

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANABİLİM DALI

1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA
DİN ADAMI TEMSİLİ

RIZA GÜNAYDIN

DANIŞMAN
Doç. Dr. UFUK UĞUR

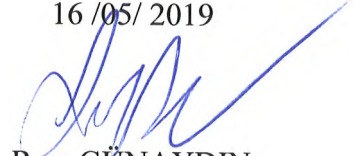
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU 2019

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak savunduğum “1980 Sonrası Türk Sinemasında Din Adamı Temsili” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

16 /05/ 2019



Rıza GÜNAYDIN
15530600008

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Rıza GÜNAYDIN'ın hazırladığı "1980 Sonrası Türk Sinemasında Din Adamı Temsili" başlıklı tezi 16 /05 / 2019 tarihinde aşağıda imzaları olan jüri tarafından Yüksek Lisans / Tezi olarak kabul edilmiştir.

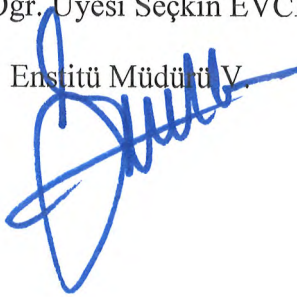
	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan	: Doç. Ufuk UĞUR	Ordu Üniversitesi	
Jüri Üyeleri	: Dr. Öğr. Üyesi Mesut COŞKUN	Giresun Üniversitesi	
	: Dr. Öğr. Üyesi Adem YÜCEL	Ordu Üniversitesi	

ONAY

04/07/2019.

Dr. Öğr. Üyesi Seçkin EVCİM

Enstitü Müdürü V.



ÖNSÖZ

Yedinci sanat olarak anılan sinema, insanların hayatına teknolojik bir yenilik olarak girdikten sonra, günümüzde toplumları etkileyen ve dönüştürebilen bir kitle iletişim aracı olarak popüler kültürün vazgeçilmez bir enformasyon alanı haline gelmiştir. Cumhuriyetle birlikte yeni Türkiye'nin modernleşmesi sürecinde modern birey olma yolunda bir kimlik edinme olanağını sağlayan sinema, sosyo-kültürel hayatın her alanında değişimi sağlayan etkili yapımlar ortaya koymuştur.

Sinema, insanı temel alan bir sanat biçimi olduğundan dolayı, insanın en temel varsayımlarından birisi olan inanç sistemleri de sinemada işlenen popüler konular arasında yer almaktadır. Öyle ki sinemanın icadından birkaç yıl sonra ilk dini içerikli filmler çevrilmeye başlamıştır. Türk sinemasında da bu durum değişmemiştir. Fakat dünya sinemalarının aksine Türk sinemasında din konusuna olumsuz bir bakış açısı gelişmiştir. Çevrilen filmlerde din adamları ötekileştirilen karakterler olarak temsil edilmiştir. Araştırmanın konusunu da 1980 sonrası Türk sinemasındaki din adamı temsillerinin incelenmesi oluşturmaktadır.

Çalışmamı yürütebilmem adına fikirlerimi bilimsel bir temele kavuşturmam konusunda her zaman yolumu aydınlatan, araştırma konusunun belirlenmesi ve araştırma sürecinin her aşamasında yapıcı ve eleştirel katkılarını hiçbir zaman esirgemeyen tez hocam Doç. Dr. Ufuk UĞUR'a, çalışmam boyunca sonsuz sabırla ve sevgisiyle her zaman destekçim olan eşime ve aileme sonsuz teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Rıza GÜNAYDIN

ORDU-2019

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	İ
İÇİNDEKİLER	İİ
ÖZET	İV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR VE SİMGELER	VI
TABLolar DİZİNİ	Vİİ
GÖRSELLER DİZİNİ	Vİİ
GİRİŞ	1
1. Problem.....	2
2. Amaç.....	3
3. Önem	3
4. Sınırlılıklar.....	4
5. Evren ve Örneklem.....	4
6. Yöntem ve Teknikler	4
7. Sinema	4
8. Türk Sinemasının Kültürel Özellikleri.....	8
BİRİNCİ BÖLÜM	13
1. DÜNYADA VE TÜRKİYE’DE SİNEMA	13
1.1. DÜNYA SİNEMA TARİHİ	13
1.1.1. SİNEMA ÖNCESİ DÖNEM	13
1.1.2. SİNEMANIN İLK YILLARI	15
1.1.2.1. 1895-1906 Yılları Arasında Sinema.....	17
1.1.2.2. Geçiş Dönemi (1907-1915) Sineması	20
1.2. TÜRKİYE’DE SİNEMANIN GELİŞİMİ	23
1.2.1. İlk Sinemacılar (1910-1922)	25
1.2.2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)	27
1.2.3. Geçiş Dönemi (1939-1950).....	30
1.2.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970).....	33
1.2.5. Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası).....	38
1.3. GELENEKSEL TÜRK SİNEMASI ÜZERİNDE ETKİLİ OLAN AKIMLAR	42
1.3.1. Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı	42
1.3.2. Ulusal Sinema Akımı	47
1.3.3. Devrimci Sinema Akımı	51
1.3.4. Milli Sinema Akımı	55
İKİNCİ BÖLÜM.....	60
2. SİNEMA VE DİN	60
2.1. TÜRK SİNEMASINDA DİN SÖYLEMİ VE İŞLENEN TEMALAR	66
2.1.1. 1920-1950 Yılları Arası Türk Sinemasında Din Ve Din Adamı Temsili	70
2.1.2. 1950-1980 Yılları Arası Türk Sinemasında Din Ve Din Adamı Temsili	73
2.1.3. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Din Ve Din Adamı Temsili	81
2.2. DÜNYA SİNEMASINDA DİN TEMALİ FİMLER	86
2.3. TİCARİ SÖMÜRÜ ARACI OLARAK DİNİ (HAZRETLİ) FİMLER.....	97
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	110
3. 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMI TEMSİLİ.....	110
3.1. 1980-2000 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMI TEMSİLİ.....	112

3.1.1.	Zügürt Ağa.....	119
3.1.2.	Minyeli Abdullah.....	125
3.1.3.	Vizontele.....	129
3.2.	2000 YILINDAN SONRA TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMI TEMSİLİ.....	134
3.2.1.	The İmam.....	138
3.2.2.	Dondurmam Gaymak.....	144
3.2.3.	İtirazım Var.....	148
	SONUÇ.....	154
	KAYNAKÇA.....	160
	ÖZGEÇMİŞ.....	165

ÖZET

1980 Sonrası Türk Sinemasında Din Adamı Temsili

McLuhan'ın, küresel köy tanımlamasından sonra kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile dünyanın bir mahalle telaşına kadar indirildiği günümüzde sinema, kültürü üreten etkili bir sanat dalı halini almıştır. Sinema icadından birkaç on yıl sonra dünya genelinde büyük bir endüstriye dönüşmüştür. Türkiye'de ise sinema sanatı olarak var oluşunu 1960 yıllardan sonra ortaya koymaya başlamıştır. Gerçek anlamda sanatsal bir sinema dilinin oluşması ise 1990 yıllarından sonra, Türk yönetmenlerin Avrupalı yönetmenlerle yaptıkları ikili çalışmalar neticesinde oluşmaya başlamıştır. Bu araştırma Türk sinemasının dönüm noktasını oluşturan 12 Eylül sonrası filmleri özelinde Türk sinemasında kullanılan din adamı karakterlerinin temsil şekillerini sosyolojik film çözümleme yöntemi çerçevesinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Cumhuriyet yönetimi ve dönemin aydınları yeni Türkiye'nin inşası konusunda batı tipi modernliğin ülkeye kazandırılmasını amaçlamışlardır. Bu doğrultuda modernizmin bireye ulaşması için her yol kullanılmaya başlanmıştır. Sinema da bu durum sürecinde etkili bir biçimde kullanılmaya başlamıştır. Aydınların batı tipi modernlik karşısında bir engel olarak görüp her fırsatta dillendirdiği din ve geleneksel yaşam şekli bu dönemde yapılan filmlerde fazlaca eleştirilmiştir. Din adamlarının olumsuz karakterler olarak temsil edildiği bu filmlerle dinin ve geleneksel yaşam şeklinin halkın üzerindeki etkinliği törpülenmeye çalışılmıştır.

Bu çalışma 1980 sonrası çekilen Türk filmlerindeki din adamı temsillerini farklı yönetmenler çerçevesinden ele alarak, topluma yansıtılma biçimlerini anlamaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Türk Sineması, Din Adamı

ABSTRACT

Representation of Religious Person in Turkish Cinema After 1980

After McLuhan's definition of global village, with the expansion of mass media, the world has been reduced to a neighborhood bustle and cinema has become an effective art that produces culture. A few decades after the invention of cinema, it has grown into a major industry worldwide. If the existence of cinema as art in Turkey has begun to reveal after 1960. The creation of a truly artistic cinematic language began to emerge after 1990s as a result of the dual works of Turkish directors with European directors. This research aims to evaluate the representations of the clergy characters used in Turkish cinema in the context of sociological film analysis method especially in the post-September 12 films which constitute the turning point of Turkish cinema.

Intellectuals of the period were aimed at gaining the Republican administration and the country's western type of modernity in the construction of the new Turkey. In this direction, every way has been used for modernism to reach the individual. Cinema has also started to be used effectively in this process. The religion and traditional way of life, which the intellectuals have expressed as an obstacle against the western type of modernity, have been criticized in the films made in this period. With these films in which the clergy are represented as negative characters, the effectiveness of religion and traditional way of life on the people is tried to be filed.

This study tries to understand the ways of reflecting the cleric representations in Turkish films taken after 1980 in the frame of different directors.

Keywords: Cinema, Turkish Cinema, Religious Man

KISALTMALAR VE SİMGELER

ATÜT	: Asya tipi üretim tarzı
çev.	: Çeviren
IMF	: Uluslararası Para Fonu
MGC	: Malul gaziler cemiyeti
MOSD	: Merkez ordu sinema dairesi
MTTB	: Milli Türk Talebe Birliği
RTÜK	: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu
s.	: Sayfa
vb.	: Ve benzeri

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1 Hazretli Filmler Döneminde Çekilen Filmler	107
---	-----

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Ağa İle Şih'in Tartışma Sahnesi	121
Görsel 2. Abdullah'ın Evine Gelen Misafirlerle Sohbet Ettiği Sahne	127
Görsel 3. Nazmi'nin Mela Hüseyin'e Vizontele'yi Şikâyet Ettiği Sahne	131
Görsel 4. Emre'nin Hasan İle Konuştukları Sahne.	139
Görsel 5. Camii İmamının Çocuklara Ders Verdiği Sahne	145
Görsel 6. Selman Hocanın Katili Aradığı Sahne.....	149

GİRİŞ

Sinema toplumların belleği olma özelliğine sahip kültürel bir aktarım aracıdır. Geçmişin parlak aynalarını geleceğe aktaran etkili bir sanat ürünüdür. Toplumun kültürel motiflerinden etkilenirken aynı zamanda yeni biçimsellikleri de toplumlara kazandırmıştır. Bu yönüyle sinema küresel bir kültürün oluşumunu sağlamıştır. Toplumlar arasında yeni yaşam biçimleri öğrenilmiş ve kültürel kaynaşma süreci başlamıştır.

