

Dinsel Ötekinin Popüler Kültürde Temsili: *Kutsal Damacana* Serisinde Hristiyan Din Adamı ve Sembolik Alan

Yasin ÖNER
Dr.

 0000-0001-7094-3205
Millî Eğitim Bakanlığı
ROR : 00jga9g46

yasinoner21@gmail.com
Diyarbakır, Türkiye

Öz

Bu çalışma, Türk sinemasında Hristiyan din adamı figürünün özellikle komedi türü içerisindeki temsillerini *Kutsal Damacana* film serisi özelinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Hristiyanlık, Türk sinemasında sıklıkla “öteki” olarak konumlanan dinî geleneklerden biri olmasına rağmen doğrudan Hristiyan din adamlarını merkezine alan yapımlar oldukça sınırlıdır. Bu bağlamda çalışmanın odaklandığı *Kutsal Damacana* serisi (2007–2025), Hristiyan dinî figürlerinin –özellikle rahiplerin ve şeytan çıkarma ayinleriyle özdeşleşmiş karakterlerin– temsili açısından son derece zengin ve istisnai bir örnek sunmaktadır. Beş filmde oluşan bu seri hem popüler kültür kodlarını hem de geleneksel dinî sembollerini bir arada kullanarak Hristiyan din adamını parodinin, abartının ve ironinin konusu haline getirmektedir. Çalışmada söz konusu filmler üzerinden geliştirilen temsil biçimleri hem görsel hem de söylemsel düzeyde ele alınmış, karakterlerin kostümleri, mimikleri, kullandıkları dil, etkileşimde bulundukları mekânlar ve bu figürlerin yerleştirildiği anlatı yapıları detaylı biçimde incelenmiştir. Bu süreçte özellikle film karakterlerinin hangi sinematografik tercihlerle çerçevelendiği, hangi kültürel kodlarla karikatürize edildiği ve bu temsillerin izleyici nezdinde nasıl bir algı oluşturabileceği üzerine yoğunlaşmıştır. Araştırma bir yandan sinema çalışmalarının anlatı analizi ve görsel temsil kuramlarından diğer yandan Dinler Tarihi disiplininin dinî figürlerin kültürel bağlamlarda dönüşümüne ilişkin kuramsal çerçevelerinden faydalanarak disiplinler arası bir yöntem benimsemektedir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak betimleyici ve yorumlayıcı analiz teknikleri kullanılmış, yerli ve yabancı akademik literatürden özellikle dinî temsillerin sekülerleşme süreçleri, mizahın inanç sistemleri üzerindeki etkisi ve ötekinin sinematik inşası konularında yoğun biçimde yararlanılmıştır. Bu doğrultuda çalışmada filmlerdeki rahip karakterlerinin dinsel bir figür olmanın yanı sıra Türkiye’nin tarihsel Hristiyanlık algısının bir yansıması olarak biçimlendirilme şekli değerlendirilmiştir. Çalışmanın temel bulguları, *Kutsal Damacana* serisinde Hristiyan din adamı imgesinin sistematik bir biçimde abartılı, eksantrik ve çoğu zaman absürt bir karakter yapısıyla sunulduğunu ortaya koymaktadır. Bu temsil biçimi mizah aracılığıyla izleyicide hem bir mesafe duygusu yaratmakta hem de dinî farklılıklara dair var olan toplumsal önyargıların yeniden üretimine katkı sunmaktadır. Öte yandan bu temsillerin Hristiyanlıkla sınırlı kalmayıp genel anlamda dinî kurumlara ve figürlere yönelik sekülerleşme eğilimlerinin bir dışavurumu olduğu da gözlemlenmiştir. Filmdeki karakterler çoğunlukla gerçekliğin sınırlarını zorlayan bir şekilde konumlandırılmış,

Hristiyan rahipleri, şeytan çıkarma ritüelleri, kutsal objeler ve kilise ritüelleri gibi unsurlar, yerel mizah kalıplarıyla birleşerek komik ve yer yer *grotesk* (fantastik) bir görsellik kazanmıştır. Bu anlamda çalışma, *Kutsal Damacana* serisinin Türk komedisinde Hristiyan din adamı figürünün temsili açısından kritik bir örnek sunduğunu, bu temsilin görsel ve anlatısal stratejiler aracılığıyla seküler bir zemine çekildiğini ve dinî farklılıklara dair kolektif bilinçte yer alan stereotiplerin mizah yoluyla pekiştirildiğini ortaya koymaktadır. Hristiyan din adamı figürü bu filmlerde “öteki” bir dinin mensubu olmakla birlikte modernlik, inanç, hurafe ve akılcılık arasındaki gerilimin mizahî bir düzlemde somutlaştığı bir araç haline gelmiştir. Bu yönüyle çalışma, Türk sinemasında dinî temsillerin kültürel arka planını anlamaya yönelik bir katkı sunmakta ve sinema ile din arasındaki ilişkiyi komedi türü bağlamında, din adamı profili üzerinden yeniden düşünme gayretinde bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Dinler Tarihi, Hristiyanlık, Türk Sineması, Papaz, Şeytan Çıkarma.

Atıf Bilgisi

Öner, Yasin. “Dinsel Ötekinin Popüler Kültürde Temsili: *Kutsal Damacana* Serisinde Hristiyan Din Adamı ve Sembolik Alan”. *Yakın Doğu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 11/2 (Aralık 2025), 545-566. <https://doi.org/10.32955/neu.ilaf.2025.11.2.06>

Geliş Tarihi	29.07.2025
Kabul Tarihi	10.10.2025
Yayın Tarihi	31.12.2025
Değerlendirme	İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme
Etik Beyan	Bu araştırma için Etik Kurul İzni gerekmemektedir. Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Benzerlik Taraması	Yapıldı – Turnitin
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.
Telif Hakkı & Lisans	Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

The Representation of Religious Otherness in Popular Culture: Christian Clergy and Symbolic Space in the *Kutsal Damacana* Series

Yasin ÖNER

Dr.



0000-0001-7094-3205

Ministry of National Education

ROR 00jga9g46

yasinoner21@gmail.com

Diyarbakır, Türkiye

Abstract

This study aims to analyze the representation of Christian clergy figures in Turkish cinema, particularly in the comedy genre, with a focus on the *Kutsal Damacana* Jug film series. Although Christianity is one of the religious traditions that is often positioned as “the other” in Turkish cinema, there are very few productions that focus directly on Christian clergy. In this context, the *Kutsal Damacana* series (2007–2025), which is the focus of this study, offers an extremely rich and exceptional example in terms of the representation of Christian religious figures, particularly priests and characters associated with exorcism rituals. This series, consisting of five films, uses both popular culture codes and traditional religious symbols to make Christian clergy the subject of parody, exaggeration, and irony. The forms of representation developed in the films in question are examined at both the visual and discursive levels, with detailed analysis of the characters' costumes, facial expressions, language, the spaces in which they interact, and the narrative structures in which these figures are placed. In this process, particular emphasis is placed on how the film characters are framed by cinematographic choices, how they are caricatured by cultural codes, and how these representations can shape the audience's perception. The research adopts an interdisciplinary approach, drawing on narrative analysis and visual representation theories from cinema studies on the one hand, and theoretical frameworks from the discipline of History of Religions on the other, regarding the transformation of religious figures in cultural contexts. The study uses descriptive and interpretive analysis techniques based on qualitative research methods, drawing heavily on domestic and foreign academic literature, particularly on the secularization processes of religious representations, the impact of humor on belief systems, and the cinematic construction of the other. In this context, the study evaluates how priest characters in films are shaped not only as religious figures but also as reflections of Turkey's historical perception of Christianity. The study's main findings reveal that the image of Christian clergy in the *Kutsal Damacana* series is systematically presented as exaggerated, eccentric, and often absurd characters. This form of representation creates a sense of distance in the viewer through humor and contributes to the reproduction of existing social prejudices regarding religious differences. On the other hand, it has been observed that these representations are not limited to Christianity but are an expression of secularization trends towards religious institutions and figures in general. The characters in the film are mostly positioned in a way that pushes the boundaries of reality, and elements such as Christian priests, exorcism rituals, sacred objects, and church rituals are combined with local humor patterns to create a comical

and sometimes grotesque visuality. In this sense, the study presents a critical example of the representation of the Christian clergy figure in Turkish comedy in the *Kutsal Damacana* series, revealing that this representation is drawn to a secular ground through visual and narrative strategies and that stereotypes about religious differences in the collective consciousness are reinforced through humor. The Christian clergyman figure in these films has become a tool that embodies the tension between modernity, faith, superstition, and rationality on a humorous level, despite being a member of a “different” religion. In this regard, the study contributes to understanding the cultural background of religious representations in Turkish cinema and attempts to rethink the relationship between cinema and religion in the context of the comedy genre through the profile of the clergyman.

