

TÜRK SİNEMASINDA MODERNLEŞME ALGISI, AKIMLAR VE DİN ADAMI TİPLEMESİ

THE PERCEPTION OF MODERNISM, MOVEMENTS AND RELIGIOUS MAN TYPAGE IN TURKISH CINEMA

Handan Karakaya¹

ÖZET

Sinemanın toplumsal gerçekleri yansıtmaya yeteneği düşünüldüğünde din adamı ya da dindar karakterlerin Türk sinemasında yansıma biçimi tartışma konusu olmaktadır. Bu bağlamda sinemada din adamı ve dindar insanların sunumunun nasıllığını modernleşme biçimimizle bağlantılı olarak ele alınabiliriz. Türk sinemasının, modernleşme anlayışımızı da filmler üzerinden çarpıcı bir biçimde ortaya koyduğu düşünüldüğünde sinemada din ve din adamının sunum biçimi önem kazanmaktadır. Kabaca ifade edecek olursak sinemada din adamı ya da dindar karakterler modern karşıtı bir duruşun tarafı olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlanma temelde modernleşme hikâyemizin ayrıntılarında saklı olan geçmişi öteleme anlayışımızın bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Din Adamı, Toplum.

ABSTRACT

When cinema is taken into account as a reflector of the truth, we can discuss the way how it projects the religious characters in Turkish cinema. In this context, we can handle the representation of the religious characters regarding our way of modernization. When we take into consideration that Turkish cinema conspicuously reflects our modernization via films, we can deduce that the way of representation of religion and religious men is really important. Broadly, we can say that religious men or religious characters are defined as the supporters of anti-modern position. This definition basically can be evaluated as the reflections of our shifting past that is hidden in our modernization experience.

Keywords: Cinema, Religious Men, Society.

¹ Dr., Tunceli Pertek İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü Şube Müdürü.

Giriş:

Türk sinemasının, modernleşme anlayışımızı filmler üzerinden çarpıcı bir biçimde ortaya koyduğu düşünüldüğünde, sinemada din ve din adamının sunum biçimi önem kazanmaktadır. Sinemada din adamı ya da dindar karakterler modern karşıtı bir duruşun tarafı olarak tanımlanmaktadırlar. Bu tanımlanma temelde modernleşme hikâyemizin ayrıntılarında saklı olan geçmişi öteleme anlayışımızın bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Bu noktada Türk sinemasına hâkim olan düşünce akımları da önem kazanmaktadır. Modern Batı ve Batı düşüncesine yaklaşım biçimimiz, entelijensyanın ideolojik yaklaşımlarının temelini oluşturmaktadır. Her ne kadar Türk sineması toplumsal dönüşümün araçlarından biri olarak devlet tarafından kullanılmamış olsa da, farklı ideolojik yaklaşımların biçimlendirdiği filmler perdeye taşınmıştır (Daldal, 2005:63).

Din adamlarının sinemada temsiliyetine bakıldığında, onların Türk sinemasında büyük bir oranda olumsuz karakterler olduğu göze çarpmaktadır. Bu olumsuzluğun yaslandığı temel nokta, modern Türkiye'nin oluşturulma anlayışında yatmaktadır. Modernleşirken geçmişle bağları hızla koparmanın bizi yeniden yaratacağı hissine kapılmış ve hızla dönüşmenin yollarını aramış bir toplum olarak, din ve gelenekten kurtulmak bizim için öncelikli hedeflerden olmuştur. Bir anlamda din ve gelenek geçmişe dair tüm hafızamızın üzerinde somutlaştığı kavramlar olarak tanımlanmış ve ötelenmek istenmiştir. Bu yaklaşım, sinemanın diline tercüme edildiğinde, sakallı, çirkin görünümlü dindar karakterler, cehaletin elinde mahkûm kırsal alan ve hurafelerle örülü bir hayat anlayışı dönüştürülmesi gereken toplumun betimleyicileri olarak beyaz perdeye yansımıştır. Bunun yanında özellikle kırsal bölgelere giden öğretmen, mühendis ya da doktorlara toplumu dönüştürme misyonunun yüklendiğini çeşitli akımların etkisinde biçimlenen filmlerden öğreniyoruz. Yine bu filmlerde toplumun geri kalmışlığının bekçiliğine soyunan dindar karakterler tarafından yeniliğin ve değişimin öncülerine nasıl saldırıldığını görmek de mümkün.

