

**Makale Geliş Tarihi:** 25. 04. 2018**Makale Kabul Tarihi:** 05.06 .2018**Orcid ID:** 0000-0003-2749-4277

## **TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMI TİPLEMESİ\***

**Handan KARAKAYA\*\***

### **ÖZ**

Sinema toplumsal hayatın en önemli iletişim kanallarından biri olarak, toplumun her kesimi tarafından ilgi görmektedir. Tüm dünyada sinema, değişen yaşam biçimlerinin görünürlüğünü sağlayan bir sanat dalı olarak ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Cumhuriyet öncesi ve sonrası dönemde Türk toplumunun en önemli değişim araçlarından birini oluşturan sinema, sosyo-kültürel hayatımızın hemen her alanında karşılığını bulan yapıtlar ortaya koymuştur. Bu bağlamda Cumhuriyet ideolojisinin ve batı tipi modernleşmenin toplumda yerleşmesi noktasında rol modellerin biçim kazandığı bir alan olarak tanımlanabilir. Bu yönüyle toplumda bir tarafta modernleşme araçları ve bu araçların biçimlendirdiği yaşam tarzları dururken, diğer tarafta Ağa-Muhtar ve Din Adamı üçlüsünün bir direnç noktası olarak tanımlandığı görülmektedir. Bu süreçte Türk Sineması'nda din adamları olumsuz karakterler olarak sunulmaktadır. Bu araştırmanın konusu da, Türk filmlerinin olumsuz karakterlerinden biri olan din adamı karakterinin analizidir. Bu analiz Cumhuriyet sonrası yapılan sinema filmlerinin 2000'lere kadar olan kısmını kapsamaktadır. Bu süreçte öne çıkan filmler sinemada etkili olan akımlar bağlamında değerlendirilecektir. Bu filmler arasında örneklem olarak ise, din adamı tiplerine yer verilenlerin en tipik örnekleri olarak Vurun Kahpeye, Kibar Feyzo, Zügürt Ağa, Üçkağıtçı, Kuma, Kiracı, Yoksul ve Sakar Şakir filmleri oluşturmaktadır. Bu çalışmada amacımız, Türk Sineması'nda sunulan din adamı tiplerinin ideolojik, siyasal ve sosyo-kültürel arka planını ortaya koymaktır. Araştırma nitel bir incelemedir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Din Adamı, Toplum, Karakter, Temsil.

\* Bu makale Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Din Sosyolojisi Alanında Doç Dr. Mustafa Yahya Keskin'in danışmanlığında hazırlanan "Türk Sinemasında Din Adamı Tipleme" başlıklı Yüksek Lisans Tezinin özetidir.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi., Fırat Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Sosyal Hizmet Bölümü, hkarakaya@firat.edu.tr

# THE TYPECASTINGS OF RELIGIOUS FUNCTIONARY IN THE TURKISH CINEMA

## ABSTACT

As one of the most important communication channels of social life, cinema is attracting attention from every segment of the society. All over the world, cinema has emerged and developed as an art branch that provides the visibility of changing lifestyles. The cinema, which constitutes one of the most important change tools of the Turkish society before and after the Republic, has revealed works that find its counterpart in almost every area of our socio-cultural life. In this context, it can be defined as an area where role models are formed at the point of settlement of the Republican ideology and western type modernization. On the one hand, the tools of modernization and the lifestyles that these tools form are standing in this direction while the Chef of soil- village headman and the Clergyman are defined as a resistance point on the other side. In this process, the clergy in the Turkish cinema are presented as negative characters. The subject of this research is the analysis of the character of the cleric, one of the negative characters of the Turkish films. Among these films, as examples, the most typical examples of the types of religious manuscripts are Vurun Kahpeye, Kibar Feyzo, Zügürt Ağa, Üçkağıtçı, Kuma, Tenant, Yoksul and Sakar Şakir. Our aim in this study is to reveal the ideological, political and socio-cultural background of the clerical typology presented in Turkish cinema. Research is a qualitative study. In this study interview, observation and document review techniques were used together.

**Key words:** Cinema, Clergyman, Society, Character, Representation

## Giriş

Hayata dair gerçekliğin izlenmesi ya da yeniden yaratılması amacıyla toplumsal yaşam ve ayrıntıları üzerinde dolaşan kameranın yansıttıkları “sinema” kavramının yaratım sürecinin başlatıcısı olarak tarif edilebilir. Şiir ve edebiyatta önemli sanat alanlarıdır. Bunlar da sinema gibi hayata dair birçok mesajla sahiptirler ancak mesajların iletim dilleri farklıdır. Sinema, hayatın daha dolaysız gözlemlerinden doğmaktadır (Tarkovski, 1992:77). Sinema, zamanın akışını, yeryüzünde birer gölge gibi dolaşan, yakamoz gibi yanıp sönen anları ve insanları, Hızır’la İskender’in ab-ı hayat arayışını, gizemini bulmak üzere yola koyulmuş gibidir. Görünen her zaman bir başkasının resmidir, sinema hayatın görüntüsüdür, insan ötekinin aynasıdır. Bireyin kendi içindeki diğer bireyler her an yenilenen ruhun izdüşümü olarak görülebilir (Yalsızuçanlar, 1998:241). Sinema halka yönelik bir sanat alanı olarak tanımlanmıştır. Bu bağlamda bir yönüyle halkın eğlence ve boş zaman etkinliği olarak değerlendirilirken diğer yandan bir kültürlenme aracı olarak değerlendirilmektedir. Bu

yönüyle de tüm diğer sanatları potasında eriten yedinci sanat olarak değerlendirilmektedir(Scognamillo, 1997:9). Yalsızuçanlar(1998:53) sinemayı şimdiki zamanın yeniden üretildiği düşsel bir alan olarak tanımlamıştır. Sinemanın hazırladığı düşler dünyası bazen bir gerçekliğin yansıması olurken bazen de ideale duyulan özlemlerin ifadesi olmuştur.

Sinemanın en önemli muhatabı olan toplum, sosyal gereksinimlerini karşılamak için etkileşen ve ortak bir kültürü paylaşan çok sayıdaki insanın oluşturduğu bir birlik(Fichter,1996:73)olarak perdenin etkilerine açıktır. Bu bağlamda toplumu gelişigüzel ya da geçici insan yığınlarından ayırt etmek gerekir. Bir oyun alanındaki ayaktopu izleyicileri, bir trendeki yolcular, gelişigüzel bir araya gelmiş insan yığınlarıdır. Dolayısıyla gösteri ya da yolculuk bittiğinde bu yığınlar da ortadan kalkarlar. Toplum belli bir paylaşımı ve sürekliliği de yapısal bir unsur olarak bünyesinde barındırır. Ortak bir kültürü farklı etkileşim alanlarında bir araya gelerek oluşturur(Ozankaya,1996:11).

Bu kültür kendi içerisinde olumlu ve olumsuz değerlerini biçimlendirme potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda din de toplum açısından önemli bir kaynaktır. Türk toplumsal yapısı içerisinde de din ve din adamı kavramları farklı biçimsellikleri içinde barındıran bir sunum kazanmıştır. İslam dini içerisinde bir din adamı sınıfı olmaması ve böyle bir sınıfın tavsiye edilmemesine rağmen Türk toplumunda bu kavramı karşılayan birçok yapılanma biçiminden söz edilebilir. Toplumun dini vecibelerini yerine getirmesi için devletin tayin ettiği imamların yanında bir de toplumun kendi içinden çıkardığı din adamları söz konusudur. Bunlar şeyhler, dervişler, veliler şeklinde isimler taşımaktadır. Bu yönüyle Türk toplumu içerisinde resmi din görevlilerinin yanında toplumun kendi içerisinde çıkardığı din adamları da varlık göstermektedir. Bunlar toplumun biçimlenmesi ve toplumsal rollerin nasıllığı konusunda etkin bir güce sahip olabilmektedirler.

Levis( 1991:400-402)Türk İslamlığına dair birkaç düzeyden bahsetmektedir. Ona göre, resmi, hukuki, dogmatik devlet dini, medreseler ve ulema sınıfı; ve ifadesini büyük derviş tarikatlarında bulan, kütlelerin popüler, mistik, sezgisel inancı farklı açılardan din algısını oluşturmaktadır. Halk açısından en çok rağbet gören yaklaşım ise sözel bir din anlatısına dayanan tarikatlardır. Her ne kadar İslam, Allah ile kul arasında bir aracı kabul etmese de toplumun saygı duyduğu şeyhler, dervişler bu bağlamda dinin topluma aktarım kapıları olarak algılanmıştır. Tüm bu kavramlar arasında modernleşme süreci Türk toplumunda yeni bir toplumsallığın temelini oluşturmaya çalışmıştır. Bu toplumsallık

içerisinde pozitivist değerlerin öneminin altı çizilirken, din ve dine dair unsurlar geçmişin geride bırakılması gereken kısıntıları olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla sinema belleklerde, yeni bir toplumsallık kurgularken, halk dinini dışarıda bırakmaya çalışmıştır.