Din, toplumların yaşayış şekillerini, geleneklerini belirleyen kültürün oluşumunu etkileyen bir unsurdur. Dolayısıyla insanı anlatan bir sanat ürünü olan sinemanın da dini ele alması kaçınılmaz bir durum olmuştur. Özellikle betimleyici bir ifadeye sahip olan Hristiyan dünyasında, sanat ürünlerinde dini olgular çokça kullanılmıştır. Bu durum sinemada da geçerli olmuştur. Sinemanın icadından kısa bir süre sonra Hz. İsa'nın hayatı konulu dini filmler çekilmeye başlamıştır. Sinemadaki dini filmler bununla da sınırlı kalmamıştır. Kilise, Hristiyan din adamları, dini uygulamalar gibi konuları içeren filmler çekilmiştir.

Özellikle bazı inanç sistemlerinde din adamları toplumun kanaat liderliği rolüyle toplumsal yaşamın biçimselliğini belirlemektedir. İslam dininde diğer dini sistemlerde olduğu gibi bir din adamı kavramı yoktur. İslam'da ibadet yaradan ile kulun maneviyatı arasına indirgenmiştir. Aracı bir sistem bulunmamaktadır. Türk toplumu gibi geleneksel bir yaşam tarzı süren toplumlarda din sözel bir öğrenme şekline tabidir. Dini ilme sahip kişiler, İslam'ın toplum içerisinde yaşanmasını sağladıkları için saygın bir konumdadır. Şih, Şeyh, Hoca, İmam gibi kişiler diğer dinlerdeki din adamı kavramından farklı bir durumda olmalarına rağmen Türk toplumunda önderlik eden kişiliklerdir.

Özellikle eğitim seviyesinin düşük olduğu kırsal bölgelerde, geleneksel yaşam şekillerinden kaynaklanan hurafeler oldukça yaygın bir şekilde gözlemlenmektedir. Toplumun bu yapısından faydalanmak isteyen bazı insanlar ise kendilerine atfettikleri Şih, Şeyh, Hoca gibi yakıştırmalarla insanların inançlarından faydalanmaya çalışmışlardır. Genellikle büyü, cin, muska gibi İslam dininin yasakladığı kavramların toplum içerisinde yayılmasına sebep olan bu insanlar, özellikle kırsal bölge insanın duygularını sömürerek büyü bozma, kötü

ruhların kovulması, hastalıkların iyileştirilmesi gibi asılsız uygulamalarla insanları çıkarları için kandırmışlardır.

Batı tipi modernliğin önünde bir engel olarak görülen geleneksel yaşam şekilleri ve din, modernizmin Türk toplumuna empoze edilmeye çalışıldığı yıllarda toplumla ilişkisi kırılmaya çalışılmıştır. Bu süreç içerisinde kitleler üzerindeki dönüştürücü etkisinin farkına varılan sinemada etkili bir ideolojik silah olarak kullanılmaya başlanmıştır. Cumhuriyetle birlikte 1980'lere kadar Türk toplumu içerisinde dini kendi çıkarları için kullanan bazı insanlar örnek teşkil edilerek, din adamlarını eleştiren filmler yapılmıştır. Bu hususta üzerinde durulması gereken nokta ise, birkaç çıkarıcı insan özelinden bütün din adamları toplum nezdinde kötülenmiştir. Özellikle Yeşilçam sinemasının Türk toplumu üzerindeki etkili yapımlarının verildiği 1950-1980 yılları arasında pek çok yönetmen kendi ideolojisi perspektifinden çektiği filmlerinde din adamlarını olumsuz temsiller şeklinde perdeye yansıtmıştır.

Bu çalışmada günümüzde hala tartışılan bir konu olan Türk sinemasında din adamlarının temsil şekilleri ele alınacaktır. Ancak konunun çok kapsamlı olmasından dolayı, zaman ve imkân dâhilinde etkili bir araştırma yapılabilmesi adına 1980 sonrası Türk sinemasında çekilen dini içerikli filmlerden seçilen örnekler üzerinde inceleme yapılmıştır. Çalışmanın anlamsal bütünlüğünü pekiştirmesi amacıyla birinci bölümde sinemanın dünya tarihi ve Türkiye'deki tarihi üzerinde durulup, Türk sinemasında etkili olan sinema akımlarına ve bu akımlar etrafında çekilen örnek filmler incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde başlangıcından günümüze kadar Türk sinemasının din temasını işleme biçimleri, dünya sinemasındaki dini filmler ve Türk sinemasında "Hazretli Filmler" olarak anılan dönem örnek filmlerle incelenmiştir.

1. Problem

Yeni Türk sinemasında popüler bir konu olarak işlenen din teması, Türk sinemasının başlangıcından beri farklı dönemlerde sosyo-ekonomik, politik etkenlere bağlı olarak farklı şekillerde filmlere yansımıştır. Özellikle din adamı karakteri üzerinden anlatımın kurulduğu filmler, yansıttığı farklı din adamı temsilleri üzerinden toplum içerisinde bir tartışma konusu oluşturmaktadır. Türk sinemasının 1980 sonrasında yansıttığı din adamı temsillerinin, sosyo-politik ve

ideolojik açıdan oluşumunu sağlayan arka planı ve bu temsilleri etkileyen dönemler çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

2. Amaç

Bu çalışmada, başlangıcından günümüze kadar olan süreçte Türk sineması genelinden 1980 sonrası çekilen filmlerden seçilen örnekler özelinde, din adamı temsillerindeki değişimler ve bu değişimleri oluşturan etkenler ortaya çıkarılmak istenmiştir.

Bu bağlamda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

1. Türk sinemasında din adamları nasıl temsil edilmiştir?
2. Türk sinemasındaki din adamı temsillerini etkileyen unsurlar nelerdir?
3. Zaman içerisinde din adamı temsillerinde değişimler olmuş mudur?

3. Önem

Bu çalışma yeni Türk sinemasında popüler bir tema olarak işlenen din adamı karakterinin, 12 Eylül sonrasındaki temsil biçimini ele almaktadır. Kültürü oluşturan farklı motifler olarak sinemanın din adamı konusunu yorumlama şekli ve bu yorumlarla izleyiciye ilettiği alt metin mesajları dikkatimizi çekmektedir. Böyle bir çalışmanın Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı kapsamında yapılmış az sayıda örneğinin olması da bizi çalışmayı yapmaya çeken başka bir durum olmuştur. Bu nedenle kendisinden sonra yapılacak olan araştırmalara yol gösterici bir kaynak değerindedir.

Varsayımlar

Aşağıda sıraladığımız olguların doğru olduğu varsayımından hareketle bu çalışma gerçekleştirilmiştir.

1. 1980 öncesi Türk Sinemasında din adamı karakterleri; üfürükçü, cinci, muskacı, üçkağıtçı, vatan haini, işbirlikçi, çıkarıcı kimseler olarak temsil edilmiştir.
2. Türk sinemasında etkili olan her akım, farklı din adamı temsilleri yansıtmıştır.
3. Türk toplumu üzerinde etkili olan sosyo-ekonomik olaylar, askeri hareketler, politik söylemler sinemada din adamı temsillerinin sunumunu etkilemiştir.

4. Sınırlılıklar

Bu çalışma, 1980 sonrası Türk sineması ile sınırlıdır. Bu dönem içerisinde çekilen sinema filmleri araştırmanın kapsamı dâhilindedir.

5. Evren ve Örneklem

Türk sinemasında din adamı temsillerini konu edinen bu çalışmanın evrenini 1980 sonrası Türk sineması oluşturmaktadır. Örneklemi ise, söz konusu dönem içerisinde vizyona girdiği tarihte popüler olan filmler içerisinde seçilen Züğürt Ağa, Minyeli Abdullah, Vizontele, The İmam, Dondurmam Gaymak ve İtirazım Var filmleri oluşturmaktadır.

6. Yöntem ve Teknikler

Çalışma esas itibariyle nitel bir araştırmadır. Veri toplama tekniği olarak literatür taraması yapılmıştır. Literatür taramasında kitap, dergi, makale gibi yazılı metinlere ulaşılarak bu kaynaklardan konuyla ilgili kısımlar çalışmada kullanılmıştır. Araştırmanın konusunu oluşturan Türk sinemasında 1980 sonrası filmlerde din adamı temsilinin örneklerini oluşturan filmler sosyolojik film çözümleme yöntemiyle incelenmiştir. Çünkü sosyolojik film çözümleme tekniği ile filmler, "...toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü olarak ele alınmaktadır." (Özden, 2004, s.154).

7. Sinema

Edison, hareketli resimler üzerine yaptığı çalışmalar sonucu ortaya çıkan ilk film stüdyosu *Kinetoscope*, o zamanlar hapisane kamyonuna benzetildiği için "Black Maria" ismi takılan ilk film stüdyosuyla, kitleleri eğlendirirken eğiten ve değiştiren bilimsel bir yenilik olan sinemayı toplumların hayatına dâhil etmiştir. Toplumların yaşamlarında iz bırakan olayların, gerçekliklerin izlenmesi ya da ilk izleyicileri önemsiz günlük hayat ayrıntılarıyla büyüleyen Cinematographe'ın yansıttıkları, toplumları hem endüstriyel alanda hem de kültürel yönüyle derinden etkileyecek olan "sinema" kavramının hayat bulması olarak tarif edilebilir. "Film, hayatın dolaysız gözleminden doğar" (Tarkovski, 2017, s.77). "Sinema, kültürlü seçkin kimselerden çok halktan kaynaklanan sanat şeklindeki modası geçmiş yaklaşımla değil, yirminci yüzyıla özgü mekanik kitlesele yayma araçlarıyla aktarılan ve gücünü geniş, kitleleşmiş bir kamunun ihtiyaçları, çıkarları, arzularıyla birleşebilme yeteneğinden alan bir sanat anlamında bir yaklaşımla