Bu noktada ilk versiyonu 1949 yılında Ömer Lütfi Akad tarafından çekilen "Vurun Kahbeye" filmi önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir. Filmde Hacı Fettah karakteri, köye öğretmen olarak gelen Aliye Hanım'a çeşitli iftiralara atarak onu halktan uzaklaştırmaya çalışmıştır. Aliye Öğretmen karakteri değişimi ve gelişmişliği temsil ederken, Hacı Fettah ise cahil, eğitimsiz ve dönüştürülmesi gereken toplumu temsil etmektedir. Bu ve benzeri filmler ele alındığında, modernleşme kuramları, kimi zaman tarihsel ve coğrafi bağlamı dışlayarak, temelde bizi simetrik ve düz gelişim çizgileri aramaya zorlamıştır. Bu kuramlar doğrultusunda, eğitim ve kentleşme, ekonomik kalkınma ve demokrasi gibi evrensel olarak tanımlanmış değişkenlerin ve bu değişkenler arasındaki nedensel sonuçların zaman ve mekândan bütünüyle bağımsız olarak modernleşmeyi yarattığı kabul edilerek süreç yakalanmaya çalışılmıştır (Göle, 2010: 83). Böylece modernleştirici elit ile diğer kitleler arasındaki uçurum hem derinleşmiş hem de gelenek ve dinin yeni temsilleri oluşmuştur. Elitlerin modernleştirici söylemi ile kitlelerin yaşamı arasında ortak nokta bulunamamakla beraber iki kesimim zıt söyleminden beslenen yeni bir kültürden söz etmek mümkün olmuştur. Dolayısıyla Batılılaşma ideali,

kitlelerin büyük bir kısmı tarafından, moderni getirenlerin devletçi ve otoriter yaklaşımı ile özdeşleştirilmiştir. Buna tepki olarak da dayatılan modernleşmeye meydan okuyan, bu modernleşmenin kendi kültürünü bozduğunu düşünen, otantik bir görünüm altında bir direniş kültürü gelişmiştir. Modernleşme, kaçınılmaz olarak nesnesini, yani mevcut yerli kültüre bağlı kalanları, politize ederek onların kültürünü ancak tortusu kalmış bir söyleme dönüştürürken, onu tam anlamıyla ortadan kaldıramamıştır. Söz konusu kültürün yeni biçimselliklerle ortaya çıkışına bir yönüyle zemin hazırlamıştır (Keyder, 2010: 49).

Bu anlayış ister istemez Türk sinemasında din adamlarının sunumunu mümkün olduğu kadar bir ortaçağ algısını derinleştirecek biçimde ortaya koymuştur. Her ne kadar toplumda, tanımlanan biçimde bir ortaçağ din ve din adamı algısını karşılayacak tipler bulunsa da, toplumun geneline bunu yakıştırmak doğru olmayacağı gibi indirgemeci ve kolaycı bir yaklaşım olarak da betimlenmiştir.

Bu noktada modern olanla ona karşı olanı birbirinden ayırmanın bir din ve İslam düşmanlığı olmadığını ifade eden Refiğ'e göre (2008): "*Burada esas olan İslam'ın kendisi değil. Esas olan, eleştirilen, İslam dinini istismar eden kişilerdir. Bu tarz kişiler, Milli Mücadele yıllarında düşmanla işbirliği yaparak, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında da yeni bir devletin oluşumunda karşı hareketlerde bulunan kişilerdir.*" Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra her ne kadar topluma dini ve manevi değerleri istismar eden kişilere karşı bir tavır geliştirildiği mesajı verilse de uygulamalar muhafazakâr halkı ikna etmemiştir.

