

# Popüler Türk Sinemasında Dindarlık Şekilleri

İbrahim YENEN\*

**Özet:** Geleneksel Türk sinemasının popüler Türk filmi örneklerinde din, köy ve köylülük ile ilgili bir olgu şeklinde ortaya çıkarken dindarlık da “köy ve gecekondu dindarlığı” tipolojilerine uygun özellikler göstermektedir. Bu makalede geleneksel Türk sineması ve köy dindarlığının toplumsal gerçekliği, *Adak* (1979), *Hazal* (1989) ve *Üçkâğıtçı* (1981) film örnekleri bağlamında açıklanmaya çalışılmıştır. Köy filmlerinde köy dindarlığını betimleyen bazı bulgular tespit edilmiştir. Bunlar; kurban bayramı, adak kurbanı, kurban edilecek hayvanın süslenmesi, muska, imam nikâhı, imam nikâhı sırasında anahtar ve bıçak kullanmak, kurşun dökülmesi, yedinci ve kırkinci günlerin kutsallığı, cenaze töreni, yeni doğmuş çocuğun kulağına ezan okumak, yağmur duası, başlık parası duası, bel büyüsü, 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 algılanmasıdır. Gecekondu dindarlığı ise *Gelin* (1973) filmi aracılığıyla incelenmiştir. Gecekondu dindarlığının iki boyutu dikkat çekmektedir. Birincisi, köy şartlarında sahip olunan inançlara sıkıca bağlı kalmak, ikincisi ise göç edilen şehrin değerlerini benimsememe konusunda bilinçli bir direnç göstermektir.

**Anahtar kelimeler:** Geleneksel Türk sineması, Popüler din, Köylülük, Köy dindarlığı, Gecekondu dindarlığı

\* \* \*

## Giriş

Türk sineması kategorisinde değerlendirilen filmler, farklı yöntemlerle tasnif edilebilme özelliğine sahiptir. Bu tasnif sistemi, filmlerin çevrildikleri tarih ve dönemsel özelliklerine göre kronolojik; belirli bir fikirsel temayı işlemesine

\* DİB Eğitim Uzmanı. yenenibrahim@gmail.com

göre akımsal aidiyet; yönetmenlere göre "auteur" ve ait oldukları türlere göre (bilim-kurgu, korku, tarihsel, dini, macera vb.) belirlenmektedir. Fakat sinema filmleri, esas olarak "sanat filmi" ve "popüler film" olmak üzere iki temel kategoride değerlendirilmektedir. Bir filmin sanat veya popüler sinemanın sınırları içerisinde değerlendirilmesi, sinematografik imkânların kullanılmasındaki yoğunlukla tespit edilmektedir. Sinema endüstrisinin yeni teknolojik imkânlarını kullanan kültür endüstrisinin ürünleri olarak popüler film türü, sıradan, yaşanmış veya yaşanabilecek olan gündelik konularla bağlantı kurmuş ve çok kısa bir süre içerisinde milyonlarca sıradan insan tarafından benimsenmiş filmleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Popüler filmler, yinelemelere dayanan, kolay anlaşılabilir, soyut kavramları irdelemeyen, hakikatin sorgulanmasına yer vermeyen ve benzersiz olma kıstasına uymayan özelliklere sahiptir. (Abisel,1999: 13) Sinemanın itibarını kazanmasından sonra ciddiye alınmaya değer bulunmayan popüler filmlerin incelenmeye geçecek kadar önemli olduklarının fark edilmesi, İkinci Dünya savaşı sonrasında özellikle Fransız aydınlarının filmsel anlatının edebi bir metin kadar etkili bir araç haline geldiğini, hatta filmin kendine özgü bir dili olduğunu ileri sürmeleriyle başlamıştır. Çünkü popüler filmlerin temel anlatısal öğeleri olan öykü ve öyküyü anlatma yöntemlerinin önemli bir kısmı, geçmişin birikimini içeren gelenekten kaynaklanmış ve gelenekten kaynaklanan bu verilere sinematografinin özgün olanakları ile yeni bir nitelik kazandırılmıştır. (Abisel,1999: 57)

Bu makale çerçevesinde kullanılacak popüler Türk sineması (ana akım) kavramı, kronolojik sıralamadan ve sinema akımlarından bağımsız ve sinemaya toplumsal yaygınlık kazandıran Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad, Memduh Ün, Natuk Baytan, Osman Seden, Bilge Olgaç ve Nesli Çölgeçen gibi Türk sinema tarihinin önemli yönetmenleri tarafından çekilen, popüler kültürle uygunluğu açısından dikkat çeken filmleri kapsamaktadır.

## **Popüler Türk Sineması Örneklerinde Din Söylemi: Geleneksel Halk Dindarlığı**

Türk sinemasının film örnekleri aracılığıyla oluşturduğu kabul edilen dini algı ve söylemin daha çok kırsal hayatta tecrübe edilen dini inanç ve pratikler üzerinden tanımlandığı ifade edilebilir. Şöyle ki, 1970 sonrasında günümüze Türk sineması köy filmi örneklerindeki dini öğeleri, içerik analizi yöntemiyle inceleyen Velioğlu, çalışmasında köy konulu filmleri seçmesinin sebebini şehir/kent ortamında geçen filmlerin dini içeriklerinin zayıf olması hatta birçoğunun dini öğe içermemesi olarak açıklamaktadır. (Velioğlu, 2005: 43) Bu halile popüler Türk sinemasının genel örneklerinde hâkim olan din ile ilgili söy-

lem temelinin, geleneksel halk din algısı ve halk dindarlığın farklı tezahürlerinden kaynaklandığı ifade edilebilir. Bu sebeple popüler Türk sinemasındaki geleneksel halk dini algısını analiz etmeden önce din sosyolojisi araştırmalarında yaygınlık kazanan din ve dindarlık tipolojilerini incelemek gerekmektedir.

Geleneksel İslam bilimleri literatüründe halk kitlelerinin kavrayış ve eğilimlerine göre din ve dindarlık biçimi, avam (halk) ve havas (seçkinler) dini olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Ancak modern sosyal bilimlerde çalışmalarında, yaşayış ve algılama açısından din ve dindarlık olgusu, farklı ölçütler dikkate alınarak incelenmektedir. Bu amaçla çağdaş Türk Din Sosyolojisi çalışmalarında din ve dini hayatın sosyal gerçekliği üzerine farklı tipoloji denemeleri gerçekleştirilmiştir. Bu tipoloji denemelerinin öncüsü kabul edilen Günay, Erzurum kenti ve çevrelerindeki dini hayatı konu alan çalışmasında, dini yaşayış bakımından dindarlığı dörtlü bir tipoloji ile sıralamaktadır. Bunlar; "geleneksel halk dindarlığı", "seçkinlerin dindarlığı", "laik dindarlık" ve "tranzisyonel dindarlık"tır. (Günay, 1999: 263–264) Halk kültürü içerisinde geçmişten gelen kökleşmiş ve kalıplaşmış unsurların belirgin durumda olduğu geleneksel halk dindarlığı tipolojisi; şekilcilik, gelenekselcilik, taklitçilik, ritüalizm ve ayrıntılı teolojik konulara yer vermemesiyle karakterize edilmektedir. Ayrıca derinliğine incelendiğinde ise bu dini yaşayış tipi içerisinde İslam dininin iki ana kaynağı olan Kitap ve Sünnet ile belirlenen konular yanında İslam bilginlerinin tarih boyunca geliştirdikleri konular, tasavvufi unsurlar ve eski dini kültürlere dayanan ve zamanla toplum tarafından dini bir şekil verilen inanç ve uygulamalar görülmektedir. (Günay, 1999: 263)

Bunun yanında geleneksel halk dindarlığını, gündelik hayatın bizzat kendisinin dinsel bir form şeklinde ortaya çıkmasıyla açıklayan Subaşı, geleneksel bağlamda gündelik olanın tamamının dinsel bir tutum içinde ele alınması ve hayatın da dinselliğin bütünlüklü bir alanına bağlı olarak algılanması gerektiğini vurgulamaktadır. (Subaşı, 2002: 27) Çünkü geleneksel hayat tarzında, giyim kuşamdan cinsel alışkanlıklara, ekonomik konulardan bilim ve sanata, doğumdan ölüm olgusuna, zaman algısından eğlence kültürüne, manevi tecrübelerden farklı stratejilerin belirlenmesine kadar geniş bir ölçekte dinselliğin gücünden kaynaklanan bir "*hayatı kutsallaştırma*" faaliyeti gözlemlenmektedir.