bakıldığında popüler bir sanattır” (Nowell-Smith, 2003, s.13). “Sinema ‘popüler’ yani halka yönelik ve halk tarafından, bir toplu gösteri bir toplu eğlencedir. Aynı zamanda sinema bir kültür olayı, bir sanattır. Bütün diğer sanatları bir sentez halinde potasında eriten çağımızın sanatı yedinci sanat” (Scognamillo, 1997, s.9). Sinema, yeni bir sanat dalı olarak resimleri hareket ettirmeye başladığından itibaren; insanların yaşamlarını, kültürel zenginliklerini, geleneksel biçimlerini yeniden üreterek yansıtırken aynı zamanda yenedünya pratiklerini de toplumların hayatına işler kılmayı başarmıştır. Birçok toplumun modern dünyaya ayak uydurmaya, yeni pratikleri öğrenmeye çalıştığı bir zamanda insanların hayatına giren sinemayla; gelişmekte olan toplumlar modern dünyanın işlerliğini öğrenmiş ve kültürel bir etkileşim başlamıştır. Sinema, içinde bulunduğu kültürün her bir üyesinin yaşam biçimini kendine özgü bakış açısıyla görüp, izleyiciye yeniden anlamlandırıldığı ve hayat verdiği sinemasal bir zaman penceresi aralar. “Sinema, şimdiki zamanın yeniden üretildiği bir alan olarak mutlak anlamda düşseldir” (Yalsızuçanlar, 1998, s.53). Sinemanın sunduğu bu düş dünyası bazen insanların katarsise ulaştığı bir haz olurken, bazen de bireyin özdeşleştiği yaşama duyulan özlemin yansımasını ifade eder. Sanatçı, bireyin toplum içerisinde günlük hayatta yaşayamadığı bir gerçekliği, içinden çıktığı toplumun değerler sisteminden kendini soyutlayarak, bireyin özlemlerini sinema aracılığıyla düşsel bir dünyada yeniden üretmeye çalışır. Bu bağlamda sanatçı, bireyin kendisine dönüşüp gerçek hayatta yaşayamadığı birçok özlemini perdede hayata geçirir. Sinemanın toplumla kurduğu bağı Halit Refiğ şu şekilde dile getirir; “Hiçbir sanat olayı toplumsal boyutlarından arınmış olarak ele alınamaz. Her sanat eseri yaratıcısıyla birlikte içinden çıktığı toplumun üretim ilişkileri ve ekonomik yapısı ile şartlandırılmıştır. Çok kere sanıldığı gibi tam tersine, hiçbir sanatçının eserini yaratmakta sınırsız özgürlüğü yoktur” (Refiğ, 1971, s.65). Sinema bireylere, kendi kültürel özelliklerini tanıma yaşama imkânı sağlar. Sinema sanatının birey üzerindeki yapıcı etkisini Atilla Dorsay (2003) şu sözleriyle ifade eder:

(...) Sanat olayı, benliğinin, kişiliğinin, derinliklerinde duyduğu kıpırtıyı, dürtüyü dışarı vurmaya, şu ya da bu biçimde ortaya dökmek zorunda olan sanatçının yaptığı işin kendisine getirdiği kişisel tatmin, boşalma, rahatlama olarak kalmaz. Sanat eserinin, diğer tüm insanlar üzerinde de kaçınılmaz, önlenemez etkileri olacak, bu etki, zaman zaman dolaylı bir eğitime, duyumsatma, düşündürmeden, zaman zaman en sarsıcı, allak bullak edici bir silkelenmeye dek, çok değişik bir grafik boyunca gelişecektir. Sanat eserinin estetik alanda getireceği etkilenmenin bilinçaltındaki uzantısı nereye kadar gider, bilinmez. Bu, belki de seçilen kravatı değiştirecektir sadece ama insan dediğimiz o karmaşık ve olağanüstü yaratığın biliminin

ulaşamadığı iç derinliklerdeki bilinçlenme olayının mozaığına, estetik duyguların katkı derecesini kimse bilemez. Sanat olayı olarak, sinema da insanoğlu üzerindeki bu etkiyi gerçekleştirir, yaygınlığı bir yandan etki gücü diğer yandan, bilinçlenme olayının mozaığına diğer tüm sanatlardan diğer tüm sanatlardan daha güçlü ve direkt biçimde katılır. Sinemanın insan bilinçlenmesindeki etkisini kavrayanlar, bu bilinçlenmenin belli bir yönde ve hızla gelişmesi gerektiği tarihsel dönemlerde, sinemaya bu yüzden el koymuşlar ve ondan geniş ölçüde yararlanmışlardır (s.31).

Sinemanın kitleler üzerindeki etkileme gücünün keşfedilmesiyle, özellikle sinemanın ilk yıllarına denk gelen birinci dünya savaşında siyasi iktidarlar sinemayı dönüştürücü bir araç olarak görmüşlerdir. Amerika’da da sinemayla İngilizce bilmeyen halkın eğitilmesi amaçlanmıştır. Yeni bir sanat dalı olan sinema, ait olduğu toplumsal yapının ekonomik, sosyo-kültürel öğeleriyle sinemasal uyulaşımını oluşturur. Sinema yoluyla toplumsal yaşama entegre olan değerlerin, zamanla yeni bir kültür yaratacağı öngörülebilir. Birey bu süreç içerisinde yeni olan ve çekici olan karşısında duyarsız kalmayarak bu cazibeye kendisini kaptıracaktır. Sinema, insanı ve dolaylı olarak kültürü değiştirerek, kapalı ve geleneksel yaşam biçiminden modern olana doğru bir değişim süreci başlatabilecek bir güce sahiptir. Çünkü sinema, aydın kesime seslenen bir sanat olgusu olmanın dışında kültürel motiflerle yoğrulması nedeniyle toplumsal hayatın anlaşılması, öğrenilmesi anlamında sosyolojik bir kaynak görevi de görmektedir. Özellikle görüntü çağı olarak isimlendirilen günümüzde, insanların kitle iletişim araçlarına olan kolay ulaşımı sinemayı, kitlelere kolaylıkla aktardığı mesajlar ve etkinliği açısından bir görüngüye dönüştürmektedir. Bu yönüyle sinemasal anlatı metni, sosyal ikonografilerle, sanatsal motiflerle, toplumsal hareketliliklerle örgülü yapısıyla bir kültür taşıyıcısı, bir kültürel nesnedir. Diziga Vertov, sinemada gerçek kuramını yerleştirmeye çalıştığı sine-göz kuramıyla sinemanın aslında insandan bağımsız olamayacağını, onun insanla bütünleşip gerçeği göstermesi anlatması gerektiğini, yani yaşamı, kültürü, gerçeğin yansımalarını vermesi gerektiğini savunmuştur. Vertov’un sinemanın temel taşlarından birini oluşturan bu yaklaşımı aslında sinemanın yaşamın kendisi olduğunu çok net bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu yönüyle sinema izleyiciye sunduğu pencereden, bireye kendi yaşamının dışına çıkıp bambaşka yaşamları, egzotik olanı görme imkânı sunarken, kendini anlamlandırma imkânı da oluşturur. Karadağ’a göre sinema (2008),

(...) iki uçlu bir anlatı içermektedir. Bunlardan birincisi, insan içinde yaşadığı topluma ait anlatsal parçalarından izler. Bu anlatsal parçaların, insan hayatını olduğu gibi yansıtan bir anlayışla ifade edilmediğini daha önce belirtmiştik.

Anlatısal yapının dokunuşunda en önemli etken olan yönetmenin bakış açısı ve hayatı algılama biçimi bu anlatıya yansiyacaktır. İnsan bu yönüyle sinemada kendi yaşamına ait gerçeklerin imgelerinden yaratılmış bir dünya ile baş başa kalır. İkinci yönüyle ise, toplumsal bilinçaltının bir yansımasını ifadelendirir. Toplumların tarihlerinin ve edebi kültürlerinin yarattığı karakter ve mitler, perdede canlılık kazanır. Bu yönüyle sinema, toplumsal bilinçaltına ayna tutan bir sanat olarak da değerlendirilebilir (s.13).

Sinema bize yeni bir dünyadan tatlar sunarken, aynı zamanda bir seçme içerir. Gündelik hayatta karşılaşılmayan, ya da bizlerin göremediği anlara eğilir ve insancıl olan bu anların sinemasal zamanda yeniden keşfedilmesi imkânını sunar. Her film bize doğanın birebir resmini vermez. Bir seçmede bulunur ve bize yeni bir dünya kurar. Filmsel zaman ve mekân, bu yönüyle kurgusaldır ve nesnellğin seçilmiş, yeniden oluşturulmuş bir benzeridir. Zaman ve mekân kaymaları, gerçek üstü sıçramalar, imlemeler, soyutlama ve kaymalar, filmsel gerçekliğin sahip olduğu anlatım imkânları arasındadır. Geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman birleştirilebilir, birbirinden farklı mekânlar arasında geçişler ve birliktelikler oluşturabilir sinema. Kaba çizgilerle ayımlarsak, Batı’da ortaya çıkan ve süregelen gerçeklik kavrayışında sinema, gerçeği sadece tasvir eder, sergiler. Yorum seyirciye bırakılır. Doğu kültürlerinde ise, sinemaya kaynaklık eden gerçeklik anlayışında, bunun neredeyse tam tersi bir durum geçerlidir. Asıl olan duyurulmak istenendir, temsili bir biçimde iletilen muhteva yorumunu da içinde taşır. Ve her şey müzik, efekt, diyalog, oyun, mizansen ve alıcı hareketleri bu içeriğe hizmet eden, onu ileten, tamamlayan ve besleyen öğelerdir. Bazin’e göre,

(...) gerçek çok katmanlıdır. Bu katmanları alıcı bulabilir. Bilinmeyeni ortaya çıkarabilir. Duyularla algılayamadığımız gerçekliğı gösterebilir. Yönetmen, bir olayı tüm gerçekliğı ile gösterebilmek için, alıcıyı üç ya da dört dakika devindirebilir. Böylece doğal bütünlük bozulmaz, dünya parçalanmadan verilir. Devinen alıcı, gerçekliğı yakalar. Görüntü gerçek dönüştürülerek değil, gerçekten seçme yapılarak oluşturulur. Sinema gerçeğin sürekliliğini yansıtmalıdır; montaj, yönetmenin kasıtlı ve bozucu olarak işe karışması şeklinde belirtilir (Bazin’dan aktaran Yalsızuçanlar, 1998, s.124-125).

Marshall McLuhan’ın (2013) 1960’lı yıllarda kitle iletişim araçlarının kullanımının toplum tarafından hızla yayılacağını ve dünyayı küresel bir köye dönüştüreceğini açıkladığı “küresel köy” kavramı sinema içinde geçerli bir kavramdır. Çünkü sinema, kitleleri etkileyebilen ortak bir etkileşim aracı ya da ortak bir dil olarak nitelenebilecek bir sanattır. Aynı zamanda bu yönüyle toplumların kültürel özelliklerini ve bireysel değerlerini harmanlayarak kültürel bir köy oluşturabilecek güce de sahiptir. Toplumların asırlar boyunca hayatta kalması, ölümsüzlüğü yakalayabilmesi içinde sinema çok başarılı bir kültür

taşıyıcısıdır. İnsan varoluşundan buyana yarattığı sanatlarla sonsuzluğu yakalamak için çabalamıştır.