Türkiye'nin yeni Cumhuriyet ideolojisi, bir söylem olarak İslamiyet'in toplumun çimentosu olma rolünü reddederek okumuş çevrelerle okumamışlar arasındaki mesafeyi derinleştirmiştir. Eski sistem kendi dayanağı olarak gerekli gördüğü için toplumsal heterojenliği hoşgörü ile karşılamaktaydı. Cumhuriyetçi ideologlar ise "feodal kalıntılar" diye nitelendirdiği aykırı grupları özümseme çabasındaydı. Söz konusu yaklaşımı en iyi yansıtan yine modernleşmenin öncü kuvvetleri olarak tanımlanan öğretmenlerimizin düşünce tarzı olmuştur. Onlara göre "bilim" ve "irtica" denen iki antagonist önermenin oluşturduğu indirgemeci diyalektiğe dayalı bir "pozitif" sisteme doğru karşı konulmaz bir ilerleme söz konusudur ve bundan kaçmak mümkün değildir (Mardin, 2010: 73-74).

Toplumun bu noktada din ve dindar bireyler üzerinden tanımlandığı bir kesim ile laik ve modern kesim arasındaki keskin farkları da görmezden gelmek mümkün değildir. Öyle ki dönemin aydın kesimleri, sinemayı kendi din ve dindar algılarını topluma kabullendirme noktasında bir araç olarak kullanırken, bunu modernizme ve değişime ve hatta halkın cehaletini gidermeye yarayan bir araç olarak algılamışlardır. Bu algının dışında bir de sinema, tiyatro ve resim gibi sanatların toplumun ahlak yapısını bozduğunu ve dolayısıyla bu tür sanatların icra edilmesine müsaade etmenin ülkeyi büyük felaketlere sürükleyeceğini ifade eden yaklaşımlar olmuştur (Berkes, 2013: 447).

Böylece toplum iki yaklaşım arasında bir bölünmüşlük yaşarken, farklı ve öteki olanlara dair kültürel alan da genişlemiştir. Nitekim toplumda bir dönüşümün gerekliliğine bütün kesimler inanmaktadır ancak dönüşümün nasıllığı farklı yaklaşımların oluşumuna zemin hazırlamış ve hatta bir süre sonra kamusal alan bu yaklaşımların

çatışma alanı olmuştur. Bir taraf bilim ve aklın toplumu biçimlendiren ana unsur olarak ele alınmasını isterken, diğer kesim toplumun mevcut değerlerinin korunmasının var olma noktasında vazgeçilmesi mümkün olmayan unsurlar olarak tanımlamış ve kamusal alanda bunları görünür kılmaya çalışmıştır.

Filmsel imgenin seyirciye yeni bir gerçeklik olarak sunulduğu düşünüldüğünde, insanın film karakterleri üzerinden gerçeği imgelemesi daha kolaydır. Bu bağlamda sinemanın, gerçeği yeniden üretme ve sunma yeteneğine sahip olduğu (Battal, 2006: 26) düşüncesi üzerinden yeni biçimlenen topluma katkıda bulunması mümkündür. Bir devlet projesi olarak sinema, Türk toplumunun modernleştirilmesinde araçsallaştırılmasa da, elit olarak nitelendirilenlerin, toplumun geri kalanı ile arasındaki mesafeyi derinleştiren unsurların sinema alanında da görünürlük kazandığı görülmektedir.

Sinemada temsil edilen karakterler bireyin bir anlamda rol modelini oluştururken, resmin tamamı ise toplumsal yapının biçimselliğine yön verecek içerikler taşımaktadır. Dünya üzerindeki birçok kültür ve gelenek bu temsiller aracılığı ile modernizmin taklide dayalı yaşam biçimleri arasında ilerledikleri gibi bunlar aracılığı ile yeni toplumsal tutumlar da geliştirmişlerdir diyebiliriz. Kitle iletişim araçları bu noktada kültürlere kendini dönüştürme fırsatı vermemiştir ancak onlar için bir model oluşturmayı başarmıştır dersek abartmış olmayız. Perdede izlediği karakterlerle kendini özdeşleştiren bireyler, kendi toplumsal yaşamlarında karşılaştıkları olaylara tıpkı izledikleri filmlerin kahramanları gibi bakmış ve onlar gibi tepki vermeyi tercih etmişlerdir. Bu bağlamda anne-baba, çocuk-aile, birey-komşu, birey-iş gibi ilişkilerin belli bir kalıbı oluşmuş ve sosyal hayatta yaşarlık kazanmıştır. Sinemanın toplumsal dönüşüm üzerindeki bu etkisi onun politik olarak kullanımına da zemin hazırlamıştır (Karakaya, 2008: 16).