Bu noktada Türk sinemasında geleneksel dindarlığın sınırlarının tam olarak belirlenebilmesi amacıyla bir konuya da açıklık getirmek gerekmektedir. O da popüler Türk sinemasında gözlenen dindarlık biçiminin "popüler dindarlık" olarak tanımlanıp tanımlanamayacağıdır. "Geleneksel dindarlık" ile "*popüler dindarlık*" kavramlarını içerik itibarıyla birbirinden ayıran Arslan, popüler dindarlık kavramını şehirleşme ile ortaya çıkan popüler kültürün dini inanış ve uygulamalardaki yansımalarını ifade etmek için kullanmaktadır. (Arslan, 2004:

30–31) Bu haliyle geleneksel dindarlık, popüler dindarlığa göre daha geniş bir kullanım alanına sahip bir kavramdır ve popüler dindarlığı da içine almaktadır. Çünkü geleneksel dindarlık kavramı, hem kitlelerde yaygın olan eski dönem dini inanışları hem de modern öncesi dönemlerde kitabi dinde yapılan yorumları içermektedir. Kısacası, popüler dindarlık, değişen sosyal ve kültürel koşulların meydana getirdiği kitle kültürünün bir ürünüdür ve özellikle kentleşme ile doğrudan ilintilidir. Hâlbuki daha önce de ifade ettiğimiz gibi içeriğinde dini öge barındıran Türk sinema örnekleri, genellikle şehir ortamının dışında köy gibi kırsal mekânlarda geçmektedir.

Bu özellikleri itibariyle geleneksel halk dindarlığının Türk toplumunun dini hayatını anlamada diğer dindarlık tipolojilerine göre ayrıcalıklı bir önem arz ettiği anlaşılmaktadır.

Geleneksel halk dindarlığı, dini yaşayış, inanç, pratik, bilgi ve toplumsal etki gibi boyutlarda inceleme konusu olarak değerlendirilirken aynı zamanda dindarlığın tecrübe edildiği mekân boyutu açısından da köy, kent ve gecekondudindarlığı gibi alt kategorilere ayrılabilir. Bu açıdan köy, kent ve gecekondudindarlığı gibi kavramların açılımı, gündelik hayatın tecrübe edildiği toplumsal zemine göre değişen dindarlık görünümünü kapsamaktadır. Çünkü tarihsel ve toplumsal dinamiklere göre şekillenen farklı sosyal yaşam birimleri, böyle bir dindarlık genelleştirmesinin sınırlarını zorlamaktadır. Fakat makale çerçevesinde belirlenen filmlerde tespit edilen dini bulguları kavramsal bir bütünlük içerisinde analiz etme çabası böyle bir sınıflandırmayı gerektirmektedir. Aynı zamanda bu sınıflandırma ile popüler Türk sinemasında tespit edildiği varsayılan geleneksel halk dindarlığı boyutlarının ön plana çıkan belirgin özelliklerinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

## Gelenek ve Din Arasında Köy Dindarlığı

Toplumsal tabaka veya sınıfların mutlaka kendi eğilim ve ideallerine uygun din ve dindarlığı her zaman için gösterdiğini ileri sürmenin mümkün görünmediğini fakat sosyal tabakalaşmanın dini tutum ve davranışlar üzerinde belirli bir etkisinin söz konusu olduğunu vurgulayan Günay, "*köy dindarlığı*"nı geleneksel halk dindarlığının 'özel bir formu' olarak tanımlamaktadır. (Günay, 2005: 49) Buna göre 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 yer vermeden mitolojik zihniyetle uyum göstermesi, hurafe ve bidat olarak tanımlanan halk inanışlarının et-

kin olması. Bu özellikleri itibarıyla köy dindarlığı, daha çok sözlü kültüre dayalı “*geleneksel ve muhafazakâr halk dindarlığının*” özel bir türünü teşkil etmektedir. Türk toplumunun demografik yapısının son birkaç on yıla kadar kırsal alanlar lehine şekillendiği düşünüldüğünde köy dindarlığının dinin sosyal yapı içerisindeki örgütlü algısal ve eylemsel konumunda önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Şöyle ki, 1945–1950 yılları arasında Diyanet İşleri Başkanlığı görevini üstlenen Ahmet Hamdi Akseki, dönemin Diyanet İşleri Reisi Heyeti Müşavere üyesi olarak 1928 yılında “*Köylüye Din Dersleri*” kitabı hazırlamış ve bu kitap yayınlanmıştır. (Akseki, 1927) Aynı zamanda “*Askere Din Kitabı*” isimli kitabı da bulunan Akseki, böyle bir kitabı hazırlarken muhtemeldir ki dindarlığın boyutları üzerine sosyal bilimsel bir çalışma gerçekleştirmeyi amaçlamamaktaydı. Kaldı ki kendisi de özellikle köylülere yönelik böyle bir kitap neşretme ihtiyacını, askerlere yönelik bir din kitabı hazırladığını, fakat askere gelen gençlerin büyük bir çoğunlukla köylerden gelmesi sebebiyle aslında gençlerin daha asker ocağına gelmeden dini bilgileri öğrenmeleri gerektiğini çünkü genellikle köylülerin dini konularda “cahil” olduğunu söyleyerek ifade etmektedir. Bu durum, dönemin toplumsal nüfus dağılımının köylerde yoğunlaştığı bilgisini pekiştirmekle birlikte köylülerin dini inanç ve uygulamalarda yeterince ‘doğru’ bilgi sahibi olmadıklarını düşüncesini de zımnen dile getirmektedir. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında köylülerin din algılaması ile ilgili bu durum toplumsal değişim ve dönüşümlerin hız kazandığı 1950’li yıllarda da görülmektedir. Çünkü 1950 yılında da “*Köylü Kardeşe Din Bilgisi*” isimli bir kitap yayınlanarak şehirlileşme sürecine doğru evrilen toplumsal hayatın temeli konumunda bulunan köylülerin dini vaziyetleri hakkındaki hassasiyet bir kez daha ortaya konulmuştur. (Mardin, 1950)

Köylülerin dini tutum ve davranışlarına yönelik yayınlanmış bu iki eserin sosyal bilimlerde çerçevesinde nitel anlamlar ifade etmeme ihtimaline rağmen köy dindarlığının geleneksel Türk halk dindarlığını anlama çalışmalarında dikkatlerden uzak tutulmaması gerektiği uyarısını da içermektedir. Bu açıdan bakıldığında geleneksel Türk sinemasında din ve dindarlığın yansıtılması veya temsil edilmesiyle ilgili yaygın tutumun köy ortamında şekillenen filmler yoluyla oluştuğunu söylemek abartılı sayılmamalıdır. Geleneksel Türk sineması köy filmi ve toplumsal yergili mizah (köy ortamında kurgulanan) filmi örneklerinde köy dindarlığının toplumsal gerçekliği bütün yönleriyle görülebilmektedir. Gözlemlenen bu durum *Adak* (1979), *Hazal* (1989) ve *Üçkâğıtçı* (1981) film örnekleri bağlamında açıklanmaya çalışılacaktır.

Türk sinema tarihinin önemli yönetmenlerinden Atıf Yılmaz (1916–2005) tarafından çekilen *Adak* ve Ali Özgentürk tarafından çekilen *Hazal* filmleri, geleneksel halk dindarlığının özel bir formu olarak “köy dindarlığı”na ait dikkat çekici malzemeler içermesi açısından örnek teşkil etmektedir.

*Adak* filmi, 1960'lı yıllarda Erzincan'ın bir köyünde yaşanmış gerçek bir olaydan esinlenerek çekilmiş bir filmidir. Filmin ana teması, isminden de anlaşılacağı üzere Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i Allah yolunda kurban etmek istemesi üzerine kendisine gönderilen 'koç'u kesmesiyle sonuçlanan tarihsel-dini bir uygulama olan kurban ibadeti ve bu ibadetin kırsal bir bölge insanı tarafından algılanma biçimine dayanmaktadır. Filmin kahramanı Mümin, (isim, karakterin dindarlığına atfen) evinin geçimini sağlayabilmek için çeşitli işlerde çalışan, kendi halinde günlük dini görevlerini yerine getiren, çevresindeki insanlar tarafından sevilen, fakir bir köy delikanlısıdır. Yoksulluğu sebebiyle evlenmesine izin verilmeyen Mümin, sevdiği kızı kaçırarak "imam nikâhıyla" evlenir ve belirli bir zaman sonra İbrahim adında bir oğlu olur. Mümin, para kazanmak için pamuk tarlasında işçilik yapmak için Adana'ya gider ve işçilerden birisinin parasını çaldığı iftirasıyla tutuklanır ve hapse atılır. Hapiste maruz kaldığı kötü muamelenin de etkisiyle bir gün kıldığı namaz sonrasında bu iftiradan kurtulduğu takdirde eğer bir erkek çocuğu olursa onu Allah yoluna kurban edeceği adağında bulunur. Neticede Mümin'in suçsuz olduğu anlaşılır. Hapisten çıkıp evine döndüğünde eşinin hamile olduğunu görür ve doğacak çocuğun kız olması için sürekli dua eder. Fakat çocuk erkek doğar. Önceleri adağını yerine getirme konusunda isteksiz davranan Mümin, yağmur dualarına rağmen köyde yaşanan kuraklığın, adağını yerine getirmemesi sebebiyle meydana geldiğini düşünerek vicdan azabı çeker. Bu vicdan azabı neticesinde ise çocuğunu kurban eder ve tutuklanır. *Adak* filmi, temel filmsel kurgunun yanında bölümler arasında konuyla ilgili uzman görüşlere yer vermesi özelliğiyle belgesel bir hüviyet de kazanmaktadır. Şöyle ki, geçiş sahnelerinde olayın hukuki, ahlaki, dini, kültürel, güncel ve ekonomik boyutlarıyla ilgili konunun uzmanlarının görüşleri de kendileriyle gerçekleştirilen röportajlar yoluyla aktarılmaktadır.