Keywords

History of Religions, Christianity, Turkish Cinema, Priest, Exorcism

Citation

Öner, Yasin.. “The Representation of Religious Otherness in Popular Culture: Christian Clergy and Symbolic Space in the *Kutsal Damacana* Series”. *The Journal of Near East University Faculty of Theology* 11/2 (December 2025), 545-566. <https://doi.org/10.32955/neu.ilaf.2025.11.2.06>

Date of Submission	29.07.2025
Date of Acceptance	10.10.2025
Date of Publication	31.12.2025
Peer-Review	Double anonymized - Two External
Ethical Statement	Ethics Committee Permission is not required for this research. It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Plagiarism Checks	Yes - Turnitin
Conflicts of Interest	The authors has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

Giriş

Türk sineması, tarihsel ve sosyokültürel bağlamda büyük ölçüde İslâm coğrafyasına ait anlatılar üzerinden şekillenmiş olsa da farklı dinlere mensup kimlik ve figürlerin temsiline de zaman zaman yer vermiştir. Bu bağlamda Hristiyanlık, özellikle azınlık temsilleri, tarihsel anlatılar, mistik öğeler ya da komedi gibi türler aracılığıyla dolaylı biçimlerde sinema perdesine yansımıştır.¹ Ancak bu temsillerin büyük bir kısmı ya tarihsel gerçekliğin dramatize edilmiş biçimleriyle ya da kültürel stereotiplerin pekiştirildiği kurgularla sınırlı kalmış, Hristiyanlık çoğu zaman ya folklorik bir arka plan ya da anlatıdaki antagonist yapıların dinî kimliği olarak konumlandırılmıştır. Bu doğrultuda Türk sineması özelinde yapılan çalışmalarda Hristiyanlığın doğrudan bir teolojik tartışma nesnesi olmaktan ziyade kültürel ötekilik üzerinden işlevselleştirildiği görülmektedir.²

Türk sinemasında Hristiyanlığın veya Hristiyan karakterlerin yer aldığı komedi türü ise dinî temsillerin popülerleşerek gündelik yaşama sirayet ettiği bir anlatı zemini sunmaktadır.³ Bu zemin içerisinde Hristiyan din adamı profili çoğu zaman abartılı ve karikatürize edilmiş şekilde ve bazen de *grotesk* (fantastik) özellikler taşıyan biçimlerde izleyiciye sunulmaktadır. Mizahın taşıdığı abartı potansiyeli, dinî temsilleri bir yandan estetik ve ideolojik bağlamda yeniden şekillendirirken diğer yandan dinî figürlerin sekülerleşmesine veya yerli seyirci algısına göre yeniden kodlanmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda Türk komedi filmlerinde Hristiyan din adamı sıklıkla ya saflıkla ya da şeytanla savaşılan karikatürize edilmiş eksantrik (ayrık) bir kimlikle betimlenmektedir.⁴ Bu karakterler çoğu zaman anlatı merkezinin dışına yerleştirilerek olayların absürt doğasına katkı sunan araçsal figürler hâline getirilmektedir. Bununla birlikte karakterler, görünüm ve tematik yapıları bakımından dinsel öğeler barındırmakta, fakat bunun yanında toplumdaki kültürel önyargıları da içermektedir.⁵

Türk sinemasında dinî figürlerin temsili, özellikle 2000’li yıllardan itibaren toplumsal dönüşümlerle paralel biçimde mizah ekseninde yeniden şekillenmiştir. Dinsel sembollerin ve ruhban figürlerinin kutsalın ciddiyetini koruyan bir anlatı ögesinden ziyade mizahî bir malzeme olarak ele alınması, bu dönemdeki komedi türünün belirgin eğilimlerinden biridir.⁶ Bu bağlamda *Kutsal Damacana* film serisi (2007–2025), Hristiyan din adamı

1 Savaş Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History* (New York: Oxford University Press, 2011), 78.

2 Dilara Balcı Gülpınar, “Agop, Salomon and Despina: Content Analysis of Non-Muslim Representations in Yeşilçam Cinema”, *Howard Journal of Communications* 34/1 (2022), 5–6.

3 Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması* (İstanbul: Babil Yayıncılık, 2013), 112.

4 Hülya Önal, “From Clichés to Mysticism: Evolution of Religious Motives in Turkish Cinema”, *Religions* 5/1 (2014), 205–210.

5 Gülpınar, “Agop, Salomon and Despina: Content Analysis of Non-Muslim Representations in Yeşilçam Cinema”, 8.

6 Gönül Dönmez-Colin, *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging* (London: Reaktion Books,

figürünün Türk popüler kültüründe en görünür ve en yoğun biçimde işlendiği örneklerden biri olarak öne çıkmaktadır. Serinin ilk filminden itibaren papaz karakteri, anlatının merkezinde konumlandırılmakta ve mizahın taşıyıcısı olmanın yanında kimlik parodisinin aracı hâline de getirilmektedir. Şafak Sezer'in canlandığı Fikret karakteri, sahte bir papaz kimliği üzerinden hem din otoriteyi hem de “öteki” kültürel alanlara yönelik algıları ironik bir biçimde dönüştürmektedir. Serinin ilerleyen filmlerinde bu karakterin kimi zaman doğaüstü varlıklarla mücadele eden bir kahramana, kimi zaman da absürt bir dolandırıcıya dönüşmesi, temsildeki değişkenliği ve parodinin sürekliliğini göstermektedir. Dolayısıyla çalışma boyunca *Kutsal Damacana* serisindeki Hristiyan din adamı figürü, bir karakter tiplemesi olmakla birlikte Türk toplumunun din, öteki ve temsil ilişkilerini açığa çıkaran sembolik bir yapı olarak da analiz edilmektedir.

Araştırmanın yalnızca *Kutsal Damacana* film serisiyle sınırlandırılmış olmasının temel nedeni, bu serinin diğer Türk komedilerine kıyasla Hristiyan din adamını hem anlatı düzeyinde hem de görsel temsil bakımından daha yoğun ve belirgin biçimde kullanmış olmasıdır. Diğer komedi yapımlarında din adamı figürü ya kısa süreli bir sahnede yer almakta ya da yan karakter düzeyinde işlenmektedir. Oysa *Kutsal Damacana*'da bu figür hem olay örgüsünün merkezinde yer almakta hem de serinin ilerleyen filmlerinde daha karmaşık ve ironik bir düzleme oturtulmaktadır. Dolayısıyla bu durum, *Kutsal Damacana* film serisini dinî temsillerin analizine elverişli kılan bir örneklem hâline getirmektedir.

Türkçe akademik literatürde, dinî figürlerin sinemadaki temsiline dair çeşitli çalışmalar bulunmakla birlikte bu çalışmaların büyük kısmı İslâmî temsillerle sınırlıdır. Örneğin İbrahim Yenen'in *Türk Sinemasında Din Adamı Tiplerine Tarihsel Bir Yaklaşım Denemesi*⁷ adlı çalışmada İslâmî motiflerin dramatik işlevi detaylı biçimde ele alınmaktadır. Birsan Banu Okutan'ın *Türk Sinemasında Popüler Din ve Din Adamı İmajı*⁸ adlı eserinde de konu benzer şekilde İslâm dini ekseninde işlenmektedir. Yalçın Lülecî ve Alparslan Nas'a ait *Türk Sinemasında Azınlıklar*⁹ adlı çalışma ise bazı filmlerdeki azınlık Hristiyan temsillerine yer verse de çoğunlukla Türk sinema sektörünün tarihinde aktif rol alan azınlıkları ele almaktadır. Öte yandan Hülya Önal'ın *From Clichés to Mysticism: Evolution of Religious Motives in Turkish Cinema*¹⁰ ve Dilara Balcı Gülpınar'ın *Agop, Salomon and Despina: Content Analysis of Non-Muslim Representations in Yeşilçam Cinema*¹¹ isimli çalışmaları, Türk sinemasında azınlık

2008), 143-147.

7 İbrahim Yenen, “Türk Sinemasında Din Adamı Tiplerine Tarihsel Bir Yaklaşım Denemesi”, *TRT Akademi* 3/5 (2018), 284-302.

8 Birsan Banu Okutan, “Türk Sinemasında Popüler Din ve Din Adamı İmajı”, *Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi* 20 (2009), 225-242.

9 Yalçın Lülecî - Alparslan Nas, “Türk Sinemasında Azınlıklar”, *Düşünce ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi* 2 (2020), 1-16.

10 Önal, “From Clichés to Mysticism: Evolution of Religious Motives in Turkish Cinema”.

11 Gülpınar, “Agop, Salomon and Despina: Content Analysis of Non-Muslim Representations in

olarak yer alan Hristiyanları konu edinen nadir eserler arasındadır. Yabancı literatürde ise Hristiyan din adamının konu edildiği çalışmalar arasında Piotr Zwierzchowski'nin *Clergy (Kler) by Wojciech Smarzowski: The Image of Catholic Priests in Polish Movies After 1989*¹² ve Marek Sokołowski'nin *Film Dilogy about Faith, Suffering and Illness Media Images of Catholic Priests Based on the Films Father Stu and Johnny*¹³ adlı eserleri zikredilebilir. Ancak hem yerli hem de yabancı literatürde yer alan çalışmaların hemen hiçbirinde Türk sineması özelinde Hristiyan din adamı temsiline odaklanan sistematik bir inceleme bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu çalışma gerek yerli gerekse uluslararası akademik literatürde önemli bir boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

Çalışmanın temel amacı, *Kutsal Damacana* film serisinde Hristiyan din adamı figürünün temsil biçimi ve bu temsilin hangi görsel, anlatısal ve kültürel stratejilerle yapılandırıldığını ortaya koymaktır. Bununla birlikte filmin kurgusal dünyasında yaratılan bu karakterin yerli izleyicilerde uyandırdığı çağrışımlar, seküler bir mizah anlayışındaki işlevi ve temsil ettiği ideolojik mesajlar da bu çalışmanın tartışma konuları arasındadır. Çalışma, dinî figürlerin sinemadaki temsiline dair daha geniş çaplı bir metodolojik çerçeveye katkı sunmayı ve dinî imgelerin popüler kültürdeki dönüşümünü ortaya koymayı hedeflemektedir.

