

## Türk Sinemasında Din Adamı Tiplerine Tarihsel Bir Yaklaşım Denemesi

İBRAHİM YENEN

### Öz

Bu makale, tarihsel kronoloji dikkate alınarak Türk Sinemasındaki “din adamı” tiplerini değerlendirmektedir. Araştırmanın temel bulguları Türk sineması örnekleri arasında, içerisinde din adamı karakteri bulunan film örneklerinden elde edilmiştir. Çalışmanın veriler açısından sonuçlarına bakıldığında Türk sinemasında din adamı karakterinin üç farklı dönemde üç farklı sınıflama ile değerlendirilebileceği anlaşılmaktadır. Bu üç farklı sınıflamanın “dışlanmış din adamı”, “daraltılmış din adamı” ve “kabullenilmiş din adamı” şeklinde olduğu kabul edilmiştir. Özellikle 2000’li yıllar Türk sinema örneklerinin farklı din adamı tipolojisinin oluşturulmasına imkân verdiği tespit edilmiştir. Buna göre 2000’li yıllar Türk sinemasında “yobaz imam”, “geleceksel imam” ve “modern imam” olarak üç farklı tipoloji geliştirilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Sineması, Din, Din Adamı, Karakter, Temsil

## An Historical Approach to the Specification of Religious Men in Turkish Cinema

İBRAHİM YENEN

### Abstract

This article evaluates the “cleric” types encountered in Turkish cinema considering the historical chronology. The main findings of the study were obtained from the samples of Turkish cinema samples, including cleric characters. When we look at the results of the study in terms of the data, it is understood that the character of the cleric in Turkish Cinema can be evaluated with three different classification in three different periods. It is accepted that these three different classifications are in the form of “excluded clergy,” “narrowed clergy,” and “accepted clergy.” Especially in the years of 2000, it has been determined that the samples of Turkish Cinema allow the formation of different clerical typology. According to this, three different typologies were tried to be developed as “bigot imam”, “traditional imam” and “modern imam” in Turkish Cinema in 2000’s.

**Key Words:** Turkish Cinema, Religion, Religious Man, Character, Representation

## 1. Giriş

İnsanların başkalarıyla ilişkili olarak elde ettikleri ve tepki gösterdikleri süreci ifade eden toplumsal etkileşim, statü ve rol gibi önemli kavramlarla sosyal gerçekliği yapılandırmaktadır. Çünkü toplum üyeleri, bireysel durumlarını anlamlandırmak için bu toplumsal yapıya dayanmaktadırlar. Böylece insanlar gündelik hayatlarını sahip oldukları sosyal konumlarını kullanarak inşa etmektedirler. Zira statü, başkalarıyla geliştirilecek ilişkinin niteliğini belirleyen sosyal kimliğin parçasını oluşturmaktadır. İkinci önemli sosyal yapı olarak rol ise belirli bir toplumsal statüye sahip bireylerden beklenen davranış kalıplarını ifade etmektedir. Çünkü bütün statüler, konumuna uygun bir rolü gerektirmektedir. Gündelik hayatın dinî anlamlarını inşa eden bölümleri için de statü ve rol kavramları önemli görünmektedir. Toplumsal alanın bir parçası olarak dinî alan da belirli statü ve roller çerçevesinde şekillenmektedir. Hoca, imam, müftü, şeyh, seyit, şerif, molla ve âlim gibi kavramlar, ülkemizde yaygın olarak kullanılan dinî statü tiplerini oluşturmaktadır. Bu kavramların meydana getirdiği dinî statüleri belirli şartları dikkate alarak genel olarak din adamı kategorisi başlığı altında değerlendirmek mümkündür.

Din adamı kavramının pratik güncel kullanımının yansımalarını değerlendirebilmek için öncelikle söz konusu kavramın toplumsal tarihine kısaca göz atmak gerekecektir. İslam dini literatüründe din işleriyle meşgul olan kimselerin ayrıcalıklı bir statüye sahip olmadıklarını vurgulamak amacıyla “din adamı” sınıfının yokluğu sıklıkla ifade edilmiş olsa da reel-teolojik yapılanmanın bu şekilde teşekkül etmediği görülmektedir. Klasik dönem Osmanlı toplumunda ilmiye sınıfından beslenen dinî bürokrasinin temel aktörleri (kadı, naib, subaşı, müftü vb.), dinsel alanın dışında sosyal ve ekonomik alanlarda da siyasal merkez politikalarının uygulayıcısı konumunda idiler (Okumuş, 2005: 109). Bu şekliyle kamusal işlerde de etkin bir şekilde yetki sahibi olan dinî aktörler, idari görevli ve sorumluluk sahibi kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu durum, Osmanlı siyasal yapılanması içerisinde kısaca “ulema” olarak adlandırılan dinî kişilikleri, din adamı kategorisinde değerlendirmeye imkân vermemektedir. Çünkü klasik Osmanlı devlet örgütlenmesinde dinî olanla olmayan belirgin hatlarla ayrılmamıştır. Din ve dünya alanlarının birbirinden ayrılmamasında temel etken ise devlet işlerinin sürekliliğine yapılan vurgudur. Dolayısıyla “ulema”nın görev tanımı da süreklilik arz etmesi gereken siyasal paradigmaya sağladıkları katkılarla ortaya çıkmaktadır. Bu katkılar ise ulemanın devlet işlerini dinî anlamda “meşrulaştırması” ile gerçekleşmektedir (Taş, 2005: 85). Yönetimsel unsurların dinî gerekçelerle temellendirilmesine önem atfeden siyasal bir düzende ise dinî kişiliklerin ayrıcalıklı bir statü kazanmaları kaçınılmaz görülmektedir (Okumuş, 2005: 112).

Ancak devletin siyasal, sosyal ve ekonomik uzanımlarının işlerliğiyle doğrudan veya dolaylı yollarla sağlanan bu itibarın, sistemin aksamaya başlamasından da etkilenmemesi mümkün görünmemektedir. Nitekim klasik Osmanlı dönemi siyasal ve ekonomik yapılanmasının tarihsel yeterliliğini yitirmeye başlamasıyla kendisini her alanda hissettiren sorgulamalar gündeme gelmiştir. On sekizinci yüzyıl başlarıyla tarihlenen yapısal manevraların merkezinde yer alan ilmî, dinî özneler, farklı sebeplerle geçirdiği dönüşümler dolayısıyla bu arayış çabalarının karşısında pozisyon almış veya almak zorunda bırakılmıştır. Çünkü varlığını dayatan yenilenme ihtiyacının kurumsal transferlerle gerçekleşmeyeceği, çeşitli tecrübeler sonucu anlaşılmıştır. Hâliyle “zamanın gerisinde kalmama” çabalarının seyri, egemen zihniyet kodlarının değiştirilmesine yönelmiştir. Ancak, sahip olunması arzu edilen bu yeni siyasal ve kültürel kodların şifreleri ise toplumsal mirasın yapısıyla farklılık göstermektedir. Dolayısıyla geri kazanılmak istenilen kendinden menkul ve kendine yeterli geçmişin toplumu kuşatan bütün alanlarındaki meşruiyet kaynağı olarak işlev gören dinsel referansların etkinliği, değişmeye başlamıştır. Üç yüz yıllık reformasyon çabalarında dinin bireysel temsilcileri ve toplumsal uzanımları, bu değişim taleplerinin genellikle karşısında yer alarak ortaya çıkmış görünmektedir. Fakat özellikle Tanzimat sonrası dönemin ilmî, dinî temsilcileri, devletin ve kendilerinin bekasını sağlayacak formülü, başlatılan köklü değişikliklerin yaygınlaştırılması ve tamamlanmasında görmeye başlamışlardır (Cihan, 2004: 273).