### **Sinema Tarihi**

Dünya sanatları içerisinde yedinci sanat olarak kendine yer bulan sinema, tarihsel serüvenine “sinematograf” kavramıyla başlamıştır. Sinema’nın “Sinematograf” kavramının kısaltılmasından oluştuğunu belirten Scognamillo(1997:13)’ya göre: “Fransızca’dan gelen ‘sinematografin ana kökeni Yunanca’dır. Sinema= Sinematograf= Kinematograf=Kinematografos yani hareketin kaydı, hareketin yapılışı, tespiti İngilizce karşılığı “Mation Picture” aynı anlamdadır, yani hareket halinde, hareketli resimler görüntülerdir. 28 Aralık 1895 yılında Paris ‘Capucines Bulva’ındaki ‘Grant Cafe’ Hint salonundaki gösteri ile başladığı söylenen sinema tarihinin, resimlerin hızla hareket ettirilmesi prensibine dayandığı bilinmektedir. 1880’lerde Britanya’da ve başka bazı yerlerde Eadweard Muybridge, fotoğraflarla önemli deneyler gerçekleştirmiş, bu da Fransa’da Etienne Jules Marey’in çalışmalarını etkilemişti. Amerika’da ise daha önce telefon, fotoğraf ve elektrik ampulünün geliştirilmesine katkıda bulunmuş olan Thomas Edison, William Dickson’ın da bir fotoğraf plağıyla eş zamanlı olarak film gösteren bir araç icat etmişti. Ayrıca 1889’da ilkel bir kamera ve projeksiyon makinesi geliştirmiş (ve 1951 tarihli ‘Magic Box’adlı filme konu olmuş) olan İngiliz William Fries Greene’i de unutmamak gerekir. Lumiere kardeşler, şüphesiz, kamera ve projeksiyon makinesini birleştiren Sinematografi geliştirmekle büyük bir atılım yapıp, bu yarışta öne geçmişlerdir(yesilcam.gen.tr).

Ortaya çıkışından itibaren tüm toplumlarda bir heyecan yaratan sinema, kendini tanıtanaya kadar bir deneme döneminden geçmiştir. Paris halkı şaşırtıcı buluşla 1895 yılının sonunda tanışırken, Almanya’da ‘Biyoskop’un yaratıcıları Max ve Emile kardeşler halka açık ilk gösterilerini Berlin’deki ‘wintergarten’ salonunda 1 Kasım 1895’te gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda gelişmelerden çok uzak olmayan Amerika ise, aynı yıl sinematograf ile tanışmış ve Edison’un Kineoskop’unu tarihin sayfalarında bırakmıştır. Çekoslovakya’da sinema erken(1896)yerleşmekle kalmamış, mimar Krizenecky’nin çektiği ilk dört kısa film 1898’de Prag’da yer alan ‘Mühendisler Sergisi’nde gösterilmiştir. Sinemanın erken dönemde keşfedildiği ülkelerden birisi de Avustralya’dır. Öyle ki, oradaki ilk sinema gösterileri Viyana’da 1896’da gerçekleştirilmiş; üç yıl sonra ise kentin ilk lüks sinema salonu ‘Kinopalast’ ismiyle açılmıştır. İngiltere, P. G. Roget (1824), J. Herschel (1826), W. Horner

(1836), H. Desvignes (1860) gibi araştırmacıların çalışmalarıyla sinemanın tarih öncesine ışık tutmaya çalışmıştır. İngiliz sineması, William Friese-Green ve R. W. Paul ile başlamış; William Friese-Green 1893 kendi çekim ve gösterim aracının patentini almıştır. 1896 ise delikli (perfore) film ile çalışan bir alıcı ve göstericinin patentine sahip olmuş, İtalya'nın ilk sinemacısı Filoteo Alberi'ni bu dönemde kendini göstermiştir. İşpanya sinema alanında gelişmeyi paylaşan ülkeler arasındadır. 1896'da fotoğrafçı Fructuoso Galabert ilk sinema filmini çekmiştir. Sinema alanında biraz geç kalan Macaristan, ilk belgesel filmini 1901'de, Danimarka ve Portekiz ise 1899'da çekerek sinema dünyasının kapılarından girmeyi başarmışlardır(Sconamillo,1997:16-17).

Sanat Tarihi açısından çok eski bir sanat olmayan sinema, Lmiere kardeşlerin bir icadı olarak yeni dönem sanatları arasına girmiştir. 1895 tarihinde Batı toplumlarının gündemine giren sinema, Osmanlı toplumuna girmekte de gecikmemiştir. İlk defa Polonyalı bir Yahudi olan Sigmund Weinberg aracılığı ile İstanbul'a getirilmiştir. Bu yıllarda sadece birkaç büyük kentte varlık gösteren sinema, daha sonraki yıllarda elektriğin de yaygınlaşmasıyla ülkenin birçok kentine gtrlmştir. Sinemanın ilk kez dünyada gösterimi ile ülkemize gelişi arasında çok uzun bir zaman dilimi söz konusu olmamamsına rağmen, sinema, dünyada izlediği başarılı var olma sürecini Türk sinemasında gösterememiştir. 1914'te Fuat Uzkınay, "Ayestefanostaki Rus Abidesinin Yıkılış"nı görüntüleyerek ilk Türk filmini gerçekleştirmiştir. 1915'de Enver Paça'nın denetiminde, Merkez Ordu Sineması kurulmuştur. Türkiye'de çekilen ilk konulu film, Sedat Simavi'nin 1917'de çektiği "Pençe ve Casus "dur. 1922 yılında ilk özel film şirketi olan Kemal Film kurulmuştur. İkinci zel film şirketi ise 1928'de kurulan İpek Film şirketi olmuştur(Battal, 2006:106). Türk sinemasının, aslen bir tiyatroc u olan Muhsin Ertuğrul'la başlamış olduğunu söyleyebiliriz. Ertuğrul'un bu dönem sineması "tiyatrocular dönemi" olarak da isimlendirilmektedir. Ancak Ertuğrul'dan önceki dönemde de sinemada tiyatrocuların etkin olduğu bilinmektedir. Ertuğrul, 1922-1939 yılları arasında Türk sinemasının tek egemeni olarak 19 uzun metrajlı film çekmiştir. Özgüç(2005:17)'n aktardığına göre o dönemde Fuat Uzkınay, Ahmet Fehim, Sedat Simavi gibi başka yönetmenler de vardır ancak çok fazla varlık gösterememişlerdir. Ertuğrul 1916 yılından beri Almanya da oyuncu ve yönetmen olarak çalışmalarını sürdürdüğü sırada yurda dönerek, Kemal Film'de "Bir Facia-i Aşk" ve "Boğaz İçi Esrarı (Nur Baba)" adlı çalışmaları gerçekleştirir. 1923 yılına gelindiğinde Türk sinemasındaki 'tek adam' dönemi başlamıştır. Ertuğrul aynı yıl içerisinde "Ateşten Gömlek" filmini gerçekleştirir ve Türk kadınlarını filmde oynatarak bir ilke imza atar. Ertuğrul, Peyami Safa'nın aynı adı taşıyan romanı "Sözde

Kızlar”ı sinemaya uyarladıktan sonra 1925 yılında Rusya’ya giderek çalışmalarına orada devam eder. Muhsin Ertuğrul’un sinema egemenliği 1922 da başlarken henüz çok yeni bir sektör olan sinemada varlık göstermeye çalışan film şirketlerinin de sinema denince ilk akıllarına gelen kişi Ertuğrul dur(Refiğ, 1971:89). 1944 yılında Faruk Kenç gibi Baha Gelenbevi gibi sinemacılar da yurtdışında sinema eğitimi alarak yurda dönmüş ve sinemayı tiyatrunun etkisinden kurtarmaya çalışmışlardır. Ancak piyasa tamamen Melodram türüne teslim olduğu için bu dönem yeni filmler pek ilgi görmemiştir. Gelenbevi II. Sinema dışı yönetmendir. “Deniz Kız”ı filmi Gelenbevi’nin ilk yönetmenlik denemesidir. Türk sinemasında sinemasal bir dilin öncüsü olmak isteyen Faruk Kenç, 1944 yılın da İstanbul film şirketini kurar ve “Hasret” filmini yönetir. Bu film aynı zamanda tiyatro dışı sanatçılar olan Münir Nurettin ve Oya Sensev’i sinemaya taşır. Bu dönemde de piyasa şartları sinematografik girişimlerin önünü kesmiştir. Yönetmenler bir süre sonra piyasa filmlerin uyumlu filmler yapmaya başlamışlardır. Ayrıca 1947 yılında Vedat Örfi Bengül’ün kurduğu şirket aracılığı ile Mısır filmlerinin ithali hız kazanmıştır. Buna bağlı olarak melodramların piyasadaki etkinlik alanı genişleyerek sinemasal çalışmaların büyük bir kısmını bu alana hapsedmiş ve bir “halk sineması” anlayışının doğumunu beslemiştir. Bunun yanında melodram türünün piyasa hâkimiyetini ve ‘tek adam’ı kırma çalışmaları azda olsa varlık göstermiştir. Bunların başında 1949 yılında Ö. Lütfi Akad tarafından çekilen “*Vurun Kahpeye*” filmi ikinci bir kırılma noktasını oluşturmuş olarak değerlendirilebilir(Battal,2006:110-114). 1950’lerde başlayan Yeşilçam dönemi ekonomik endişelerin ön planda olduğu bir sinemadır. Bu sinema döneminde ekonomik nedenlere bağlı olarak para getiren filmleri çekmeye özen gösterilmiş ve melodramlar piyasadaki gücünü devam ettirmiştir.