Çalışmanın amaç, hedef ve sınırlılıkları doğrultusunda nitel araştırma yöntemi temel alınmış ve bu çerçevede betimsel ve yorumlayıcı analiz deseni tercih edilmiştir. Bu desen, popüler kültür ürünlerinde dinî temsil biçimlerini anlamaya yönelik olarak olguların doğal bağlamları içinde çok yönlü biçimde incelenmesine imkân tanımaktadır.¹⁴ Araştırma sürecinde *Kutsal Damacana* serisi doküman analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Bu kapsamda her film sahne-sahne incelenmiş ve karakterlerin söylemleri, kostümleri, davranış kalıpları ile etkileşim biçimleri tematik olarak kodlanmıştır. Kodlama süreci nitel veri analizinde kullanılan içerik çözümlemesi yaklaşımıyla yürütülmüş, elde edilen temalar “dinî semboller”, “mekânsal kodlamalar”, “sinematografik tercihler” ve “dinsel ötekinin temsili” başlıkları altında sınıflandırılmıştır. Bu veriler, Dinler Tarihi disiplininin kavramsal araçları (mit ve ritüel analizi, sembolik yorumlama, kutsal-profan ayrımı, dinsel temsil teorileri ve karşılaştırmalı din yaklaşımı) kullanılarak yorumlanmış ve böylece sinema estetiği ile dinî sembolizm arasında disiplinler arası bir analiz zemini oluşturulmuştur.

Çalışmanın kaynakları yazılı ve görsel olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Yazılı kaynaklar genellikle sinema ve Dinler Tarihi alanında yazılmış ve çalışmanın teorik kısmına katkı sunabilecek eserlerdir. Görsel kaynaklar ise *Kutsal Damacana* serisinin bütün filmleridir. Bu

Yeşilçam Cinema”.

12 Piotr Zwierzchowski, “Clergy (Kler) by Wojciech Smarzowski: The Image of Catholic Priests in Polish Movies After 1989”, *Studia Religioologica* 54/1 (2021), 81-94.

13 Marek Sokołowski, “Film Dilogy about Faith, Suffering and Illness Media Images of Catholic Priests Based on the Films Father Stu and Johnny”, *Kultura i Edukacja* 4 (2023), 153-164.

14 Hasan Şimşek - Ali Yıldırım, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2021), 256-259.

bağlamda *Kutsal Damacana*,¹⁵ *Kutsal Damacana 2: İtmen*,¹⁶ *Kutsal Damacana: Dracoola*,¹⁷ *Kutsal Damacana 4*¹⁸ ve *Kutsal Damacana: Zombi*¹⁹ adlı filmlerin her biri incelenmiş ve filmlerde yer alan görsel öğeler çalışmanın amacı ve hedefleri doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Kutsal Damacana film serisinde Hristiyan din adamı temsillerinin ağırlıklı olarak seküler, abartılı ve ironik bir anlatımla sunulduğu gözlemlenmiştir. Bu temsil biçimleri kimi durumlarda toplumsal önyargıların yeniden üretilmesine veya meşruiyet kazanmasına zemin hazırlamıştır. Filmlerde yer verilen dinî semboller ise çoğunlukla özgün bağlamlarından kopartılarak absürt ve paradisel bir düzlemde kullanılmış, bu da dinî unsurların ciddiyetinden uzaklaştırılarak mizah nesnesine dönüştürüldüğü izlenimini yaratmıştır. Söz konusu bulgular bir yandan Türk komedi sinemasının dinî temsillere ilişkin yaklaşımını ortaya koyarken diğer yandan kültürel bellekte ötekileştirilen figürlerin inşa edilme biçimine dair önemli ipuçları sunmuştur.

1. *Kutsal Damacana* Film Serisinin Genel Görünümü

Kutsal Damacana film serisi, Türk sinemasında Hristiyanlığa ait dinî olguları merkeze alan ve özellikle dinsel figürleri komedi türü içerisinde yeniden üreten nadir örneklerden biridir. Serinin temel yapısı dinsel sembollerin, ayinlerin, kurumların ve figürlerin mizahî bir perspektifle dönüştürülmesine dayanır. Bu yapı, anlatının mizahî etkisini artırmanın yanında toplumsal düzlemde dine ve din adamına yüklenen anlamların sorgulanmasına da neden olur. Filmdeki karakterler, özellikle de ‘sahte’ ya da ‘şüpheli’ din adamı temsilleri, Dinler Tarihi açısından bakıldığında ritüel otoritenin ve kutsal bilginin karikatürize edilmiş hallerini yansıtmaktadır.²⁰

Serinin ilk filmi olan *Kutsal Damacana*, izleyiciyi sahte bir papaz figürüyle tanıştırmak dinsel kimliklerin taklit ve temsil üzerinden sorgulanabileceği bir anlatı inşa etmektedir. Bu durum, Dinler Tarihi'nin otantik ve sahte dinî temsil ayrımını gündeme getirmektedir.²¹ Filmin merkezinde yer alan karakterin, herhangi bir dinsel formasyon olmaksızın rahip kimliğini üstlenebilmesi, Hristiyanlıktaki ruhban sınıfının halk nezdindeki algısını da hicvetmektedir. Bu bağlamda film, dinsel kurumun otoritesini sarsmadan, onunla mesafeli ve eleştirel bir ilişki kurmaktadır.

15 Ahmet Yılmaz – Kamil Aydın, *Kutsal Damacana* (Film, 2007).

16 Korhan Bozkurt, *Kutsal Damacana 2: İtmen* (Film, 2010).

17 Korhan Bozkurt, *Kutsal Damacana: Dracoola* (Film, 2011).

18 Kamil Çetin, *Kutsal Damacana 4* (Film, 2023).

19 Kamil Çetin, *Kutsal Damacana: Zombi* (Film, 2025).

20 Brent Rodriguez Plate, *Religion and Film: Cinema and the Re-creation of the World* (New York: Wallflower Press, 2009), 78-79.

21 Bruce Lincoln, *Holy Terrors: Thinking About Religion After September 11* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006), 56.

Serinin devam filmlerinde ise mizah evreni genişletilerek dinsel temsillerin farklı mitolojik ve fantastik öğelerle ilişkilendirilmesi konu edilmektedir. Ancak bu genişleme, temsillerin dinî derinliğini artırmak yerine onları daha da yüzeysel ve eğlenceye dönük biçimlere dönüştürmektedir. Dinsel sembollerin, örneğin haçın ya da kutsal suyun, doğaüstü güçlere karşı araçsallaştırılması, dinî anlamın seküler bağlamda yeniden üretilmesini beraberinde getirmektedir. Bu eğilim, kutsalın işlevinin ve bağlamının değişimini gözler önüne sermektedir.²²

Film serisinin estetik yapısı da temsili anlamda önemlidir. Karanlık kilise iç mekânları, gotik mimari çağrışımları, ruhanî kostümler gibi unsurlar, genellikle grotesk biçimde kullanılarak seyircide korku değil, alay ve tebessüm duygusu uyandırmayı hedeflemektedir.²³ Bu durum kutsal mekân ve objelerin anlam kaybına uğratılması olarak yorumlanabilmektedir. Serinin ilerleyen filmlerinde bu görsel kodlar daha belirgin hale gelmekte, böylece Hristiyanlık bir inanç sistemi olmanın ötesinde parodileştirilebilir bir sinemasal figür deposu olarak lanse edilmektedir.²⁴

Kutsal Damacana serisi, Türk sinemasında dinî figürlerin ve kurumların toplumsal karşılıklarını komedi içinde tartışmaya açtığı için, temsil edilen dinin yapısal analizine olanak sağlamaktadır. Bu nedenle film serisinin tamamı hem karakter tipolojileri hem de kullanılan semboller açısından Dinler Tarihi'nin kavramsal araçlarıyla incelenmeye uygun görülmektedir. Özellikle Hristiyan din adamı figürü ve onun etrafına örülen sembolik alanın geçirdiği görsel ve anlamsal dönüşüm, bu çalışmanın amaç ve hedeflerinin işletilmesine olanak tanımaktadır.

2. *Kutsal Damacana* Serisinde Hristiyan Din Adamının Temsili

Kutsal Damacana serisi, Hristiyan din adamı figürünü Türk seyircisinin bakış açısıyla yeniden inşa eden örnekler sunmaktadır. Serideki din adamı karakteri, bireysel düzeyin yanı sıra kurumsal ve kültürel kodlarıyla birlikte temsil edilmektedir. Bu temsil biçimi, Dinler Tarihi kapsamında değerlendirilen kutsal, ritüel, dinsel otorite ve dinî sembolizm gibi kavramları doğrudan ilgilendiren unsurlar içermektedir. Çalışmada bu film serisindeki Hristiyan din adamı figürü, dinin hem teolojik hem de sosyokültürel boyutları dikkate alınarak analiz edilmiştir. Bu anlamda karakterlerin görsel sunumları, dilsel pratikleri, toplumsal rolleri ve dinsel ritüellere katılımları, disiplinler arası bir yaklaşımla çözümlenmiştir. Bu çözümleme sırasında sadece bireysel temsillere odaklanılmamış, bununla birlikte filmlerdeki çevresel mekânlar ve diğer karakterlerle olan ilişkileri de değerlendirilmiştir.