8. Türk Sinemasının Kültürel Özellikleri

Sinema, modern yani popüler bir kültür biçimidir. Popüler bir anlatım aracı olan sinema ile kültür dolayısıyla sürekli bir etkileşim halindedirler. Sinema kurmaca bir yapıya sahip olması yönünden gerçek dışı olmakla beraber, anlattığı hikâyenin içinden çıktığı kültürün motifleri olması yönüyle de toplumsal bir biçimi de özünde barındırmaktadır. “Kültürel yapılanmalar filmlerde; kültürel obje ve kişileri ekranda yeniden üretmek, yerleşik kültüre ait olayları, durumları, alışkanlıkları, tutumları hatırlatan hikâyeler anlatmak, fikir, inanç ve ideolojik yapıları tartışmak ve gündelik hayatı etkileyen arzu, korku ve istekleri yansıtmak şeklinde belirginleşmektedir” (Darrol’dan aktaran Yenen, 2011, s.19). Popüler sinemada filmler, yaşamsal ilişkileri, insanlar arasındaki çelişki ve çatışmaları özünde dünyayı temsil ederek, insanların kendilerini ve toplumdaki yerlerini anlamlandırmalarını ikonografik olarak aktarmaktadır. Sinema özelde bireyin algısından genelde toplumun benimseme pratiğini etkileyen bir sanat ürünüdür. Her bir sinema eseri toplumun bir kesimine hitap etmektedir. Bireyin toplumsal yapı içerisinde yaşam biçimini anlamlandırmasını sağlayan kültür, sanat, edebiyat, eğitim, sağlık, ekonomi gibi yaşamsal normların kodlarını üreterek bireyin içinde yaşadığı topluma kazandırmaktadır. “Sinema yaratıcısı içinde yaşadığı toplumun, grubun, kümenin bir üyesi olarak gerek içgüdüleri, gerekse bilinci ile toplumsal yaşamın içselleştirilmiş bir yoğunlaşmasının denetimi altındadır. Tüm bilinçaltı ve ona bağlı ahlak ve oto-sansür kavramları filmin bir yerinde kendini belli edecektir” (Güçhan, 1993, s.56). Sinema, toplumsal bir bellek görevi de gören kültürün zamanı aşır varlığını sürdürmesine yardımcı olmaktadır. Filmsel uzamda yeniden üretilen yaşam kesitinin, onu anlamlandıran topluluk üzerinde birçok etkiye sahip olduğu, en yalın örneğiyle sinemanın ilk günlerindeki izlenimlerde farkına varılmadan ortaya konulmuştur. Sinema, toplum bireylerinin hayatlarından değerler taşıdığı gibi topluma yeni değerler üretme içerisindedir. Toplumsal değerleri yansıtan sinema bu yönüyle sosyolojik olarak ta bir kaynak konumundadır. Sanatçı, içerisinden çıktığı toplumun kültürel motiflerinden beslenerek eserini üretir.

(...) Sinema yaratıcısı gördüklerini, yaşadıklarını bir değerlendirme süzgecinden geçirir, onlara kendi dünya görüşünü, kimi zamanda öncülük edebilen düşünce, duyuş ve yorumlarını ekleyerek sanatsal bir eylemle tüketici seyircisine aktarır. Sinema yaratıcısının ait olduğu toplum ve seslendiği kitle arasında karşılıklı bir etkileşim vardır. Gans (1957), sinema yaratıcısının da toplumun bir bireyi olduğunu, gazete ve kitap okuduğunu, değer yargıları ve eğitimi olduğunu söyler (Güçhan, 1993, s.54).

(...) Bir toplumu oluşturan insanların giyim kuşam tercihlerinden dini ritüellerine kadar bütün etkinliklerin içsel manasını bünyesinde barındıran kültür, teknik imkânların gelişmesi temelinde sözlü kültür, (gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı) yazılı kültür (roman) ve görsel kültür (Karagöz, orta oyunu, meddahlık) kategorilerine ayrıştığında, Türk kültürünün tarihsel birikimini, anlatmaya dayalı sözel kültürün daha belirleyici bir konum arz ettiğini göstermektedir (Yenen, 2011, s.22).

Türk kültürünün birikiminin sözlü kültür ürünlerine dayanması, Türkiye’de sinemanın ilk yıllarında sinemanın Türk kültüründen uzak kalmasında rol oynamıştır. İlk yıllarda birkaç tiyatro ve meddahlık oyunların uyarlamaları Muhsin Ertuğrul sinemasında yer bulmasına karşın genellikle batı tarzı tiyatro oyunları sinemaya uyarlanmıştır. Bu geleneğin uzun yıllar devam ettirilmesi neticesinde Türk sineması bir dönem boyunca kültürel özelliklerden soyutlanmıştır. Mezopotamya sözlü kültür geleneğinden olan halk hikâyeleri Leyla ile Mecnun, Ferhat İle Şirin, Kerem ile Aslı gibi Türk kültürünü yansıtan motifler, Yeşilçam sinemasında melodram türünün kaynaklarını oluşturmuşlardır.

Modern kültürün dünya üzerindeki dönüşüm aracı sinema olmuştur. Kültürel öğeler sinemadaki temsilleri etkilediği gibi sinemada kültürel öğeleri etkilemektedir. Bu karşılıklı etkileşim ve dönüşüm süreci içerisinde popüler kültür biçimleri, dünya üzerinde birçok kültür temsilleriyle sentezlenip bu kültürün yaşam biçimleri içerisinde kendine yer edinmiştir. Günümüzde önemli bir kitle iletişim aracı olan sinema, bu yeni yaşam biçimlerinin birey tarafından anlamlandırılmasını sağlayan en etkili faktör olmuştur. Sinemada beğendiği karakterle kendini özdeşleştiren bireyler, kahramanın sunduğu yeni yaşam biçimini kolaylıkla benimsemiştir. Böylelikle kültürel motifler birey-aile, birey-komşu ilişkileri hattında belli bir yol oluşturarak toplumda yer edinmiştir.

(...) Sinemanın içeriği, toplumun o andaki inançları, tavırları ve değerlerini yansıtır. Başka bir deyişle toplumdaki baskın ideoloji filmlerde sunulan ideolojiyle daha da güçlenir. Film içeriklerinin değişmesi, toplumun geniş bir kesiminin değer yargıları inançları ve bakış açılarının da değişmesini gösterir. Bu ise sinema-toplum ilişkilerindeki yakın birlikteliğin kanıtıdır (Güçhan, 1993, s.64).

1950’li yıllarla birlikte büyük kentlerde, kent insanı yaşam şekli ile modernleşme hareketlerine ayak uydurmaya başlamıştır. Bu dönemle birlikte

Türk sinemasının kültürel niteliğini oluşturan temel unsurlardan birini bu batılılaşma, çağdaşlaşma meseleleri oluşturmuştur. Yeşilçam sinemasıyla birlikte hem yabancı filmler hem de bunların uyarlaması olan yerli filmler bireye çağdaş insan modelini sunmuş, bunun yansıması ise insanların yaşam şekillerinde görülmüştür.

(...) Küreselleşme sonucu dünyada tek yönlü bir Batı kültürü akışı vardır ve bu akış ulus devletleri, kendi anlayışları içinde yerleşerek; kendi iletilerini, tüketim kültürünü, sembolleri, ikonları ve markalarını yerleştirmektedir. Batı kültürü, Türk popüler kültürüne eklenerek kendine bir yol açmıştır. Örneğin Televizyon kanalları senaryoları Türkçeleştiren ve de kahramanları Türkleştirilerek yeniden üretilen Amerikan sit-com dizileri ve Türk toplumunda rastlanmayan insan ilişkileri ve aile yapıları doldurmuştur. Batı kültürünün topluma nüfuz etmesi toplumsal sorunları ve kültürel erozyonu hayatımızın bir parçası haline getirmektedir. Aslında Batı kültürü terimi yerine Amerikanlaşmak demek belki daha doğru olacaktır. Özellikle kitle iletişim araçlarının etkin rol oynadığı bu süreçte Amerikan yaşamı insanlara sunulmuştur. İnsanların tüketim alışkanlıkları özellikle büyük şehirlerde değişmiş, yemek kültürü, alış veriş kültürü ve davranışları standartlaşmış ve bu imkânlarla ulaşamayanlar ise medyada izleyici olarak bu değişime katılmışlardır. Sinema da Hollywood'un düzenli politikası sayesinde bu süreçte önemli rol oynamıştır. Popüler oyuncular ve film türleri ile sinema salonlarına gelen seyirciye Amerikan kültürünü her zaman olduğu gibi öğretmiştir (Pösteki, 2004, s.42).

Sinema kültürel değerlerin eleştirilip dönüştürülmesinde, var olan değer yargılarının ya da dönüşen değerlerin bireyler tarafından içselleştirilip pekiştirilmesinde büyük öneme sahiptir. Cumhuriyetle birlikte geleneksel değerlerin, modernleşme çabalarına ayak uydurma sürecinde, yeniden üretilen anlatılarla değişime uğradığı ve şekillendiği söylenebilir. Popüler filmlerin bu değerleri yeniden üreterek toplumda nasıl yaşanılır biçime dönüştürdüğü konusunda Abisel (2005) şu ifadeleri kullanmaktadır:

(...) Anlatı; yaşamı, ilişkileri, insanı, aşkı vb. anlama ve açıklamanın yollarından biridir. Dolayısıyla, mitlerle masallardan bu yana anlatılar, kültürel yaşamın temel taşlarını oluşturur. Anlam, gerçek işte burada temsil edildiği gibidir, doğal olan budur demenin bir aracıdır. Bu nedenle anlatı özünde ideolojiktir. Özellikle popüler anlatı biçimleri, dolayısıyla filmsel anlatılar, toplumsal etkileşimdeki sınıf, cins ve ırk çatışmalarının belirleyiciliğini gizleyerek, nesnel, yansız bir bakış açısı imal etmeye çalışırlar. Ortadan kaldırılamayan toplumsal çelişiklere, giderilemeyen gerilimlere imgelemsel ya da biçimsel çözümler icat etme işlevleriyle, anlatı biçimleri üretmenin kendisi, başlı başına ideolojik bir eylemdir (s.135).

Türk sinemasında sinemanın özgür bir ekonomik alt yapıya sahip olamayışı da uzunca bir dönem melodram tarzı filmlerin üretilerek izleyiciye sunulmasının temelini oluşturmuştur. Hem siyasi hem de ekonomik olarak çalkantılı zamanlar yaşan Türk toplumunun, bu sorunlardan uzaklaşarak kısa bir sürede olsa masalsı bir atmosferde doyum yaşaması bu filmlerin izlenmesinde

önemli bir etken olmuştur. Melodram filmlerinin temelini oluşturan kadın izleyiciyi ağlatma temelli kurgusu, içinde bulunduğu dünyadan tek çıkış noktası olan kadın izleyicileri kendine çekmeyi başarmıştır. İzleyici bu filmlerle bir nevi arzuladığı hayatın tadına varmış, özdeşleştiği kahramanla doyum yaşamıştır. Abisel (2005), özellikle sinemacılar döneminde filmlerde kurgulanan ve sunulan Türk toplumunun ataerkil yapısını meşrulaştırma politikasını şöyle açıklamıştır:

(...) popüler filmler, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda, hem ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışarak hem de cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini törpüleyerek önemli bir işlev görür. Türk sineması da belli bir dönemde, kültürel bir biçim olarak popüler filmler aracılığıyla kadın olmanın anlamlarını üretmiş, Türkiye'deki ataerkil düzenin iktidar ilişkileri ve ideolojisinin gerekleri doğrultusunda kadın modelleri çizmiştir. Toplumsal ve kültürel yaşamın kadın açısından son derece aşikâr eşitsizlikleri, gözyaşı ya da kahkaha aracılığıyla doğallaştırılmış, "dünya maalesef böyledir" denmiştir (s.136).