Toplumsal pratikler veya kültürel algılamalar ile tesis edilen bu ön kabul, köklü devlet geleneğinin yapılanmasında Cumhuriyet’in sonrasında sabit bir gerçeklik olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Kaldı ki bu dönemde benimsenen çağdaş medeniyet seviyesine erişme hedefi, keskin bir zihinsel dönüşümü gerektiriyordu. Bu dönüşümün motor gücü ise meşruiyetini kaybettiğine inanılan tarihsel ve kültürel değerlerden değil, yeni bir hamle için gerekli olduğuna inanılan bilimsel olgulara dayanıyordu. Bunların başında ise din ve devlet ilişkilerinin birbirinden ayrılması yer almaktaydı. Çünkü dönemin egemen önderleri, çağcıl düzenden uzak kalmamak için daha önce gerçekleştirilen siyasal ve kültürel ilerleme hamlelerinin akamete uğramasının en önemli nedenini, din-devlet ilişkilerinin düzensizliğinde görüyorlardı. Böylece Türk modernleşmesinin bu evresini oluşturan Türk aydınlanma zihniyetinin teşekkül arayışlarında dinin konumunun yeniden belirlenmesine ihtiyaç duyulmaktaydı. Çünkü bu yerel aydınlanma teşebbüsünün fikrî temelleri Batı’nın bilim ve tecrübe birikimine dayanmaktaydı. Bu birikimin dinî algı boyutu ise bilimsel pozitivizmin hayatın her alana uygulanması sonucu şekillenmişti. Yani Batı’nın kendi tarihsel serüveni içerisinde Rönesans, reform ve Aydınlanma gibi kavramsal dönemlendirmelerin hedefi, dinî statülerin (Kilise) etkinlik alanlarını sınırlamaya yönelikti. Zira Kilise, başta devlet olmak üzere sosyal, siyasal ve kültürel hayatın temel dinamikleri üzerinde etkin bir güce sahipti. So-

nuçta Batı, kendi tekâmül sürecini Kilise'yi devre dışı bırakan bir formülle tamamladı ve bu sürecin sonunda başta insan hak ve hürriyetleri olmak üzere önemli ekonomik ve bilimsel gelişmeleri gerçekleştirebildi. Bu gerçekleştirilmiş tarihsel başarının anahtar kavramı ise din-devlet ilişkilerinin yeniden ve farklı bir şekilde düzenlenmesiydi. Toplumsal ve siyasal hayatın her alanında başarılı olmuş bu süreç, aynı zamanda "modernleşme/çağdaşlaşma/Batılılaşma" kavramlarıyla imgeleştirilerek ulaşılmaması gereken temel seviye olarak belirlenmiştir.

Çağdaşlaşmanın Türkiye seyrinin başat fraksiyonları ise Batılı tarihsel sürecin takip edilmesiyle bu sürecin sonunda ulaşılan istendik seviyeye gelineceğini benimsemişlerdi ve bu çağdaşlaşma/modernleşme/Batılılaşma hamlesinin Türkiye yorumunun belirgin özelliği ise Batı'da olduğu gibi din ve temsilcileri din adamlarının siyasal, sosyal ve kültürel alanlardaki etkinliğini sınırlamalarıdır. Konunun çözüme kavuşturulması gereken noktası ise din-devlet ilişkilerinin niteliğidir. Saltanatın kaldırılması, halifelüğün ilgası ve Diyanet İşleri Reisliğinin tesisi gibi bazı köklü reform örnekleri bu ilişkinin niteliğini ortaya çıkarmaya başlamıştır. Ancak, 1937 yılından itibaren Türk modernleşmesinin din-devlet ilişkilerinde laikliği resmî bir kimlik olarak sahiplenmesi bu ilişkinin içeriğini sorunsallaştırmıştır. Çünkü laik bir devlet örgütlenmesi içerisinde resmî bir din kurumunun yer alması, laikliğin niteliği tartışmalarını gündeme getirmiştir. Ancak, bu tartışmalar, bütün tarafların kendi tezlerinin inka ediciliğinden ziyade "Türk tecrübesi" açıklamasıyla genel bir kabul görme eğilimi göstermiştir.

Neticede din-devlet ilişkileri çerçevesinde Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren benimsenen yeni politikalar gereğince dinî statüler "din bürokrasisi" içinde yeniden organize edilmiştir (Dursun, 1992: 175). Bu yeniden düzenleme iki önemli ayrıntıyı içermektedir. Birincisi, geçmişte toplumsal ve siyasal hayatın genelinde söz sahibi olan dinî statülerin şimdi sınırları tanımlanmış bir "alan"la devlet bürokrasisine dâhil edilmiştir (Kara, 2008: 58-61). Din bürokrasisinin düzenlenmiş bu yeni şekli, "Diyanet İşleri Reisliği" ismiyle teessüs ettikten sonra "Diyanet İşleri Başkanlığı" olarak varlık alanını devam ettirmektedir (Gözyayın, 2009: 69). İkincisi ise teşekkül eden bu yeni dinî bürokrasi kendisini besleyecek geleneksel eğitim tabanından ayrıştırılmıştır. Yeni bir zihniyetle şekillendirilen bu yeni din bürokrasisi, devamlılığını sağlamak amacıyla "İmam-Hatip Mektepleri"nin açılmasına karar verilmişse de bu mektepler öğrenci yetersizliği sebebiyle 1930 yılında kapatılmıştır. Ancak, 1949 yılında tekrar "İmam-Hatip Kursları" ismiyle öğrenim faaliyetlerine başlamış ve bu kurslar zaman içerisinde "İmam-Hatip Okulları"ndan "İmam-Hatip Lisesi"ne dönüştürülmüştür (Çakır, 2004: 57-64). Dolayısıyla ilköğretim ve yükseköğrenim seviyesinde din eğitimi sürecini tamamlayan bir öğrenci, Diyanet İşleri Başkanlığı bünyesinde çalışmak için yeterli dinî bilimsel birikime sahip kabul edilmektedir.

Din bürokrasisinin bu şekilde örgütlenmesi, dinî statülerin “din adamı” adı altında sınıfsal olarak tanımlanmasını da engellemiş görünmektedir. Çünkü bu hâliyle din işleriyle ilgili herhangi bir kimse bürokrasi düzeneği içerisinde tanımlanmaktadır. Dolayısıyla bürokratik örgütlenmede farklılaşan unsur ise resmî “görev”lerle belirginleşmektedir. Bu sebeple din bürokrasisinin insan unsuru da “din görevlisi” sıfatıyla tanımlanabilmektedir. Sonuç olarak geleneksel dinî jargon içerisinde kutsal ve sınıfsal anlamda bir ayrıcalığa prim vermemek amacıyla kullanılması uygun görülmemeyen “din adamı” kavramı, aynı amaçla fakat farklı bir zihniyetle “din görevlisi” kavramıyla karşılanmaya çalışılmıştır.