22 Mircea Eliade, *Kutsal ve Dindışı*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (Ankara: Gece Yayınları, 1991), 89-91.

23 Plate, *Religion and Film: Cinema and the Re-creation of the World*, 112-114.

24 Robert K. Johnston, *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue* (Michigan: Baker Academic Press, 2006), 77.

Çalışmanın alt başlıkları, seride yer alan filmlerdeki Hristiyan din adamı imajının ne tür anlatı kalıpları içerisinde biçimlendirildiğini ve nasıl bir sembolik karşılıkla işlendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Öncelikle figürün gerçeklik ya da sahtecilik sorunu etrafında nasıl kurgulandığı incelenmiş, ardından ritüel davranışları, kıyafetleri, ayinlerdeki temsili ve kullandığı kutsal objelerin anlamları üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda figürün bir inanç taşıyıcısı mı yoksa inancın parodisi mi olduğuna yönelik sorular, Dinler Tarihi metodolojisinin kutsalın bozulması, sekülerleşme ve tipolojik çözümleme gibi kavramsal araçlarıyla değerlendirilmiştir. Ayrıca figürün temsil edildiği sahnelerde kullanılan görsel semboller, mekân atmosferi ve karakterin jest-mimik düzeyi gibi sinemasal öğeler, dinî bir temsile yüklenen anlamlar açısından ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir.

Çalışmada yer alan analizler yalnızca film içeriğine bağlı kalmamış, temsillerin toplumsal bellekte karşılık bulma biçimleri de göz önünde bulundurulmuştur. Bu bölümde, Türk izleyicisinin Hristiyan din adamına bakışı, bu figürün ‘öteki’ algısını nasıl beslediği ve mizahla dinî kavramların nasıl değiştirildiği ele alınmıştır. Böylece *Kutsal Damacana* film serisinde Hristiyan din adamının temsili sinemasal bir öge olmakla birlikte tarihsel, teolojik ve kültürel düzeyde sorgulanabilir bir yapı olarak ortaya konmuştur. Bu bakış açısıyla oluşturulan alt başlıklar, filmlerdeki dinî figürlerin hangi sembolik kodlarla inşa edildiğini ve bu kodların izleyici zihninde nasıl işlediğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

2.1. Ruhban Figürünün Tipolojik Analizi: Filmdeki Din Adamı Figürünün Tarihsel ve Teolojik Kodları

Ruhban figürü, Hristiyan geleneğinde dinî görevleri üstlenen bir temsilci olmanın ötesinde kutsal olanla dünyevî olan arasındaki geçiş alanını kontrol eden sembolik bir otoriteyi simgeler. Bu figür, tarihsel bağlamda özellikle Katolik dünyasında dogmatik eğitimden geçmiş, ritüelleri yönetme yetkisine sahip, cemaatin ruhsal rehberi konumunda bir karakter olarak inşa edilmiştir.²⁵ Bu inşa, tarihî bir arka planın yanında teolojik bir sürekliliğe de sahiptir. Hristiyanlıkta ‘rahiplik’ kurumu, İsa Mesih’in havarileriyle kurduğu kurumsal ilişkilerden başlayarak zamanla kutsal ritüellerin yürütücüsüne dönüşmüş, dogmalarla pekiştirilmiş ve ayinsel pratiklerin merkezine yerleştirilmiştir.²⁶

Kutsal Damacana (2007) filminde rahip figürü, klasik anlamda bir ruhban tipolojisinin sürekliliğini yansıtmaktan uzaktır. Filmde Fikret’in papaz kimliğine büründüğü sahnelerde²⁷ karakterin kiliseye ait sembollerini rastgele kullanması ve Latince duaları anlamsız biçimlerde tekrar etmesi, dinsel performansın parodik biçimde çözülmesine yol açar. Örneğin Fikret’in “*Dominus... domino... domates!*” şeklindeki sözde Latince ifadeleri

25 *Katolik Kilisesi Din ve Ahlâk İlkeleri*, çev. Dominik Pamir (İstanbul: Yaylacık Matbaacılık, 2000), 171-175.

26 Canan Seyfeli, *Ermeni Kilisesinde Sakramentler* (Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2015), 408-410.

27 *Kutsal Damacana*, 00:21:45-00:24:30.

litürjik dilin anlam kaybını mizahî bir araç hâline getirir. Bu sahne hem dilsel hem de ritüel düzlemde kutsal temsilin sekülerleşmesini görünür kılar. Göstergibilimsel açıdan değerlendirildiğinde burada rahip figürü “otorite” ve “sahicilik” göstergelerini kaybederek sözde-din adamı (*pseudo-priest*) imgesine dönüşmektedir. Böylece figür, Hristiyan geleneğindeki ruhban karakterlerin tarihsel-teolojik derinliğiyle açık bir karşıtlık kurar. Mizah unsuru aracılığıyla işlenen bu dönüşüm, kutsalın parodiye indirgenmesi ve dinsel temsillerin kültürel bağlamda yeniden kodlanması açısından dikkate değerdir.²⁸

Filmde yer alan bir sahnede Fikret’in Kiliseye gelen bir kadını büyü bozma ayiniyle iyileştirmeye çalışması,²⁹ söz konusu figürün ritüel otoritesini nasıl yeniden tanımladığını göstermektedir. Bu sahnede Fikret’in başvurduğu yöntemler geleneksel Katolik ayinlerinden ziyade halk inanışlarına ve dinsel-folklorik pratiklere daha yakındır. Duaların anlaşılabilir biçimde taklit edilmesi, haçın ters ve yanlış kullanımı ve mekânın ruhsallıktan uzak biçimde mizah unsuruna dönüştürülmesi, izleyiciye bu figürün parodileştirilmiş bir versiyonunu sunmaktadır. Bu durum, karakterin mizahî yönünü ön plana çıkarmakla birlikte temsil edilen ruhban figürünün kutsallıktan ve otantik bağlamından soyutlandığını da göstermektedir.

Serinin ikinci filminde kutsala yönelik oluşturulan boşluk daha da derinleşmektedir. Fikret karakteri, kendisini ‘şeytan çıkarma uzmanı’ olarak tanıtmakta, ancak sahnede kullandığı objeler (ters çevrilmiş haç, yanlış okunan dualar ve gazoz şişesiyle yapılan sözde takdis sahnesi vb.) tipolojik anlamda hiçbir kutsal göndermeye sahip değildir. Burada figür dinî bir otorite değil, dinsel imgelerin grotesk bir kullanıcısı olarak betimlenmektedir. Bu durum kutsal objelerin bağlamından koparılıp seküler mizahın araçları haline getirilmesi anlamına gelmektedir.³⁰ Film bu bağlamda figürün tarihsel-teolojik arka planını silikleştiren ve yalnızca görünür formlar üzerinden parodi inşa eden bir temsil stratejisi geliştirmektedir.

Serinin diğer filmlerinde bu parodinin sürdürülmesi ve zamanla abartılı bir hal alması, Türk sinemasında Hristiyan din adamı figürünün tutarlı bir şekilde işlenemediğini ortaya koymaktadır. Bu noktada örneğin, *Kutsal Damacana: Dracoola* filminde papaz figürünün doğrudan vampir mitiyle ilişkilendirilerek işlenmesi, geleneksel Hristiyan figürünün karanlık ve grotesk yönlerle iç içe geçirilmesine neden olmaktadır. Böylece figür, bir inanç temsilcisinden ziyade türler arasında geçiş yapan kurgusal bir araca dönüşmektedir.

28 Stewart M. Hoover, *Religion in the Media Age: Media, Religion and Culture* (Oxfordshire: Routledge Press, 2006), 112-115.

29 *Kutsal Damacana*, 00:55:30–00:58:00.

30 Eliade, *Kutsal ve Dindışı*, 89-91.

2.2. Ritüel ve Sembollerin Parodisi: Ayin, Kıyafet, Haç ve Dinsel Objelerin Kullanımı

Hristiyanlık tarihinde ritüel ve semboller, inancın görünür hale geldiği temel yapılar olarak işlev görür. Ayin, kıyafet, haç ve diğer dinsel objeler, inananların katıldığı törensel bir eylemin parçası olmakla birlikte bu eylemin teolojik ve dogmatik içeriğini temsil eden kodlanmış anlam alanlarıdır. Bu semboller, Hristiyanlıkta kutsal olanın mekânda ve zamanda temsili için taşıyıcı görevi görmektedir.³¹ Sinemasal anlatı ise bu sembolleri dönüştürme, yeniden üretme ya da bozuma uğratma potansiyeline sahiptir. *Kutsal Damacana* film serisi tam da bu bağlamda, Hristiyan ritüel sembollerini mizah malzemesi haline getirme yoluyla anlamlarını tersine çeviren bir anlatı inşa etmektedir.³²

Özellikle serinin ilk filminde haçın kullanımı, sembolün aslî bağlamından kopararak mizahın merkezine yerleştirilmesini örneklendirmektedir. Filmde Fikret karakteri, haç bir tür büyüsel araç gibi kullanmakta ve onu fiziksel tehditlere karşı savunma objesi olarak taşımaktadır. Bu kullanım, haçın kurban ile Tanrı arasında kurulan kurtuluş ilişkisini temsil eden aslî anlamını dışlayarak, onu neredeyse mitolojik bir simgecilik mantığıyla işleyen tılsım dönüştürmektedir.³³ Haç bu bağlamda kurtuluşun değil, kahkahaya açılan bir komedinin tetikleyicisi durumuna getirilmektedir. Film, izleyiciyi bu dönüşüme ortak etmekte ve haçın anlam katmanlarını da bilinçli biçimde aşındırmaktadır.