### **Sinema ve Toplum İlişkisi**

Sinema, bireylerin algılarında toplumun genelini etkileyen bir sanat olarak değerlendirilebilir. Sinema karanlık bir salonda toplumdaki bir parçaya hitap eder. Bu parçanın yaşamı anlama, anlamlandırma, hayatının içinden değerlere bakma, kadın, erkek, cinsellik, gibi yaşamsal konuları algılama biçimine hitap edebilir. Perde de gözlemlenen yaşam kesitinin, onu izleyen topluluk üzerinde birçok etkiye sahip olduğu bilinmektedir. İzleyici perde de gördüğü filmin bir parçası olarak verilen değerlerin içinde yaşar o derelerin yaşanış biçimine katılır. Bir bakıma izleyici karanlık bir salondan baktığı öteki yaşamın canlı bir parçası olur. Bu bağlamda sinema bizim hayatımızdan değerler taşıdığı gibi sanatsal okuma biçimine dayalı olarak yeni değerlerinde üreticisi konumundadır. Aynı anda birçok duyumuza hitap eden sinema, toplumu okuma konusunda sosyal bilimcilere ışık tuttuğu gibi toplumsal

sorun ve çelişkilerin yansıdığı bir ortam olarak değerlendirilebilir. Bu noktada Şasa(2003:17)'nin akıllılar dünyasının bir kısmında, sisli bir dağın başına çöreklenerek dünyayı bu çelişkileri ile anlamlandırmaya çabası doğru bir okumadır.

Micheal ve Douglas(1997:37)'a göre, bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı önem taşırlar ve bu yönüyle yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın, toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli roller üstlenirler. Bu noktada İzlenen rollerin içselleştirilmesi ve bu rollerin idealize edilmesi nedeniyle izleyici filmin verdiği duygu ve düşünsel tutum yönünde, film içinde ilerler. Bunların en iyi örneklerini bizim sinemamızda sinemasal yaklaşımlarda gözlemlemek mümkündür. Özellikle popüler Türk sinemasında konu, verilmek istenen değerler etrafında şekillenirken, aynı zamanda tutum ve davranışları da biçimlendirir. Popüler Türk sinemasında işlenen en önemli temalarda biri ailenin kutsallığı ve geleneksel değerlerin ataerkil bağlamda korunması temeline dayanır. Bu bağlamda seyircinin filme ve yaşanan olaylara duygusal katılımı ancak filmdeki karakterlerle özdeşleşebilmesine bağlı olarak oluşur. Sinema, kamera açıları ve hareketlerini, dekor ve kostümü, ışığı, oyunculuğu, çeşitli film hilelerini kullanarak yarattığı atmosferle bu özdeşleşmeye katkıda bulunmaya çalışır. Bu gerçeklik yanılsaması, perdede görünenlerin değil, gerçek dünyanın nesnel bir yansıması olduğu izlenimini veririler. Özdeşleşmenin sağlanmasıyla filmdeki olaylara kendini kaptıran seyirci, filme düşünsel olarak katılmak yerine filmin anlatısının kendini yönlendirmesine izin verirken, aynı zamanda filmdeki verili mesajları sorgulamadan pasif bir şekilde kabul eder(Topçu, 2004:157-158). Sinema, bir takım yerel değerlerin eleştirilmesi bir kısmının da korunarak daha da içselleştirilmesinde önemli bir fonksiyona sahiptir. Birçok yönüyle modernleşme biçimi şekle dayalı olan Türk toplumsal yapısındaki dönüşümün, kurgulanmış anlatılar aracılığı ile yeni şekiller aldığı söylenebilir. Bu çerçevede, filmsel anlatılar, toplumsal etkileşimdeki sınıf, cins ve ırk çatışmalarının belirleyiciliğini gizleyerek, “nesnel”, “yansız” bir bakış açısı imal etmeye çalışır. Ortadan kaldırılamayan toplumsal çelişkilere, giderilemeyen gerilimlerle imgesel ya da biçimsel çözümler icat etme işleviyle, anlatı biçimleri üretmenin kendisi, başlı başına ideolojik bir eylem olarak tanımlanmaktadır(Abisel, 2005:35). Sinema toplumsal bir sanattır ve toplumun içinde çıkan bireyler tarafından üretilmektedir. Buna bağlı olarak toplumun sahip olduğu değer ve yargıların yeniden bir okunmasının sunumu olarak değerlendirilebilir.

## **Türk Sinemasında Etkili Olan Akımlar ve Sinemaya Etkileri**

### **1. Toplumsal Gerçekçi Sinema ve Filmsel Anlatı**

Toplumsal gerçekçi akım, 1960 darbesinden sonra sinemada etkili olmuş önemli bir akımdır. Bu dönemde çekilen filmler, sinemada egemen olan melodram türün egemenliği üzerinde bir kırılma noktası ve sinemayı yeni bir anlayışa doğru evriltme çabası olarak değerlendirilmektedir. Uçakan(1977:23)'a göre ise, 27 Mayıs ihtilal'ından sonra su yüzüne çıkmış olan Marksist zihniyetin sinemaya yansıma biçimidir. Bu akımın etkili olduğu filmlerde konu, toplumsal gerçekler etrafında şekillenmektedir. Bu filmlerin konuları göç olgusu, işçi sınıfının hakları, mülkün dağılımındaki adaletsizlik gibi konular etrafında, gerçekçiliği temel alma biçiminde kendini göstermektedir. 1960 darbesi, bir çok sinema yazarı tarafından sinema sanatını özgürleştirici ve sosyal meselelerin sinema açısından ele alınışının başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu müdahale ile beraber sinemanın kamerası, sosyal hayattan uzakta yaratılmış pembe hayatların (melodramlar) üzerinden alınarak, topluma ve gerçek yaşanmışlıklara çevrilme çabasıdır. Ancak bu farklılaşmalar ayrıca 'gerçeklik'in nasıllığını da tartışılır hale getirmiştir. Başlangıçta sinemacılar batılılaşma noktasında benzer tutumlar sergilerken, sonraki yıllarda özellikle Kemal Tahir ve onun düşüncelerine yakın olan Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenler "nasıl bir batılılaşma?" sorusunun çengelini zihinlere taşımışlardır. Bu dönemde klasik Marksist düşünce çerçevesinde batılılaşmayı yorumlayan aydınlar, bu bakış açısına paralel olarak sinemada gerçekliğin arayışı içine girmişlerdir. Bu görüşün en önemli temsilcisi daha sonra Sinematek Derneği'nin kurucularından olan Onat Kutlar olarak bilinmektedir. Buna bağlı olarak yeni düşünce akımları ve bunların yansıması olan filmler doğmuştur. Türkiye'nin içinde bulunduğu ve DP(Demokrat Parti)'nin politikalarının bir sonucu olarak değerlendirilen sosyal ve ekonomik sorunlar sinemasal bir dille anlatılmaya çalışılmıştır. Bunun yanında yine dönemin politikalarının bir uzantısı olarak değerlendirilen ekonomik, sosyal sorunlar öne çıkarılmıştır (Türk, 2001:146).

1960 darbesiyle beraber ortaya çıkan 'toplumsal gerçekçi' akım Marksist bir pencereden Türk toplumunu okumaya çalışmış ve buna bağlı olarak işçi, emek ve gelir dağılımındaki adaletsizlik konuları perdeye taşınmıştır. Bu dönemde çekilen filmler, sinemada egemen olan melodram türün egemenliği üzerinde bir kırılma noktası ve sinemayı yeni bir anlayışa doğru evriltme çabasıdır. Bu akımın etkili olduğu filmlerde konu toplumsal gerçekler etrafında şekillenmektedir. Bu filmlerin konuları göç olgusu, işçi sınıfının hakları,



mülkün dağılımındaki adaletsizlik gibi konular etrafında şekillendiğini daha önce ifade etmiştik. Döneme damgasını vuran filmleri şöyle sıralayabiliriz:

- Gecelerin Ötesi, Erksan, 1960
- Yılanların Öcü, Erksan,1962
- Susuz Yaz, Erksan,1963
- Şehirdeki Yabancı, Refiğ,1963
- Gurbet Kuşları, Refiğ,1964
- Karanlıkta Uyananlar, Göreç 1964
- Bitmeyen Yol, Sağıroğlu,1965 dir.

#### **YILANLARIN ÖCÜ:**

Senaryo: Metin Erksan

Yönetmen: Metin Erksan

Yapımcı: Be-Ya Film (Nusret İkbal)

Yıl: 1962

Filmin Konusu: Karısı ve çocuklarıyla toprağı işleyerek yaşamını sürdüren Kara Bayram'la, evinin önünde ev yaptırmak için temel atan Haceli arasında geçen çatışmaların öyküsüdür.

