlayarak 1990’lı yıllara kadar olan süreçte Türk Sinemasında dindar insanın ele alınışı tarzı açık ve net bir biçimde din olgusuna karşı mesafeli bir duruşun resmini sunmaktadır. Söz konusu filmlerin yapıldığı dönemin ideolojik yapılanmaları ve bu dönemde Türk Sinemasına yön veren çevrelerin ideolojik yaklaşımları, dindar insan tipinin oluşturulma sürecinde etkin rol oynamıştır. Kalıp düşüncelerle konuya yaklaşım gösteren çevreler, senaryo yazımı ve film yapımı sürecinde, gerçeğe dayalı bir araştırma ve bilgilenme çabasına girmeksizin, kendileri açısından bazen bilinçli bir biçimde bazen de bilinç dışı faktörlerin devreye girmesiyle, fazlasıyla karikatürize edilmiş, olumsuz imajlarla dopdolmuş dindar insan stereo tiplerini oluşturmuşlar ve yıllar boyu bu tiplere sinema filmlerinde yer vermişlerdir.

Kaynaklar

ABİSEL, Nilgün, “Nasıl Yaşıyor Nasıl Düşünüyoruz?”, *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, drl. ABİSEL-Onaran-Köker (1994), Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 85–87–101

ABİSEL, Nilgün (1999), *Popüler Sinema ve Türler*, İkinci Baskı, İstanbul: Alan Yayıncılık, s., 13

ABİSEL, Nilgün (2005), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Birinci Baskı, Ankara: Phoneix Yayınevi, s. 22–23

ÇELİK, Celalettin (2006), “Kentsel Dindarlık –Kentlilik Tecrübelerinde Farklılaşan Dindarlıklar”, *Dindarlığın Sosyo-Psikolojisi*, (Ed. Ünver Günay, Celalettin Çelik), Birinci Baskı, Adana: Karahan Yayınları, s., 100

Türk Sinemasında önemli bir yer tutan dindar insan tipi, Türk Sinemasının din ve dindarlık meselesine nasıl baktığı konusunda önemli veriler sunmaktadır. “Bir filmin bir karakteri, bir tipi ele alışı, o filmin şifrelerini çözmek için son derece yararlıdır”. Yaptığımız araştırma göstermiştir ki; dindar insan tipinin Türk Sinemasında ele alınışı filmlerin yapıldığı dönemlere göre, yönetmenin mensup olduğu akımlara ve ideolojilere göre farklılıklar göstermektedir.

- DALDAL, Aslı, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, s. 123
- DORSAY, Atilla. (1989), **Sinemamızın Umut Yılları**. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- ESEN Şükran Kuyucak (2010), **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İkinci Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 19–33
- GABBARD, Glen O. ve Gabbard, Krin (2001). **Psikiyatri ve Sinema**. çev: ERADAM, Yusuf SATILMIŞOĞLU, Hasan İstanbul: Okuyan Us Yayıncılık.
- GÜNAY, Ünver (1999), **Erzurum ve Çevre Köylerinde Dini Hayat**, İstanbul: Erzurum Kitaplığı, s. 259
- KARAKAYA, Handan, **Türk Sinemasında Din Adamı Tipleme**, s. 160
- KIRMAN, Mehmet Ali (2004), **Din Sosyolojisi Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: Rağbet Yayınları, s. 231
- ONARAN, Alim Şerif (1981), **Muhsin Ertuğrul Sineması**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 197–206
- ÖZDALGA, Elisabeth, **İslamcılığın Türkiye Seyri –Sosyolojik Bir Perspektif-**, çev: TÜRKOĞLU, Gamze (2006), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 13–22
- ÖZON, Nijat (1995), **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, 2. Cilt, Ankara: Kitle Yayınları, s. 230-232
- TEZCAN Mahmut (1997), **Türk Kişiliği ve Kültür –Kişilik İlişkileri**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.107
- YAĞIZ Nebat (2009), **Türk Sinemasında Karakter ve Tipler –Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı 1950–1975 Dönemi-**, İstanbul: İşaret Yayınları, s. 27

Tezler

- AKSOY, Ahmet, **Türk Sinemasında Dindar İnsan Tipolojisi**, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya 2010.
- CANDEMİR, Özden, **Türk Sinemasında Dini Filmler**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 1986, s.19
- İRİ, Murat, **Türk Sinemasında Ulusal Kimliğin İnşası (1923-1946 Dönemi)**, Ç.Ü.S.B.E., Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı, Danışman. Prof. Dr. Edibe Sözen, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2004, s. 211
- KARAHAN Ahmet Hamdi, **Türk Toplumunda İmam İmajı: İstanbul Örneği**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı Din Sosyolojisi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008, s. 172–173
- YENEN, İbrahim, 2011. **Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu**, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara

Sürelî Yayınlar

- DİLEK, Nursel, **“Türkiye'nin Yeni Nesil İmamları”**, Aksiyon Dergisi, Sayı:720, 22 Eylül 2008, S., 40
- ÇAKMAKÇI, Nuray, **“İmamın Dört Hali”**, Hürriyet Gazetesi, 13.12.2009
- GÜNAY, Ünver, **“Köylülük ve Din”**, Türk Yurdu Dergisi, Cilt 25, Sayı 217, Ankara, Eylül 2005, s., 49
- MAKTAV, Hilmi, **“Cumhuriyet'in Sinemacısı Muhsin Ertuğrul”**, Tarih ve Toplum Dergisi, Sayı:227, Kasım 2002, s., 52

İnternet

- COŞKUN, Mahmut Fazıl, **“Dinci Bir Filmde Kimse Oynamak İstemiyor!”** (Röportaj. Sanem Altan), <http://pazarvatan.gazetevatan.com/yazardetay.asp?yaid=75&hid=13451> 25.01.2009