Seride ayin pratiği ise geleneksel Katolik litürjisinin belirli yapılarına göndermede bulunur. Fakat bu gönderme ayinin dramatik ve estetik değerlerini taşımaktan ziyade onların biçimsel taklidine indirgenmiştir. Fikret'in gerçekleştirdiği sahte ayinler, genellikle Latince sözcüklerin alaycı bir üslupla söylenmesine ve kutsal mekânın abartılı bir sahneleme biçiminde sunulmasına dayanmaktadır. Ayinin merkezî unsurları olan dua, sessizlik, düzen ve ritmik tekrarlar yerini abartılı sesler, yanlış beden dili ve bilinçli kaosa bırakmaktadır. Bu yapısal bozum sadece form düzeyinde değil, anlam düzeyinde de bir parodi işlevi görmektedir. Ayin böylelikle Tanrı'yla insan arasındaki bağın kurulması yerine izleyiciyle komik bir gerilim hattı oluşturmanın aracına dönüşmektedir.

Filmlerde yer alan rahip kıyafetleri de benzer biçimde sembolik işlevlerinden arındırılmıştır. Fikret'in üzerine geçirdiği siyah cübbe, kolyesine taktığı haç ve başındaki takke, karakterin ruhban sınıfına ait olduğunu göstermez, aksine o sınıfla hiçbir ilişkisinin olmadığını vurgulamak için grotesk bir şekilde kullanılır. Kıyafetlerin bedene tam oturmaması, renk dengesinin bilinçli biçimde bozulması ya da kostümlerin mizahî birer nesne haline getirilmesi, kutsal olanın estetik temsili bilinci bir deformasyondur. Bu

31 Yasin Öner, *Netflix Sinemasında Hristiyan Sembolizmi* (Ankara: Eskiye Yayınları, 2023), 89-90.

32 Yasin Öner, "Sinemada Teofani: Hristiyanlık Bağlamında Tanrı'nın Filmlerdeki Tasviri", *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 61 (2025), 153-154.

33 Kadir Albayrak, "Dinsel Bir Sembol Olarak Haçın Tarihi", *Dini Araştırmalar* 7/19 (2004), 120-124.

deformasyon, figürün dış görünüşüyle birlikte onun temsil ettiği kurumsal ve ilahî yapıyı da kırılğan hale getirmektedir.

Diğer dinsel objeler de (kutsal su, tütsü veya ikonografik imgeler vb.) film boyunca yalnızca yüzeysel anlamlarıyla görünür hale getirilmektedir. Örneğin bir sahnede kutsal su, sıradan bir plastik damacana içinde taşınmaktadır. Bu kullanım, objenin hem işlevsel hem sembolik düzeyde anlamını kaybetmesine neden olur. Böylece dinsel obje ritüel saflığının değil, modern ve seküler mizahın bir ögesine dönüşür. Benzer şekilde ikonalar ve İsa Mesih figürleri görsel arka planda sadece dekoratif öğeler olarak kullanılmakta ve bunların dinî anlamları derinlemesine ele alınmadan mizahî bir çerçevede sunulmaktadır.

Film serisinin kutsalı ironik şekilde yansıtmaya pratiği, yalnızca dinî sembollerin görsel temsiline indirgenemez. Bu durum aynı zamanda sembollerin tarihsel anlamlarını, duygusal yankılarını ve inananlar üzerindeki etkilerini ters yüz eden bir stratejidir. Parodi burada güldürme aracı olmanın yanında temsili kırma ve kutsallığın otoritesini sorgulama biçimi olarak da işlev görmektedir. Dolayısıyla ritüel ve sembollerin mizah yoluyla anlam kaybına uğraması, estetik görünümün yanı sıra kültürel ve ideolojik bir dönüşümün de göstergesidir.

2.3. Kutsal Mekânın Groteskleştirilmesi: Kilise, Sunak ve Ruhbanın Alanı

Dinî sistemlerde mekân, yalnızca fiziksel bir konum olmanın ötesinde kutsalın tecrübe edildiği, sembolik anlamlarla yüklü bir varoluş alanıdır. Kilise, sunak ve rahibe ait alanlar tarih boyunca Hristiyan geleneğinde Tanrı'nın yeryüzündeki temsiline aracılık eden özel konumlar olarak inşa edilmiştir. Bu yapılar, dinî ayinlerin yapıldığı yerler olmanın yanı sıra cemaatin ilahî olanla ilişkisini mekânsal düzlemde mümkün kılan araçlardır.³⁴ Sinemada ise kutsal mekânlar, anlatının ideolojik veya estetik eğilimine göre dönüşüme uğrayabilir. *Kutsal Damacana* serisi, bu mekânları alışılmış anlamlarından uzaklaştırarak mizahî abartı ve çarpıtma yoluyla yeniden yorumlamaktadır. Böylece kutsala ait alan, sekülerleşmiş ve hicivle sarsılmış bir mizansenin parçası hâline gelmektedir.³⁵

Serinin ilk filminde izleyiciye sunulan kilise, mekân olarak sembolik ağırlığından arındırılmış, terk edilmişliğe yakın bir atmosferle sunulmaktadır. Kamera genellikle karanlık, loş ve dağınık mekânlarda gezinen bir hareketle kiliseyi taramaktadır. Bu arayış esnasında kutsal metinlerin saklandığı rafların toz içinde olduğu ve ikonaların yer aldığı nişlerin bilinçli bir şekilde abartılan figürlerle donatıldığı görülmektedir. Bu durum, kutsal olanın fiziksel izlerinin ihmal edildiği, dolayısıyla ruhanî işlevini yitirmiş bir mekân algısı yaratılmaya çalışıldığı izlenimi uyandırmaktadır. Grotesk estetik burada mimari biçimin yanı sıra görsel bozulma ve işlevsizleştirme yoluyla da inşa edilmektedir. Bu anlamıyla

34 Titus Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat: Sanatın İlkeleri ve Yöntemi*, çev. Tahir Uluç (İstanbul: İnsansanat Yayınları, 2019), 57-66.

35 Öner, *Netflix Sinemasında Hristiyan Sembolizmi*, 256-260.

kilise, tanrısal temasın değil, absürt olayların gerçekleştiği bir mizah sahnesine dönüşmektedir.

Sunak, geleneksel Hristiyan ayinlerinde kurban, dua ve kutsal iletişimin merkezi bir objesidir.³⁶ Serideki bazı sahnelerde sunak, bu aslî fonksiyonundan kopararak sakarlık, yanlış yönlendirme ya da yanlış ayin biçimleriyle bir tür sahne dekoruna indirgenmiştir. Örneğin, Fikret'in sözde ayin gerçekleştirdiği sahnelerden birinde, sunağın etrafındaki hareketleri bilinçli olarak abartılı ve komiktir. Kurbanı temsil eden semboller, yerlerini kimi zaman gıda maddelerine kimi zaman da anlamsız objelere bırakmaktadır. Sunağın merkezi ve kutsal bağlamı, mizahî bir abesle yer değiştirmektedir. Bu bozum hem anlamın sarsılması hem de görsel kutsallığın kırılması yönünden belirgindir.

Ruhbanın alanı ise seride çoğunlukla disiplinsizlik ve sahte kimliklerle doludur. Fikret'in rahip kisvesiyle girdiği alanlar, onun bu kimliğe yabancılığını açığa çıkaran mizansenlerle örülmüştür. İkinci filmde geçen ve Vatikan'a ait olduğu ima edilen mekânlarda kullanılan süslemeler, abartılı ikonalar, orantısız dekorlar ve yapay ışıktandırmalar mekânın gerçekliğini zedeleyerek gerçeküstü ve düzensiz bir sanatsal anlatıma hizmet etmektedir. Oysa Dinler Tarihi literatüründe kutsal mekân sessizlik, düzen, kutsal nesnelerin hiyerarşik yerleşimi ve sembolik simetriyle tanımlanan bir alan olarak ele alınır.³⁷ Bu bağlamda filmdeki iç mekânlar kutsalın düzen ve dinginlik niteliklerini taşımak yerine, gürültü, kaos ve teatral jestlerle yeniden kurgulanmıştır. Böylece mekân, kutsalın ciddiyetini taşıyamayan, parodiye ve profan deneyime açılan, kendi içinde çelişkili ve anlamsal olarak kırılğan bir yapıya büründürülmüştür.

Film serisinin bu yaklaşımı, izleyicinin kutsal mekân ile kurduğu estetik ve duygusal ilişkiyi sorgulamasına neden olmaktadır. Bu anlamda çeşitli sahnelerde yer alan bilinçli deformasyon, bir mizah unsuru olmanın yanında kültürel bellekte yer etmiş sembol ve mekânların yeniden okunmasına yol açan bir strateji olarak işlev görmektedir. Kilise, sunak ve ruhbanın alanı gibi temsili yapılar artık Tanrı'ya ait mekanlar değil, seküler bir kahkahanın üretildiği sahnelerdir. Bu dönüşüm izleyicinin kutsala dair beklentilerini yıkarak, o alanın yeniden inşa edilmesine neden olmaktadır.