Film, anlatılan ilişkilerin Türk toplumsal yapısı ile uyumlu olmadığı noktasında büyük eleştiriler almış ve gösterimi esnasında protesto edilmiştir. Filmde, Kara Bayram'ın, evinin önüne ev yaptıran Haceli ile mücadelesinde köyün iktidar güçlerinin Haceli'nin yanında yer almasının altı çizilmeye çalışılmıştır. Bu noktada ekonominin belirlediği güç dengelerine dayalı bir hak ve özgürlükler sistemi eleştirilmiştir. Kara Bayram, fakir olmasından dolayı karşısındaki güçleri kıramamış ve bu haksızlığa boyun eğmek zorunda kalmıştır. Filmde dini değerlere doğrudan bir eleştirinin yapılmamasının yanı sıra, köyün hakim güçlerinden biri olan muhtar, dindar bir karakter olarak karakterize edilmiştir. Dini değerler, ekonomik

çıklarları ve otorite merkezlerini meşrulaştıran bir içerikle sunulmaktadır. Irazca, mert, güçlü ve geleneklerine bağlı bir kadın olarak tasvir edilmesine karşın, oğlunu, düşmanı Haceli'nin karısı ile birlikte olamaya ikna etmiştir. Bu yönüyle kendisi ve toplumu için önemli saydığı bir değer olan namus kavramının çıkarlar söz konusu olunca kırılabilceği ifadelendirilmiştir. Bu bağlamda Türk köylüsünün inançlarını, aralarındaki ilişkileri bütünüyle materyalist açıdan değerlendirirken, aralarındaki çatışmaları “sınıf bilinci” yaklaşımı ile ele alma gayreti göze çarpmaktadır (Uçakan,1977:30). Filmde kırsala ait toplumsal yapının ekonomi temelli bir tabakalar sistemine sahip olmakla birlikte paraya dayalı güç ve kuvveti elinde bulunduran tabaka meşruluğunu dini bir görünüme yaslamaktadır. Filmsel anlatıda insanlar arasındaki ilişkinin dayandığı bireysel temele ve bu temel içinde eriyen insanın yalnızlığına vurgu yapılmıştır.

## **2.Devrimci Sinema ve Filmsel Anlatı**

Türk sinemasında Yılmaz Güney'in temsilcisi olduğu Devrimci Sinema, toplumda yaşanan ekonomik ve sosyal yaşam sıkıntılarına görsellik getirme iddiasını ortaya koymaya çalışmıştır. Yılmaz Güney, kan davası yüzünden memleketi Urfa'dan ayrılarak Adana'ya yerleşmiş mevsim işçisi Hamit Pütün'ün yedi çocuğundan biri olarak 01. 04. 1937 tarihinde Adana'nın Yenice köyünde dünyaya gelmiştir. Güney, çocukluğunda şiirler, öyküler yazmış ve üniversite öğrenimi sırasında işçilik yaparak geçimini sağlamıştır. Üniversite öğrenimini sürdürdüğü İstanbul'da 1958'de Atıf Yılmaz'ın yanında film oyunculuğu ve senaristlik yapmaya başlayarak sinemaya girmiştir. Oyuncu, senarist, yönetmen yardımcısı olarak 1961 yılına dek, “Bu Vatanın Çocukları”, “Alageyik”, “Karacaoğlan'ın Kara sevdası”, “Tütün Zamanı”, “Ölüm Perdesi”, “Dolandırıcılar Şahı”, “Kızıl Vazo”, “Seni Kaybedersen”, “Tatlı Bela” gibi filmlerde yer almıştır(Battal,2006:192). Birçok sinema yazarı, Güney'in sinema serüvenini iki dönemde inceler. Bu dönemlerin birinci kısmını “Umut” filmine kadar yaptığı filmler oluştururken ikinci aşama “Umut” filmi ile başlamaktadır.

Güney, ilk filmlerinde tamamen olağan üstü kahramanları canlandırmaktadır. Kadın, silah ve at Güney filmlerinin vazgeçilmez aksesuarları olarak filmlerde kullanılmıştır. Akad'ın çektiği “Kızılırmak Karakoyun” filminde ki pasif oyunculuğuna kadar yenilmez bir kahramandır Güney. Bu filmle beraber yeni bir başlangıç yapar ve kendini yeniden yaratır. “Umutsuzlar” ve “Arkadaş” filmleri Güney'in silahsız, atsız ve avratsız dönemini temsil eden filmlerdir. Güney'in günlük hayatımızdaki diyalektik yapıyı “Umut” filmi ile sinemaya taşıdığını ifade eden Battal(2006:201)'a göre “Umut” filmi, yaşanan ve fakat yaşanırken

derinlikleri fark edilmeyen gerçeklikten bahsetmektedir. Ancak bu gerçeklik anlayışı birçok sinemacı tarafından fazla maddileştirilmiş olarak değerlendirilmektedir. Türk toplumsal yapısı içerisinde birincil ilişkilerin öncelendiği ve geleneksel değerlerin değişimi sürecinde yaşanan sancılar göz önünde bulundurulduğunda ‘Umut’ filmindeki faytoncunun dramı, daha çok ikincil ilişkilerin hâkim olduğu sanayi toplumlarına özgü bir dram olgusunun dillendiricisi olarak değerlendirilmiştir.

Devrimci sinemada Güney, toplumdaki ekonomik gelir dengesizliklerini, geleneklerin toplumsal ilişkiler üzerindeki baskıcı gölgesini “Seyit Han”, modernleşmenin getirdiği işsizlik ve iş gücü fazlalığını “Sürü” ve yine kurulu düzenin bozukluklarını “Sürü”, “Aç Kurtlar” filmleri ile ortaya koymaya çalışmıştır. Türk toplumsal yapısının bireyci bir temele dayanmayan dokusunu “Umut” filminin karşılığı olan ilişkiler açısından söz etmek zorlaşmaktadır. Bu noktadan bakıldığında Güney sineması, melodramların yapay dünyalarının dışında gerçek yaşama ilişkin sahneleri perdeye taşıma yönünden takdir görüp hatta gerçekliğin yansıması olarak değerlendirilirken bir yandan da toplumsal yapıyı yanlış okuması yönüyle de eleştirilen bir sinema olmuştur.

## **Umut**

Senaryo: Yılmaz Güney

Yönetmen: Yılmaz Güney

Yapımcı: Güney Film (Yılmaz Güney)

Yıl: 1970 Filmin

Konusu: Tüm umudunu meçhul bir defineye bağlayan beş çocuklu bir faytoncunun öyküsüdür.

Umut filmi faytoncu Cabbar’ın yoksulluk karşısındaki çaresizliğini yenmek için piyango, define gibi alanlara merak sarması ve bu hayallerinin gerçekleştirme mücadelesi etrafında şekillenmiş bir filmidir. Cabbar, teknik gelişmelerle ortaya çıkan ulaşım araçlarıyla mücadele edememenin ezikliğini yaşarken, film hurafe inanışların ve metafizik olguların insanları ne büyük boşluklara sürüklediğinin altını çizmektedir. Olağanüstü güçlerinin yardımıyla definenin yerini Cabbar’ a buldurmaya çalışan hoca, boş inançların insanları oyalaması ve umutsuzluğa düşürmesini temsil eden bir unsur olarak sunulmaktadır. Güney, Umut filmi ile insanın yaşam gerçeğini, metafizik değerlerin ya da inanışların değiştirme gücünün

olmadığını ve bu uğurda harcanan çabanın da boş bir uğraş olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Bir yönüyle aklın sorgulayıcı yapısı içerisinde manevi değerlerin yaşamdaki karşılıkları eleştirisi olarak da değerlendirilebilir. Cabbar, eğitimsiz ve çaresiz bir karakter olarak Hoca'nın verdiği boş umutlara kapılarak gerçeği gözden kaçırmaktadır. Din, hoca üzerinden insanları boş hayallere sürükleyen ve gerçeklerden kopuk bir olgu olarak ortaya konmaktadır.

### 3. Ulusal Sinema ve Filmsel Anlatı

Toplumsal gerçekçi akımın toplumla gereken diyalogu kuramaması ve yeterince benimsenmemesi, sinemada farklı düşünsel çıkışları besleyen bir süreç oluşturmuştur. Bu bağlamda yönetmenler, Türk toplumsal yapısını yeniden okumak, toplumun değişim sürecini takip etmek adına yeni bir girişimin hazırlığına başlamışlardır. Halit Refiğ'in öncülüğünde Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler, halkı anlamak ve onun kültürel dokusuyla uyumlu filmler yapmanın izini sürmek adına farklı sinema filmleri çekmeye başlamışlardır. Bu hareket, Türk düşünce tarihinde bir takım kırılma noktalarının yansımalarını da üzerinde taşımaktadır. Özellikle Kemal Tahir'in Halit Refiğ üzerindeki etkileri bu yeni oluşumların düşünsel temellerini oluşturmaktadır.