Bu kavramsal çerçeve neticesinde “din adamı” kavramı, genel olarak resmî ve resmî olmayan bir mesleki statüyü tanımlamak amacıyla kullanılacaktır. Sonuç olarak “din adamı” olarak tanımlanan kavram, toplumsal hayatın farklı alanlarda ortaya koyduğu değişik davranış kalıplarıyla bir kimlik inşa edilmesine sebep olmaktadır. Oluşan bu kimliğin temel içeriğinin, din görevlisinin toplumsal fonksiyonlarından kaynaklandığı anlaşılmaktadır (Buyrukçu, 1995: 335). Ancak bu kimlik, sadece toplumsal işlevin tezahürleriyle sınırlı kalmamış sosyal, ekonomik ve ideolojik yüklemelerle de inşa edilmiştir. Sonuçta içsel ve dışsal sebeplerle oluşturulan din adamı kimliği, farklı sosyal ve kültürel ürünlerin kullandığı bir unsur olarak da karşımızda durmaktadır.

Türk sinema tarihi içerisinde din adamı olgusunu farklı dönem, zihniyet ve yönetmen bakış açılarını temsil etmesi açısından üç kategoride incelemek mümkündür. Aslında bu kategori, Türk sinemasında din temsilleri için kullanılabilir ölçüye uygun bir tanımlama olacaktır.

A. 1922-1960 yılları arasında kültürel modernleşmesinin dine yaklaşım tarzına uygun olarak özellikle Kurtuluş Savaşı dönemini konu alan filmlerde temsil edilen “**dışlanmış din adamı**” tiplemesi.

B. 1960-2000 yılları arası Türk sinemasının akım, tür, dönem ve yönetmen sineması ürünlerinde temsil edilen geleneksel halk dindarlığının yozlaşmış karakteri olarak “**daraltılmış din adamı**” tiplemesi.

C. 2000’li yıllardan sonra örnekleri çoğalan Türk sinemasında temsil edilen sosyal hayatın bir gerçekçi aktörü olarak “**kabullenilmiş din adamı**” karakteri.

## 2. Türk Sinemasında Din Adamı Tipleneleri

### 2.1. Dışlanmış Din Adamı Tiplenmesi

Konusunu genellikle romanlardan alan ilk dönem (1922-1960) Türk filmlerinde, kahraman karşısındaki ana karakter olarak tasvir edilen din adamı tiplenmesi, 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 dinî 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 şey (geriletici)”e dönüştüğünü kabul etmişlerdir. Bu düşüncelerle toplum hayatının vazgeçilmez unsuru olarak gördükleri din ve din işlerini de siyasal-sosyal ve kültürel yeniden yapılanma çerçevesinde Diyanet İşleri Başkanlığı kurumuyula düzenleme yoluna gitmişlerdir. Böylelikle din, hurafe ve batıl inançlara göre değil, bilimsel verilerle dinî bilgi üreten ve toplumu aydınlatan bir kurumsal yapıya kavuşturulmuştur. Burada dikkatimizi çekmesi gereken nokta şudur: yönetici seçkinlerin din algısı iki boyutu içermektedir. Birincisi, Osmanlı devletinin özellikle son iki yüz yılında din eğitimi ve din bürokrasisi işlevlerinin aşınması sonucu toplumsalı yakalayabilen “sahih” dinî bilgi üretilmemesidir. Böylece tekke ve tarikatlar aracılığıyla üretilen hurafe ve bidatlara dayalı dinî bilgiler halk dindarlığın esasını teşkil etmektedir. İkincisi ise dinin asıl kaynaklarına dayalı bilgi üretimi, tarihin belirli bir döneminde sabitlenmiş olduğu için din ve dindarlık anlayışını “reform” etmek gerekmektedir. Fakat bidat ve hurafelerden temizlenmiş ve toplum kalkınmasına engel olmayacak şekilde düzenlenmek istenen din, aynı zamanda yeni siyasal yapılanmaya karşı girişilen eylemli muhalefet (ayaklanma, isyan vb.) hareketlerinin referans aldığı bir olguya dönüşmüştür. Bu hâliyle din, muasır medeniyet seviyesine ulaşmayı hedeflemiş siyasal yapılanmaya karşı çıkan hareketleri motive etmesi sebebiyle “çağdaşlık karşıtı (gerici)” özelliğiyle anılmaya devam etmiştir.

Sonuç olarak Cumhuriyet’in 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 ettiği ifade edilebilir. Siyasal reflekslerden bağımsız yönelişlerine sahip olmasının düşünülmesi mümkün görünmeyen ilk dönem Türk sineması da dinin toplumsal temsilini aynı özelliklerle din adamı karakteri aracılığıyla perdeye taşımıştır.

İlk dönem Türk sinemasında gözlenen din adamı temsili, siyasal ve toplumsal merkezin inşasında “dışlanmış” bir karakterle ortaya çıkmaktadır. Fakat bu noktada Karakaya tarafından vurgulanan din adamı kavramının tekabül ettiği karşılık dikkat çekmektedir:

Bu bağlamda Türk toplumsal yapısı içerisinde kökleşen “din adamı” kavramı daha çok, halkın peşinden gittiği veliler, şeyhler, cinci ya da muskacı hocalar olarak ön plana çıkmaktadır... Devletin tayin ettiği eğitimli imamlar çoğunlukla bu kavramın dışında tutulmuştur. Ancak, genel olarak Türk filmlerinde din adamı olarak bu cinci, büyücü ya da muskacı tiplerin öne çıkarıldığını ifade edebiliriz (Karakaya, 2008: 114).

Zira *Nur Baba* (Boğaziçi Esrarı-1922) filminde hikâye edilen gerçek işlevinden uzaklaşmış tekkenin şeyhi, yukarıda bahsedilen hurafelere dayalı köhneleşmiş bir dinî 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) dinî referanslara sahip görünmesi, din adamlarının “hain” tanımlanmasıyla siyasal hayatın dışında temsil edilmesine yol açmıştır. Özellikle Muhsin Ertuğrul sinemasında belirginleşen bu durum, *Ateşten Gömlek* (1923), *Ankara Postası* (1929), *Bir Millet Uyanıyor* (1932) ve *Ayranoz Kadısı* (1938) filmlerinde görülebilmektedir. Aynı şekilde *Vurun Kahpeye* (1949) filminde de, modernliğin ve Batılı hayat tarzının temsilcisi olan öğretmen (Aliye) karşısına şahsi menfaat temin etmek için dinî duygulardan istifade eden hatta ihtirası uğruna işgalci güçlerle iş birliği yapan vatan haini hoca (Hacı Fettah) tiplemesi yerleştirilerek din adamının statüsü sosyal hayatın “dışında” ve “dışlanmış” bir konumda temsil edilmiştir.