Öncelikle filmde genel olarak tespit edilen dini inanç ve uygulamalara dair bulguları ait oldukları dinsel atmosferi içerisinde belirtmemiz gerekmektedir. Filmde belirlenen dini öğeler şunlardır: "Kurban Bayramı", "adak kurbanı", "kurban edilecek hayvanın süslenmesi", "muska", "imam nikâhı", "imam nikâhı sırasında anahtar ve bıçak kullanmak", "kurşun dökülmesi", "yedinci ve kırkinci günlerin kutsallığı", "cenaze töreni", "yeni doğmuş çocuğun kulağına ezan okumak", "yağmur duası" ve dini bir kişilik olarak "köy imamı". Görüleceği üzere filmde rastlanılan din ve dindarlık unsurlarının büyük bir çoğunluğu yukarıda tanımlamaya çalıştığımız köy dindarlığının özellikleriyle benzerlik göstermektedir.

Öncelikle köy dindarlığının birçok özelliğini barındıran filmin ana temasını oluşturan Adak kurbanı ritüeli, İslam inancına göre bir kimsenin yaşadığı kötü olayların kendisinden uzaklaşması düşüncesiyle Allah için kesmeyi adadığı

kurbanı tanımlamaktadır. Dolayısıyla adak olacak kurbanlıkların tanımında insan bulunmamaktadır. Fakat filmin kahramanı Mümin, kendi öz evladını katletmeyi göze alarak adağını yerine getirme inancıyla sarmalanmıştır. Çünkü aslında Mümin, filmin genel anlatı yapısında kötü bir karakter değildir. Öyleyse bağlandığı dini inancı dolayısıyla gerçekleştirdiği eylemin tanımlanamayacak derecede gaddarca olduğunu fark edememesinin tek nedenini sosyal, kültürel ve ekonomik şartlara bağlı oluşan “cehalet” olarak tanımlamak gerekmektedir. Zira film içerisinde konu uzmanlarınca ifade edilen görüşler bölümünde, konunun dini boyutu şu şekilde izah edilmektedir:

“Tanrılara insan kurban edilmesi, İslamiyet’in ortadan kaldırdığı ilkel dinlere özgü bir inançtır. Zamanımızda böyle insanların yurdumuzda görülmesi, bir kısım insanlarımızın hala ilkel hayat şartları içinde yaşamakta olduğunu göstermektedir. Bunun sorumlusu ise kuşkusuz bu insanlara ait değildir. Onların hayat şartları, sosyal ve ekonomik durumları düzeltilir, kendilerine her türlü eğitim olanakları sağlanırsa bunlara paralel olarak düşünceleri, davranışları ve inançları da değişecektir.”

Filmde kurban kesmenin İslam inancı açısından bir bayram olarak kutlanmasının tarihsel dini dayanağı da köy imamının küçük bir çocuğa anlatımı ve Mümin’in okuduğu kitaptan aktardığı metinle temellendirilmektedir. Köy imamına göre Kurban Bayramı, “*tekmil İslam dünyasında melekût âlemi de dâhil Allahu Ekber sedalarıyla zerrelere kürelere habbelerden kubbelere kadar tevhit şimşekleri çaktıran müminlerin bayramıdır ve bayram oluşu da Hz. İbrahim’e vahiy gelmesiyle*” sabittir. Mümin’in okuduğu kitapta ise Kurban Bayramı “*bu bayramın hikmeti şöyle ki, İbrahim Aleyhisselam bıçağı çocuğun boğazına çaldığında bıçak kesmiyor, taşa çalıyor taşı kesiyor, onun üzerine bıçak dile geliyor, ‘Ya İbrahim beni niye böyle üzersin’ diyor ve onun üzerine Cebra-il gökten bir koç getiriyor...*” şeklinde anlatıldığı görülmektedir.

Filmde geleneksel halk din anlayışının evlilik törenine yüklediği kutsal bir anlam ifadesi olarak “imam nikâhı” uygulaması da yer almaktadır. Geleneksel gündelik hayatın bütün katmanlarının ilahi bir formla şekillendirilmesi anlayışından kaynaklanan tutum ve davranışların kutsalla ilişkilendirilmesi inancı, evliliğin ilk aşaması nikâh töreninde de dini vurgusuyla kendisini hissettirmektedir. Çünkü Türkiye’de evlilik kurumu, hem medeni kanunda belirtilen niteliklere sahip olan ve sistem tarafından tanınan evlilikleri hem de çoğunlukla dinsel ve toplumsal olarak kabul edilebilirliği olan ancak herhangi bir hukuki dayanağı bulunmayan sistem dışı evlilikleri içermektedir. Son 35 yılda sadece imam nikâhı ile gerçekleştirilen evliliklerin yaygınlığında % 61 seviyesinde bir azalma meydana geldiğini belirten araştırmalara göre, kırsal ve kentsel yaşam mekânlarında yaşama ile imam nikâhı arasında anlamlı benzer bir ilişki tes-

pit edilmiştir. (Civelek ve Koç, 2007: 4) Buna göre köy gibi kırsal hayat şartlarının hüküm sürdüğü alanlarda sadece imam nikâhı ile evliliğe başlamak şehir merkezlerine göre daha fazla tercih edilen bir seçenek olmaktadır. Mümin'in, evlenmek amacıyla kaçırdığı kızla yapılan nikâhı, bir imam tarafından "dini usullere" göre kıyılmaktadır. Çünkü İmam, dini nikâhın gereklerini (şahitler, mihr, vekâlet, dual) yerine getirerek evliliklerini Allah katında onaylamaktadır. Zaten Mümin için de önemli olan, bu evlilik töreninin kutsal üzerinden gerçekleşmesidir.

"Yağmur duası" geleneği de köyde meydana gelen kuraklık sebebiyle köylülerin Allah'tan yardım isteme yöntemi olarak başvurdukları uygulamalardan biridir. Mümin, köyün dini konularda kendisine başvuru olan yaşlı dedesine giderek yağmur duasına çıkmaları gerektiğini söyler. Aslında dede "yağmur yağdırmaya bu zamanda duanın gücü yeter mi a oğul" diyerek kuraklığın duayla gitmeyeceğine olan inancını dile getirir ve bu inancını "hiç değilse biraz da bu umutla idare ederiz" sözleriyle pekiştirir. Neticede köy halkı yöresel adet ve dinsel geleneklere uygun bir şekilde yağmur duasına çıkmaktadır.

Adak filminde kurban bayramı, adak, imam nikâhı, yağmur duası gibi dini inanç ve uygulamaların dışında cenaze töreni, erkek çocuklarının sünnet edilmesi ve yeni doğmuş çocuğun kulağına ezan okumak gibi gündelik hayatın dini boyutları da geleneksel dini adetlere uygun bir şekilde yerine getirilmektedir. Ayrıca dini bir kişilik olarak köy imamı, filmde temas edilen dini törenleri (imam nikâhı, cenaze töreni ve yağmur duası) usulüne uygun bir şekilde yerine getiren bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bunlara ilave olarak imam nikâhı esnasında anahtar ve bıçak kullanmak, kurşun dökülmesi, yedinci ve kırkıncı günlerin kutsallığı, kurban edilecek hayvanın süslenmesi ve muska gibi geleneksel halk dindarlığı içerisinde önemli bir yer işgal eden ve Kitap-Sünnete dayalı kitabi İslam anlayışında rastlanmayan fakat aynı zamanda bu inanca ters düşmeyen unsurlar *Hazal* filmi ile birlikte ele alınacaktır.

Yönetmen Ali Özgentürk tarafından çekilen *Hazal* filmi, evlendirilmek istenilen erkeğin ölmesi sonucu orfe 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 birlikte 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 büyüü", "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.

Öncelikle *Adak* filminde imam nikâhında anahtar ve bıçak kullanmak, kurşun dökülmesi, yedinci ve kırkinci günlerin kutsallığı, kurban edilecek hayvanın süslenmesi ve muska gibi geleneksel halk dindarlığının örneklerini temsil eden bulgularla *Hazal* filmindeki bulguların ihtiva ettikleri anlamın sosyal bilimsel açıdan değerlendirilmesi ve birbirinden ayrılması gerekmektedir. Çünkü *Adak* filmindeki bulgular, halkın geleneksel dinî hayatındaki eski Türk kültüründen süzülen ve bunun yanında diğer kültür ve medeniyetlere ait inanışların da içine sızdığı, İslâmî inançlar açısından “inanç” sorunu teşkil etmeden hayatini devam ettiren kabul edilmiş pratiklerdir. Fakat *Hazal* filmindeki dini temsil etme ve dinin içeriğinin sunulmasında kullanılan unsurlar ise bu şekilde dinin içinden kabul edilebilecek algı ve yapılanmalar olarak görünmemektedir. Çünkü dinsel kaynaklı olduğu anlayışı oluşturulmaya çalışılan konuların, aslında ait oldukları evrenin kültürel kodlarından bağımsızlaşarak İslam dininin iman ve ibadet esasları açısından kabul edilebilir konuma gelebilmiş konular olarak değerlendirilmesi zor görünmektedir.