Toplumsal hayatın değişmeye başlamasıyla birlikte özellikle büyük kentlerde, film izle alışkanlıkları gelişen izleyicilerin artmaya başlamasıyla Yeşilçam sinemasının kendi kültürüyle alakası olmayan filmlerine izleyici sırt çevirmeye başlamıştır. Çünkü o zamana kadar eğitim seviyesi düşük olan Türk toplumu, sinemada kendi kültürel motifleriyle değerleriyle kendini eğiten filmlerden çok, tüketim kültürünün kurgulanmış sinemasıyla bir pazar olarak sömürülmüş, kültürel olarak yozlaştırılmıştır. Oğuz Adanır (2003), Türk sinemasının Yeşilçam zamanındaki sinemanın kültürel dokusundan eleştirel bir dille bahseder.

(...) bütün dünyada kolay filmler yapılmış, basit konular işlenmiştir. Ancak pek çok ülkenin sineması bu arada gelişmiş, kendi kendini ve seyircisini eğitmiştir. Oysa Türk seyircisini eğiten sinema ne yazık ki Türk sineması değil, yabancı sinema olmuştur. Televizyon ve sonuçla video aracılığıyla Türk sineması ve dünya sineması arasında karşılaştırma yapma olanakları giderek çoğalan Türk seyircisi kendi seyircisine saygı duymayan bir sinemaya sırt çevirmiştir. En azından belli bir düzeydeki sinema seyircisi bunu yapmıştır. Geriye kalan seyirciler için ise çoğu kez Türk filmi bir ağlama ve boşalma, çekirdek, nohut yeme, arabesk müzik dinleme ya da pornografik filmler döneminde bir mastürbasyon aracı olarak kalmıştır (s.140).

Türk sinemasının başlangıcından 1960'lı yılların sonuna kadar sinema kültür etkileşiminden yoksun kalmıştır. Hayatın belirli bir form içerisinde düzenlenmesini sağlayan kültürel değerlerine uzak kalmasının nedenleri arasında toplumun, sinemanın Türkiye'de etkinlik göstermeye başladığı zamanlarda büyük bir değişim yaşaması da etkili olmuştur. Osmanlı imparatorluğunun devamı olan Türkiye, birinci dünya savaşından sonra Atatürk devrimleriyle çağdaş dünyanın

kültürel özelliklerini kültüre empoze etmeye başlamıştır. Dolayısıyla bir kültür ürünü olan sanat pratiklerinde, yeni Türkiye'nin çağdaşlaşma yolunda edindiği popüler kültür değerleri ile Osmanlı kültürel değerleri harmanlanmış şekilde görülmektedir. 1970'lerden sonra Türk sinemasında yaygınlaşan milli sinema akımıyla birlikte filmlerde dini öğeler çok fazla yer almıştır. "Türk sinemasının kaynaklarından biri ise dinin kültürel boyutu olarak kabul edilebilir. Çünkü kültürün zihniyeti üretme sürekliliği, kültürel genetik aktarım kodları aracılığıyla farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır" (Tunalı'dan Aktaran Yenen, 2011, s.2

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE SİNEMA

1.1. DÜNYA SİNEMA TARİHİ

1.1.1. SİNEMA ÖNCESİ DÖNEM

İnsanlar, yaşamla olan mücadelesinden kazandığı birikim, bilgi ve becerileri ifade etmek için zamanla farklı teknikler kullanmışlardır. İnsanın duygusal yaklaşımının bir sonucu olan sanatta bu tekniklerden biridir. Tarihin başlangıcından beri insan, mağara duvarlarındaki ilk resimleriyle sanatın tarihini de başlatmıştır. Zaman içerisinde yaşam şekillerinin değişmesiyle birlikte insanın sanatı ifade şeklide değişmeye başlamış; müzik, tiyatro, sihirbazlık gösterileri, vodvil gibi farklı ifade araçları geliştirilmiş ve kullanılmıştır. Zaman içerisinde bu araçlar birer sanat mecrası haline dönüşmüştür. Fotoğrafın bulunmasından sonra ortaya çıkan sinemada döneminin en yenilikçi ifade araçlarından birisi olarak ortaya çıkmış ve kendine özgü yapısıyla hareketi yeniden üreten yedinci sanat olarak gelişmiştir. İnsan yaşadığı çevreyi ve merak ettiği ötekinin yaşamını görerek anlamlandıran bir canlıdır. Sinema bu açıdan insana hitap eden, tüm dünyada kabul gören anlatım diliyle farklı hikâyeler anlatan büyülü bir kitle iletişim aracıdır. Sinemanın ortaya çıktığı zaman dilimi toplumsal yapıların büyük değişimler geçirdiği, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yaşandığı, ekonomi politik sistemlerin farklı yapılanmalara yöneldiği yıllardır. I. Dünya savaşının ortasında kalan sinemanın emekleme zamanları, sinemanın kitleleri etkileme gücünün keşfedilmesiyle birçok devlet tarafından propaganda amacıyla kullanılmıştır. Bu dönemde sinema, savaşın yıkıcı yanından bunalan ve sıkışan insanın haykırış noktası olmuş ve birçok ülkede farklı sinemasal anlatım tarzları ortaya çıkmaya başlamıştır.

“Sinemanın temelinde yatan gelişme, beynin gözün ağtabakası üzerine düşen görüntüyü kaybolmasından sonra da kısa bir süreliğine algılamayı sürdürmesi ve ardışık görüntüleri hareket eder biçimde algılaması olgularına dayanır” (www.eodev.com). Bu sebepten dolayı insan gözü, herhangi bir yüzey üzerinde belirli bir devinimle (sessiz sinemada 16 kare, sesli sinemada 24 kare) art arda yansıtılan görüntüleri sürekli bir hareket içerisinde algılar. Fotoğrafın ve

sinemanın keşfinden çok önce bu olgunun bilinmesi, birçok deneyin yapılmasının ve teknolojik aletlerin keşfedilmesinin önünü açmıştır.

(...) 1832 de yapılan *phenakistoscope* ve 1834'te gerçekleştirilen *zoetrope* gibi optik aletlerle aynı temele dayanarak hareketli görüntüler oluşturulmuştu. 1839'da fotoğrafın bulunmasından sonra, hareketi eşit ve çok kısa aralarla sabit fotoğraflar olarak saptayan yöntemler Eadweard Muybridge, yan yana dizdiği fotoğraf makineleriyle koşan bir atın görüntülerini saptadı ve dönen bir disk içine yerleştirdiği bu fotoğraflarla hareketli bir görüntü yaratmayı başardı (1877). Fransız fizyolog Etienne Jules Marey 1882'de kuşların uçuşunu incelemek amacıyla, saniyede 12 fotoğraf çeken ve kamera takılmış bir makineli tüfeğe benzeyen bir aygıt geliştirdi. 1887'de ABD'li Hannibal Goodwin'in fotoğraf çekiminde selüoit film kullanması, bir yıl sonra da George Eastman'ın bu uygulamayı geliştirerek makaraya sarılan selüoit film şeridinin seri üretimini başlatması, sinema filminin gerçekleştirilmesi için bütün ön koşulları hazırlamış oldu (ankaenstitusu, 2017, parag.2).

(...) Sinematografin icadına zemin oluşturan bu teknik cihazların, sinemanın yeni bir kitlesel eğlence aracı olarak kendisini tüm dünyada kabul ettirdiği 1900-1905 yıllarına kadar kullanılmasına devam edilmiş ve hareket esaslı resimler sinemayla birlikte gösterilmiştir. Sinemanın tarih öncesi dönemine nokta koyup sinema tarihini başlatan kişi, güneş ışığının önüne koyduğu resmi karşı duvara yansıtmayı başaran, güneşin açısına göre zeminindeki tekerleklerle yönünü değiştirdiği icadıyla Thomas Alva Edison oluyor. Edison, Eastman'a sipariş ettiği filmleri kullanarak, kendi laboratuvarında tek kişi tarafından izlenebilen, hareketli görüntülü *Sinetoskopi* geliştiriyor. Edison icadının patentini 24 ağustos 1891'de alıp iki yıl sonra, *Black Mary* (Siyah Mary) adını verdiği kendi film çekim stüdyosunu kuruyor (Scognamillo, 1997, s.15).

Sinetoskopi Paris'te bir sergide gören Fransız Lumiere kardeşler sinematografi adını verdikleri aygıtı geliştirmişlerdir. Kısa adıyla sinema bu icatla birlikte kesin şeklini almış ve sinema olması için gerekli olan bir film, bir perde ve film şeridi üçlüsü sinemaya hayat vermeye başlamıştır. Elle çalıştırılabilen bu aygıt, kompakt yapısı sayesinde istenilen yere taşınabiliyordu. Lumiere'lerin sinematografi aygıtı, hem film çekimi yapıyor, aynı zamanda da çekilen filmin gösterimini sağlıyordu. Edison'un *Black Mary*'si hem yapısal anlamda büyük kütlesi nedeniyle hem de üzerindeki küçük bir delikten bir kişiye gösterim yapabilmesi nedeniyle Lumiere'lerin sinematografisi karşısında yetersiz kalmıştır. Bu durum sinemanın giderek etkinlik kazanacağı ileriki zamanlar da Lumiere kardeşlerin gösterilerinin bu alana daha fazla hâkim olmalarını sağlamıştır. Çünkü Edison'un filmleri, genellikle kendi stüdyosunda çektiği sirk ve vodvil tarzı gösteriler olurken; Lumiere kardeşler sinematografilerini dünyanın farklı yerlerine gönderip şimdiye kadar görülmemiş olan yerleri, hayatları filme almışlardır. Bu belgesel ve haber içerikli filmler insanlarda merak uyandırdığı için çok fazla ilgi odağı haline gelmiştir.

1.1.2. SİNEMANIN İLK YILLARI

Sinematograf başlangıçta popüler olan ticari bir araçtan ziyade bilimsel, eğitici yanı henüz fark edilmemiş bir yenilikti. Asıl çekici olan, herhangi bir filmde çok, sinematografik aygıtın kendisi ve hareketi yeniden üretebilmesiydi. Sinema, sessiz dönemin sonuna gelmesiyle birlikte dünyaya kendini sadece bir endüstri kolu olarak değil “yedinci sanat” olarak ta kabul ettirmiştir. Sinema, ortaya çıkışının ilk on beş yirmi yılında büyük bir ilerleme kaydetmiştir. İlk gösterimlerin yapıldığı 1895 yılında hayatına teknolojik bir yenilik olarak başlayan sinema, 1915 yıllarına gelindiğinde dünya çapında, özellikle Amerika’da büyük bir endüstri haline gelmiştir. İlk filmler genellikle bir dakika uzunluğunda ve tek bir çekimden oluşan gündelik hayata dair görüntülerden oluşmaktaydı. Öyle ki Lumiere kardeşlerin ilk gösterimleri; bahçeyi sulayan bir bahçıvanın kendini ıslattığı görüntüler, fabrikadan çıkan işçilerin genel çekimde verilmiş görüntüleri, bir bebeğin mamasını yediği görüntüler ve içlerinden belki de en etkileyici olanı bir trenin gara girerken ki görüntüleridir. “O zamanın anlatımları heyecan verici olayları betimleyerek değil, modern izleyicinin neredeyse hiç dikkate değer bulmayacağı; bir bebek kahvaltısını yaparken arka planda yaprakların usulca kıpırdanmasını, bir tekne limandan ayrılırken su yüzeyinde oluşan ışık oyunları gibi önemsiz ayrıntılarla izleyicisini büyüleyordu” (Nowell Smith, 2003, s.34).