## 2.2. Daraltılmış Din Adamı Tiplemesi

Genel bir tarihsel sıralamayla 1922-1960 yılları arası Türk sinemasında dışlanmış bir karakter olarak tanımladığımız din adamı temsilleri, 1960-2000 yılları arasında ise dinsel ve toplumsal işlevleri belirli konularla sınırlandırılarak “daraltılmış” bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Toplumsal hayat içerisinde dinî alanın daraltılması, din anlayışının farklılaşmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim bilginin toplumsallaşmasında önemli bir aracılık görevi üstlenen aydınlar (entelektüeller), farklılaşan din anlayışa örneklik teşkil etmektedir. Türk aydınının din anlayışının kaynaklarını “Hristiyan teolojisi”, “Aydınlanma”, “pozitivizm”, “ateizm”, “tarihî materyalizm”, “oryantalizm” ve “varoluşçuluk” gibi etkenler olarak belirleyen Subaşı, bu kaynaklar ışığında yapılan değerlendirmelerin de “dinden bağımsız bir kanaatin” yorumlarına benzeyeceğini ifade etmektedir (Subaşı, 1996: 134). Sanat ve kültür anlamında Türk sineması örnekleriyle ortaya çıkan yönetmenler, aynı zamanda aydın veya entelektüel olarak değerlendirildikleri için din hakkındaki kanaatleri de bahsedilen kaynaklardan beslenmektedir. Dolayısıyla Türk sinemasında rastlanan din temsilleri de bu düşünme biçimlerine uygunluk gösterecektir. Zira özellikle 1960-1975 yılları arasında Türk sinemasında etkinlik gösteren akım

ve anlayış denemelerinde din temsillerinin, (ulusal, toplumsal gerçekçi, devrimci, dinsel, millî vb.) pozitivism, ateizm, tarihî materyalizm ve İslamcılık gibi düşünce sistemlerine uygun bir şekilde daraltıldığı görülmektedir.

Bundan dolayı Türk sinemasının bu yıllarında farklı filmlerde genellikle yan karakter olarak temsil edilen din adamı tiplerini, yobaz, üçkâğıtçı, muskacı, büyücü, kırsal otoritenin koruyucusu, eğitimsiz, modernleşme ve sosyal değişimin retoriği Aydınlanmaya karşı, İslam'ın gerçek değerlerine dayanmayan ve dini, kişisel çıkarları uğruna araçsallaştıran kişiliklerle ortaya çıkmaktadır (Karakaya, 2008: 160). 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. Tabi bu özelliklerin toplam çıktısı, genel din adamı portresinin "belirsiz" şahsiyetini tamamlamaktadır.

Bu dönem içerisindeki filmlerde din adamları genelde köy konulu filmlerde yer almaktadırlar. Bu hâliyle din adamı temsili, hayatın mekânsal pratiğinde "çevre"-ye karşılık gelen kırsal kesimde yoğunlaşmaktadır. İslam'ın şehir dini olması ve dinî hayatın köylülüğü üzerindeki negatif vurguların yoğunluğuna rağmen dinin, "köy" ve "köylü" ile özdeşik hâle getirildiğini ifade etmek mümkündür. (*Yılanların Öcü* (1962), *Kuma* (1974), *Sürü* (1978), *Kibar Feyzo* (1978), *Hazal* (1979), *Davaro* (1981), *Züğürt Ağa* (1985)).

Din adamları temsiliinde dikkat çeken bir unsur da "muska, büyü, üfleme" gibi ritüellerdir. Geleneksel halk dindarlığında önemli bir yere sahip olan bu uygulamalar, özü itibarıyla dinî açıdan tanımlanan bir inanç veya ibadet kategorisine girmemektedirler. Ancak, geçmiş kültürlerin etkisi ve metafizik konulara duyulan ilgi gibi sebeplerle insanların "dinsel" bir anlam yüklediği bir semboller kümesine dönüşmüşlerdir. Bu sebeple bu tarz inanışlar, din ve dinî hayatın yanlış yorumlarla ortaya çıkmış "heretik" yönüne işaret etmek için başvurulan bir gerekçe olmuşlardır. Fakat bu tarz inanışlarda incelenmesi asıl gereken konu, insanın fiziki ve sosyal gerçekliğin çemberinden metafizik boyutlara yöneltilmesidir. Çünkü bu yönelimlerde akıl ve bilinçli eylem devre dışı kalmakta ve sonucunda "dünyevi" bağlantılar zayıflamaktadır. Böylelikle filmlerde büyü, nazar ve üfleme gibi uygulamalar, din adamıyla özdeşleşmiş hâle getirilerek, aslında din adamlarının hayatla kuramadıkları bağlantının zayıflığına dikkat çekilmektedir. Tabi bu durumda bilim, bilgiye ve tekniğe de karşı bir tavır örtük veya açık bir şekilde anlaşılmaktadır. (*Şafak Bekçileri* (1963), *Bir Türke Gönül Verdim* (1969), *Umut* (1970), *Hazal* (1979), *Üçkâğıtçı* (1981), *Bir Yudum Sevgi* (1984)).

Din adamları temsillerinde dikkat çeken üçüncü konu ise haksız işleyen düzenin destekleyicileri olmalarıdır. Bu yerleşik sistem koruyuculuğu, filmlerin mekânı olan köylerde daha çok görülmektedir. Köylüleri “kul” olarak gören feodal sistem aktörü ağa veya resmî sistemin temsilcisi muhtarın haksız işlerinin en büyük destekçisi din adamı olmaktadır. Böylelikle hak ve adaletin dinî referans gücü de zayıflamaktadır. (Yılanların Öcü (1962), Kibar Feyzo (1978), Hazal (1979), Züğürt Ağa (1985)).

Bütün bu örneklerin yanında 1960-2000 yıllarını kapsayan dönemde yukarıda özetlemeye çalıştığımız “dışlanmış” ve “daraltılmış” din adamı tiplerinin belki tek istisnası, Halit Refiğ tarafından perdeye taşınmıştır. Refiğ tarafından yönetilen Kurtar Beni (1987) filmi, bir mahalle imamıyla fahişelik yaparak geçimini sağlayan bir kadının aşkını anlatmaktadır. Kadın bir gün kendisini günahlarından kurtarması için Allah’a dua etmek amacıyla bir camiye gider ve imam ile tanışarak gerçek kimliğini gizler. İmam ile aralarındaki ilişki önce yakın arkadaşlığa ve sonra da aşka dönüşür. İmam gerçeği öğrenmesine rağmen kadınla evlenir. Fakat tepkilere dayanamayıp imamlığı bırakır ve başka bir semte taşınmak zorunda kalır. Din adamı olarak bir imamı kent hayatında ve farklı bir duygusal ilişki içerisinde temsil etmesine rağmen film, Türk sinemasında din adamı olgusunun hangi özellikleriyle imaja dönüştüğünü göstermektedir:

Kurtar Beni’yi yaptığımızda, ben bu filme reaksiyonun daha çok muhafazakâr dinî çevrelerden geleceğini sanıyordum. Çünkü bir fahişeye evlenen, evlenmek için imamlığı bırakan bir adam var. Hayır, tam tersine muhafazakâr çevrelerden çok büyük destek geldi. En büyük muhalefet ilericilerden geldi. Çünkü onlar, vicdansız, din sömürücü imamlara alışmışlar. Burada vicdanı ağır basan, içinde kötülük olmayan, iyilik yapmaya çalışan bir imamla karşılaşınca dinsiz takımı film-den epey rahatsız oldu (Türk, 2000: 364).