Ulusal sinema, 27 Mayıs hareketinin 10 Ekim 1965 seçimlerinde siyasi arenada başarısızlığa uğraması ile ortaya çıkmıştır. 27 Mayıs, darbeye bel bağlamış yönetmenlerde bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Bu dönemde yapılan filmlerin başarısız olması ve yönetmenlerin kendi imkânlarıyla piyasa koşullarına dayanmaya çalışması, yeni arayışların önünü açmıştı. Ulusal sinemanın öncüsü olan Halit Refiğ, bir batılılaşma hareketi olarak değerlendirilen 27 Mayıs'ın başarısız olmasını "halka rağmen halk için" anlayışının sökmemesi olarak yorumlamış ve halk kültürünü öğrenmeye yöneldiğini ifade etmiştir(Yaylagül, 2004:259).

Özellikle Halit Refiğ'in önderliğinde 1965 sonrasında yönetmenler toplumu biraz daha kendi penceresinden okuma çabasına girmiş ve bunu sonucunda "Ulusal Sinema" ve "Halk Sinema"sı tartışmaları doğmuştur. Bu bağlamda "Ulusal Sinema" anlayışının temel düşünsel yapısını, Batı'lı manada bir gelişmişliğin her toplumda aynı süreci yaşamadığı gerçeği oluşturmaktadır. Türk toplumsal yapısının modernleşme sürecinde izlediği biçimsel batılılaşma süreci, kendi tarihi gerçekliğine yaslanan bir modernleşme anlayışının önünü kesmiş olarak değerlendirilmiştir(Ülken, 1992:22). Halit Refiğ'in "Ulusal Sinema" anlayışının temelini içinde yaşanan kültürü anlama ve ayrıntılarını görme oluşturmaktadır. Metin Erksan da bu konuda benzer görüşleri paylaşır ve Refiğ'e bu konuda destek verir.

Onlara göre, Türk toplumunu oluşturan ekonomik, politik, sosyal ve dini etkenler vardır ve bu etkenler sinema dilinden uzak tutulamaz. Dolayısıyla sınıfsız bir toplum olan Osmanlı-Türk toplumunda sınıflı toplumlarda geçen filmsel kurguların kabul görmesi zordur. Proleterya olmayan bir topluma proleterya olarak uydurulan köylü sınıfı, bu bakışı oluşturmaya yetmemektedir(Yaylagül,2004:263). Refiğ, Türk toplumsal yapısıyla uyumlu bir sinematografik yapı geliştirmek için “Ulusal Sinema” kavramı etrafında filmlerini şekillendirme çabası içerisine girmiş, halkı dikkate alarak üretmeye çabalamıştır. Ancak bu dönem üretilen filmlere bakıldığında toplumun yerel değerlerinin, modernleşmenin önünde duran engeller olarak “Vurun Kahpeye”, (Refiğ,1973), “Hudutların Kanunu”(Akad,1966), “Çalığışu” (Seden,1966) vurgulanmasından çok da uzaklaştığı söylenemez.

Akad’ın 1949 yılında çektiği “Vurun Kahpeye” filminde dini değerler imam karakteri üzerinden eleştirilmiş ve bu karakter değişimin ve modernleşmenin önünde duran bir tip olarak tasvir edilirken, filmin en olumsuz karakteri Hacı Fettah(inancı temsil eden bir karakter) olarak öne çıkmaktadır. Ancak “Vurun Kahpeye” filmini yeniden çeken Refiğ bu noktada daha yumuşak bir ifadelendirmeye girdiğini şöyle açıklamaktadır:

*“Milli mücadelenin en temel belgesi Mehmet Akif’in yazdığı İstiklal Marşı’dır. O marşın metni benim için çok önemliydi. Dolayısıyla ben ‘Vurun Kahpeye’ yi yaparken İstiklal Marşını esas aldım. Bu bence işin gerçek özüne yaklaşımdı. Yani milli mücadele o ruhla kazanılmıştı. Ve orada şunu yapmak istedim, ki milli mücadeleye karşı çıkan yobazların varlığı, irtica meselesi bir gerçektir. Ama bunların oluşturduğu tehdit bir toptan din ve İslam düşmanlığına dönüşmemelidir. Çünkü milli mücadeleyi gerçekleştiren insanlar yobazlara rağmen inanmış insanlardı.”*(12.01.2008 tarihinde kendisiyle yaptığımız söyleşiden)

Dolayısıyla ulusal sinemanın temsilinde önemli filmlerden biri olan “vurun Kahpeye” filmi her yönetmenin elinde yeni bir biçim almış ve özellikle Refiğ tarafından dinin modernleşmenin öncülere açısından bir sorun olmadığına altı çizilmeye çalışılmıştır.

“Ulusal Sinema” anlayışının izlerini taşıyan filmleri Uçakan(1977:53) şöyle aktarmaktadır: Bir Türke Gönül Verdim (Refiğ,1967), Kuyu (Erksan,1968), Sevmek Zamanı (Erksan,1965), Fatma Bacı (Refiğ,1972), Vurun Kahpeye (Refiğ,1973), Hudutların Kanunu(Akad,1966), Ah Güzel İstanbul(Batıbeki,1966), Çalığışu (Seden,1966), Kızılırmak-Karakoyun (Akad,1967), Ana (Akad,1967), Sinekli Bakkal (Dinler,1967), Yaprak Dökümü (Ün, 1967), Zilli Nazife(Ün 1967), Cemo (Batıbeki,1975), Kuma (Batıbeki, 1975) filmleri olarak saymaktadır

## **Vurun Kahbeye**

**Yapımcı:** Hürrem Erman

**Yönetmen:** Halit Refiğ

**Senarist:** Orhan Aksoy, Halit Refiğ

**Tür:** Dram

**Yapım Yılı:**1973

**Konusu:** İstanbul'dan Anadolu'ya öğretmenlik yapmaya giden bir kadının Milli Mücadele'ye verdiği desteğin anlatıldığı filmde, Hacı Fettah, Kuva-yi Milliye'ye destek veren Ömer Bey'den ve öğretmen Aliye'den rahatsızdır. Bu açıdan bakıldığında toplumda modernleşmenin öncüleri ile yerel güçler karşı karşıyadır. Dolayısıyla Fettah, Ömer Efendi hakkında dedikodu yayarak kasabalıyı Aliye'ye ve Kuva-yi Milliye'ye karşı kıskırtır.

Vurun Kahbeye filmi, Türk sineması açısından din adamı tiplemesinin en klasik örneklerinden biridir. Aliye öğretmen karakteri aydınlığın kırsal üzerine taşınışında bir aracıdır ve karşısında dini sömüren bir yobaz karakteri vardır. Bu yobaz karakteri, özellikle dedikodu ve söylentilerle halkın değerlerini kullanmakta ve öğretmeni toplum dışına itmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda Türk toplumunda özellikle kırsal yörelerde insan hayatlarını biçimlendiren değerleri tekelinde bulunduran din adamı karakterinin, toplumu yönlendirme gücünün ve bunu nasıl kullandığının altı çizilmeye çalışılmaktadır. Hacı Fettah karakteri Aliye öğretmeni devre dışı bırakmak ve sahip olduğu düzeni sürdürmek için toplumun en hassas noktalarını kullanır. Çeşitli ahlaki iftiralarla toplumu Aliye öğretmene karşı galeyana getirir. Son sahnede bunu başarmış görünür. Ancak burada seyirciye, dinin temel kaynaklarının değişimin temsilcileri açısından öneminin büyük olduğu mesajı verilmeye çalışılır. Refiğ bu mesajın özellikle altını çizmek ister. Bunu yapmak için de Akad'ın çektiği versiyonda Aliye öğretmene Tahsin Bey'in hediye ettiği madalyonu, Kuran ile değiştirir. Böylece Refiğ'in çektiği "Vurun Kahbeye" filminde Aliye öğretmen taşlanarak öldürülürken, elinin içinde Yüzbaşı Tahsin Bey'in hediye ettiği Kuran çıkar. Bu bağlamda toplumu biçimlendiren değerlerin Hacı Fettah karakteri tarafından temsil edilemediğini ifade eden bir mesaja yer verilmiş olur. Birçok Refiğ filminde dikkat çekildiği gibi, toplumun dini değerlerine karşı bir mesafenin olmadığı mesajı verilmeye çalışılmıştır. Toplum bir dönüşümün eşiğine doğru götürülürken, sahip olduğu değerlere karşı gereken saygının gösterilmesi gerektiğinin altı çizilmiştir. Bu noktada milli mücadeleye ruhunu veren manevi değerler, Ömer Efendinin şahsında görünür kılınırken, Hacı Fettah ise karşı durulması gereken bir karakter olarak öne çıkmaktadır.

#### 4.Milli Sinema ve Filmsel Anlatı

1965 sonrasında Türk sinemasında yeni akımlar oluşmuştur. Bir kısım sinemacıların (Halit Refiğ, Metin Erksan... gibi) Türk toplum yapısıyla barışık ve aynı zamanda modern değerlerin taşıyıcısı filmlerinin yanında, sinemada dini yada mistik öğelerin varlığını farklı bir pencereden ele almak isteyen Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan da yeni bir sinema söyleminin öncüleri olmuşlardır. 1960'lerden sonra toplumsal sorunların daha fazla dile getirildiği bir alan olan sinema, bu bağlamda 'Milli Sinema' aracılığı ile toplumu geçmişteki değerleri ile yüzleştiren, kendi açılarından bir çeşit yozlaşmanın önünde durmaya çalışan bir çaba olarak ortaya çıkmıştır.