2.4. Dinsel Söylemin Dinsel Bozulması: Latince Dua ve Litürjinin Parodiye Açılması

Hristiyan geleneğinde dua ve litürjik söylem, kutsal olanla iletişimin temel aracıdır. Özellikle Katolik Kilisesi'nde Latince, uzun yüzyıllar boyunca litürjik ibadetin ana dili olarak kullanılmış ve bu durum kutsal metinlerin gizemli, evrensel ve ruhanî bir izlenim kazanmasına neden olmuştur. Latince hem ritüelin evrenselliğini temsil etmiş hem de Tanrı ile cemaat arasındaki ontolojik mesafeyi yansıtan bir araç işlevi görmüştür. Bu

36 Stefan Heid, *Altar and Church* (Washington: The Catholic University of America Press, 2023), 27.

37 Eliade, *Kutsal ve Dindışı*, 54-58.

bağlamda kutsal dilin kullanım biçimi, 'kutsal söylem' anlayışıyla yakından ilişkilidir. Kutsalın dili, seküler dilden farklı işlemekte ve onu kullanmak belirli koşullar ve ritüel bağlamlar gerektirmektedir.³⁸ *Kutsal Damacana* serisinde kutsal olanın bu temsili sıklıkla mizah aracılığıyla dönüştürülerek, geleneksel anlam ve söylem yapısı ironik bir şekilde altüst edilmektedir.

Serinin ilk filminden itibaren Latince söylemler, göze çarpan bilgi eksikliklerinin yanında mizahî bir yüzeysellik ile iç içe geçirilerek sunulmaktadır. Örneğin ilk filmde sahte papaz rolüne bürünen Fikret karakteri, bir ayin esnasında Latince dua etmek zorunda kaldığında hiçbir anlamı olmayan, uydurma seslerden oluşan bir tiratla (seslenişle) bu söylemi taklit etmektedir. Bu sahnede Fikret'in ciddiyetle okuduğu sözde Latince ifadeler, izleyiciye komik bir ikilik sunmaktadır: bir yanda ayinin ciddiyeti, diğer yanda anlamdan ve bağlamdan koparılmış sözlerin gülünçlüğü. Dinler Tarihi perspektifinden bakıldığında bu durum, kutsal dilin sekülerleştirilmesi ve içerdiği manevi fonksiyonun bozulması olarak yorumlanabilir.³⁹ Latincenin bu şekilde işlevsiz hale getirilmesi, kutsalın dilsel sınırlarının gevşetilmesi ve dilin kutsallıkla ilişkisinin parodiye dönüştürülmesi anlamını taşımaktadır.

Serinin ikinci filmde benzer bir durum, bir şeytan çıkarma sahnesinde izleyiciye sunulmaktadır.⁴⁰ Bu sahnede gerçek bir papaz karakteri Latince dualar okurken karşısındaki şeytanın bu duaları küçümseyerek alaycı biçimde tekrar etmesi dikkat çekmektedir. Kutsal söylemin yalnızca kahramanlar tarafından değil, antagonistik unsurlar tarafından da değersizleştirilmesi, filmde kutsal dilin parodiye dönüştürülmesinin en belirgin örneklerinden birini oluşturur. Ritüelin etkisizleşmesi, dilin kutsallığının ortadan kalkmasıyla paralel ilerlemekte ve bu süreçte dualar mekanikleşerek anlamdan sıyrılmış tekrarlara dönüşmektedir. Böylece kutsal metnin işlevi, dramatik bir etki yaratmak yerine absürt ve grotesk bir komedi unsuruna evrilmektedir.

Serinin dördüncü filmi, bu durumu daha da ileri taşımaktadır. Filmde yer alan ayin sahnesinde karakterlerin Latince yerine Türkçe argo ifadelerle dua etmeye başlaması, dinî söylemin neredeyse tamamen sekülerleştirildiği bir yapıyı işaret etmektedir.⁴¹ Bu sahnede papaz karakterinin dua esnasında kullandığı ifadeler hem içerik hem de ton bakımından litürjik geleneğin dışında yer almakta ve kutsal söylemin parodileştirilmesi yoluyla ayin ritüelinin komedi unsuru haline dönüşmesi sağlanmaktadır. Böylece litürjik dil ritüel bağlamından kopararak Tanrı'ya yöneltilen bir hitap olmaktan çıkmakta ve seyirciye yönelen bir mizah aracına dönüşmektedir.

Litürjik parodi, dilin bozulmasının ötesine geçerek yüz ifadeleri, ses tonu ve fiziksel performans gibi görsel-işitsel öğelerle derinleştirilmektedir. *Kutsal Damacana 5: Zombi*

38 *Katolik Kilisesi Din ve Ahlâk İlkeleri*, 602-609.

39 *Eliade, Kutsal ve Dindışı*, 20-30.

40 *Kutsal Damacana 2: İtmen*, 00:46:50-00:49:30.

41 *Kutsal Damacana 4*, 00:47:10 – 00:48:30.

filminde geçen bir sahnede papaz karakterinin Latince dua okurken yüzünde beliren teatral jestler, söylemin ruhanî derinliğinden ziyade sahnede sergilenen mizahı pekiştirmeye yöneliktir.⁴² Bu durum, sinemasal söylemde “görsel parodi” olarak tanımlanabilecek bir estetik biçim üretmektedir. Benzer biçimde Robert K. Johnston, sinemanın kutsal temsilleri sekülerleştirirken sıklıkla “kutsalın dramatik performansa indirgenmesi”ne başvurduğunu belirtir.⁴³ Aynı şekilde Paul Tillich’in “kutsalın biçimsel temsili” kavramı da burada açıklayıcıdır. Çünkü kutsal öğeler yalnızca sembolik biçimleriyle sahnede var olur, ancak içerik olarak dünyevîleşir.⁴⁴ Bu bağlamda *Kutsal Damacana*’da kutsal söylemi taklit eden ama onu içselleştirmeyen bir performans sergilenerek modern Türk sinemasında teolojik parodinin görsel kodları kurulmaktadır.

Kutsal Damacana serisinde kutsal dilin bozulması iki yönlü bir mizahî uyarlamayı içinde barındırır: bir yandan dinsel söylemin tarihsel ciddiyetiyle alay edilmekte, diğer yandan bu söylem günlük hayattaki pragmatik kullanımla birleştirilerek seyirciyle ironik bir bağ kurulmaktadır. Bu noktada kutsal olanın dili, artık yalnızca Tanrı’ya yönelen bir söylem değil, mizah yoluyla seyircinin gülme refleksini tetikleyen bir teatral enstrümana dönüşmektedir. Bu dönüşüm, dinsel iletişimi hem parodinin hem de sekülerleşmiş kültürel temsillerin bir parçası haline getirmektedir.

2.5. Dinsel Kimliğin Kültürel Karşılaştırması: ‘Öteki’ Din Adamının Stereotipleştirilmesi

Dinler Tarihi disiplini, farklı inanç sistemlerinin temsil biçimlerini incelerken içsel yapılarının yanında bu sistemlerin birbirleriyle olan kültürel ilişkilerini ve karşıtlıklarını da analiz etmektedir.⁴⁵ Bu çerçevede sinemada dinsel ötekinin sunum biçimi, çoğu zaman kültürel basamaklılara dayanır. Özellikle Türk komedi sinemasında Hristiyan din adamı figürü, dinî bir temsilci olmakla birlikte toplumsal bilinçaltında yer eden Batılı, yabancı ve çoğunlukla anlaşılmasız bir karakter olarak şekillendirilir. Bu anlamda *Kutsal Damacana* serisi, tanımı yapılan stereotipleştirmenin tipik bir örneğini sunar.⁴⁶

Serinin genelinde Hristiyan din adamı, İslâmî inanç sisteminden farklılığı vurgulanacak şekilde biçimlendirilmektedir. Bu farklılık kıyafet ve dil düzeyinin yanı sıra davranış biçimi, tepkiler ve mimiklerde de açıkça hissedilir. Örneğin ilk filmde Fikret karakteri, sahte papaz kimliğine büründüğünde sadece kıyafetle değil, konuşma tarzıyla da ‘öteki’ bir kültürü temsil etmeye çalışır. Bu taklit sürecinde Batı dillerinden uydurulmuş kelimeler, Latince benzeri sesler ve abartılı jestlerle rahip figürü, anlaşılmasız ve mesafeli bir

42 *Kutsal Damacana: Zombi*, 00:42:50 – 00:44:00.

43 Johnston, *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue*, 114-117.

44 Paul Tillich, *Theology of Culture* (Oxford: Oxford University Press, 1959), 42-45.

45 Abdurrahman Küçük vd., *Dinler Tarihi* (Ankara: Berikan Yayınevi, 2014), 31.

46 John C. Lyden, *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals* (New York: New York University Press, 2003), 156-158.

figür hâline getirilir. Bu temsil, Hıristiyan din adamının ‘bizden olmayan’ bir figür olarak konumlandırıldığını gösterir.

Kutsal Damacana: Dracoola filminde Hıristiyan unsurlarına yönelik indirgemeci yaklaşım daha da görünür hale gelmektedir. Filmdeki gerçek papaz karakteri, mekanik hareketlerle dua eden, insanlarla duygusal bağ kurmakta zorlanan ve sürekli panik içinde davranan bir figür olarak sunulur. Bu karakterin yüz ifadesi çoğunlukla donuktur ve iletişim kurarken kullandığı dil, karakterle izleyici arasında bir mesafe yaratır. Bu durum farklı din mensubunun bir tür mistifikasyon (çarpıtma) nesnesine dönüştürüldüğünü gösterir. Karakterin anlaşılabilir olması, bu sayede onun komik ve marjinal bir figür hâline getirilmesini kolaylaştırır.