### 2.3. Kabullenilmiş Din Adamı Tiplerine

Türk sinemasının başlangıcından 2000’li yıllara kadar çekilmiş, içinde din adamı bulunan filmlerde, dışlanmış ve daraltılmış özellikleri ile imam-hoca tiplerinin, 2000 yılı sonrası Türk sineması örneklerinde yerini “olgusal” karakterlere bıraktığını gözlemlemek mümkündür. Her ne kadar yeni Türk sineması filmleri arasında geleneksel imam tiplerine 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 olumsuzlayıcı 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 dinî bir kişilik olarak yer alan karakterlerin çoğunluğu “resmî 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. Bu din adamı karakterlerinin toplumsal sahiciliği, bazen kaybolan bir çocuğu arama uğraşısında, bazen Hristiyan bir kıza âşık olma potansiyelinde, bazen de karizmatik bir dinî şahsiyet olarak toplumsal bir organizasyona öncülük edebilme şeklinde ortaya çıkmaktadır. Hâliyle bu durumda tasvir edilen din adamları, ayrı âlemlerden gelmiş bir varlık gibi varoluş gerçeğine muhalif bir dille vaaz vermemekte, örf, âdet ve geleneğe uygun düşmeyen kılık kıyafetlerle insanlar arasında dolaşmamakta, iletişim aracı olarak inandırıcılığı sorgulanmaya müsait bir dil kullanımını tercih etmemektedirler. Kısaca ifade etmek gerekirse din adamları, gündelik hayat içerisindeki beşerî olgusal özellikleriyle yeni Türk sineması filmlerinde “kabullenilmiş” karakterlere dönüşmektedir. Sonuç olarak geleneksel Türk sinemasının farklı söylemlerle indirgediği din adamı tiplerini, yeni Türk sinemasının üretmeye başladığı çeşitli temsillerle dinî bir karakter tipolojisi oluşturmaya imkân sağlamaktadır. Bu tipolojiyi ise dört başlıkta ifade etmek mümkündür. Bunlar, “yobaz imam”, “klasik imam”, “çağdaş imam” ve “modern imam” şeklinde tanımlanacaktır.

### 3. 2000’li Yıllar Türk Sinemasında Din Adamı Tiplerine Tipolojik Yaklaşım

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 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 “*dinî gruplar, otorite ve din-devlet ilişkileriyle ilgili tipolojileri*”, Gustav Mensching’in “*dinî cemaat, teşkilat ve önder tipleri*”ne kadar birçok alanda görmek mümkündür (Günay, 1999: 259). Bu amaçla 2000’li yıllar Türk sineması filmlerinden seçilmiş üç örnek üzerinden din adamı tipolojisi geliştirilmiştir. Bu tipolojilerin, 2000’li yıllar Türk sinemasında örnek-

rini tespit ettiğimiz imam karakterleri üzerinden geliştirilmesi amaçlanmaktadır. 2000’li yıllar Türk sinemasında *Adem’in Trenleri* (2006), *Hayatın Tuzu* (2009) ve *The İmam* (2005) filmlerindeki imam karakterleri, bu tipoloji denemesinin temelini oluşturmaktadır. Böylece din adamı tipolojisi denemesi, “yobaz imam”, “geleceksel imam” ve “modern imam” kavramlarıyla değerlendirilecektir.

### 3.1. Yobaz İmam

Din adamı tipoloji denemesinde “yobaz imam” kavramıyla kılık-kıyafetinden dinî zihniyet algısına kadar olumsuz tasvir edilen, insani özellikleri ön planda tutulmayan, toplum içerisindeki sınırlı saygınlığını kişisel farklılıklarından değil sahip olduğu dinî itibar üzerinden elde eden, dar kalıplara indirgenmiş bir karakter anlatılmak istenmektedir. Bu hâliyle Türk sinemasında belirli kalıplar içerisinde tanımlanarak sıkça kullanılan imam şablonuna benzer şekilde “*Adem’in Trenleri* (2006)” filmindeki Hasan Hoca karakteri, alışılmış yobaz imam tiplerinin iyi niyetli, sempatik bir yeniden üretilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü filmin temel karakteri olarak Hasan Hoca, geleneksel Türk filmlerinde rastlanan (*Vurun Kahpeye*: Fettah Efendi, *Hazal*: Hoca, *Üçkâğıtçı*: Arif

Efendi) tiplerinin modern hâli olarak da değerlendirilebilme özelliklerine sahip olmasıyla dikkat çekmektedir.

Başka bir erkekle evlilik dışı ilişkiye girmesi sonucu hamile kalan bir kadınla (Hacer) göstermelik olarak evlenen filmin başkarakteri Hasan Hoca, başkasından olan çocuğuna sahip çıkarak bunu kendisi için bir imtihan olarak görmektedir. Bir gün çocuğun gerçek babasının (Bekir) geri geleceğine kendini inandırarak yaşamakta ve bu nedenle de ne eşiyse ne de kızıyla (Fatmacık) duygusal bir bağ kurmaktadır. Kendi hâllerinde kurdukları bu düzen devam ederken kızın babasıyla karşılaşacakları bir tren istasyonuna imamlık yapmak için giden Hasan Hoca’nın hikâyesi, merhamet duygusu etrafında kurgulanan bir değişim vurgusuyla anlatılmaktadır.

Hasan Hoca, köylülerin ücretlerini ödeyerek kendi imkânlarıyla istihdam ettikleri, hayatını farklı yerlerde imamlık yaparak kazanan ve en son bir tren istasyonuna (Karaağaçlı-Manisa) ramazan ayında imamlık yapmak için –istasyon sakinlerinin ‘gelmesin’ diye haber yollamasına rağmen– gelen ve resmî bir sığata sahip olmayan “*fahri*” bir imamı temsil etmektedir. Görünüşte başında takkesi, elinde doksan dokuzluk tespihi, yakasız gömleği ve kirli sakalı ile özentisiz bir görünüme sahip, insanlarla ilişkilerinde kendisine ulvi bir sorumluluk yüklenmişçesine üst perdeden sert konuşan, eşine, çocuğuna ve diğer çocuklara karşı merhametsiz davranan bir karakterdir. Öyle ki akşamları kendi evinde başına takkesi ve pijamasıyla sedirin üzerinde namaz kılar pozisyonda Kur’an okurken, eşi ve çocuğu arkasında ‘*aslanın avını boğuşunu seyreder gibi*’ hazır kıta beklemektedirler. Çünkü

okumasını tamamladıktan sonra anlamlı bir öksürükle su istemesi, mesajı anlayan eşinin yerine getirmesiyle hocanın özel hayatının ayrıntıları da yansıtılmaktadır. Aynı şekilde istasyona imamlık yapmak için gelişini öğrencilere anlatırken *“Buraya Allahu Teâlâ’nın emriyle geldiğini”* söylediğinde filmin çocuk karakteri Âdem, bu emrin ne anlama karşılık geldiğini yanındaki arkadaşına *“İnanma, kendisi geldi”* diyerek yorumlamaktadır.