Teknolojik gelişmelere paralel olarak insanların kullandığı cep telefonlarının aynı zamanda modern bir sinematografi cihazı görevi de görmesiyle, modern insanın sosyalleşme alanı haline dönüşen sosyal medyanın aktif olarak kullanımı yaygınlaşmıştır. İnsanların eğlence amacıyla kendi hayatlarından herhangi bir anı videoya kaydedip sosyal medyada paylaşarak bir anda milyonlarca kişi tarafından izlenir hale gelmesini sağlamıştır. İnsanların yaşam kesitlerinden önemsiz ayrıntılar, hayatın akışında yer alan kesitler milyonlarca insanı büyülemektedir. Günümüz video sektörünün de, bir asır sonra ilk dönem sinema yapımlarına benzemeye başladığı görülebilir. Videolar, sinematografik kaygılar ve uyuşmalar olmadan izleyicisini büyülemeyi başarmaktadır. Bu durum dikkate alındığında sinemanın kitleler üzerinde sürükleyici bir etkisinin olduğunun farkında olmak gerekmektedir. Lumiere kardeşlerin trenin gara giriş filmleri, o dönem sinemaya çok yabancı olan insanları büyük oranda etkilemiştir. Öyle ki film gösterimi sırasında ekranda beliren kara

tren, raylardan seyircilerin üzerine doğru hızla gelirken seyirciler trenin kendilerini ezeceği hissine kapılıp salonda kargaşaya sebep olmuşlardır. Sinemanın başlangıç tarihi, 28 Aralık 1895 tarihinde Fransa'nın Paris kentinde Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de Lumiere kardeşlerin para ödeyen bir topluluğa yaptıkları gösteri olarak genel geçer kabul görmüştür. Fakat Lumiere kardeşlerin gösteriminden önce Berlin'de Alman Max Skladanowsky halka açık bir gösteri düzenlemiştir. Lumiere kardeşlerin, ticari anlamda zekâları ve aygıtlarının teknik özellikleri onlara rakiplerinden öne geçmek için birçok avantaj sağlamıştır. Lumiere'lerin sinematografisinin taşınabilir boyutlarda olması, kameramanlarının dünyanın her tarafına kolaylıkla giderek farklı içeriklere sahip görüntüler çekmelerini sağlamıştır. Bu durum Lumiere kardeşlerin tüm Avrupa'da ve Amerika'da tanınmalarına ve bu yeni endüstri koluna hâkim olmalarını sağlamıştır.

(...) 1894-1907 döneminin birçok filmi modern bir perspektiften bakıldığında tuhaf görünür; çünkü ilk yapımcılar ardıllarının sinematik uyuşmalar gereğince yaptığı gibi kendi varlıklarını gizlemek yerine, karnaval çığırtkanlarının bağırarak mallarına müşteri araması gibi, anlatım tarzlarında çekingenliği tamamen bırakıp filmlerini izleyicilere tanıtmaya eğilimindeydiler. Sinemanın ilk döneminde anlatı tek bir bakış açısıyla sınırlı kalıyordu. Bu nedenle sinema ilk döneminde, sinemayla öykü anlatıcısından çok görsel seyir olarak ilgilenen izleyiciyle perde arasında farklı bir ilişki kuruyordu (Geoffrey Nowell, 2003, s.34).

Bu dönemde seyir üzerindeki vurgu o kadar çarpıcıydı ki pek çok uzman Tom Gunning'in bir "atraksiyonlar sineması" olarak ilk dönem sineması ile bir "anlatı bütünlüğü sineması" olarak geçiş sineması ayrımını (Gunning, 1986'dan aktaran Nowell Smith, 2003, s.34) kabul etmektedir. Sinema tarihçileri genel olarak sinemanın başlangıcından 1906 yıllarına kadar olan zamanına ilk dönem sinema, 1907'den 1915 yıllarına kadar olan dönemi ise, ilk dönem anlatım tarzlarıyla daha sonraki sinemacılar arasında kurduğu bağdan dolayı geçiş dönemi sineması olarak tanımlar. İlk dönem sinema örnekleri, doğrudan belge niteliğindeki anlatım tarzları ve o dönemde var olan fotoğraf ve tiyatro gibi anlatım araçlarından faydalanmasıyla farklı bir yapıdadır. Bu döneme damgasını vuran Lumiere Kardeşler'in ilk filmleri belgeseller ve haber nitelikli filmlerdir. Sinemasal anlamda hiçbir efekt, kurgu yada anlatım tarzı içermeyen, kameranın açılıp kapanması arasında genel açıyla kaydettiği görüntülerdir. Geçiş döneminde ise sinematografik anlatım tarzları gelişmeye başlamış ve sinema kendine özgü anlatısal araçlarını edinmiştir.

(...) Atraksiyonlar sinemasında izleyici, sinematografik uyuşmaları yorumlayarak değil, kamera önünde olup biten olayla ilgili önceden sahip olduğu bilgiyle mekânsal tutarlılıkla ilgili düşünceler; bir olayın açıkça görülebilen bir başlangıç ve sonla kurulan birliği; konuyla ilgili bilgi, anlam yaratır. Geçiş dönemindeyse filmler izleyicinin, sinematografik uyuşmalar bilgisine dayanan bir öykünün parçalarını bir araya getirmesini gerektiriyordu (Nowell Smith, 2003, s.34).

1.1.2.1. 1895-1906 Yılları Arasında Sinema

Sinemayı, hareketi yeniden oluşturan bir teknolojik yenilikten çıkartıp bir anlatım aracına dönüştüren bu dönemin en önemli iki Fransız yapımcısı Lumiere Kardeşler ve Georges Melies'tir. "Sinema daha başlangıçta birbirinden apayrı iki yöne ayrıldı. Lumiere, sinemayı gözlemciliğe yöneltti, dış dünyayı film üzerine olduğu gibi yansıtan belgesellere yolu açtı. Melies ise sinemayı sanatçının düş gücüne dayandırdı, yalnız bu güçten kaynaklanan öykülü film yoluna soktu" (Özön, 1985, s.158). Tek çekimlik ilk film örnekleriyle sinemayı tüm dünyada kitleleri peşinden sürükleyen büyü bir aygıt olarak tanıtmışlardır.

Lumiere Kardeşler'in 1895 yılında gösterdikleri filmlerin en ünlü olanı "Trenin İstasyona Girişi"dir. Sabit bir açıda konumlanan kamera istasyona giren bir treni, treni bekleyen yolcuları ve inen yolcuları gösterir. İnen yolcular kameranın kadrajından çıkana kadar çekim devam eder. Sinema tarihi yazınlarında geçen rivayete göre gösterimi izleyenler, perdeden üzerlerine doğru gelen trenin kendilerini ezeceği hissine kapılıp salondan kaçmak için kargaşaya neden olmuşlardır. Lumiere'lerin hayatın rutin akışını gösterdikleri bir diğer filmleri ise, "Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler" filmidir. Kamera fabrika kapısının karşısında genel açıyla göz hizasında konumlandırılmıştır. Film, kapılar açılıp işçilerin fabrikadan çıkıp etrafa dağılmalarını gösterir. Lumiere'lerin tüm filmleri, o zamanın gündelik yaşantısını sinemasal dille değil, günümüzde izlediğimiz zaman sinemayla hiçbir bağ kuramayacağımız şekilde, günlük hayatın rutin akışı içerisindeki önemsiz ayrıntılarla izleyicilerini büyülemiştir.

(...) Lumiere'ler sıradan bir öykülü film olan Bahçıvanı Sulamak'ı (L' Arroseur Arrose), Cinematographe'in tanıtımına dâhil ettiler. Lumiere'lerin kameranın yokluğunda da gerçekleşebilecek olayları betimleyen pek çok çalışmasından farklı olan bu ünlü film, hareketi film için özel olarak düzenler. Bir bahçıvan çimleri sular, bir oğlan çocuğu hortuma basıp suyun akmasını engeller, bahçıvan sorgulayan gözlerle musluğa bakar, çocuk ayağını kaldırır ve tekrar akmaya başlayan su bahçıvanı ıslatır, bahçıvan çocuğu kovalar, yakalayıp döver. Film, dönemin standart tarzına uygun olarak sabit bir kamerayla çekilmiştir. Hareketin önemli bir noktasında, yakalanmamak için kaçan çocuk çerçeveden çıkar ve bahçıvan onu izler, perde iki saniye boş kalır. Modern bir film yapımcısı kahramanları izlemek için kamerayla pan yapar ya da görüntüyü keserdi; fakat

Lumiere'ler, öykü nedenselliğinden ya da zamansallığından daha önemli olan kamera önünde olup biten olayın mekânını koruma geleneğinin simgesel bir örneğini ortaya koyarak bunların hiçbirini yapmadılar (Nowell Smith, 2003, s.35).

Sihirbaz kökenli olan dönemin diğer ünlü yapımcısı Melies, Lumiere'lerden farklı olarak filmlerini genellikle kendi stüdyosunda yapmayı tercih etmiştir. Film içerisindeki hareketleri çekimden önce kamera için düzenleyerek aslında bir nevi ilk senaryoyu da oluşturmuştur. Bu yönüyle bakıldığında, sinemanın kendine özgü anlatım araçlarından yararlanma ve sinema ile bir öykü anlatma dönemi Melies'le başlamıştır. Fantastik sinema ve bilimkurgu sinemasının öncüsü sayılan Melies, bir çekim sırasında oluşan aksaklık neticesinde fark ettiği sinemanın yanılsama oluşturma gücünü, sihirbazlığın verdiği deneyimleriyle zekice birleştirerek sinemasında etkileyici bir şekilde kullanmıştır. Melies'in filmlerinde kamera sabit bir noktada durmuş ve anlatıyı tiyatro sahnesinde gerçekleştirmiş gibi görüntülemiştir.

(...) Melies'in tüm filmleri dönemin standart tablo tarzına uygun olduğu halde, sinematografların *tek resim* dedikleri şeyle, yani kahramanın basitçe yok olduğu ya da beliriverdiği yanılsamasını yaratmak için aktör çekime girince ya da çıkınca kamerayı durdurup daha sonra tekrar çalıştırarak elde edilen sihirli görüntüler ve kayboluşlarla da doludur. Melies'in filmleri, film uzmanlarının sinemanın ilk dönemlerindeki teatrallığıyle ilgili tartışmalarında merkezi bir öneme sahiptir. Uzmanlar önceleri tek resim efektlerinin kurgu gerektirmediğini düşünmüş, dolayısıyla Melies'in filmlerinin basitçe "filme çekilmiş tiyatro" olduğu sonucuna varmış oldukları halde, negatifler incelendiğinde değiştirim efektinin aslında yapıştırma ya da kurguyla yapıldığı ortaya çıkmıştır. Melies, bir çekimi diğerinin üzerine bindirerek de görüntüyü manipüle ediyordu; bu nedenle filmlerin çoğu, tiyatrodan çok, on dokuzuncu yüzyılda geliştirilen fotoğrafik düzenekleri anımsatan türden bir mekân temsil ediyordu. Tek Kişilik Orkestra (L'Homme Orchestre, 1900), Müziksever (Le Melomane, 1903) gibi filmler, tek bir görüntünün bir çekimin diğerinin üzerine eklenmesiyle elde edilen sinematografik çoğalmasını içeriyordu (Nowell Smith, 2003, s.35).