'Milli Sinema' akımı Necip Fazıl'ın senaryolarından beslenen bir sinema olmasının yanında, ortaya çıktığı dönemin siyasal yapısının gerekleri ile uyumlu olarak sinemada farklı bir çıkış hareketidir. Milli sinemacılar toplumun geçmişte yaşadıkları değerleri savunurken devrimci sinema taraftarları filmlerinde Türk toplumunun gelecekte görmek istedikleri değerlerini ortaya koymuşlardır. Bu farklı iki toplumsal grup aynı toplum içerisinde yaşamakta ve topluma egemen olan düşünceleri dile getirmektedir. Milli sinemanın en önemli temsilcisi olan Yücel Çakmaklı, Osmanlı toplumunu İslamcı bir perspektifle değerlendirerek, dönemin ihtişamlı günlerine dönmenin ve bu dönemi biçimlendiren dini değerlere sadakatin önemini vurgulayan yapıtlar ortaya koymuştur. (Yaylagül, 2004:271).

Necip Fazıl'ın kaleme aldığı "Bir Adam Yaratmak" metninden yola çıkarak üç bölümlük bir TV dizisi oluşturan Çakmaklı, İlk yönetmenlik denemesini "Kâbe Yollarında" adlı bir belgeselle gerçekleştirmiştir. 1969'da Elif Film'i kuran Çakmaklı, 1970-74 arası çektiği tüm filmlerde, dinsel ağırlıklı konularla, İslami kesimin el üstünde tuttuğu bir yönetmen olmayı başardı. Çakmaklı ilk dönem filmlerinde, kurtuluşun, kendi öz değerlerimizde aranması gerektiğinin altını çizen filmlere imza attı. 1980'li yıllarda televizyon dizilerine ağırlık verirken, bu dizilerde de dini değerlerin önemini vurgulamaya çalışıyordu(Yalsızuçanlar,1998:21). Bunun yanında "Oğlum Osman", "Kızım Ayşe", "Memleketim" 1974 yılına kadar sürdürülen milli sinema anlayışının ilk ürünleridir. Çakmaklı, bu anlayış doğrultusunda batı kültürü karşısında yolunu şaşırıp ve sonra da huzuru kendi değerlerine dönmede bulan gençleri konu almıştır(Özgüç, 2005:189). Çakmaklı 1989 yılında çektiği "Minyeli Abdullah" filmi ile başörtüsü yasağının gündeme taşımıştır. Böylece "Beyaz Sinema" adı verilen daha ideolojik bir tabana oturtulmuş filmlerle gündeme gelmiştir. Milli sinemanın yeni bir anlayış oluşturmak ya da yerli değerlere sahip çıkmak adına oluşturduğu sinemasal dil, bu yönüyle bir çok eleştirinin hedefi olmuştur(Özgüç, 2005:189).

Yücel Çakmaklı'nın 1970 yılında çektiği "Birleşen Yollar" ilk milli sinema örneğidir ve popüler Türk sinemasının bildik kalıplarını kırma noktasında önemli sayılabilecek bir filmidir. Ancak sanatsal manada yeterli bulunmamış ve birçok eleştiri almıştır. "Oğlum Osman" ise eğitim ve çevre aracılığı ile bireylerin hayatlarını yozlaştıran batılılaşmaya karşı gene eleştirel bir yaklaşımla sunulmuştur. Bu tip filmsel anlatılarda verilmek istenen düşüncenin, toplumun dönüşüm sürecinde izine rastlanmayan yapay hayat kesitleri taşıması, filmleri birçok eleştirinin hedefi yapmıştır. Bu bağlamda Milli sinema, popüler Türk filmlerine alternatif olabilecek yeni bir çıkışa öncülük yapma amacını taşımaktadır. Ancak işlenen konuların doğru diyalog ve sahnelerle zenginleştirilememesi gerçekliğinden uzakta, hayal ürünü kahramanlar ve bunların varlığı ile uyumlu bir sosyal hayat biçimini yaratmıştır.

**Minyeli Abdullah:**

**Senaryo:** Bülent Oran

**Yönetmen:** Yücel Çakmaklı

**Yapımcı:** Feza Film (Mehmet Tanrıseven)

**Yıl:** 1990

**Filmin Konusu:** Olaylar 1960 yıllarında Mısır'da Nasır'ın iktidar döneminde geçer. Hapisten çıkan Abdullah, boşandığı eşi Sevda'ya tekrar yaşamını birleştirir. Olaylar büyüyen oğlu ve kızıyla birlikte sürüp gider.

Minyeli Abdullah ekonomik sıkıntılarla başlayan hayatını devam ettirirken, dinine ve bu dinin şekillendirdiği ahlakına bağlılığından dolayı çeşitli sıkıntılar yaşamaya başlar. Filmin etrafında şekillendiği temel unsur, dindar bir insanın inancından dolayı yaşamak zorunda olduğu sıkıntılardır. Minyeli Abdullah eşi ve çocukları ile alabildiğine sade bir hayat yaşarken, tutuklanır. Hapis hayatı boyunca mümkün olduğu kadar sabırlıdır ve hakkında verilme ihtimali olan idam kararına karşı da bu sükûnetini korumaktadır. İçinde bulunduğu zor şartlara rağmen Abdullah mümkün olduğu kadar ibadetlerini düzenli olarak yerine getirmektedir. Mısır da yönetimin değişmesi ile Abdullah affedilir ve özgür kalır. Ancak hayatında çok şey değişmiştir ve eski yaşam biçimine dönmesi mümkün değildir. Abdullah hapse iken eşi Sevde ailesinin baskısı ve ekonomik zorluklar nedeni ile ondan boşanır. Kendi ailesinin yanında yaşamaya başlayan Sevde içinde bulunduğu duruma çok üzülmesine rağmen çocukları için buna katlanmak zorunda olduğunu düşünmektedir. Evde yalnız kalan Abdullah'ın annesi oğlu ile karşılaşmasının sevinç ve heyecanına dayanamaz ve ölür. Annesinin ölümüne çok üzülen Abdullah, eski işine geri dönmez. Kahire'ye giderek oradaki



tren garında hamallık yapmaya başlar. Hamallıktan kazandığı para ile fakir bir öğrenciyi okutan Abdullah, hırsızlık yaparken yakaladığı bir çocuğa da dükkân açarak ticaret yapmasını sağlar. Bütün hayatında hedefi öldükten sonraki yaşamı olan Abdullah insanlar tarafından çok sevilir. Filmin temel mesajı, dünya hayatının değersizliği ve bunun karşısında ibadetin ve ahret için çalışmanın önemidir. Bunun yanında Abdullah karakteri içinde bulunduğu olumsuzluklara sabrı ile inanmış bireyi olması gereken biçimi temsil etmektedir. Pratik hayatta karşılığı olması mümkün olmayan eylemleri ve teslimiyetçi kişiliği ile ölümden sonraki hayata odaklanır.

### **Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi**

Türk toplumu genel bir tutum olarak dinini, değer verdiği bilgili ve veli kişilerden dinleyerek öğrenmeyi sevdiğinden dolayı, din adamı kavramı yerleşik bir biçim kazanmıştır. Konu hakkında çok defa görüşlerine başvurduğumuz Ilgaz(Defne Ilgaz) da “toplumun bastonları”( Ilgaz ile 09. 10. 2007 tarihinde yapılan söyleşiden) olarak nitelendirdiği din adamlığı kurumunun Türk toplumunda yerleşmesi ve kurumsal bir yapı kazanmasını, toplumumuzun dinleyerek öğrenme geleneğini benimsemesine bağlamaktadır. 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. Bu biçimsellik içinde kendini gösteren din adamları, halkın kendi arasından çıkan kendisine özel bir takım yeteneklerin yüklendiği kişilerdir. 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. Örneğin “Kibar Feyzo” filminde “Topal Hoca” karakteri bir din adamı olarak sunulurken, halkın kendi arasından çıkan bir tip olarak değil de dinin bizzat yarattığı karakterler olarak ele alınmıştır. “Topal Hoca” karakteri muska yapmakta ve çeşitli büyü ve sihirleri yine birtakım karşı sihirselsel ve büyüsel işlemlerle bozmaya çalışmaktadır. Dinin asıl kaynağında bu tip uygulamalar yasaklanmasına ve uygulayıcılarının da cezalandırılacağı İlahiyatçılar tarafından ifade edilmesine rağmen, geçmişte ve günümüzde bu tip uygulamalarla sıkça karşılaşmak mümkündür. Aynı şekilde “Vurun Kahpeye” (Ö. Lutfi Akad) filminde de “Hacı Fettah” karakteri, halkın kendi arasından çıkan bir din adamıdır ve eğitimsizdir. Buna rağmen yaşadığı kasabanın insanlarını sadece konuşmaları ile peşinden sürüklemeyi başarmaktadır. Çevresindeki insanları metafizik dünyanın değerleri (cehennem, kasabanın lanetleneyeceği, namus vs) ile korkutarak değişim karşısında sorgusuzca bir tutum almaya doğru