Sinema tarihimize yakından baktığımızda birçok farklı sinema döneminden bahsetmek mümkündür. Bu dönemlerin her birinde geçmişle geleceğin çatışmasını yakalamak mümkündür diyebiliriz. Türk sinemasında etkin olan dönemleri kısaca sıralarsak, Toplumsal Gerçekçi Sinema ki bu sinema akımı uzun vadede içinden Ulusal Sinema'yı çıkarmıştır diyebiliriz. Milli Sinema, Devrimci Sinema gibi Türk sinema tarihini özetleyen başlıklara ayırmamız mümkündür.

Bu dönemlerin her biri ayrıntılı olarak incelendiğinde filmlerin topluma verdiği mesaj farklılaşmakla birlikte, din ve din adamına bakış benzeşmektedir. Bunu temellendiren düşünsel yapı ise modernleşme anlayışımızda somutlaşmaktadır.

Toplumsal Gerçekçi Sinema

Toplumsal gerçekçi akım, 1960 darbesinden sonra sinemada etkili olmuştur ve Türk sinemasında gerçekçilik anlayışı gözleri melodram sinemadan çekerek toplumun günlük sorunlarının üzerine yoğunlaştırma temelinde biçimlenmiştir.

Bu akım, söz konusu dönemde Amerika'da "sosyal gerçeklik" ve İtalya'da "yeni gerçeklik" akımlarının etkisinde kendini biçimlendirmeye çalışmıştır. Filmlerde toplumda yaşanan gerçekliğin filmsel bir anlatı ile dillendirilmesi çabası söz konusudur. Bu çaba, Marx'ın toplumsal gelişme teorilerine uyumlu bir toplum okuması üzerine oturtulmaya

çalışılmıştır. Dolayısıyla filmlerde din, tarih, geçmiş, inanç vb. konuların olumsuz bir dille ifade edilmesine meşruluk kazandırmıştır (Lüleci, 2008: 66).

Bu akımın parçalanmasıyla ortaya çıkan “Ulusal Sinema” ve “Devrimci Sinema”nın din adamına yaklaşımı da yavaş yavaş birbirinden farklılık göstermektedir. Devrimci Sinema’nın din adamı karakteri Yılmaz Güney’in “Umut” filminde somutlaşırken, Ulusal Sinema’nın bu algısı Halit Refiğ’in üçüncü ve renkli versiyonunu çektiği “Vurun Kahpeye” filminde somutlaşmış görünmektedir.

Temelde gerçekçi filmlerin çoğu ‘kent’ filmleridir ve darbenin sosyal etkilerini en yoğun olarak hisseden şehir insanlarının hikâyelerini anlatır. Bazı filmler büyük şehirlere (özellikle İstanbul’a) göçün yol açtığı aile dramları üzerinde durur (Gurbet Kuşları). Az sayıda yönetmen “köy gerçekliği” ile ilgilenir ve bu konuda örnekler verenler de roman adaptasyonu ya da folklorik anlatılarla yetinirken, bir işçi sınıfı gibi sunulmaya çalışılan köy halkı seyirci üzerinde istenen etkiyi yaratamaz. Bunun yanında kent merkezli filmler de “geleneksel burjuvazi” (yeni orta sınıf değil) ve onun değer yargıları, mülkiyet duygusu, kar hırsı şiddetle eleştirilir (Suçlular Aramızda). Yeni orta sınıfla iş birliği içerisindeki sanayi burjuvazisi biraz daha anlayışla işlenir (Karanlıkta Uyananlar). Öte yandan, mühendis (Şehirdeki Yabancı), öğrenci (Otobüs Yolcuları), ya da devletin atanmış memurları (Yılanların Öcü) oldukça pozitif tipler olarak çizilir. Devlet ve onun kolluk güçleri (asker, polis) genelde adaletten ve zayıftan yanadır. En negatif çizilen tipler Demokratik Parti zihniyetini yansıtan esnaf, tüccar ve ticaret burjuvazisidir. Sömürü devlet eliyle değil, daha çok ticaret burjuvazisi kanalıyla gerçekleşiyormuş gibi bir sunum söz konusudur (Bitmeyen Yol) (Daldal, 2005: 94-95).