Serinin dördüncü filminde kültürel karşılaştırma doğrudan İslâm-Hıristiyanlık karşıtlığı üzerinden yapılmaktadır. Filmde yer alan bir şeytan çıkarma sahnesinde Müslüman bir hocanın dua ve ritüel biçimiyle Hıristiyan bir papazın karşı karşıya getirilir. Sahnenin mizahî yapısı Müslüman hocayı başarıya ulaşan etkili bir figür olarak sunarken, papazı işlevsiz ve panik içinde gösterir. Bu temsil biçimi, bireysel beceri farkından ziyade kültürel üstünlük mesajı içermektedir. Burada ‘öteki’ olarak ele alınan rahibin zayıf, etkisiz ve başarısız oluşu, izleyiciye yerel dinî kimliğin sağlamlığı üzerinden sunulur. Dinler Tarihi perspektifinden bu durum sinematik temsilde dinler arası hiyerarşinin üretildiği bir noktaya işaret etmektedir.

Serinin beşinci filminde Hıristiyan din adamı figürü bir kez daha sahte kimlik üzerinden komedi unsuru haline getirilmektedir. Filmde Fikret karakteri yeniden papaz kılığına bürünmekte, ancak bu kez karakterin kullandığı jestler, tonlama ve telaffuzlar bilinçli bir abartıyla grotesk hâle getirilmektedir. Bu sahnelerde izleyicinin dikkatine sunulan papaz komik olmanın yanında absürt bir karakter olarak da sahnelenmektedir. Böylelikle Hıristiyan din adamı, dinî temsilin ötesinde kültürel olarak aşağılanan bir karikatüre dönüşmektedir. Böylesine bir temsil biçimi kutsal figürün kültürel bağlamdan soyutlanması ve ideolojik hedefler doğrultusunda dönüştürülmesi olarak değerlendirilmektedir.

Seride stereotipleştirme yalnızca karakterin kendisiyle sınırlı değildir. Papaz figürünün bulunduğu mekânlar da bu stereotipin bir parçası hâline gelir. Karakterlerin çoğu zaman gotik detaylarla abartılmış kiliselerde yaşaması, mekânın da ‘yabancı’ ve ‘uç’ bir unsur olarak kodlanmasına neden olur. Bu görsel tercihler hem papaz figürünü hem de onunla bütünleşen alanı marjinalleştiren unsurlar olarak dikkat çeker.⁴⁷

2.6. Dinsel Saygı mı Dinsel Alay mı? Temsilin Aksiyolojik Değerlendirmesi

Dinler Tarihi, kutsal olanla kurulan ilişkinin etik boyutunu değerlendirmede hem inanç sistemlerinin iç mantığına hem de bu sistemlerin kamusal alandaki temsiline

47 David Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice* (California: University of California Press, 2005), 112-114.

odaklanmaktadır.⁴⁸ Bu bağlamda sinema, kutsala dair temsillerin çoğaltıldığı ve yeniden biçimlendirildiği önemli bir mecradır. Mizahın kullanıldığı örneklerde ise bu temsilin aksiyolojik (değer temelli) sınırları daha da belirginleşir.⁴⁹ *Kutsal Damacana* serisi, Hristiyan inancına ait figürleri ve ritüelleri mizah yoluyla işlerken izleyiciye şu soruyu düşündürür: Bu temsilde asıl amaç kutsalı sorgulamak mıdır, yoksa kutsalın ardına saklanan yapaylığı ifşa etmek midir?

Kutsal Damacana serisinin tamamına yayılan temsilde, Hristiyan din adamı ve ritüelleri sürekli olarak absürt hale getirilerek gülünç duruma düşürülmektedir. Bu mizah biçimi kimi zaman inandırıcılıktan uzak, doğrudan kahkaha hedefleyen sahnelerle kimi zaman ise semboller üzerinden yapılan bilinçli anlam kaymalarıyla gerçekleştirilir. İlk filmde Fikret'in papaz kimliğiyle ayin düzenlediği sahne bu bağlamda dikkat çekicidir. Karakterin ne söylediğini bilmeden Latince benzeri sesler çıkarması, ellerini rastgele sallaması ve haçı sihirli bir değnek gibi kullanması, izleyici açısından sahneyi hem komik hem de mizahî taklide dayalı aşırılıklar içeren bir hâle getirir. Bu doğrultuda buradaki mizahın hedefinde dogmatik din anlayışı mı vardır, yoksa herhangi bir inanç sistemine karşı mesafesiz bir alaya mı başvurulmuştur? Bu, aksiyolojik çözümlemenin merkezinde yer alan soru olarak izleyicinin karşısında durmaktadır.

Serinin dördüncü filminde papazın şeytan çıkarma girişimi sırasında yaşadığı başarısızlık ve gülünç duruma düşürülme sahnesi kutsal olanın değil, onu temsil eden din adamı figürünün eleştiri odağına alındığını göstermektedir. Papazın korkudan ağlaması, yanlış dualar okuması ve kaçmaya çalışması gibi detaylar, karakteri inancının gücünden yoksun bir konuma yerleştirir. Bu noktada temsil inanç sistemine değil, o inancın simgesel taşıyıcısına yönelik bir zayıflatma içerir. Bu tür bir yapı kutsala yöneltilen doğrudan bir saldırı olmaktan ziyade kutsal temsilin dünyevîleştirilmesi olarak okunabilir.

Serinin genelinde bakış açısı kutsalın seküler hale getirilmesi ekseninde ilerlerken bazı sekanslar bu dengeyi bozarak eleştiri ile hakaret arasındaki sınırı sorgulatacak niteliktedir. Serinin üçüncü filminde haçın oyuncak gibi kullanılması, kutsal suyun şaka malzemesi yapılması ve kilise mekânının basitleştirilmiş bir atmosferde sunulması, doğrudan kutsala dair objelere yönelen alaycı bir ifade taşımaktadır. Bu sahnelerde Hristiyanlığa ait sembollerin ucuz bir mizah anlayışına kurban edilmesi, temsilde aksiyolojik bir sınır ihlali olarak değerlendirilebilir. Böylece kutsal nesnelerin din bilimlerindeki anlam yükü ile sinemanın onları yeniden yorumlama pratiği arasında temsil etiği açısından bir gerilim doğmaktadır.⁵⁰

48 Mircea Eliade, *Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu: Yaratılış Özlemi*, çev. Mehmet Aydın (Ankara: Kabalcı Yayıncılık, 2015), 31-35.

49 Enver Gülşen, *Sinemanın Hakikati* (İstanbul: H Yayınları, 2020), 21-25.

50 Öner, *Netflix Sinemasında Hristiyan Sembolizmi*, 256-260.

Serinin beşinci filminde bu aksiyolojik gerilim, kendisini çok katmanlı şekilde göstermektedir. Fikret karakteri, sahte papaz kimliğini yeniden kuşanırken artık yalnızca bir inanç temsilcisini taklit etmemekte, bunun ötesinde temsil üzerinden dolandırıcılık yapmaktadır. Bu durum hem karakterin etik yozlaşması hem de kutsal kimliğin araçsallaştırılması anlamına gelmektedir. Bu anlatı, kutsala dönük alayın mizahî yönüyle birlikte ahlaki çöküş göstergesi olarak da işlevselleştirildiğini düşündürmektedir.

Kutsal Damacana'ya dair bu örnekler serinin bir dine yöneltilmiş sistematik bir alay içerip içermediğinden ziyade mizahın sınırlarını nasıl tanımladığını ortaya koymaktadır. Seri kimi sahnelerde kutsal olanın dokunulmazlığını korurken bazılarında ise temsil biçimini eleştirel çerçevenin ötesine taşıyarak saygı sınırlarını zorlamaktadır. Bu ikili tutum, serinin mizahî eleştirisinin asıl hedefinin kutsalın özü değil, kutsal kisvesi altındaki yapaylıklar ve kurumsal dinin çelişkileri olduğunu ortaya koymaktadır. Dinler Tarihi disiplininin normatif çerçevesi ışığında bu temsil biçimlerinin etik sınırları ne ölçüde zorladığı ve ahlaki ölçütleri nasıl dönüştürdüğü akademik bir tartışma konusudur.⁵¹

Kutsal Damacana serisinde Hristiyanlık sembollerinin ve figürlerinin temsili, aksiyolojik açıdan hem eleştirel hem de yer yer yıkıcıdır. Seri boyunca mizah bazen dogmatizmi sorgulayan bir araç olarak görev görürken bazen de kutsal olana yönelik tahkir edici bir dile dönüşmektedir. Bu tür bir temsil dinî figürlerin ve toplumsal inanç algılarının dönüşümüne etki eden kültürel bir yeniden üretim süreci olarak değerlendirilebilir. Sinema, bu bağlamda hem inançla kurulan ilişkinin bir aynası hem de bu ilişkinin sınıandığı bir mekân işlevi görür.