Mistik, büyüsel ve mitolojik unsurlara ve vurgulara sahip, derin bilgili, resmî ya da hâkim sınıf tarzlarından farklı karakteristik özellikler gösteren halk dindarlığının farklı şekillerde ortaya çıkan özel formları içerisinde ölünün ruhunun huzurlu olması için ruhuna hatim veya mevlit okutmak, ölünün yedinci, kırkinci veya elli ikinci gecesinde mevlit ya da Kur'an okutmak, hızır, dede gibi manevî varlıkların görüleceğine inanmak, arefe, bayram günlerinde, kandil gecelerinde evlerde buhur yakmak, muska taşıyarak nazardan ya da diğer kaza ve belâlardan korunacağına inanmak, evliya, şeyh, ermiş gibi sıfatlarla anılan insanlara iyi gözle bakmak ve Kur'an okunmuş suyun şifa olacağına inanmak vb. bazı uygulamalar günümüz Türk toplumunun özellikle kırsal kesimlerinde de görülmektedir. (Arslan, 2003: 31) Böylelikle bu tarz inanış ve uygulamalar, halkın yaşam tarzı ve kültürü ile işlevsel bir biçimde bütünleşerek kalıcılıklarını sürdürmekte, halk arasında farklı nitelikteki inançların bir arada bulunmasına da sebebiyet vermekte; bu sebeple de, İslâmî inanç ve uygulamalarla mistik ve büyüsel uygulamalar, eski Türk kültürüne ve diğer din ve kültürlerle ait inançları “senkretik” tarzda bir arada yaşatabilmektedir. (Arslan, 2003: 42) “*Ehl-i Sünnet geleneğine bağlı köy halkının inançlarında etkili olan ana unsur İslam'ın yaygın kabul gören ve yaşanan geleneksel yorumu mudur, yoksa bu inanç ve uygulamalar farklı bir kaynaktan mı beslenmektedir?*” sorusuna cevap aranan başka bir bilimsel çalışmada ise halk inanç ve uygulamaları, geçiş dönemlerine ilişkin (doğum, evlilik, ölüm), topluluk halinde yapılan dua ve yakarıtlara ilişkin (yağmur duası, sakal duası), canlı-cansız varlıklar, olay ve olgu (ziyaret olgusu, nazar, hayvanlar, tarım ve bitkiler, ev bereket misafir, gece ve

karanlık, atmosfer olayları, özel günler aylar ve mevsimler) ve halk hekimliğine ilişkin inanç ve uygulamalar olmak üzere dört temel başlık halinde tespit edilmiştir. Neticede özellikle kırsal kesim insanları, kendilerinden önceki kuşaklardan devraldıkları kültürel mirası, çoğu zaman, sorgulamadan benimsemekte ve onu bir şekilde yaşatmanın yollarını aramaktadırlar. Sosyal bir denetim sistemi olarak örfün de gerektiğinde dini bir kaynak olarak kullanılmasıyla toplumların adet ve geleneklerinin yaşamasına, milli inançlarının ve uygulamalarının evrensel dinler arasında varlığını devam ettirmesine imkân sağlanmasına rağmen dinin ilke ve kurallarıyla bağdaştırılması mümkün olmayan bazı inanç ve uygulamaların da korunmasının temel nedenini insan ve toplumun psiko-sosyal açıdan karmaşık yapısında aramanın daha uygun olacağı kanaatine varılmaktadır. (Çapçioğlu ve Albayrak: 107–132)

Bu açıdan halk dindarlığının inanç ve pratik boyutuna açıkça muhalif olmayan bu özelleşmiş formlarının toplumsal bir gerçekliğe dönüştüğünün ortaya konulduğu çalışmalardan hareketle *Adak* filmdeki köy dindarlığına ait temsiller bu kapsamda değerlendirilebilmektedir. Ancak *Hazal* filmindeki dinsel atıf ve yönlendirmelerin aynı özelliklere sahip olduğunu ifade etmek aşağıda analizi gerçekleştirilecek bulgular sebebiyle güçleşmektedir.

*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. Şöyle ki İmamın din anlayışın toplumsal hayatın gerçekliğini yakalayamamış ve öte dünyaya yönelmiş boyutu, kullandığı kavramlarla belirginleşmektedir. Çünkü imamın çocuklara dini bilgiler anlatmak için tercih ettiği dini söylem şöyledir:

Dünya evi fanidir, hakikat ahrettedir. Kitap ve sünnetle sabittir ki, kıyamet alametleri belirecektir. Amel defterleri uçuşup gelecektir, kimine sağından kimine solundan sunulacaktır. Vacibül vücut ve tekaddes hazretlerinden gayrı herkesin bir sonu vardır. Herkes fanidir, biz faniler için aslolan ölümden sonrasıdır, dünyada ameli kifayetsiz olanlar yarın ahrette zebaniler elinden ceza çekecektir. Dünya nimetlerine tamah etmeyin, hepsi geçicidir.

İmamın bu kısa “dini ders”inden anlaşılacağı üzere onun dünya işleri ile ilgisi, sadece dünyanın ahiret hayatına hazırlık mekânı 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 yakınlaştırdığı 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. Köy imamı, muhalefetinin gerekçesini “*Allah, fatihlerin, enbiyaların, evliyaların yolunu kendi açar kendi kapatır. Artık fatihlerin yolunu kapatmıştır. Tarikat elden gidecek, mülkün nizamı bozulacak, çocuk atasına kul ağasına, mümin şeyhine asi olacak, büyük küçük kalmayacak, ayaklar baş olacaktır.*” sözleriyle desteklemekte, köy halkının da aynı düzlemde düşünmesini şu sözlerle sağlamaktadır: “*Yol tarik demektir, tarik tarikat demektir. Bizim yolumuz şeyhimizin yoludur. Yabancılar köye günah getirmişlerdir.*” İmamın “yol”a karşı bu mücadelesindeki en büyük destekçisi ise feodal düzenin temsilcisi “ağa”dır. Çünkü ağanın da en büyük endişesi yolla birlikte devletin kolunun kendi hâkimiyet alanına kadar uzanacak olması ve devam ettirdiği düzenin bozulacak olmasından kaynaklanmaktadır.

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 üçüncüsü ise yol işlerinde çalışmaya giden bir genci (Emin) günahkâr ilan etmektir. Bu tutum ve davranışların dini inanç ve uygulamalardan kaynaklanıp kaynaklanmaması köylüler açısından çok önemli değildir. Çünkü dini bir aktör olarak imamın aktardığı hükümlerin sorgusuz kabul edilmesi ve itaat edilmesi, köy dindarlığının başat özelliklerinden sayılabilir. İmamın köyün dini hayatındaki tartışmasız etkinliğinin -İslam öncesinden günümüze kadar yoğunluğunu hissettiren “din adamı”na saygının- sebeplerini *Adak* filminde ifade edilen kırsal kesim insanların hayat şartları, sosyal ve ekonomik durumlarının yetersizliği, eğitim olanaklarının yoksunluğu dolayısıyla dini bir kişilik olarak hocaya gösterdikleri abartılı saygı sözleri ve davranışlarında görmek mümkündür.

*Hazal* filminde görülen bir diğer dinsel bulgu ise “büyü”dür. On iki yaşındaki ergenlik çağına gelmemiş oğlunu evlendiren muhtarın hanımı, oğlunun “döl tutması” amacıyla sırtına şekiller çizdirmek suretiyle bel büyüü yaptırmaktadır. Filmde bel büyüü pratiğiyle ortaya çıkan büyü ve benzer uygulamalar, köylü dindarlığının en yakın komşusu olarak tanımlanmaktadır. (Mensching, 1994: 257) Çünkü hayatın bağlı bulunduğu tabiatın aşkın gücü ile mücadele eden ve bütün hareketlerini buna göre düzenleyen köylü, karanlık ve mistik güçleri yanında hissettiği kadar kendisine düşman da hissetmektedir. Haliyle köylü, iyi ve kötü güçleri ele geçirmek veya onlardan uzaklaşmak için büyüye başvurmaktadır. Büyüsel inanç ve uygulamaların geleneksel halk dindarlığında yaygın bir öge olmasının sebebi, büyü ve geleneksel din algısının bazı ortak özelliklerinde görülebilmektedir. Büyü, Tanrı varlığını tanıma, Tanrıya yaklaş-

ma, günahlardan arınma gibi ilahi içerikli konularla ve dünya sonrası hayatla çok az ilgilenmektedir. Büyü uygulamaları genelde çocuğa, mala mülke, mahsul verimliliğine, insan üzerindeki zararlı etkileri uzaklaştırmaya, insanlara iyilik veya kötülük yapmaya karşı tutumlarda ortaya çıkmaktadır. (Arslan, 2004: 330) Ayrıca sihir, büyü, efsun, tılsım, kehanet gibi isimlerle yaygınlık kazanan büyüsel uygulamalar, muskacı, kâhin, cinci hoca, falcı, üfürükçü, izinli, ocağa bağlı, kocakarı vb. gibi isimlerle tanınan az çok dinle ilişkileri olan kişiler tarafından icra edilmektedir. Bunların yanında kurşun dökme, muska yazma, yıldız nameye bakma, kitap açtırma, fal bakma, okuyup üfleme, tuz gezdirme, ak büyü veya kara büyü, cin çağırma, yaralara tükürme gibi farklı uygulamalar da geleneksel dinin mistik ve büyüsel öğeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. (Arslan, 2004: 330)