Öncelikle bir imam olarak Hasan Hoca’nın toplumsal imajı, çevresindekilerin – özellikle kadınların–, kendisi hakkında kendisinin ve çocuk karakter Âdem’in annesinin bakış açısıyla üç farklı şekilde yansıtılmaktadır. Çevresindekilerin hocayı tanımlamaları onun eşi ve çocuğuna karşı acımasız yaklaşımı dolayısıyla özel hayatına ilişkindir. *“Yılan gibi tısladı imam olacak, başı taşa gelesice vicdansız adam, dışı imam içi şeytan ve adam sanki buzdağı”* sözleri istasyon sakinleri tarafından hoca için kullanılmaktadır. Özellikle kadınlar tarafından dile getirilen bu sözlerle olumsuzlanan hoca, olayların gerçek sebepleri anlaşılınca *“Allah Hocadan razı olsun, boşuna günahını aldı”* itirafıyla aynı kişiler tarafından anlayışla karşılanmaya dönüşür. Hasan Hoca’nın kendisini tanımlaması, hakkında çıkan dedikodulara cevap vermek için bir cuma namazı minberde,

...nefsi yokmuş gibi yaratana ibadet eden; dünya nimetlerine yüz çeviren, insanların kendisini dışladığı sırt çevirdiği bir yük taşıyan, işinden, dostundan, akrabasından, yurdundan uzaklaşmış; aldatılmış, anne-babası tarafından lanetlenmiş, bedeni yüklü bir kadını nikâhına almış ve o yükün cana bulup dünyaya gelişini sağlamış, iyi kötü ona sahip çıkarak karnını doyuran; ekmek parası için küçük bir istasyonda hocalık yapan; insanları sırtından tanıyacak kadar hayat tecrübesi olan ve acılı bir huzura alışık.

sözleriyle aktarılmaktadır. Üçüncü olarak kendisinin bu dünyada nasıl bir insan olarak bilindiğini kursa gelen öğrencilerine soran Hasan Hoca’nın toplumsal imajı ise, Âdem’in annesinin *“ilk geldiğinde zalim, sonra mübarek adam, şimdi de zavallı”* sözlerini aktarmasıyla ortaya çıkmaktadır. Aslında bu cümle filmde sunulan hoca karakterinin özellikleri özetlemektedir.

Filmde Hasan Hoca kişiliğiyle temsil edilen imam tiplemesi aracılığıyla aktarılan unsurlardan biri, hocanın din anlayışıdır. Bu anlayış, film boyunca sürekli Kur’an kursu olarak kullanılan mekânda öğrencilerle gerçekleştirilen derslerde ortaya çıkmaktadır. Mekân olarak tercih edilen Kur’an kursu sınıfı, terk edilmiş bir ev görüntüsü veren, bakımsız bir odada öğrencilerin ‘rahle’lerde oturduğu bir ortamla sunulmaktadır. Hocanın din algısı ve anlatımının görüldüğü sahne ise, öğrencilere ilk ders olarak anlattığı ilk insan Hz. Âdem’in yaratılış hikâyesidir. Hocaya göre Allahu Teâlâ kâinatı yarattıktan sonra ona efendi olacak bir varlık seçmiş ve *“Âdem*

*babamızı”* yaratmış daha sonra onun sol kaburga kemiğinden *“Havva anamızı”* yaratmıştır. Hz. Âdem’in kâinatın efendisi olarak çamurdan ve Hz. Havva’nın ise onun sol kaburga kemiğinden yaratılması şeklindeki bu dinî söylem, geleneksel halk dindarlığına yerleşmiş ilk insanın yaratılışı hakkındaki inanca denk düşmektedir. Ayrıca efendi olarak yaratılmış olan insanın dünyadaki konumu da hocanın anlatımıyla belirginleşmektedir. Şöyle ki insanın dünyaya geliş amacının öğrenciler tarafından *“oruç tutmak”* ve *“süt taşımak”* şeklinde cevaplanması üzerine Hoca, süt taşımak meselesinin Âdem’in, annesinin kendisini iki günde bir başka bir köye süt getirmek için gönderdiğini anlamasıyla *“Anne babanın sözünü dinlemek de ibadet kadar sevaptır”* diyerek anne-babaya saygının dinî açıdan değerini de vurgulamaktadır.

Din derslerine yaratılış hikâyesiyle başlayan hoca, dinî bilgi aktarımının ikinci konusunu, kursun içinde bulunan ve sembolik araç olarak kullandığı *“kantar”* imgesiyle ahiret inancı olarak belirlemektedir. Kantar imgesiyle açıklamaya çalıştığı öteki dünya tasavvurunu, dersin muhataplarının algı seviyesine uygun olarak karikatürize ederek açıklamaya çalışmaktadır. Bu durumda kantardaki topuzun işlevinin tersine mahşerde hesap gününde sevabı ağır olan insanlar yukarı kalkacak ve orada bulunan diğer bütün varlıklar buna şahit olacaklardır. *“Sevap ağırlığı fazla tartılanlar kalabalığın üzerinden uçarak cennete gideceklerdir. Cennete gidecek bu gruptaki insanların oranının az olması dolayısıyla mahşerde bekleyen diğer kalabalık günahkâr topluluğu, azap melekleri tarafından kızgın topuzlarla hizaya sokulacaklardır. Bu grup, günahları dolayısıyla defalarca tövbe edecek olmalarına rağmen yaratıcı tarafından bu tövbeleri asla kabul edilmeyecektir.”* Dini uyarma sorumluluğu ve sınıftaki çocukların dehşet ve korku içinde dinlemeleri eşliğinde şekillenen ahirete yönelik bu dinsel söylemin, günah, sevap, azap, cennet ve cehennem kavramlarıyla gerçeklikten uzak bir dile dönüştüğü görülmektedir. İnsanın içsel saiklerce farklılaşan dinî hayatını, ödev sorumluluğuna dönüştüren bu ödül beklentili dindarlık anlayışı, filmde rakamsal sonuçlar (ceza) üreten günah ve tövbe kavramları üzerinden inşa edilmektedir. Çünkü bireysel dinî pratiğin önemli bir göstergesi olarak oruç ibadetinin bir gün bile ihmal edilmesi, hocaya göre ancak 61 gün oruç tutmakla telafi edilebilmektedir.

Dinin insanlara yönelik taleplerini hayat sonrası karşılaşılabilecek muhtemel tecrübelerle sınırlayan kısıtlayıcı dindarlık anlayışını Allah ile insan arasında gerçekleşen derinlikli bir iç tecrübeden yoksun ilmihâl bilgilerine dayalı dindarlıkla açıklamak mümkündür. Zira İslam’ın temel prensiplerinin belirlenmiş bazı formüllerle günümüze hitap etmeyen bir dil ve çerçevede ilmihâl bilgileriyle sınırlandırıldığını belirten Kırbaşoğlu, bu bilgiler aracılığıyla oluşan dindarlığın çağın gereklerine uygun olmayan bir din anlayışının yerleşmesine sebep olduğunu vurgulamaktadır

(Kırbaçoğlu, 2002: 115). Bu durumda din, namaz, oruç, zekât gibi gerekliliklerin şekilci bir tarzda içselleştirilmeden tecrübe edilen pratiğine dönüşmektedir.