itebilmektedir. Bu yönüyle “Hacı Fettah”, kasaba içerisinde kendi otoritesini sağlamlaştırırken, insanları da peşinden sürüklemeyi başarmış ve dini değerlere olan saygıyı üzerinden tutumlarına meşruluk kazandırmıştır. Vurun Kahpeye filminde Hacı Fettah, kasabanın namusunu kirlettiğini iddia ettiği Aliye öğretmeni, halkı galeyana getirerek linç ettirmiştir. Söz konusu filmlerde halkın inanma duygusunun kutsal değerler üzerinden nasıl sömürüldüğünün altı çizilirken, halkın sorgulayıcı bir yaklaşımı benimsemesi gerektiğinin de mesajları verilmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde dini kurumlar ve bunların idaresinde görev alan din adamları, toplumun birçok yönden idaresinde ve kontrol altında tutulmasında görev almış, Cumhuriyet’ten sonra bu kurumların işlevini kaybetmesi sonucunda Türk toplumu benzer bir konumda algıladığı dini eğitimi olmayan insanlara, benzer bir işlev yüklemiştir. Bu bağlamda toplumun kendi içinden çıkan eğitimsiz insanlar, din adamı kavramının içeriğini doldurmaya çalışmış ve birçok suiistimal faydacılık tutumu da bu kavram içerisinde eritilmiştir. Türk toplumsal yapısı içerisinde gerek inanç pratiklerinin uygulanması, gerekse hastaların iyileştirilmesi, büyü bozulması, kısmet açılması gibi davranışların gerçekleştirilmesinde din adamları öne çıkarılmaktadır. Toplumun kendilerine olan güvenini ve sadakatini kullanan bu tip din adamları, Türk sinemasında gözlemlenen “din adamı” karakterlerinin yaratımını beslemiş görünmektedir.

**1. Kırsalda Din Adamı Tipolojisi:** Türk filmlerinde din adamı karakterleri genelde halkın kendi arasından çıkan imamlar, şeyhler ve hocalardır. Filmlerde din adamı konumundaki bireyler genel olarak sarıklı, tespihli, cüppe, aba, şalvar gibi kıyafetler giyerler. Bu bağlamda çoğunlukla filmlerde gözlemlenen din adamlarının halkın giyim tarzından farklı bir tarzı benimsediklerini ifade edebiliriz. Örneğin “Zügürt Ağa” filminde Şeyh, başındaki beyaz örtüsü ve üzerinde uzun, beyaz elbise biçimindeki kıyafeti ile köyün diğer üyelerinden farklı bir giyime sahiptir. İslam dini, din adamı kavramına toplumsal bir işlev kazandırmamasına rağmen, daha öncede ifade ettiğimiz gibi Türk toplumunun dinleyerek öğrenme geleneği ve eski Türk geleneklerine bağlı olarak din adamı kavramı toplumda dini pratiklerin bir parçası olarak kökleşmiş görünmektedir.

Din adamı konumundaki kimseler, toplumun genelinden farklı bir giyim tarzı seçerek, bir yönüyle giyim tarzları üzerinden toplumsal etkinliklerini pekiştirme yoluna gitmişlerdir. “Kuma” filminde de imam konumundaki kişi uzun siyah cüppesi, başında kısa takkesi, elinde uzun tespihi, belinde kuşağı ve şalvarı ile içinde yaşadığı köydeki genel giyim tarzından daha farklı bir giyim biçimine sahiptir. Bu bağlamda Türk filmlerinde gözlemlenen din adamları, genel olarak kılık kıyafet devrimlerine muhalif bir sunuma sahiptir. “Üçkağıtçı” filmindeki

Raif karakteri de köyün genelinden farklı bir giyim tarzına sahip olmakla beraber, kıyafet renginin siyah seçilmesi de kendisine ayrı bir güç eklemektedir. Siyah, yalnızlığın, gizemi temsil eden bir renk olmakla birlikte bir güç göstergesi olarak da kullanılır. Siyahın ölüm ve matemin rengi olması Raif karakteri üzerinden ölüm korkusunun da temsilini içermektedir. Raif karakterinin siyahlar içinde ürkütücü de bir görünümü vardır. Filmlerde din adamları genelde, sakalları alabildiğine dağınık, iri gözlü, kilolu, estetik olmayan giyim tarzına sahip insanlardan oluşmaktadır. Toplumun genelinden farklı giyinen bu karakterler, hem giyim tarzları hem de fizyolojik özellikleri ile alabildiğine iticidirler.

**2. Cinci Büyücü ve Hoca Açmazı:** Türk toplumsal yapısı içerisinde geleneksel dinin inanç pratikleri arasında en çok dikkat çeken unsurlardan biri de din adamının cinci, büyü, muskacı biçiminde algılanmasıdır. Türk filmlerinin bir çoğunda din adamı olarak sunulan karakter muska yapan, büyü bozan ya da dileklerin gerçekleşmesi için büyü yapan kimseler olarak sunulmaktadır. “Kuma” filminde imam siyah giyimi ve arkasında yürüyen dört çarşafı karısı ile bir büyüci işlevindedir. Hanım karakteri, çocuğu olmadığı için imama götürüldüğünde, Hanım’ın göbeğini açarak üzerine Arap harfleri ile bir takım yazılar yazmıştır. “Kibar Feyzo” filminde Topal Hoca karakteri tıpkı bir üfürükçüyü andırmaktadır. Feyzo’nun kara sevdadan kurtulması için okuduğu bir takım duaları yüzüne doğru üfleemektedir. “Zügürt Ağa” ve “Üçkağıtçı” filmlerinde ise Şeyh ve Raif Efendi hem hastaları iyileştirmekte hem de yağmuru yağdırmak için güvenilen kişiler olmaktadır. “Sürü” filminde de çocukları ölen ve aynı zaman da konuşmayan Berivan, hem çocuklarının ölmemesi hem de hastalığının tedavi edilmesi için imama götürülmektedir. Din adamları toplumda muskacı, cinci gibi algılanmasının yanında gayb bilgilerine sahip kimseler olarak ta sunulmaktadır. Yılmaz Güney’in “Umut” filminde Hoca defineyi kendi öngörü güçleri ile bulmaya çalışmaktadır.

Geleneksel inanç pratiklerinin uygulanması noktasında rehber kabul edilen din adamları, toplumun kendi içinden öne çıkardığı çoğunlukla da keramet gösterdiğine inanılan kimseler olmaktadır. Bu karakterler dinin toplum içerisindeki uygulayıcıları olarak algılanmaktadır. Örneğin Şamanlar, İslamiyet inancı ile birlikte değişerek Dede şeklini almış ve bu bağlamda Dedeler, geçmişteki Şamanların birçok özelliğini taşımışlardır. Gelecekte haber vermek, hastaları iyileştirmek gibi özellikleri devam etmiştir. “Gökçe Çiçek” filminde de obanın bir dedesi vardır. Gökçe Çiçek ona gelir ve akıl danışır(Velioğlu, 2005:126). Bu noktada geçmiş dönemlerden beri Türk toplumunda manevi değerlerin bilgisine sahip olduğuna inanılan kimseler, hem kutsal kabul edilmiş hem de bir din adamı kavramını

karşılamaştır. Toplumda fala bakan, muska yazan, büyü yapan kişiler genelde din adamı olarak algılanmış, buna karşılık gelen karakterler sinemada hicvedilmiştir. Türk Toplumda eğitimli din adamları, sosyal statülerini genelde bu muskacı ve üfürükçülerle paylaşmak zorunda kalmıştır. Bu toplumun bilinçaltında din adamlarına karşı bir genellemeyi de beraberinde getirmiş, yobazlık, üçkâğıtçılık, üfürükçülük tüm din adamları üzerine genellenmiştir.

**3. Modern Şehir Ortamında Karakter Değiştiren Din Adamı:** Toplumu tepeden dönüştürülme anlayışı çerçevesinde Cumhuriyet projesinin bir seçkinci proje olması ve toplumun orta ve alt kısımlarının nasıl olsa üst düzeydeki dönüşümlere ayak uyduracağı, toplumsal derinliklerinin ancak zaman içinde oluşacağı varsayımı, hiç amaçlanmayan, hatta istenmeyen bir gelişme olarak köylülerin şehirlere akın etmesi ile hızla sarsılacak ve yeni toplumsallaşma biçimleri ortaya çıkaracaktır(Armağan, 1999:80). Bu bağlamda batılı toplumlarla hiçte aynı nitelikte olmayan kentleşme biçimleri, köy-kent karışımı bir kültüründe yaratıcısı olmuştur. Bu yeni kentleşme biçimi, birçok sosyal, ekonomik, kültürel sorunu birlikte yaratırken, sinema, uzun yıllar perde de bu sorunlara mizahi bir dil kullanarak görsellik kazandırmıştır. Kırsaldan kente doğru ilerleyen nüfus, kentte çok aşağılardan (hamallık, kapıcılık, temizlik.... ) başlayarak kendine bir hayat kurarken, çok nadirde olsa sınıflar arası geçiş yaşamıştır.