*Hazal* filminde son olarak dikkat çeken dini öge ise “adak kurbanı” uygulamasıdır. *Adak* filmdeki adak kurban anlayışının tersine filmde çocuğun annesi kurban olarak bir “horoz” keser ve adak niyetiyle bir horoz kesmesinin inanç temelini oğluna şu sözlerle açıklar:

Mübarektir, yarım horozdur. Nuh peygamberin gemisinden kaçmış, gitmiş oğlu Hz. Yuşa'ya. 'Ya Hz. Yuşa! Ben bir insanoğluyum, sen bana azatlık ver, kendime dört cariye alacağım.' Hz. Yuşa da 'babama asi olan bana da asi olur, ben seni babama ve Allah'a kurban edeyim de gör.

Bunlara ilave olarak filmin çocuk kahramanının annesinin çok istemesine rağmen imam olmak istememesini hocalığın hastalık, irin, yara gibi şeylerle ilgili görmesi; köyde hastalıktan ölen çocukların “*Allah'ın nurunu köylülerin üstüne yağdırması ve melekleri köylerinden seçmesi*” olarak değerlendirilmesi; yine çocukların köyde başlayan yol yapım çalışmalarını “*bizim Kur'an yolumuz var, ağamız var, günahımız yoktur*” şeklinde değerlendirmeleri; yol çalışmalarına katılmak üzere giden Emin'in günahkâr ilan edilip evinin yakılması ve köyde yaşanan bütün olayların, bir samanlıkta yaşayan dört delinin ağzından dinsel ifadelerle yorumlanması *Hazal* filminde işlenen dini öge ve elemanların geleneksel dindarlığın köy formuna bile uymayan oldukça “heretik” sayılabilecek yönlerine vurgu yapmasına imkân vermektedir. Fakat *Adak* filminde olduğu gibi köylüler tarafından dinin bu heterodoks algılayış ve yaşanış biçimi sorgulaması yapılmamakta aksine din, doğal toplumsal düzenin bozguncu unsuru olarak sunulmaktadır. Çünkü Arslan ve Çapçioğlu'nun halk inançları ile ilgili alan araştırmalarındaki sonuçlarında görüleceği üzere *Adak* ve *Hazal* filmlerinde rastlanan geleneksel halk inançlarına ait bulgular, Türk toplumsal yaşamında –özellikle kırsal alanlarda- tecrübe edilen uygulamalarıdır. Dolayısıyla bu iki filmin oluşturmaya çalıştığı sosyal gerçeklik olarak dini retorik, Türk sinemasının dine yaklaşımı açısından farklılaşmaktadır. Bu farklılaşma, yönetmeni tarafından da belirtildiği şekliyle *Adak* filminde seyirciye açık bir

mesaj iletmeyi amaçlamadan, gerçekte olmuş bir olayı çok farklı bakış açılarıyla değerlendirerek seyirciyi düşünmeye ve tartışmaya sevk etmek şeklinde görülürken (Arslan, 2007: 38) *Hazal* filminde dinin toplumsal etkinliği üzerinden bir mesaj aktarma kaygısında yoğunlaşmaktadır.

Geleneksel köy dindarlığı anlayışının izlerini köy konulu filmlerde olduğu gibi toplumsal eleştirili Türk komedi filmlerinde de görmek mümkündür. *Türk güldürü sinemasının içten ve çocuksu masalsı gerçekçilik duyarlılığı sayesinde popülerliği en yaygın ismi "İnek Şaban"* tiplerleriyle özdeşleşen Kemal Sunal, Türk mizah filmlerinin "prototip"i olarak yerini almıştır. Filmlerinin çoğunda aynı konuları farklı isimlerle canlandıran Sunal'ın filmleri, köy ve kent arasındaki çatışmaya bağlı olarak kırsal kesim insanların yaşadıkları açmaz ve çelişkileri anlatmaktadır. Filmlerinin çevrilmesinin üzerinden yıllar geçmiş olmasına rağmen hala hemen her gün bir televizyon kanalında farklı bir filmi gösterilen Sunal, canlandığı karakterlerle filmsel anlatılarda değindiği konular sayesinde Türk filmlerinin halk seviyesinde etkili olabilmiş ve etkinliğini korumaya devam eden bir aktörü haline gelmiştir. Hatta kendisi bu durumu, yıllarca iktidarların ülkeyi rahatça yönetmelerinde payının olduğu ve toplumsal direnme olaylarını dolaylı yoldan engellediği şeklinde ifade etmektedir. (Sunal, 2005:100–101) Filmleri aracılığıyla toplumsal yapıda meydana getirdiği bu etki sebebiyle Kemal Sunal'ın yer aldığı özellikle köy filmlerinin tema ve karakterleri, geleneksel köy dindarlığının filmsel temsili açısından ayrı bir önem arz etmektedir.

Natuk Baytan tarafından çekilen *Üçkâğıtçı* (1981) filmi, ölen babasının mal varlığını 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 tespit edilen dini unsurlar ise şunlardır: "Yağmur duası", "dinsel şifa ve bereket kaynağı olarak üfleme", "resmi din görevlisi ve halk hocası farklılığı", "rüya ile amel etmek" ve "Allah'ın sevdiği kullarını erkenden yanına alması".

Geleneksel halk dindarlığının özellikle köy formatı içerisinde önemli bir yere sahip olan yağmur duası ritüeli, dini içerikli köy filmlerinin genelinde karşımıza çıkan bir unsurdur. Yağmur duası, İslam anlayışı tarafından belirli usul ve uygulamalarla halk inançları arasında kökleşmiş bir dinsel yardım talebini ifade etmektedir. *Üçkâğıtçı* filminde yağmur duası, dini açıdan özgüllüğe sahip bir pratiğin oyunsal, gülünç ya da yergisel bir amaçla dönüştürülmesidir. (Yekdeş, 2007: 47) Bu dönüştürme, başka bir kültür ürününü veya pratiğini eleştirel ya da kinayeli şekilde taklit eden herhangi bir kültür pratiği şeklinde tanımlanmaktadır. Filmde, parodiye dönüştürülen "yağmur duası tören"inde farklılaşan asıl unsur, hocanın, giyim ve kuşamı ile duanın gerçekleşmesi kendisinden is-

tenilen kişilik olarak sunulmasıdır. Duaya giden köylüye rehberlik eden hocanın başında adet olduğu üzere beyaz bir sarık değil siyah bir fötr şapka bulunmaktadır. Ayrıca yağmur duasında kendisinden rahmet talep edilen makam Allah olması beklenirken filmde bu ilahi beklenti köylülerden serdedilen "*inşallah Arif Efendi'nin sayesinde onun nefesiyle akşama yağmur yağacak, Arif Efendi tanınmış biri bundan evvel dokuz köye yağmur yağdırmış, yağdırması lazım elli bin lira verdik*" sözleriyle hocaya yönelmektedir. Rıfkı'nın, Arif Efendi'nin yağmur yağdırabileceğine itiraz etmesi de başka bir dönüştürme ögesidir. Çünkü 'geleneksel yağmur duasında köyde bulunan herkesin duaya katılması ve bu törene karşı herhangi bir itiraz söz konusu olmazken filmdeki sahnede yağmur duasını dönüştüren bu değişiklikler, aynı zamanda komikleştirici bir işlev de görmektedir. Bunların yanı sıra gerek Arif Efendi'nin, gerekse köylülerin jest ve mimikleri de gülünçleştirici özellikleriyle ciddi bir iş yapılmadığı hissini de uyandırmaktadır. Bu sahnenin en son bölümünde, Rıfkı'nın grubun arkasından bakıp "*ulan bunlar hakikaten keriz be*" sözleri ise 'yağmur duası' pratiğinin sıradanlaşmasının yergisel bir düzlemde gerçekleştiğini göstermektedir. (Yekdeş, 2007: 48) Neticede yağmur duası niyazının boş bir çaba şeklinde yansıtılması, Arif tiplemesinin sahtekâr yönüyle paralellik göstermektedir.