Sonuç olarak bir köy istasyonunda fahri imamlık yapan Hasan Hoca tiplemesi, kişiliği, geleneksel Türk sinemasında görüldüğü gibi “resmî” bir görevli değil, ücreti halk tarafından karşılanan “fahri” görevliyi temsil etmektedir. Böylece din adamı tiplemelerinde ince bir ayrıntı olarak dikkat çeken “imam” ve “din adamı” ayrımı tercih edilmektedir. Din algısı ve toplumsal imajı açısından geleneksel dinî statüsünü bireysel özellikleri aracılığıyla kazanamayan bir dinî karakter, resmî imam yerine geçici imamla perdeye taşınmaktadır.

### 3.2. Geleneksel İmam

Teşkilatlanmış bir dinin toplumsal pratiği olarak din hizmetleri, dönemsel uygulamalardaki değişikliklerle birlikte tarihî devamlılık içerisinde kendisine ait bir meslek grubunu da oluşturmuştur. Cumhuriyet döneminde Diyanet İşleri Başkanlığı bünyesinde farklı dinî unvanlara sahip insanlar tarafından oluşturulan din hizmetleri sınıfı, resmî kanunların kendilerine tahsis ettiği alan içerisinde faaliyet göstermektedirler. Bu din hizmetleri sınıfına mensup kimseler tarafından gerçekleştirilen dinî faaliyetlerin temel özelliği ise resmî bir görev niteliği taşımasıyla farklılaşmaktadır.

Bu hâliyle günümüz Türk toplumunda dinin toplumsala yönelik uygulamalarını resmî 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 dinî faaliyetlerde bulunan aktörlerden ayrılmaktadır. Dolayısıyla tipolojik kategori olarak geleneksel imam, yukarıda bahsedilen din görevlileri grubu kapsamında değerlendirilebilecek toplumsal rol ve statüye sahip dinî kişiliklerden meydana gelmektedir. *Hayatın Tuzu* filminde Şehsuvar tiplemesiyle temsil edilen imam, klasik din görevlisi tipolojisine uygun bir örnek teşkil etmektedir.

Bitlis’in tarihî 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 küskün, içinde yaşadığı sosyal çevre tarafından saygı duyulan bir karakterdir. Sahip olduğu naif ve sıradan özellikleri dolayısıyla Şehsuvar’ın yaşadığı bölgede oluşturduğu toplumsal kimlik, çevresindekilerin saygıyla karşıladığı imamlık görevi üzerinden değil, sahicî insani nitelikleri üzerinden tanımlanmaktadır. Filmde Şehsuvar; cami, Kur’an kursu veya herhangi bir dinî 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 dinî 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. Filmde hayata dair bu sıradan uğraşlar, birlikte yaşadığı annesi, üniversite sınavlarına hazırlanan kız kardeşi, biri tütün fabrikasında çalışan diğeri İstanbul'da korsan CD işiyle uğraşan fakat başarılı olamayarak Bitlis'e dönen erkek kardeşiyle olan ilişkilerindeki iniş-çıkışlarla da temsil edilmektedir. Öyle ki kardeşlerini, uğraştıkları tutarsız işler nedeniyle genellikle eleştirel ve yargılayıcı bir üslupla sorgular. Hatta uzun bir zamandan sonra İstanbul'dan dönmesini hoş karşılamadığı ve gıyabında "Allahsız" dediği küçük kardeşine "Gece bir rüya gördüm, rüyamda sen hariç herkes vardı Harun, dana bile" sözleriyle dışlayıcı bir tavır sergilemektedir.

Klasik bir imam olarak Şehsuvar Hoca'nın dinî eğitim seviyesi, filmde açıkça belirtilmemekle birlikte geleneksel bir din eğitimi gördüğü anlaşılmaktadır. Çünkü görev yaptığı caminin tamirat işlerini gerçekleştiren ustanın minare duvarında bulduğu beş yüz yıllık bir metni okuyup anlama ve yorumlama özelliğine sahip olduğu görülmektedir.

Dinî konularda ayrıntılı bilgiler kullanarak mesaj verme durumundan uzak bir şekilde sunulan hocanın hayat üzerinde derinlikli düşüncelere sahip olduğu da anlaşılmaktadır. Şöyle ki, minare ustasının "Hocam ezanı çok güzel okuyorsunuz, Allah vergisi bir sesiniz var" şeklindeki iltifatı üzerine "Allah vergisi diye bir şey mevzubahis değildir usta, güzellik de çirkinlik de muğlak kavramlardır. Bir şey güzel ya da çirkin demek onu yanlış anlamaktan ileri gelir, aslında etrafa bakarsan güzel ya da çirkin diye bir şey olmadığını görürsün" diyerek eşyanın tanımlamasında asıl unsurun insanın dünyaya bakış ve algılayış tarzından kaynaklandığını vurgulamaktadır. Aynı şekilde "Gurur hayatın tuzudur" ve "İnsan istedikten sonra etrafında gurur meselesi yapacak o kadar çok şey bulur ki" sözleriyle de bu farklı yaklaşımının örneklerini sergilemektedir.

Bu özellikleri yanında cami içerisinde sadece bir cuma namazında vaaz ederken görülen hoca, konuşmasında da dinî konular yerine insanların günlük yaşamlarında sorun olarak gördüğü güncel konuları anlatmayı tercih etmektedir:

Malumdur ki Allah Teâlâ bizleri imtihan için bu dünyaya getirmiş, birtakım vazifelerle mükellef tutmuştur. Bizim saadetimiz ancak bu vazifelere riayetle kaimdir.

Ey cemaati müslimin! Çocuklarının kuşların kafalarını koparmalarını, bir kedinin, köpeğin canını yakmalarını eğlenceli bulan ana babalara sesleniyorum. Çürümenin, vahşetin, cinayetin ve tahakkümün temeli işte budur. Şehrimizde günlerdir bir dana meselesi konuşulmaktadır. Dikkatinizi çekerim, söz konusu olan yaralı, zulme uğramış bir candır. İslam âleminin büyük düşünürlerinden Hâkim Firdevsi bakın ne diyor: Sırtında tohum taşıyan bir karıncaya bile eziyet etme. Çünkü o da bir canlıdır ve hayat onun içinde tatlıdır.

Netice itibarıyla *Hayatın Tuzu* filminde Şehsuvar Hoca karakteriyle temsil edilen din görevlisi kişiliği, gündelik dinî hayatın bir ögesi olarak örneklerine sıkça rastlanma ihtimali yüksek olan geleneksel imam tasvirleriyle paralellik göstermektedir.

### 3.3. Modern İmam

İmam-Hatip Lisesi mezunu olduğunu iş ortağından bile yıllarca gizleyen bilgisayar mühendisi Emre (Emrullah), okul yıllarından sınıf arkadaşı köy imamı bir arkadaşının, hastalığı sebebiyle ramazan ayında köyünün hocasız kalmaması amacıyla kendisinden yardım istemek için iş yerine gelmesi üzerine geçmişiyile yüzleşmeye başlar.