Sonuç

Kutsal Damacana serisi, Türk sinemasında Hristiyan din adamı ve onun etrafına örülen Hristiyanlığa dair sembolik unsurların temsiline dair önemli veriler sunmaktadır. Bu anlamda filmde yer alan temsil biçiminin Dinler Tarihi ekseninde nasıl şekillendiği, özellikle dinsel sembollerin, ritüellerin, mekânların ve söylemlerin sinematografik olarak nasıl dönüştürüldüğü sorusu etrafında özgül bir analiz imkânı sunmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, serinin beş filmi boyunca sürekli tekrar eden ve giderek katmanlaşan Hristiyanlığa ait değerlerin yalnızca mizah malzemesi haline getirilen unsurlar olmadığını, bununla birlikte kültürel, tipolojik ve etik anlamda sınanan bir temsil biçimine de sahip olduklarını göstermektedir.

Öncelikle serideki Hristiyan ruhban figürü, Batı teolojisinin tarihsel ve dogmatik çizgilerinden kopartılarak kültürel ötekinin karikatürize bir sureti hâline getirilmiştir. Bu temsilde tarihsel doğruluk veya teolojik derinlik arayışı bulunmadığı gibi figürün aslî bağlamından kopartılması, onun salt anlamda bir komedi ögesine indirgenmesine neden olmuştur. Ruhban kimliği doğrudan Batılılıkla ve dolaylı olarak sahtekârlık, yetersizlik,

51 Eric J. Sharpe, *Comparative Religion: A History* (Illinois: Open Court Published, 1986), 215-218.

büyücülük gibi niteliklerle özdeşleştirilmiş ve bu durum figürün inanç düzleminin yanı sıra aynı zamanda etik düzlemde de zaafa uğratılmasına yol açmıştır.

Hristiyan ayinleri ve burada kullanılan haç, kutsal su ve litürjik söylemler gibi ritüel unsurların temsilde ise dikkat çeken bulgu, bu unsurların film serisi özelinde sembolik değersizleştirmeye uğratılmalarıdır. Bu anlamda filmlerde ritüellerin ciddiyeti bozulmuş, semboller fonksiyonlarını yitirmiş, kutsal alanlar ise grotesk ve seküler mekânlara dönüştürülmüştür. Bu olgu, salt mizahî bir unsur olmanın ötesinde, anlamsal bir parçalanma sürecine işaret etmektedir. Filmlerde yer alan dinî sembollerin anlam erozyonu basit bir komediden ziyade, özgün bağlamlarından kopararak yeniden çerçevelenmeleriyle doğrudan bağlantılıdır. Bu doğrultuda serinin komedi dili, çeşitli Hristiyan değerlerini alaya almaya ve anlamlarının altını boşaltmaya yönelmiştir.

Filmlerdeki dinsel parçalanma ve litürjik söylemin deformasyonu, ibadet dili olarak Latincenin ve Hristiyan dualarının kasıtlı olarak yanlış kullanımıyla birlikte anlamsızlaştırılması yoluyla da gerçekleştirilmiştir. Bu durum aynı zamanda kutsal metinlerin gücünün de işlevsizleştirilmesini beraberinde getirmiştir. Seri boyunca Hristiyanlığa ait kutsal ifadeler, karakterlerin ağızlarında hem fonksiyonunu kaybetmiş bir ezbere hem de bilinçsiz bir boş forma dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sinemanın sadece taklitten ibaret olmadığını, bununla birlikte bozma (distorsiyon) işlevi gören bir temsil gücüne de sahip olduğunu ortaya koymuştur.

Seride kültürel öteki olarak temsil edilen Hristiyan unsurlar, dinî stereotipleri aşarak etnik ve coğrafi kimliklere dayalı bir ötekileştirme pratiğini de yansıtmaktadır. Bu bağlamda Hristiyan din adamı figürü Batı'ya, yabancıya ve dolaylı olarak gayrimüslime dair tüm tarihsel kodların taşıyıcısı olarak yapılandırılmıştır. Bu stereotip, filmdeki mizahın yönünü bireysellikten çıkarmış, papazın temsil ettiği kültürel ve dinsel kimliğe yöneltmiş ve böylece aksiyolojik olarak temsilin sınırlarını aşma potansiyeli taşımıştır.

Kutsal Damacana serisi, Hristiyanlık unsurlarını temsil biçimiyle komedi türünün etik sınırlarını sürekli olarak test eden bir laboratuvara dönüştürmüştür. Mizah bazen inancın kendisini bazen de dinî uygulamaları hedef alsa da genel eğilim kutsal olanı değersizleştirme yönündedir. Bu doğrultuda serinin genel yaklaşımı, bu analitik tutumu saygılı bir eleştiri düzleminde tutmak yerine, çoğunlukla kutsalın değersizleştirilmesi yönünde işlemiştir. Bu temsil stratejisi, Dinler Tarihi disiplininin kutsala yönelik nesnel ve saygılı metodolojisi ile sinema sanatının yaratıcı özgürlük alanı arasındaki temel gerilimi görünür kılmaktadır.

Kaynakça | References

- Albayrak, Kadir. “Dinsel Bir Sembol Olarak Haçın Tarihi”. *Dini Araştırmalar* 7/19 (2004), 105-129.
- Arslan, Savaş. *Cinema in Turkey: A New Critical History*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Burckhardt, Titus. *Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat: Sanatın İlkeleri ve Yöntemi*. çev. Tahir Uluç. İstanbul: İnsansanat Yayınları, 2019.
- Katolik Kilisesi *Din ve Ahlâk İlkeleri*. çev. Dominik Pamir. İstanbul: Yaylacık Matbaacılık, 2000.
- Dönmez-Colin, Gönül. *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. London: Reaktion Books, 2008.
- Eliade, Mircea. *Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu: Yaratılış Özlemi*. çev. Mehmet Aydın. Ankara: Kabalcı Yayıncılık, 2015.
- Eliade, Mircea. *Kutsal ve Dindışı*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları, 1991.
- Gülpinar, Dilara Balcı. “Agop, Salomon and Despina: Content Analysis of Non-Muslim Representations in Yeşilçam Cinema”. *Howard Journal of Communications* 34/1 (2022), 1-18. <https://doi.org/10.1080/10646175.2022.2063702>
- Gülşen, Enver. *Sinemanın Hakikati*. İstanbul: H Yayınları, 2020.
- Heid, Stefan. *Altar and Church*. Washington: The Catholic University of America Press, 2023.
- Hoover, Stewart M. *Religion in the Media Age: Media, Religion and Culture*. Oxfordshire: Routledge Press, 2006.
- Johnston, Robert K. *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue*. Michigan: Baker Academic Press, 2006.
- Kirel, Serpil. *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayıncılık, 2013.
- Kutsal Damacana*. haz. Ahmet Yılmaz - Kamil Aydın (Komedi, 2007). Özen Film.
- Kutsal Damacana 2: İtmen*. haz. Korhan Bozkurt (Komedi, 2010). Özen Film.
- Kutsal Damacana 4*. haz. Kamil Çetin (Komedi, 2023). CJ ENM.
- Kutsal Damacana: Dracoola*. haz. Korhan Bozkurt (Komedi, 2011). Tiglon.
- Kutsal Damacana: Zombi*. haz. Kamil Çetin (Komedi, 2025). CJ ENM.
- Küçük, Abdurrahman vd. *Dinler Tarihi*. Ankara: Berikan Yayınevi, 2014.
- Lincoln, Bruce. *Holy Terrors: Thinking About Religion After September 11*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- Lüleci, Yalçın - Nas, Alparslan. “Türk Sinemasında Azınlıklar”. *Düşünce ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi* 2 (2020), 1-16.
- Lyden, John C. *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals*. New York: New York University Press, 2003.
- Morgan, David. *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. California: University of California Press, 2005.
- Okutan, Birsan Banu. “Türk Sinemasında Popüler Din ve Din Adamı İmajı”. *Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi* 20 (2009), 225-242.
- Önal, Hülya. “From Clichés to Mysticism: Evolution of Religious Motives in Turkish Cinema”.

- Religions* 5/1 (2014), 199-218. <https://doi.org/10.3390/rel5010199>
- Öner, Yasin. *Netflix Sinemasında Hristiyan Sembolizmi*. Ankara: Eskiyei Yayınları, 2023.
- Öner, Yasin. "Sinemada Teofani: Hristiyanlık Bağlamında Tanrı'nın Filmlerdeki Tasviri". *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 61 (2025), 148-168. <https://doi.org/10.21054/deuifd.1628309>
- Plate, Brent Rodriguez. *Religion and Film: Cinema and the Re-creation of the World*. New York: Wallflower Press, 2009.
- Seyfeli, Canan. *Ermeni Kilisesinde Sakramentler*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2015.
- Sharpe, Eric J. *Comparative Religion: A History*. Illinois: Open Court Published, 1986.
- Sokołowski, Marek. "Film Dilogy about Faith, Suffering and Illness Media Images of Catholic Priests Based on the Films Father Stu and Johnny". *Kultura i Edukacja* 4 (2023), 153-164. <https://doi.org/10.15804/kie.2023.04.09>
- Şimşek, Hasan - Yıldırım, Ali. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2021.
- Tillich, Paul. *Theology of Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1959.
- Yenen, İbrahim. "Türk Sinemasında Din Adamı Tiplerlerine Tarihsel Bir Yaklaşım Denemesi". *TRT Akademi* 3/5 (2018), 284-302.
- Zwierzchowski, Piotr. "Clergy (Kler) by Wojciech Smarzowski: The Image of Catholic Priests in Polish Movies After 1989". *Studia Religiologica* 54/1 (2021), 81-94. <https://doi.org/10.4467/20844077SR.21.006.13930>