*Üçkâğıtçı* filminin anlatısında kullanılan başka bir dini kavram da "üfürme" ve "üfürükçülük" olgusudur. Geleneksel İslam pratiğinde gerçekleştirilen duanın ardından uygulanan üfleme teması, yağmur duasında olduğu gibi üç ayrı sahnede parodi haline dönüşmektedir. Çünkü bu üç sahnede de üfleme eylemi herhangi bir dua sözlerine yer verilmeden gerçekleşmektedir. Bu sahnelerin üçünde de "üfleme"den sonra maksat hâsıl olmaktadır (kötürüm olanın dili çözülür, yürüyemeyen ayağa kalkar ve koca bulamayan koca bulur). Ancak bu istenilen durumların meydana gelmesi üflemenin etkisiyle değil tamamen tesadüfler sonucu oluşmaktadır. İnsanlar tarafından nefesin kuvvetliliğiyle izah edilen ve bu şekliyle kabul edilen olayların aslında basit tesadüflere dayalı açıklamaları bulunmaktadır. Zaten kötürüm olanın iyileşmesi bir düzmedir, ani bir korkuyla yürüyemeyen kişi üfleme esnasında gördüğü bir yılan dolayısıyla ikinci bir şoklamayla ayağa kalkar ve bahtı açılan kız ise karşılaşacağı ilk çirkin kızla evlenmek isteyen bir kişinin karşısına çıkmaktadır. Aslında Yekdeş'in ifade ettiği gibi filmde "üfürme" parodisi iki temel ön yarıya dayanmaktadır. İlki, bazı kimselerin oksijen alıp karbondioksit vermesi eylemini diğer bazılarının teneffüsünden farklı "nefes" konumuna getiren unsur, aynı zamanda filmin de ana temalarından birisi olan ve toplumsal dini itibar kazanma aracı olarak "ermişlik"tir. Bir kişinin olağanüstü sayılan üstün nitelikleri sebebiyle oluşturduğu ermişlik olgusu, Weber'in karizmatik dini iktidar tipolojisi kavramı içerisinde değerlendirilebilir. Karizmatik dini itibar, alışılmamış iç tecrübe aracılığıyla görülmez olanla gerçekleştirilen temas so-

nucu kişinin, başkaları tarafından kutsal olanın “organı” veya “ağız” haline gelebilmesidir. (Subaşı, 2003: 38) Görünen ve görünmeyen dünya arasında aracı olduğunu mucizevî olaylar veya fiillerle kanıtlayarak toplumsal meşrulaştırma sürecini tamamlayan kutsal organa sahip olan kişinin manevi üstünlüğü, zamanla karakteristik sosyolojik sonuçlar üretebilmektedir. Bu sosyolojik sonuçların yansıması tarikat gibi örgütlü dini yapılanmalarda şeyh, mürşit, pîr, velî, evliya gibi aktörlerle ortaya çıkarken dini inanış ve tecrübenin farklı unsurlarla çeşitlendiği geleneksel dini hayat pratiğinde ise üfürükçü, muskacı, cinci gibi karakterlerle tezahür etmektedir. Üfürme parodisinin ikinci dayanağı ise filmde karizmatik dini itibarın göstergesi olarak “hile” ve “tesadüf”lerle yorumlanan ermişlik anlayışının yozlaştırılmış olmasıdır. Burada yozlaş(tırıl)mış ermişlik anlayışı, gerçekleşen akıl üstü olayların aslında rasyonel bir açıklamayı içkin bulunduğu ancak dini statüye itibar eden insanların bu açıklamaları sosyal ön kabuller sebebiyle yorumlayamaması olarak temsil edilmektedir.

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 fôtr 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.

Sonuç olarak *Üçkâğıtçı* filmi, içerdiği bütün çarpık ilişkilerin sebebini ismindeki “üçkâğıt” tanımlamasıyla geleneksel halk inançlarına sahip insanlara yöneltmektedir. Çünkü romatizma hastalığı sebebiyle yağmurun yağacağını yarım saat önceden bilen, iyi niyeti sayesinde karşılaştığı olayları tesadüflerle güzelleştiren ve babasından kalan miras hakkı elinden alınan Rıfkı, kendisini “ermiş” veya “evliya” olarak tanıtmamasına rağmen etrafındaki insanlar kolaylığı tercih ederek tecrübe ettikleri gündelik olayların nedenlerini aşkın bir varlığa atfen açıklamak istemektedirler.

## Köy ve Kent Arasında Gecekondu Dindarlığı

Türkiye’de özellikle II. Dünya savaşından sonra çeşitli nedenlere bağlı olarak hızlanan sanayileşme ve şehirleşme süreci, toplumsal hayatın bütün boyutlarında önemli değişimlere sebep olmuş ve bu dönüşüm sürecinde de dinin farklı algılama, yorumlama ve tezahür biçimleri ortaya çıkmıştır. Özellikle 1950’li yıllardan sonra yaşanan iç göç dalgaları ile birlikte Türkiye’nin yerleşimsel demografik dağılımı şehirleşme denemelerinin olgunlaşmasına doğru düzenli olarak artış göstermiştir. Yaşanan toplumsal ve kültürel değişimin bir sonucu olarak şehirlileşme, yeni değer rol ve ilişki sistemleri oluşturarak geleneksel toplumun yerleşik kültürel değerleri, dini inanç ve anlayışlarının farklılaşmasına zemin hazırlamıştır. Şehirleşme sürecinde yaşanan sosyo-kültürel ve ekonomik değişim ile dini hayat arasında meydana gelen etkileşimi çeşitli değişkenler üzerinden inceleyen Çelik, dinin inanç, pratik ve sosyolojik tezahürlerinin şehir ortamında farklılık gösterdiğini belirtmektedir. (Çelik, 2002) Dini inanç ve ritüellerin geleneksel dini hayat pratiklerinden farklı bir şekilde şehir ortamında tecrübe edilmesiyle de “kent dindarlığı” ortaya çıkmaktadır. Türk kentleşme tecrübesi, geleneksel 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 kentleşmenin ürettiği yeni kentlilik durumunu ifade eden arabesk tarzın, dinsel söylemin kentsel hayata uyum veya çatışma sürecinde de belirgin olduğu ifade edilmektedir. (Çelik, 2006:100) Dinsel söylemin kent hayatına uyum süreci, kaderci, kanaatkârlık eğilimlerini besleyerek ve tahammül, sabır ve direnme sağlayarak zorluklara katlanmayı, yoksunlukla mücadele edebilmeyi motive eden dindarlık anlayışı ile ortaya çıkarken çatışma süreci ise alternatif bir karşı kültüre yönelme ve ikame etme şeklinde ortaya çıkmaktadır. Modern şehir hayatında oluşturulan bu yeni kültür ve değer sisteminde geleneksel dindarlığın rolü azalırken yeni dindarlık formları ve görüntüleri de ortaya çıkmıştır. Bu noktada “gecekondu dindarlığı” (Güllü, 2010: 58) da geleneksel halk dindarlığının ortaya çıkan yeni formlarından birisi olarak dikkat çekmektedir.

Teknolojik modernleşmenin yaygınlaşmaya başlamasıyla köylerden şehirlere yönelen hızlı iç göç olgusu sonucunda büyükşehirlerin nüfusu artmış fakat içgöçerlerin barınma ihtiyacını karşılayacak konut tarzındaki yetersizlik, modern hayatın içine sızma kanalları olarak kendilerini konumlandıkları çevrelerde icat ettikleri gecekondu kavramının Türk sosyal bilimler literatürüne yerleşmesine sebep olmuştur. Bu haliyle gecekondu, köylerden kentlere göç eden insanların toplumsal ve ekonomik gelişme seviyesini gösteren dolaysız bir kültürel yapı işlevi görmektedir. Gecekonduyunun aslında bir barınma soru-

nu gibi görünmesine karşın bundan daha fazla anlamı bünyesinde barındıran çok boyutlu bir olgu haline geldiği, zamanla ortaya çıkmıştır. Gecekondu aynı zamanda “arapta” kalmanın yani hem içinde olmanın hem dışarıda kalmanın, modern mekânlarda alışkanlıklar gereği geleneksel hayatı devam ettirmenin mekânsal formu olarak da değerlendirilmiştir.