Yukarıda örneklenen karakterlerin yanı sıra, bu dönem çekilen filmlerde din adamı tiplemesi haksız ve güçlü olanın yanında yer alan bir karakter olmakla birlikte hileci hacı bakkal ve fırsatçı ev sahibi karakterleri üzerinden de dini değerlerin temelde insanların aldatılmasında nasıl kullanıldığının altı çizilmeye çalışılmıştır. Bu yönüyle de Toplumsal Gerçekçi sinemada modernleşme anlayışımızın biçimlendirdiği din adamı karakterlerini gördüğümüzü söyleyebiliriz.

Devrimci Sinema

Yılmaz Güney filmleri ile biçimlenen devrimci sinema, filmlerinde toplumda yaşanan ekonomik ve sosyal yaşam sıkıntılarına görsellik getirme iddiasındadır. Devrimci sinemada Güney, toplumdaki ekonomik gelir dengesizliklerini, geleneklerin toplumsal ilişkiler üzerindeki baskıcı gölgesini (Seyit Han: 1968), modernleşmenin getirdiği işsizlik ve iş gücü fazlalığını ve kurulu düzenin bozukluklarını (Sürü: 1978, Aç Kurtlar: 1969) konu alan filmler yapmıştır.

Türk toplumsal yapısının bireyci bir temele dayanmayan dokusunu “Umut” (1970) filminin karşılığı olan ilişkiler açısından okumak zor olsa da, film sahnelerinin gerçek mekânlarda çekilmesi önemlidir. Umut, Sürü ve Seyyit Han gibi filmlerde Yılmaz Güney’in toplumsal gerçeği karakterlerin giyim tarzı ve diyalogları bağlamında yakaladığı düşünülmektedir. Bunun yanında özellikle Umut filminde toplumun din ve din

adamı gerçeğine resmi ideolojinin modernleşme anlayışı üzerinden bir eleştiri yapıldığı açıktır (Türk, 2001:249).

Milli Sinema

Milli Sinema akımı, 1970 yılında “Birleşen Yollar” filmi ile başlayan ve en son örneğini “Hür Adam” (2010) filmi ile veren; Yücel Çakmaklı, Salih Diriklik, Mesut Uçakan, İsmail Güneç, Mehmet Tanrısever ve Metin Çamurcu gibi yönetmenler tarafından çekilen filmlerin ortaya koyduğu bir sinema olarak tanımlanabilir. Bu filmler, “beyaz sinema”, “İslamcı sinema”, “İslami sinema”, “muhafazakâr sinema” gibi kavramlarla tanımlanmaya da çalışılmıştır. Bu sinema, kültürel kaynak olarak dini (İslam) bir tez olarak sinemaya taşımaya amaçlayan Türk Sinema akımı olarak tanımlanmaktadır (Yenen, 2011: 62). Milli Sinema anlayışı milli kültür ve İslam etrafında biçimlenen bir anlayışla, filmsel anlatıyı biçimlendirmeye çalışmışlardır (Lüleci, 2008: 88).

Olması gereken yeni ulus devletin modern biçimlere yaslı şeklidir. Osmanlı’dan devralınacak herhangi bir gerçeklik, yeni bir yönetim anlayışının ve toplum yapısının oluşturulmasının önünü tıkayacaktır. Eğer bir önceki sistem içinde olumluluklar barındırsaydı, onun aşılmasına gerek de olmayacaktı mantığı ve toplumun böyle bir muhakemeye kendisini sorgulayacağı korkusu, Türkiye Cumhuriyeti’ni de geçmişiyle arasına mesafe koymaya sürüklemiştir denilebilir (Kahraman, 2007: 42). Bu düşüncenin tam karşısında ise toplumun kendi kökleri ve değerleri üzerinden gelişebileceği aksi takdirde yok olacağı yaklaşımı durmaktadır. İslamcı hareketin canlanmasıyla, tarihsel bir geriye dönüş, bu uygarlaştırıcı değişimin yeniden gözden geçirilmesi, İslamcılarla modernistler arasındaki çatışma ve gerilimi belirlerken, aynı zamanda yeni bir muhafazakâr yaşam biçimine de sinema üzerinden görsellik kazandırmaktaydı (Göle, 2010: 86).