“The İmam” filminin anlatısı iki temel soruna dayanmaktadır. Birincisi, farklı dönemlerde ve özellikle de son on beş yılda gündemde bir şekilde kendisine yer bulan İmam-Hatip Lisesi meselesi, ikincisi ise bu okullardan mezun olan öğrencilerin yerine getirmesi beklenen imamlık mesleğidir. İmam-Hatip Lisesi mezunu gençlerin toplum tarafından kabullenilmesi ve bu kimliğin açık bir şekilde taşınması sorunsalı etrafında ‘filmin başrol oyuncusu Emre’, lise mezuniyeti sonrasında bilgisayar mühendisliği tahsili için bir Avrupa ülkesine gitmiştir. Ülkesine döndükten sonra eğitimini aldığı meslek üzerine bir şirket kurarak kendisi gibi bir dinî eğitim geçmişi olmayan ‘modern bir kadınla boşanmak üzere olduğu bir evlilik hayatına’ devam eder. Lise yıllarında kızların kendisine “ölü yıkayıcı” diyerek bağrımlarını travmatik bir şekilde sürekli hafızasında taşıyan ve İmam-Hatip Lisesi mezunu olmasını yakınlarından bile saklayarak yaşamasının komik olduğu ortağı tarafından ifade edilen Emre, geçmişinden kaynaklanan kimliğine sahip çıkamamasını “*hürriyetini kaybetmekle ve piyasanın kölesi olmakla*” eş değer görmektedir.

Okul arkadaşının ricasını, “*o caminin bana ihtiyacı yok benim onlara ihtiyacım var*” düşüncesiyle kabul eden Emre, iş ortağının o köye niçin gittiği sorusunu şöyle yanıtlar: “Niye gittiğimi ben de tam olarak bilmiyorum, sadece gitmek zorunda olduğumu biliyorum. Belki iş dünyasının acımasızlığından arınmış bir ramazan geçirmek belki de İmam-Hatipli olduğumu yıllardır gizledim diye kendime inat gidiyorum.”

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, yükledikleri zamansal anlamları özgürlük (motor) ve bilgiyi (bilgisayar), imamın temsil ettiği karakter üzerinden icra ederler ve mesaj bu şekilde 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, hutbe-yeye 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 kızı motorunun arkasına bindirmesi, kahve önünde oturan cemaatin önünden geçerek kızı 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 hadiseyle açıklamaya çalışır ve bunun normal bir yardım olarak görülmesini ister. Bu durumun yanlış olup olmadığını köydeki en büyük destekçisi Hasan’a sorduğunda aldığı cevap, köy imamı özelinden genelde imamlık vasfına sahip bir kişinin farklı yorumlara sebep olabilecek davranışlardan kaçınması gerektiğini öğütlemektedir: “*Mehmet Hoca olsaydı böyle yapmazdı.*”

Farklı bir imam karakteri olarak imgelenen Emrullah Hoca’nın modern durumu, Hacı Fezullah tiplmesiyle temsil edilen katı, yobaz, bağınaz ve müsamahasız din anlayışı karşısında belirgin vurguyla ortaya çıkmaktadır. Başında takkesi, elinde tespihi, oğlunu zorla hafız yapmaya çalışan Hacı Fezullah, baskılar karşısında dayanamayarak ortadan kaybolan oğlunun acısıyla hocanın motorunu alır ve sürekli motorla oğlunu arar. Neticede özgürlüğe giden araçla (motor) ve hocanın yardımıyla oğlunu bulan Hacı Fezullah, katı benliğini ve etrafına verdiği zararı anlar ve hocayı özgün hâliyle kabullenir. Köyde bulunan ve kendisine yüklenen anlam dolayısıyla hocayı rahatsız eden dilek ağacının filmin sonunda kendiliğinden kurumaya başlaması da modernin karşısında ve gerisinde olmazsa olmaz gereken hurafeyi temsil eder ve modern imamlığın alametifarikası tamamlanmış olur.

## Sonuç

Yaklaşık yüz yıldan daha fazla bir geçmişe sahip olan Türk sinemasında sosyal ve kültürel kategori olarak dinin farklı yaklaşımlarla değerlendirildiği görülmektedir. Bu farklı yaklaşımlar, özellikle dinin gündelik hayat pratiği içerisindeki mesleki tabaka olarak temsilcisi konumundaki din adamı statüsü aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda Türk sinemasındaki din adamı temsillerinin kronolojik seyir dâhilinde farklı kültürel, düşünsel, siyasal ve sosyal iktidarı belirleyen bakış açılarına göre farklılaştığı anlaşılmaktadır. Türk sinemasındaki din adamı tiplerini yaklaşımlarının dinin toplumsal temsiliyet konumunda yer aldığı varsayılan imam kategorisindeki kişiler tarafından temsil edildiği anlaşılmaktadır. Sinemada “imam”ın temsili özelliklerinin modernleşme sürecindeki din-toplum ve özellikle din-devlet ilişkileri çerçevesinde anlam kazandığı görülmektedir. Nitekim din-toplum ve siyaset üçgenindeki ilişkilerin niteliğinin “iktidar” temelli bir yaklaşımla belirginlik kazanmaktadır. Böylece filmin çekildiği zamanın siyasal gerçekliklerinin sosyal gerçeklikleri önceliği/öncelediği anlaşılmaktadır.

## Kaynakça

- Buyrukçu, Ramazan. (1995). *Din Görevlisinin Mesleğini Temsil Gücü*. Ankara: TDV.
- Cihan, Ahmet. (2004). *Reform Çağında Osmanlı İlimiye Sınıfı*. İstanbul: Birey.
- Çakır, Ruşen; Bozan, İrfan; Talu, Balkan. (2004). *İmam-Hatip Liseleri: Efsaneler ve Gerçekler*, İstanbul: TESEV.
- Dursun, Davut. (1992). *Din Bürokrasisi, Yapısı ve Gelişimi*. İstanbul: İşaret.
- Günay, Ünver. (1999). *Erzurum ve Çevre Köylerinde Dini Hayat*, İstanbul: Erzurum Kitaplığı.
- Gözaydın, İhtar. (2009). *Diyanet-Türkiye Cumhuriyeti’nde Dinin Tanzimi*, İstanbul: İletişim.
- Kara, İsmail. (2008). *Cumhuriyet Türkiye’sinde Bir Mesele Olarak İslâm*, İstanbul: Dergah.
- Karakaya, Handan. (2008). *Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Din Bilimleri Ana Bilim Dalı Din Sosyolojisi Bilim Dalı, Elazığ.
- Kırbaçoğlu, M. Hayri. (2002). “İlmihâl Dindarlığının İmkânı Üzerine”, *İslâmiyât*, V (4), 109-124.
- Kirman, Mehmet Ali. (2004). *Din Sosyolojisi Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Rağbet.
- Okumuş, Ejder. (2005). *Klasik Dönem Osmanlı Devleti’nde Din-Devlet İlişkileri*, Ankara: Lotus.
- Subaşı, Necdet. (1996). *Türk Aydınının Din Anlayışı*, İstanbul: Yapı Kredi.
- Taş, Kemalettin. (2005, Ocak-Temmuz). “Osmanlı Yönetim Sisteminde Şeyhülislamlık Kurumu –Sosyolojik Bir Çözümleme–”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (1), 81-101.
- Türk, İbrahim. (2000). *Halit Refiğ –Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler–*, İstanbul: Kabcacı.