Bu “arada kalmışlık” hali, dini hayatın seyrinde de gözlemlenebilmektedir. Göç eden insanlar ne geride bıraktıkları köy şartlarının gerektirdiği dindarlık anlayışını devam ettirebilmişler ne de yeni yerleşim bölgelerinin şehir kültüründen uzak dünyası içerisinde kent dindarlığını benimseyebilmişlerdir. Fakat “gecekondu dindarlığı” olarak tanımlanan bu yeni olgu, göç edenlerin geldikleri mekânlardan beraberinde taşıdıkları “kültürel bagaj”ın (Subaşı, 2002: 17) niteliklerinin çoğunluğuna sahip görünmektedir. Yani kırsal bölgelerde etkinliği hissedilen geleneksel hayatın köye ait inanç unsurları, yeni dindarlık formu olarak gecekonducularda oluşan bu anlayışın temelini teşkil etmektedir. Bu yeni dindarlık formunu farklılaştıran asıl unsur ise daha çok dini tutum ve davranışlar seviyesinde gözlem imkânı sunmaktadır. Gecekonduculuşma olgusunun belirgin olarak hissedildiği başkent Ankara’nın merkez Mamak ilçesine bağlı ‘Boğaziçi’ ve ‘Durali Alıç’ mahalleleri örnekleminden hareketle dini hayat ve gecekonduculuşma arasındaki ilişkiyi deneysel bir çalışmayla ortaya koyan Akyüz’e göre gecekondu insanları din anlayışını, inançlarını, tutum ve davranışlarını gözden geçirme yoluna gitmektedirler. (Akyüz, 2007: 200) Bu gözden geçirme sonucunda gecekondu sakini şehirdeki konumunu yeniden düzenleme ihtiyacı hisseder ve ekonomik, siyasal ve dinsel açıdan yeni bir kimlik inşa sürecine dâhil olur. Dini açıdan oluşturduğu bu yeni kimlik ise farklılaşan bir dindarlık anlayışının tezahürleri olarak değerlendirilir. Örneğin bu durum Akyüz’ün çalışmasında gecekonduca yaşayan insanlar tarafından “dindar insan” kavramının yeniden tanımlanmasıyla anlaşılmaktadır. Şöyle ki, “size göre bir Müslüman nasıl olmalı” sorusunun cevabı, % 71 gibi bir çoğunlukla “kalbi temiz doğru dürüst olmalı” şeklinde ortaya çıkmaktadır. Hâlbuki ritüellerin daha önemli olduğu kabul edilen geleneksel dindarlık anlayışının pratik boyutunu teşkil eden uygulamalar, “camiye gitmeli, namazında orucunda olmalı” (% 5) ve “Allah’ın emirlerini uygulamalı” (% 5) olmak üzere dikkat çekmektedir. Aynı şekilde “İslam’ı yaşama yolu nedir” sorusuna verilen cevap “bir dini cemaate bağlanmak” (% 22) ve “bir mürşide bağlanmak” (% 15) şeklinde yoğunlaşırken bu durum dini yaşantı noktasında hem köy dindarlığının devamını (bir mürşide bağlanmak) hem de yeni dini örgütlenmelerin (bir dini cemaate bağlanmak) ortaya çıktığına işaret etmektedir. (Akyüz, 2007: 161–164)

Dindarlığın farklı boyutlarının tespit edilmesinde örnek olabilecek bu rakamsal sonuçlar, gecekondu mahallelerinde dindarlığın farklı değerlerle yeni-

den üretilmesine zemin hazırlamıştır. Geleneksel halk dindarlığından farklılaşan bu yeni zemini ise dini hayatın sosyo-kültürel etkenlerle tecrübe edilmesinde tutum düzeyinde bir yoğunlaşmayı beraberinde getirmektedir. Bu yoğunlaşma, yukarıda belirtilen köy ve kent arasında kalmışlığın dini hayattaki tezahürü olarak farklı görüntülerle ortaya çıkmaktadır. Çünkü geleneksel köy hayatında mevcudiyetine vurgu yapılması gerektiği bulunmayan dindarlık olgusu, kent ortamında bir kimlik oluşturma amacına yönelik olarak gösterilmesi gereken bir fenomene dönüşmektedir. Köylülük reflekslerini kolaylıkla terk edemeyen ve kentli değerleri aynı oranda içselleştiremeyen gecekondulu insanı, çatışmacı bir eğilimle kendisini kent karşısında konumlandırmaktadır. Bu konumlandırma, şehir hayatının paradigmasını dikkate almayan alternatif bir tavırla ortaya çıkmaktadır. Şöyle ki, gecekondulu mahallesi sakini, beraberinde getirdiği kültürel bagajın dini söyleminin bu yeni hayat tarzında (şehir) bir karşılığı olmadığını çeşitli boyutlarda tecrübe etmektedir. Neticede kimliğini oluşturduğu geleneksel köy dindarlığını kent şartlarına uygun bir formda üretemediği bu süreçte sahip olduğu dini değerler, “gösterişçi dindarlık” (Okumuş, 2002: 176) kavramını anımsatacak bir olguya dönüşmektedir.

Çünkü gösterişçi dindarlığın oluşması ve gelişiminde çeşitli sosyal nedenler rol oynamaktadır. Bu çerçevede biçime ve niceliğe önem verme, farklılıkları kabul etmeme, baskı, kınama, korku, dışlanma, tutuculuk, meşruluk, kimlik bunalımı, damgalanma, ödül ve ceza, manipülasyon, sosyal kontrolün etkisizliği, güvensiz ortam, sosyal tabaka ve statü, güçlenme endişesi, kabul edilmeme korkusu, uyum problemi, anomi ve yabancılaşma, sosyal değişim vs. gösterişçi dindarlığın sosyal nedenleri olarak zikredilmektedir. (Okumuş, 2002: 177) Bu sosyal etkenlerden birçoğu ise gecekondulu zihniyetine uygun üretilen dindarlığın belirgin özellikleri arasında görülebilmektedir. Çünkü köy-kent arasında bir yerde sosyal değişimin fiziksel çıktısı olan gecekondulu alanları ve kentsel uzanımları, özellikle yabancılaşma, uyum ve kimlik bunalımı gibi gerilimlerin hissedilme ihtimali yüksek mekânlar şeklinde de değerlendirilmeye uygundur.

Geleneksel Türk sinemasında geleneksel halk dindarlığının özel bir formu olarak gecekondulu dindarlığına ilişkin atıflara, 1960’lı yıllardan sonra başlayan ve 1970- 1980 yılları arasında yoğunlaşan iç göç temalı filmlerde rastlanmaktadır. 1960’lı yıllardan itibaren Türk sinemasında sömürü ve baskıcı toplumsal kurumlar, geri kalmışlık, feodalite ve cahillik gibi temaların yanında İstanbul’a yönelen iç göç, konut sorunu ve gecekondulaşma olgusu da “gecekondulu filmleri” aracılığıyla hızlı bir değişim geçiren ülkenin yaşadığı sancılar ve çözümler bağlamında incelenmiştir. Ayrıca bu gecekondulu filmleri sadece köy-kent çelişkisini değil kadının toplumsal statüsü, kırsal alan problemleri, ağalık, eşkıyalık ve dinin görece yaygınlığına da temas etmektedir. (Yıldız, 2008: 89)

Türk Sinemasının önemli yönetmenlerinden Ömer Lütfi Akad tarafından çekilen ve iç göç olgusunun meydana getirdiği gecekondulaşma sorununu başarılı bir yaklaşımla gündeme getiren *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) üçlemesi, geleneklerine bağlı Türk ailesinin inançlarını başka değerler manzumesini bünyesinde taşıyan bir gecekondu ortamında nasıl canlı tutmaya çalıştığını göstermektedir. Ömer Lütfi Akad, bu üç filmin senaryosunu farklı dini metinlere referansla oluşturmuştur. Şöyle ki Hz. İbrahim kıssası *Gelin* filminde, Hz. Yusuf kıssası *Düğün* filminde ve bir hadis metni de *Diyet* filminde tematik çağrışım kaynağı olarak kullanılmıştır.

*Gelin* filmi, Yozgat'ın Sorgun ilçesinden İstanbul'a göç eden kalabalık bir ailenin kenar bir gecekondu mahallesi üzerinden büyük şehirde tutunma çabaları arasında ailenin büyük gelininin hasta çocuğunu tedavi ettirme mücadelesini ve aile büyüklerinin para kazanma hırsı ve batıl inançları sebebiyle çocuğun ölümünü anlatmaktadır. Akad, filmin metaforik temelini ise Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i Allah yoluna kurban etme niyeti üzerine kendisine gönderilen koçu kesmesi ile insanlığın cehaletten aydınlığa çıkmasını ters bir okumayla oluşturmaktadır.

İlyas Efendi eşi, iki oğlu (Hıdır- Veli), iki gelini (Meryem- Naciye) ve üç torunu (Hasan-Hüseyin-Osman) ile gecekondu mahallesinde yaşayan dindar bir aile reisidir. Kendisiyle birlikte ailesinin benimsediği dindarlığın (gecekondu dindarlığı) iki önemli boyutu dikkat çekmektedir. Birincisi, ayrıldığı köy şartlarında sahip olduğu inançlara sıkıca bağlı kalmak, ikincisi ise göç ettiği şehrin değerlerini benimsememe konusunda bilinçli bir direnç göstermektir. Filmde özellikle İlyas Efendi ve eşinin ısrarla bağlı kaldığı geleneksel değerler, günlük rutin dini görevlerin dışında (namaz, oruç, bayram, vs.) "*tıp bilimine güvensizlik*" şeklinde temsil edilmektedir. Meryem'in (Gelin) oğlunun (Osman) sık sık bayılmasıyla ortaya çıkan hastalığı karşısında aile, düzenli bir ilgisizlik sergilemektedir. Önceleri rahatsızlığı çocuk olmasına bağlayarak dikkate almayan aile, daha sonra hastalığın varlığını kabul ettikten sonra "*nefesi kuvvetli bir kimseye okutma, muska ve kurşun döktürme*" gibi geleneksel 'tedavi' yöntemlerine başvurmaktadır. Bu arada aile, Meryem'in ısrarla çocuğunu doktora götürme isteğine de karşı çıkmaktadır. Fakat Meryem'in çocuğunu gizlice doktora muayene ettirmesi ve kalbinin delik olduğunu öğrenmesi üzerine tedavi için gerekli 7 bin lira isteği de reddedilmektedir. Böylelikle aile tarafından hastalık karşısında gösterilen ilgisiz tutumun kaynağı, geleneksel dini inançlar ve paraya karşı gösterilen aşırı önemde yoğunlaşmaktadır. Fakat hastalık karşısında geliştirilen geleneksel kabullenişin dayanağı, farklı durumlar karşısında değişmektedir. Zira Hacı İlyas Efendi, kendi rahatsızlığında ilaç kullanmakta ve satın almak istedikleri işyeri sahibini tehditle ikna etmektedir. Bu haliyle benimsedikleri geleneksel değerlerin sahicilikten uzak bir gösteriş biçimine dönüştü-

ğü görülmektedir.