Bu bağlamda Milli Sinema dini değerleri öne çıkaran bir toplumsallığın altını çizerken, temelde bir tepki ve bir itirazın dilendircisi olarak ortaya çıkmıştır. Anadolu dindarlığından farklı olarak ortaya dindarlığın sinemaya yansımalarını Milli Sinema filmlerinde görmek mümkün olmuştur. Bu filmler aracılığı ile oluşturulan kadın erkek prototipler, özellikle 1980 sonrasında canlılık kazanan İslamcı yaklaşımla uyumlu idi. Kadınların kullandığı başörtüsü biçimi ve erkelerin bol kıyafetler içinde sakallı yüzleri bu filmlerin kadın ve erkeklerin giyim tarzlarını ortaya koymasından önemlidir. Özellikle Anadolu dindarlığı ile siyasal İslam’ın ortaya koyduğu dindarlık biçiminin birbirinden farklılaşması noktasında o dönem filmler ve romanlar aracılığı ile yaratılmak istenen toplumsallığın görünürlüğü bağlamında da önemlidir. Bu noktada Doğan (2013)’ın analizi önemlidir: “*O dönemlerde başörtüsü konusu da Şule Yüksel Şen’lerle bir prototipler oluşturulmaya çalışıldı, böyle bir İslamcılık modeli çizmeye çalıştı Müslümanlar. Böyle bir başörtüsü şekli falan belirlenip siyasal İslam’ın simgeleri oldu. 60’ların sonunda, 70’lerin başında bunlar çizilmeye başlandı.*”

Modern yaklaşımın biçimlendirdiği toplum modeline karşı dini hassasiyetleri yaşam öncelikleri arasına yerleşmiş bireyleri öne çıkarılması ve toplumda kadın-erkek, çocuk ve gençler için milli değerleri olan rol modeller yaratmaya çabası bu akımın sinema sektöründe en öne çıkan özelliği olarak ifade edilebilir. Yücel Çakmaklı'nın 1971 yılında çektiği ve Şule Yüksel Şenler'in "Huzur Sokağı" adlı romanından uyarlanan "Birleşen Yollar" filmi, Türk insanını İslami değerler içinde ele alan yeni bir sinema anlayışını başlatmıştır. Birleşen Yollar filminde Türk sinemasının en önemli kadın oyuncularından biri olan Türkan Şoray'ın tam tesettürlü gösterilmesi de önemli tartışmalara neden olmuştur (Enderun, 2013: 44).

Bu sinema, özünü Batı'da değil kendi içinde, yani İslam'da aramaya başlamıştır. Milli Sinema'nın ortaya koyduğu "Oğlum Osman", "Kızım Ayşe" gibi filmler, batı kültürü karşısında yolunu şaşırıp, sonra da kendi özüne dönerek huzuru bulan bireylerin yaşam hikâyelerinden oluştururken (Enderun, 2013: 45), din ve dini temsil eden bireylerin karakteristik özellikleri de olumlu bir hal almaya başlamıştır. Bir anlamda resmi ideolojinin biçimlendirdiği din adamı karakterlerinin alternatifleri oluşmaya başlamıştır.

Sonuç olarak, Milli Sinema akımının 1969-2010 yılları arasında Türk sinemasındaki din temsiline İslamcılık düşüncesi aracılığıyla gerçekleştirilmiş formunu ifade ettiği söylenebilir (Yenen, 2012: 242).

Ulusal Sinema

Toplumsal gerçekçi akımın toplumla gereken diyalogu kuramaması ve yeterince benimsenmemesi, sinemada farklı düşünsel çıkışları besleyen bir süreci beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda yönetmenler, Türk toplumsal yapısını yeniden okumak, toplumun değişim sürecini takip etmek adına yeni bir girişimin hazırlığına başlamışlardır.