Sinemanın ortaya çıktığı yüzyıl, büyük toplumsal hareketlerle modernleşen insanı arayışlara itmiştir. Yeni yerler keşfetme arzusu, egzotik olanı görme isteği, yüzyıl insanının sinemaya ilgisini artırmıştır. Dönemin en ünlü yapımcısı Lumiere Kardeşler, bu hareketlerden faydalanarak birçok gezi ve yol filmi üretmiştir. Lumiere'lerin çektikleri ve izleyicinin büyük ilgisini toplayan bu filmler o dönem için başlı başına bir tür haline gelmiş ve birçok yapımcı tren içerisine yerleştirdikleri kamerayla çektikleri gezi filmlerini piyasaya sürmüşlerdir.

(...) İlk sinemacılar kamera için canlandırması kolay olan vodviller ve boks maçları gibi popüler eğlenceleri de tekrarlıyordu. 1894'teki ilk Kinetoscope filmleri Buffalo Bill'in Vahşi Batı gösterisinden sahnelerin yanı sıra akrobatlar, oyuncu hayvanlar ve dansçılar da dâhil, vodvil oyuncularını konu ediniyordu.

Üçüncü grup filmler çoğunlukla mizahi öğeleri olan tek çekimlik mini anlatıları içeriyordu. Bazıları, örneğin sevgilisini kaçııp evlenmeye çalışan genç bir adamın kızın babasıyla güreştiği *Atla Kız Kaçırılmak'ta* (Edison 1891) olduğu gibi komik eylemin kamera önünde olup biten olayda gerçekleştiği Lumiere'lerin *Bahçıvanı Sulamak'na* benzeyen gülünç filmlerdi. Bazı yapımcılar ise güldürüler için tek resim, üst üste bindirme, ters eylem gibi hileli efektler kullanmışlardır. En ünlüleri Melies filmleri olsa da, Edison Company için Porter ve İngiliz Brighton okulunun sinemacıları tarafından yapılan bazı ilk dönem filmleri de görülüyordu (Nowell Smith, 2003, s.36).

1900'lerden sonra çok çekimli filmler yapımcıların anlatılarında daha çok tercih edilir hale gelmiştir. Filmlerde, her çekim kendi içerisinde bir anlam bütünlüğü oluşturacak şekilde birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Yapımcı, öykü içerisindeki eylemin doruk noktasını yakalamak ve izleyiciye yansıtmak için ardışık çekimler kullanmıştır. Kurguyu görsel hazzı en üst seviyede tutmak için kullanmışlardır. Sinemacılar bu dönemde hem kamera önündeki mekânın birliğini sağlamak hem de görüntüdeki etkileyici eylemi iki defa vermek için kurguda devinim hareketini kullanmışlardır. Bu yöntem, Melies'in *Aya Yolculuk* ve Porter'in *Bowery'de İşler Böyle Yürür* filmlerinde görülmektedir.

(...) *Aya Yolculuk'ta*, bir uzay kapsülünün aya inişi iki çekimde gösterir. Uzaydan çekilen ilk görüntüde, kapsül aydaki adamın gözüne çarpar ve adamın yüzündeki gülümseme ifadesi ekşimeye dönüşür. Ayın yüzeyinden çekilen ikinci çekimde de kapsül tekrar iner. Edison Manufacturing Company için Edwin S. Porter'ın yönettiği *Bowery'de İşler Böyle Yürür'de* de görülür. 1904 Biograph filmi olan *Dul Kadın ve Yalnız Adam'da* örtüşmeli devinim, iç ve dış olayları göstermek için değil aynı olayı daha yakın ölçekte ikinci kez göstermek için kullanılır (Nowell Smith, 2003, s.37).

Amerikalı sinemacı Edwin S. Porter, sinemanın ilk yıllarında sinemaya kendi dilinin ilk temel öğeleri olacak değişik çekim ölçeklerini ve kamera açılarını kazandırmıştır. Öykünün ilerleyişine göre duyguyu aktarmak için kamera açılarını değişik biçimlerde kurgulamıştır. Sinemanın kült filmlerinden olan ve kendinden sonra gelen sinemacılara kılavuz olan filmi *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*, 1903)'nda hareketli ve gerilimli sahnelerde kısa ve yakın çekimler yaparak, kamerayı harekete dâhil ederek ve arka gösterim tekniğini uygulayarak günümüz sinemasının anlatım tekniklerinin temellerini atmıştır. Sinemanın ilk dönemlerindeki Fransız yapımcılar, dünya sinemasında Fransa'nın egemenliğinin kurulmasını ve sinemanın ilk endüstri halini Fransa'da almasını sağlamışlardır. 1986 yılında kurulan Charles Pathe 1902 yılında Lumiere'lerin patentlerini ve birinci dünya savaşından öncede Melies Film Company'yi alarak sinema alanında egemenliği ele geçirmiştir.

(...) Pathe, birçok Avrupa ülkesinde yan yapım şirketleri kurar. Hispano Film (İspanya), Pathe Russe (Rusya), Film d'Arte Italiano (İtalya) ve Pathe Birannia (İngiltere). Diğer film yapımcılarının ihmal ettiği bütün pazarlarda yayılmacı bir politika izleyen Pathe, 1906-1907 yıllarına geldiğinde Amerika'daki nickelodeon (sinema salonu) gösterimlerinin yarısından fazlasını kontrol eder duruma gelmiştir. 1909 şirketin Avrupa'da yaklaşık 200 kadar sinema salonu olmuştur. Pathe şirketi dünya çapındaki yan şirketleri vasıtasıyla filmleri satmak yerine kiraya verme şekliyle dağıtım ağı oluşturmuştur. Bu girişimleriyle 1913 yıllarına kadar Pathe, dünya üzerinde en çok film satan ve kiralayan şirketlerden biri olmayı sürdürmüştür. Amerika'da ise Edison 1893 yılında ilk gösterimlerine başlamıştır. Edison kendi icadı Kinetoskop için kurduğu stüdyoda (Black Maria) filmler çekip tek kişilik gösterimler yapmaktadır. 1893-1896 döneminde Edison şirketinin filmleri akrobasi numaralarını, boks karşılaşmalarını, dans gösterilerini ve İskoç Kraliçesi Mary'nin İdamı gibi tarihi olayları ya da bazı Broadway oyunlarından sahneleri görüntülemektedir. Bu filmler arasında yer alan May Irwin ile John Rice'in Öpücüğü (May Irwin-John Rice Kiss), ilk yakın çekim ölçekli kucaklaşmadır ve bu nedenle ahlaki açıdan ilk tepkilerin oluşmasına neden olur. Bu kısa filmler Black Maria'da ve sabit kamerayla çekilmektedir. Oyuncular rollerini yüksekçe bir sahnede oynamaktadırlar. Çekilen bu filmlerin tamamı bakaçlı Kinetoskoplara izlenmektedir (Abisel, 2003, s.32).

“1896 yılında Edison Thomas Armat ve C. Francis Jenkins'in tasarımını yaptıkları projektörün patentini alır. Bir görüntüyü perdeye yansıtan Vitascope, Edison'un adıyla tanıtılır ve 1896 Nisanında New York City'de ilk gösterimi yapıldı” (Nowell Smith, 2003, s.33).

1.1.2.2. Geçiş Dönemi (1907-1915) Sineması

Geçiş döneminde sinema tam anlamıyla bir endüstri halini almaya başlamıştır. Sinema, ilk yıllarındaki vodvil salonları, tiyatro sahneleri ve büyümlü fener gösterileriyle birlikte sunulduğu karnaval havasından kurtulup bu dönemde kendi gösterim salonlarına kavuşmuştur.

(...) Film yapımının hızla gelişmesi, büyük çoğunluğu gezici olan sinemaların yerlerini yerleşik sinemalara bırakmalarına yol açtı. Önce 1900'de İngiltere'de ortaya çıkan yerleşik sinema, Birleşik Amerika'ya yayıldı, 1905'ten başlayarak Birleşik Amerika'nın bütün büyük kentlerinde *Nickel Odeon* adı verilen yerleşik sinemalar türedi. Nikelden yapılma beş sentlik parayla girildiğinden bu adı alan bu halk sinemalarının sayısı 1905'te on taneyken 1910'da on bine yükseldi” (Özön, 1985, s.161).

1906'ya gelindiğinde Amerika'da kalıcı gösterim mekânları ve çok sayıda “Nickelodeon'ların” açılmasıyla sinema endüstrisi çok daha fazla kar getiren bir sektör haline dönüşmüştür. Sinema salonlarının açılmasıyla film dağıtım ve gösterim işleri de daha profesyonel olmaya başlamıştır.

(...) Bu dönemin çoğunlukla anlatısal bütünlük sineması denilen filmleri, artık izleyicinin metin dışı bilgisini temel almıyor, aksine kendi içinde tutarlı anlatılar yaratmak için sinematografik uyuşmaları kullanıyordu. Uzun metrajlı film denilen ve bir saatten fazla süren filmlerin ilk kez bu yıllarda ortaya çıkmasına karşın,

normal filmler standart olarak 300 metrelik makara ve yaklaşık olarak on beş dakika süren uzunluğa ulaştı (Nowell Smith, 2003, s.42).

I. dünya savaşıdan önce Avrupa sinema endüstrileri, en güçlü yapımcı ve dağıtıcı şirket Pathe ile Fransa ve İtalya uluslararası ihracat pazarına hâkim durumdadır. Amerika ve Avrupa'ya ihraç edilen filmlerin yarısından fazlasını Fransız filmleri oluşturmaktadır. Fransa'da Pathe film şirketi iç pazarla sınırlı kalmayarak uluslararası pazarda önemli şehirlerde bayilikler kurmuş, film ve donanım malzemeleri satan ekibiyle buralarda hâkimiyetini geliştirmiştir. "1907'de Fransız firmalar, özellikle Pathe, diğer Avrupa ülkeleriyle paylaştığı Amerikan pazarını kontrol ediyordu. O yıl Birleşik Devletlerde piyasaya sürülen 1200 filminden yalnızca 400 kadarı yerliydi" (Nowell Smith, 2003, s.42).