İlyas Efendi ve ailesinin uygulamasıyla ortaya çıkan gecekondu dindarlığının ikinci boyutu ise şehir ortamının değerlerini benimsememe şeklinde belirginleşmektedir. Aile açısından şehir (İstanbul), insanı “yozlaştıran” bir yapıda algılanmaktadır. Şehrin imkânlarından faydalanmaya eğilimli olduğu görülen geline kayınvalidesi, “*İstanbul şu avlunun dışında. Burayı yine Yozgat belle*” uyarısında bulunmaktadır. Aynı şekilde kendileri gibi köyden göç eden bir yakınının eşini fabrikada çalışmasından dolayı yozlaşmakla suçlamaktadırlar. Yani şehir, inanç üzerinden tanımlanan kimliğe tehdit oluşturan ve uzak durulması gereken bir mekân olarak algılanmaktadır. Fakat bu tutumda da bir sahicilik sorunu ortaya çıkmaktadır. Çünkü aile, yakınında yaşamalarına rağmen kültürünü reddettikleri şehirde bir işyeri sahibi olmayı ihtiras derecesinde istemektedir.

Neticede Kurban bayramı günü çocuğun ölümüyle sonuçlanan filmde “kurban” ritüelinin gerçek anlamını kavrayamayan zihniyet sorgulanmaktadır. Çünkü kurbanın bir ibadet olması, insanın yerine bir koçun kesilmesiyle gerçek anlamına kavuşurken insanın doğru yolu bulmasına işaret edilmektedir. Fakat filmde koçun yerine (bayram sabahı çocuk ölünce kurban kaçmaktadır) çocuğun ölmesi, kurbanın gerçek anlamının içselleştirilemediği düşüncesine vurgu yapmaktadır.

## Sonuç

Türk sinemasının farklı örneklerinde toplumsal bir olgu olarak din ve dini unsurlar, farklı dönem filmlerinde ele alınan konuların başında gelmektedir. Dindarlık, dini tutum ve davranışlar gibi konularının geleneksel Türk sinemasındaki yansımalarının genelde “dışlayıcı” bir yaklaşımla ele alındığı kabul edilmektedir. Ancak makale içerisinde değerlendirilen filmlerde görüldüğü üzere Türk sinemasında dindarlık olgusu, dindarlığın “köy” ve “gecekondu” formlarını çağrıştıran unsurlar kullanılarak sunulmaktadır. Dindarlık tipolojisi içerisinde bir alt kategori olarak değerlendirilen “köy ve gecekondu dindarlığı”, geleneksel dini pratiklerin kendine özgü şekillerde ortaya çıkmasıyla anlaşılmaktadır. Bu dini pratiklere, *Adak* (1979), *Hazal* (1989), *Üçkâğıtçı* (1981) ve *Gelin* (1973) filmlerinde rastlanmaktadır.

## Kaynakça

- Abisel, Nilgün, 1999. *Popüler Sinema ve Türler*, Alan Yayıncılık, İkinci Baskı, İstanbul
- Akseki, Ahmet Hamdi, 1927. *Köylüye Din Dersleri*, Amidi Matbaası, İstanbul
- Arslan Mustafa, 2003. "Türk Toplumunda Geleneksel Dinî Yaşam ve Halk İnançları: Taşrada Yaşayan İnsanlar Arasında Uygulamalı Bir Çalışma", *Değerler Eğitimi Dergisi*, 1 (2), 23-46
- Arslan, Mustafa, 2004. *Türk Popüler Dindarlığı*, DEM Yayınları, İstanbul
- Arslan, Müjde, 2007. *Rejisör Atıf Yılmaz*, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Akyüz, Niyazi, 2007. *Gecekondu Dini Hayat ve Kentleşme*, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara
- Civelek, Yaprak ve Koç, İsmet, 2007. "Türkiye'de İmam Nikâhı", *Nüfusbilim Dergisi*, Ankara
- Çapcıoğlu İhsan ve Albayrak Ali, "Ehl-i Sünnet Geleneğine Bağlı Bir Orta Anadolu Köyünde Halk İnançları ve Uygulamaları", *Dinî Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 8, S. 24,107-133.
- Çelik, Celalettin, *Şehirleşme ve Din*, Çizgi Kitabevi Yayınları, 2002, Konya
- Çelik, Celalettin, "Kentsel Dindarlık –Kentlilik Tecrübelerinde Farklılaşan Dindarlıklar", *Dindarlığın Sosyo-Psikolojisi*, 2006. (Ed. Ünver Günay, Celalettin Çelik), Karahan Yayınları, Adana
- Güllü, İsmail, 2010. *Gecekondulaşma, Gençlik ve Dindarlık –Kayseri Argıcık Örneği-*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Abdulvahap Taştan, E.Ü.S.B.E. Felsefe Din Bilimleri Ana Bilim Dalı Din Sosyolojisi Bilim Dalı, Kayseri
- Günay Ünver, 1999. *Erzurum ve Çevre Köylerinde Dini Hayat*, Erzurum Kitaplığı, İstanbul
- Günay, Ünver, 2005. "Köylülük ve Din", *Türk Yurdu Dergisi*, Cilt 25, Sayı 217, Ankara
- Mardin, Ömer Fevzi, 1950. *Köylü Kardeşine Din Bilgisi- Başlangıç İslam'ın Beş Şartı-*, İlahiyat Kültür Telifleri Neşriyatı, Acun Basımevi, İstanbul
- Mensching, Gustav, 1994. *Dini Sosyoloji*, (Çev.) Mehmet Aydın, Din Bilimleri Yayınları, Konya
- Okumuş, Ejder, 2002. *Gösterişçi Dindarlık*, Pınar Yayınları, İstanbul
- Subaşı, Necdet, 2002. "Türk(iye) Dindarlığı: Yeni Tipolojiler", *İslamiyat Dergisi*, Cilt 5, Sayı 4, Ekim Aralık, Ankara
- Subaşı, Necdet, 2003. *Öteki Türkiye'de Din ve Modernleşme*, Vadi Yayınları, Ankara
- Sunal Ali Kemal, 2005. *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Velioglu, Özgür, 2005. *İnançların Türk Sinemasına Yansımaları –Şamanizm, Gök-Tanrı, Animizm, Naturizm, Totemizm, İslamiyet Açısından-*, Es Yayınları, İstanbul
- Yekdeş Ömer Faruk, 2007. "Üçkâğıtçı" Filminde 'Yağmur Duası' ve 'Üfürme'nin Parodisi", *Millî Folklor Dergisi*, Yıl: 19, Sayı: 75
- Yıldız, Engin, 2008. *Gecekondu Sineması*, Hayalet Kitap, İstanbul

## Filmler

- Akad, Ö.L. (Yönetmen/ Senarist). (1973) *Gelin* [Film].Türkiye: Erman Film
- Yılmaz, A. (Senarist: Başar Sabuncu). (1979) *Adak* [Film].Türkiye: Yeşilçam Film
- Baytan, N. (Yönetmen/ Senarist). (1981) *Üçkâğıtçı* [Film].Türkiye: Cumhuriyet Film
- Özgentürk, A. (Yönetmen/ Senarist). (1979) *Hazal* [Film].Türkiye: Umut Film

\* \* \*

Abstract: -the Religiosity Forms in popular Turkish Cinema- When the religion appears as village and the peasantry, while religiosity is suitable properties to "slum village and piety" typologies in

Turkish film samples of traditional Turkish cinema. In this article, the traditional Turkish cinema and the social reality of rural piety, was tried to explain in the context of *Adak* (1979), *Hazal* (1989) and *Üçkâğıtçı* (1981) films. In village films were determined some findings describing the village piety. These, festival of sacrifice, the victim of a vow, decorating the animal to be sacrificed, amulets, religious wedding, religious wedding, and the key to use a knife, lead loss, the sanctity of the seventh and fortieth days, the funeral ceremony, read the call to prayer to new-born child's ear, prayer for rain, dowry prayer, the magic of back, the victim of the cock, etc. Slum's piety examined through *Gelin* (1973) film. It was determined two dimensions in slum's piety.

Key words: Traditional Turkish cinema, Popular religion, Peasantry, Rural piety, Slum's piety