1960'ların ortalarına doğru Kemal Tahir, Selahattin Hilav ve Sencer Divitçioğlu gibi Marksist düşünürler, Türk toplumunun modernleşme ve batı toplumlarını algılama biçimlerine eleştirel bir dille yaklaşmaya başlamışlarken, bu süreçte ortaya çıkan sinema akımları da dini ve dindar bireyleri daha olumlu özelliklerle sunmaya başlamışlardır. "Vurun Kahpeye" filminde Hacı Fettah karakterinin olumsuz özelliklerinin yanı sıra, evsahibi Ömer Bey'in dindar ve modern kişiliği bu iki kutbun kamusal görünümleri olarak değerlendirilebilir. Aliye Öğretmen'in ölürken eline sakladığı Kur'an da iyi özellikleriyle inançlı ve pozitif özelliklerin bir arada bulunabileceğini sembolize eder niteliktedir.

"Bir Türk'e Gönül Verdim" Halit Refiğ'in Ulusal Sinema yaklaşımı ile çektiği ilk filmidir. Bu film aracılığı ile Türk toplumunun bireyci olmayan yanını ortaya koymaya çalıştığı gibi dinin toplum üzerindeki olumlu etkilerine de perde de yer vermeye çalışmıştır. Film, Almanya'da tanıştığı ve kendisinden hamile kaldığı İbrahim adlı işçiyi arayan Eva'nın hikâyesini anlatmaktadır. Eva'yı evine götüren bir Türk köylüsü üzerinden Türk misafirperverliği ve İslami yaşam biçimi verilir. Bunlar Eva'yı etkiler ve Müslüman olmasını sağlar. Filmde verilmek istenen mesaj, batı kültürü karşısında İslam kültürünün kucaklayıcılığıdır (Enderun, 2013: 33).

Yani, sinemada ideolojik yaklaşımlardan biri olarak ortaya çıkan Milli Sinema Anadolu ya da geleneksel dini pratiklerin biçimlendirdiği bireyleri perdede görünür kılmıştır.

Sonuç

Türk sinemasında Yeşilçam halkın beğeni ve isteklerine göre film yaparken, sanatsal bir endişe taşımadığı gibi dünyada hâkim olan trendleri de yakalama ve takip etme gereksinimi de duymamıştır. Bu durum dinin ve din adamının sinemada temsiline de yansımıştır. Klişeleşmiş din adamı tiplmesi iki farklı boyutta Türk sinemasında yer bulmuştur. Bunlardan ilki olumsuz özelliklere sahiptir, diğeri ise kısmen daha olumlu özellikleri olan tiplemeldir.

Olumsuz özellikleri barındıran dindar veya muhafazakâr olarak nitelendirilebilecek Türk sineması karakterleri genellikle 1980 öncesi dönemlerde çekilen filmlerde vücut bulmaktadır. Bu filmlerde dindar tiplmeler daha çok Cumhuriyet ve devrim karşıtı olan, Hacı diye nitelendirilen, ciddi duruşlu, iri yapılı, sakallı, modern giyim tarzını benimsemeyen, sarıklı tiplemeldir. Bu tiplmeler aynı zamanda kendilerinden olmayanı dışlar ve cezalandırmak ister niteliktedir. Bunlara örnek olarak Vurun Kahpeye filmindeki Hacı Fettah verilebilir. Kendisi gibi düşünmeyen, davranmayan, giyinmeyen Öğretmen Aliye'yi toplum tarafından benimsenmeyen ve cezalandırılması gereken biri olarak yansıtmıştır. Bunun yanı sıra, Halit Refiğ'in "Teyzem" adlı filmindeki tacizci üvey baba dindar bir tiplemeldir.

Türk sinemasında modernleşme anlayışımızla paralel olarak dine ve din adamına mesafeli olan duruş ve tutum, zamanla olumlu ve daha ılımlıya doğru evrilmiştir. Din adamı karakterleri çok olumlu özellikler taşımasa da para ve kadın düşkünü, hilebaz ve çirkin tiplmelerden kısmen vazgeçilmiştir.