Bu filmlerde çizilen din adamı, kentin temel gerçeği olan paraya çok yakın duran bir karakterdir. Popüler Türk filmlerinde (Yoksul, Kiracı, Sakar Şakir.... ) Hacı bakkal, Hacı ev sahibi rollerinde verilen karakterler, başlarında takkeleri, ellerinde doksan dokuzluk tespihleri, bol paça pantolonları ve üzerlerindeki uzun palto veya cüppeye benzeyen uzun kıyafetleri ile dikkat çekerler. Bu karakterler dillerinden duayı eksik etmeyen, yaptıkları ticarete dinin insanlar üzerinde uyandırdığı güven duygusundan yararlanan karakterlerdir. Bu bağlamda Ilgaz(2007), Türk toplumunun dini sembollere karşı diğer Müslüman milletlerden farklı olan tutumunu şöyle tarif eder:

*“Türkler tasavvuf yoluyla İslam’ı benimsemişlerdir. Dolayısıyla bizim geleneğimizde veliler ve dervişler peygamberin varisleri gibidir. Bu insanlara karşı sorgusuz bir inanma anlayışı besleriz. Cumhuriyet sonrası Tekke ve zaviyeler kapatılsa da biz bu kurumları kalbimizde kapatamamışızdır. Ve onları temsil eden sembolleri üzerinde taşıyan her kişiye karşı aynı saygı ve hürmet gösterilmiştir.”* (09. 10. 2007de yapılan söyleşiden)

İzlediğimiz filmlerde de bu sembollerden takke, tespih, sakal gibi sembolleri üzerinde taşıyan bakkal, (Sakar Şakir) ev sahibi (Kiracı) gibi karakterler olarak öne çıkmaktadırlar. Filmlerde bu karakterler, hem dini sembolleri üzerlerinde taşıyarak halkın güvenini giden

yolları açarlar, hem de ticaretlerine alabildiğine hile karıştırır ve usulsüzlük yaparlar. Kentte din adamı artık yeni bir konum kazanmış, ticaret ve her yolu kullanarak para kazanan karakterlerdir. Bunlar toplumun dine düşkün kesimi olarak tarif edilirken, dini bir kurumu temsil etmezler. Örneğin “Kiracı” filmindeki hacı ev sahibi tiplemesi, konuşmaları ve tutumu ile dini bütün bir adamdır. Ancak kiracısının kirayı artırması için türlü hilelere başvurmaktan da çekinmez.

Din, birçok yönüyle geleneğin en son sığınağı, en son savunma kalesi olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda toplumun eski yaşayışının kökeninden gelen birçok alışkanlıklar, kolayca dinin gereğiymiş gibi bir nitelik kazanabilmektedir. Bunun bir uzantısı olarak kentin bireyci yaşamında bu değerler çoğunlukla gözü açık insanlar tarafında kullanılarak fayda sağlama konusunda araçsallaşabilmektedir(Subaşı, 1999:219).

Dindar insanlara ve özellikle hacı, imam sıfatı taşıyan insanlara karşı toplumun güven duygusunun bu insanlar tarafından nasıl pervasızca sömürüldüğü ortaya konulurken aynı zamanda toplumda bu tiplere karşı yeni tutumlar gelişmektedir. “Hacıdan Hocadan, Karanlık Gecedden Korkacaksın” gibi söylemler bu yeni tutumun ifadeleri olarak değerlendirilebilir. Popüler Türk filmleri, sinemayı farklı bir “halk sineması” biçimselliğine doğru evirilmiştir. Ertem Eğilmez’in sinemaya kazandırdığı isimler arasında yer alan Kemal Sunal, İlyas Salman, Şener Şen’li filmler modernleşmenin meydana getirdiği kırılmaların kişilikler ve toplumsal yaşam üzerindeki etkilerinin komedi tarzında dillendirilişinin somut örnekleridir. Bunun yanında siyasal sistem içinde izlenen günü birlik politikaların toplumu sürüklediği noktalara dikkat çekmeye çalışmıştır. Bu bağlamda “Zügürt Ağa”, “Kibar Feyzo”, “Davaro”, “Koltuk Sevdası”.... . gibi filmler bunlara örnek olarak gösterilebilir.

## **Sonuç**

Dönemin siyasi politikalarına bağlı olarak eleştirilen bozuk düzen ve bunu meşrulaştıran kanunlar, köşeyi dönme politikası güden insanlara elverişli bir ortam sağlamaktadır. Bu ortamdan en çok faydalanan kimselerin başında bu din adamları gelmektedir. Gerek “Sakar Şakir” gerekse “Kiracı” filminde din adamı karakterleri çoğunluğun sahip olduğu ekonomik standartların üzerinde bir standarda sahiptirler. Özellikle kiracı filminde ev sahibi rolündeki karakteri kirayı zamansız artırma ve kiracıların bu bedeli ödemesi için çeşitli yalan hikâyeler anlatmaktan çekinmez. Toplum içerisinde “cimri” olarak değerlendirilebilecek bu kimseler parayı biriktiren bir başka açıdan da kazanma oranlarını artırmaya çalışırlar. Bu oranın artması noktasında kanuna ve toplumsal ahlak kurallarını

fazlaca önemsemezler. İnsanlarla konuşurken dini bir takım sözcükleri sıkça kullanarak bir güven duygusu yaratmaya çalışırlar. Örneğin “Sakar Şakir” filminde dindar bakkal karakteri terazide bir dizi usulsüzlük yaptığı gibi mahalle halkının hesaplarını da zaman zaman kabartmaktadır. Filmlerde görüldüğü kadarı ile özellikle kent ortamında dindar karakterler paraya yaslı bir sömürü düzeni kurmuşlardır ve bu noktada kanuni bir yaptırımla karşılaşmamaları düzenin bozukluğunu işaret eder bir biçimde sunulmuştur. Bunun yanında 1980’lere kadar yapılan filmlerin birçoğunda “Vurun Kahpeye”, “Sürü”, “Umut”, “Kuma” gibi filmlerde ağırlıklı olarak değişim ve modernleşmenin engelleyicileri olarak din adamları veya dindar karakterler sunulmuştur. Bu karakterler üzerinden yerelliğin, cahilliğin ve yeniliklere karşı mesafeli oluşun eleştirisi yapılmıştır. Bir anlamda toplumun bu bakış açısına verdiği desteğin tüm iyiliklerin önünü kapattığı mesajı verilmiştir.

## **Kaynaklar**

- Abisel, N.(2005),Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara:Phoenix yy.
- Armağan, M.(1999)Altarnatif Modernliğe ve Modernliğimize Dair, Doğu Batı Dergisi, 8:83-93.
- Battal, S.(2006), Asıl Film Şimdi Başlıyor, Ankara:Vadi yy.
- Fichter, J.(1996)Sosyoloji Nedir, Ankara: Atilla Kitapevi,
- Tarkovski, A.(1992), Mühürlenmiş Zaman, İstanbul:Afa Sinema yy.
- Topçu, Y. G.(2004) Karanlığın Kızları:Korku Sineması ve Kadın, Sinemada Anlatı ve Türler, der:Fatma Dalay Küçükyurt ve Ahmet Gürata, Ankara:Vadi
- Türk,İ.(2001) Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler,İstanbul: Kabalcı yy.
- Yalsızuçanlar, S.(1998), Rüya Sineması, İstanbul: Kırkambar yy.
- Scognamillo,G.(1997), Dünya Sinema Sanayi, İstanbul:Timaş yy.
- Özgüç,A.(2005), Türklerle Türk Sineması, İstanbul:Dünya yy.
- Ozankaya, Ö.(1996),Toplumbilim, İstanbul:Cem yy.
- Micheal, R. Ve Douglas, K.(1997) , Politik Kamera, İstanbul: Ayrıntı yy.
- Refiğ,H.(1971) Ulusal Sinema Kavgası,İstanbul: Hareket
- Ülken, Z. H.(1992) Türkiye de Çağdaş Düşünce Tarihi, İstanbul:Ülken Yay.
- Şasa,A.(2003) Delilik Ülkesinden Notlar,İstanbul: Gelenek yy.
- Subaşı, N. (1996), Türk Aydınımının Din Anlayışı, İstanbul: YKY.
- Uçakan,M.(1977), Türk Sinemasında İdeoloji , İstanbul:Düşünce yy.
- [http// yesilcam. gen. tr/arastirma/sinematarihi. html](http://yesilcam.gen.tr/arastirma/sinematarihi.html), erişim tarihi: 14/12/2007

Yaylagül, L.(2004) 1960-1970 Türk Sinemasında Düşünce Akımları, Sinemada Anlatı ve Türler, Ankara:Vadi:231-275  
Veliöğlu, Ö.(2005), İnançların Türk Sinemasına Yansıması,İstanbul: Es yy.