Türk sinemasının sermaye birikimli ya da devlet destekli bir sinema olmadığı bilinmektedir. Ancak 1960 sonrasında siyasi ortamında etkisiyle sinemada kamplaşmaların başlaması da ortaya sanat değeri yüksek filmlerin konması noktasında etkili olamamıştır. Türk sinema sektörünün seyircinin taleplerine göre biçimlenmesi de bunda etkili olmuştur. Böylece farklı ideolojik ve kişisel çekişmelerin gölgesinde gelişen Türk sineması, muhafazakâr ve dini sembollerini uzunca bir süre geri kalmışlığı temsilinde kullanmıştır. Ancak 1960'lardan sonra sol ve modern cemahta oluşan ayrılıklar Türk sinemasında bir kırılma noktası olarak değerlendirilmiş ve modern yaklaşımın sorgulanmasına yol açmıştır.

Dindar fakat aynı zamanda sömüren, zalim, hak yiyen, güçlünün yanında yer alan tiplmeler Türk sinemasında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu konudaki diğer filmlerin yanı sıra, işi hiciv ve komediyle işleyen filmler zamanla azımsanmayacak sayıya ulaşmıştır. Bunların en belirgin örnekleri Kemal Sunal ve Şener Şen'in oynadığı filmlerdir. Bu filmlerde klişeleşmiş dindar tiplmeler göze çarpmaktadır. Bu tiplmelerin ortak özellikleri hukuku çiğnemeleri, Hacı olarak adlandırılmaları, toprak/bakkal gibi mal sahibi olmalarıdır. Bu tiplmeler güçsüz ve fakir insanların üç kuruşlarına göz dikmişlerdir. Bu filmlere Kibar Feyzo'yu ve Züğürt Ağa'yı örnek verebiliriz.

Ciddi duruşlu, genellikle şişman olan dindar tiplerden vazgeçiş ve değişik dindar tipler zamanla sinemada kendine yer bulmaya başlamıştır ve örneklerini yukarıda vermiştik. Bunun en iyi örneklerinden biri de son zamanlarda seyirciyle buluşan “Vizontele Tuuba” filmindeki Hacı Zübeyir Amca karakteridir. Karakteri canlandıran Nejat Uygur daha önceki ciddi, iri cüsseli, sakallı tiplerin aksine; çelimsiz ve komiktir. Üniversiteden gelen bir öğrenci tiplmesi ile arasındaki diyalog bu komik dindar tiplmeyi destekler niteliktedir:

Hacı Zübeyir: Okul nasıl gidiyi?

Öğrenci: Birkaç dersim kaldı.

Hacı Zübeyir: Nerde kaldı?

Öğrenci: ... Okulda.

Komik olmanın ötesinde, iyi niyetli de olan dindar tipler nadiren de olsa son dönem filmlerinde karşımıza çıkmaktadır. En belirgin örneği Yüksel Aksu'nun “Dondurmam Gaymak” filmindeki hacı ve imam tipleridir.

KAYNAKÇA

- AGAH, Özgüç. (2005). *Türklerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya Yayınları.
- BATTAL, Sadık. (2006). *Asıl Film Şimdi Başlıyor*. Ankara: Vadi Yayınları.
- BERKES, Niyazi. (2013). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- DALDAL, Aslı. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitapevi.
- ENDERUN, Mehmet Akif. (2013). *Beyaz Perdenin Din Algısı*. İstanbul: Işık Yayınevi.
- GÖLE, Nilüfer. (2010). Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı. *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. Der: Kasaba, R. ve Bozdoğan, S. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent. (2007). *Post Modernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- KASABA, Reşat. (2010). Eski İle Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm. *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. Der: Kasaba, R. ve Bozdoğan, S. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- KEYDER, Çaęlar. (2010). 1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu. *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. Der: Kasaba, R. ve Bozdoğan, S. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- LÜLECİ, Yalçın. (2008). *Türk Sineması ve Din*. İstanbul: Es Yayınları.
- MARDİN, Şerif. (2010). Modern Türk Sosyal Bilimleri Üzerine Bazı Düşünceler. *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. Der: Kasaba, R. ve Bozdoğan, S. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- TÜRK, İbrahim. (2001). *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalcı.

YENEN, İbrahim. (2011). *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı, Ankara.

YENEN, İbrahim. (2012). Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları*. Sayı: 1(3), ss. 240-271.

Anti Kapitalist Müslümanlar Derneği Dönem Sözcüsü Sedat Doğan ile 08/05/2013 tarihinde yaptığımız mülakattan.