1906'lı yıllarda yapım şirketlerinde yönetmen kavramının oluşmasıyla birlikte, yönetmene bağlı olarak çalışan senaryo birimi, kostüm, dekor gibi birimlerde ortaya çıkmaya başlamıştır. 1908 yılına gelindiğinde Amerika'nın en büyük film yapım şirketlerinden *Vitagraph*, film yapım şeklini tam anlamıyla endüstriyel üretim hattına dönüştürmüştür. Şirketin bünyesinde birçok yapımcı ve her bölümde bir yönetmen film üretimini yapmaktadır. Bu yönetmenlerden en önemlisi de Griffith'dir. Griffith, *Vitagraph*'ta çalıştığı süre zarfında Hollywood stüdyolarının kendine bağlı oyuncu kadrosu sisteminin temelini oluşturmuştur. Griffith, kendi oyuncularını seçerek özel sözleşmelerle şirkete bağlayıp seri bir film üretim hattını kurmuştur. Bu dönemle birlikte yıldız oyuncu kavramı da gelişmeye başlamıştır. Bu yıllarda sinema artık yeni anlatım biçimine kavuşmak için denemeler yapmaya başlamıştır. Filmler, ilk dönemdeki görüntüye vurgu yapan çekimlerle, anlatı bütünlüğü taşıyan yapımlar arasında kendine yeni bir yol çizmeye yönelmiştir.

(...) 1907-8 ile 1917 yılları arasındaki geçiş yıllarında sinemacılığın bütün biçimsel öğeleri anlatıya bağımlı hale gelirken, aydınlatma, düzenleme ve kurgulama da izleyicinin bir öyküyü izlemesine yardımcı olmak için tasarlandı. Oyunculuk tarzı, kurgu ve ara yazılı diyaloglarla başarılı bir biçimde yaratılmış psikolojik açıdan inandırıcı karakterler bu öykülerin ayrılmaz parçasıydı; bunların amaçları ve eylemleri gerçekçi gibi görünüyor, bir filmin birbirinden ayrı çekimleri ve sahneleri ilişkilendirmeye yardım ediyordu (Nowell Smith, 2003, s.49).

Kurgunun filmlerde daha çok işlev kazanması, kameranın oyunculara yaklaşması, farklı çekim tekniklerinin gelişmesi geçiş döneminin filmlerini diğerlerinden ayırt eder. Bu dönemde sinemanın biçimsel öğeleri yerleşmeye devam ederken, anlatıların konularında da yenileşmeler olmaya başlamıştır. İlk

yapımların oluşturdu konular olan haber, gezi, belgesel yapımlarının yanında, izleyicinin dikkatini çeken öykü anlatan filmlerinde popülerlik kazanması sonrası çekimleri artmaya başlamıştır.

(...) 1911'e gelindiğinde komediler artık öykülü filmlerin çoğunluğunu oluşturmuyor ama ağırlığını sürdürüyordu. Stüdyolar kaba güldürüye karşı oluşan önyargıya yanıt olarak aynı karakterleri ev içi mekânlarda oynatarak ilk durum komedilerine yönelmeye başladılar. Biograph'ın Bay ve Bayan Jones, Vitagraph'ın John Bunny ve Pathe'nin Max Linder dizileri bunların örneklerindedir (Nowell Smith, 2003, s.53).

Birinci dünya savaşının Avrupa'yı yıkıma uğratması aynı zamanda sinema sektöründe önde olan Avrupa filmlerinin de gerilemesine, hatta durma noktasına gelmesine neden olmuştur. Bu durum Amerika'da endüstri halini yeni almaya başlayan sinemaya avantaj sağlamış, sinemanın merkezini Hollywood yapmıştır. Aynı zamanda savaştan kaçan Avrupalı yönetmenlerinde burada konumlanması, dünya sinema sanayisi konumuna gelen Hollywood'un gelişmeye başlamasına katkı yapmıştır. Sinema sektöründe Avrupa filmlerinin hâkimiyeti son bulmuş, Hollywood yapımcılık ve dağıtımıcılık konusunda dünya pazarına hâkim olmaya başlamıştır. Sinemacılar daha uzun filmler yapmaya başladıkça ve geçiş döneminde uygulanan biçimsel yenilikler standartlaştırıldıkça, filmlerde altmış ile doksan dakika uzunluk ortalamalarına yaklaşmıştır. Amerika'da ilk uzun metraj film Vitagraph tarafından yapılmıştır.

(...) 1909 ve 1910'da Vitagraph, çok iyi iş yapan kutsal kitap filmi Hz. Musa'nın Hayatı filmini piyasaya sürdü. Ardından diğer yapımcılarda örneğin Biograph, iki makaralık iç savaş öyküsü Güven ve Sınanmış Güven'i 1911'de piyasaya sürdü. Kraliçe Elizabeth (Louis Mercanton, 1912) gibi diğer ülkelerden gelen filmler uzun metrajlı filmlerin bir kural olarak yerleşmesinde rol oynadı. Amerikan sinema endüstrisini daha uzun metrajlı filmlerle yarışmaya ikna eden filmler kostümlü İtalyan filmleri oldu. 1911 'de üç İtalyan yapımı beş makaralık Dante'nin Cehennemi (Milano Films 1909), iki makaralık Truva'nın Yıkılışı (Giovanni Pastrone 1910), ve dört makaralık Haçlılar ya da Kudüs'ün Kurtarılışı (Le Gerusalemme Liberata, 1911) Amerikalı izleyicilere, yerli yapımlarda ender görülen muhteşem bir görüntü ziyafeti çekti. İtalyan filmlerine karşın, Griffith'in kendi tarihsel kostümlü epik draması Bir Ulusun Doğuşu (1915) Amerika'ya ait bir konuyu ele alırken diğer tüm filmleri geride bıraktı (Nowell Smith, 2003, s.61-62).

On yıl kadar süren sinemanın geçiş döneminin sonuna gelindiğinde, artık sinema yirminci yüzyılın en etkili kitle iletişim aracı olarak kendini kabul ettirmiştir. Filmler kendine özel gösterim merkezleriyle diğer gösterim araçlarının etkisinden tamamen sıyrılmıştır. Sinema, kendine özgü biçimsel uyuşmalarını kullanarak sinematografik öyküler anlatmaya başlamıştır.

1.2.TÜRKİYE'DE SİNEMANIN GELİŞİMİ

Modern çağın en etkili iletişim aracı olan sinema, toplumların hayatına teknolojik bir yenilik olarak girmiş ve ilerleyen çeyrek asırda kendini yedinci sanat olarak kabul ettirmiştir. Sinematograf, kısa adıyla sinema, Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin ve onlar gibi görüntüye hareket kazandırma hevesinde olan sayısız bilim insanı ve meraklının uğraşları sonucu resmi olarak 28 Aralık 1895 yılında Paris Capusines bulvarındaki Grand Cafe'de düzenlenen gösterimle başlamıştır.

Sinema gösterimlerinden önce ülkemizde Avrupa'da geliştirilen farklı aygıtların gösterileri düzenlenmiştir. "Türkiye'de sinemanın başlangıcından öncesine dair bilgiler çok azdır. İstanbul'un Beyoğlu (Pera) semti sinemayı tanımadan önce *diorama* (1843), *cosmorama* (1855), *diaphanorama* (1843) ve benzer *büyülü fener* ve *optik tiyatro* gösterilerine tanık olmuştur" (Scognamillo, 2003, s.15). Sinemanın Türkiye'deki başlangıç tarihi konusunda ise sinema tarihçileri kesin bir tarih üzerinde karar verememişlerdir. Nijat Özön'e (1985) göre sinema ülkemize iki farklı yolla girmiştir.

(...) Romanya uyruklu Polonya Yahudi'si Sigmund Weinberg Galatasaray dönemecindeki Sponeck Birahanesinde 1897 başlarında sinemayı İstanbullulara tanıttı. Sonra bu gösterileri daha ilerideki Concordia salonunda, İstanbul'un öte yakasındaki Fevziye Kırathanesinde de sürdürdü. Aynı tarihlerde Yıldız Sarayının gedikli hokkabazlarından Bertrand da sinemayı padişaha ve saray halkına tanıttı (s.335).

Scognamillo (2003) ise sinemanın ülkemize olan yolculuğunu şu şekilde açıklar:

(...) 1896'nın sonlarında Sultan II. Abdülhamit'in kızlarından olan Ayşe Osmanoğlu, anılarında Fransız asıllı bir taklitçi ve hokkabaz olan Bertrand'ın sarayda film gösterileri yaptığından bahsetmektedir. Nurullah Tilgen ise; Sigmund Weinberg 1896 yılında memlekete sinemayı getirmiştir. Yine Tilgen; 1897 yılında Cambon adında bir Fransız'ın Weinberg'in Pathe markalı makinesinden daha mükemmel bir makineyle memlekete gelmiş ve Varyete Tiyatrosu'nda filmler göstermeye başladığını ifade eder (s.16).

Scognamillo'ya (2003) göre o yıllarda ülkemizde başka gösterimlerde olmuştur. "1897 yılının Ocak ayında cinevitograph, Mart ayında Edison'un yeni sinematografi, 1898'de İngiliz yeni sinematograf, daha sonra 1899'da Royal Biograph, 1901'de Royal Cinematograf ve 1902'de American Biograph ile gösterimler yapılmıştır" (s.17).

İlk gösterimi yapılan filmler arasında; “Lumiere yapımlarından olan Trenin İstasyona Girişi ve Endülüs’te Boğa Güreşi. Başka gösterimlerde, bir askeri geçit töreni, yatakta yatan birinin bir örümcekle savaşı, bir ressamın önündeki sehpaye bir adam resmi yapması, bir bahçe ve deniz kıyısından görünümüne yer almaktadır” (Scognamillo, 2003, s.17). Bu ilk gösterimlere göre hokkabaz Bertrand sinemayı saraya tanıtmış, Weinberg ise ilk halka açık gösterimleri düzenlemiştir. Sinema ülkemize bu ilk gösterimlerle girmiştir fakat sadece İstanbul’a ve özellikle İstanbul’un elit kenti olan ve nüfusunun büyük çoğunluğunu da yabancı uyrukluların oluşturduğu Pera’ya girmiştir. Uzun yıllar sinema sadece İstanbul’da hatta Pera’da gösterimlerine devam etmiştir. Bunun sebebi ise İkinci Abdülhamit’in İstanbul’da uzun süre elektriğin kullanılmasına izin vermemesidir. Bu yüzden dolaydır ki sinema ülkemizde ilk yıllarında Selanik, İzmir gibi kentlerde daha hızlı gelişme göstermiştir. Sinema dünyada olduğu gibi ülkemize girdiği ilk yıllarda, tiyatro salonlarında ve eğlence mekânlarında gösterimlerini on yıl kadar sürdürmüştür. 1908 yılına gelindiğinde Türkiye’deki ilk sinemacı olan Weinberg İstanbul’da ilk gösterim yeri olan Pathe sinemasını açmıştır. 1910 yıllarına kadar İstanbul’un farklı yerlerinde yabancılar tarafından işletilen sinema salonları açılmaya devam etmiştir. Sinema ve gösterim salonlarının üzerinde ilk yıllarda Türkiye’deki yabancıların egemenliği sürerken 1914 yılına gelindiğinde Murat Bey ve Cevat Boyer Milli Sinema adını verdikleri ilk Türk sinemasını açmıştır. Ardından aynı yıl film gösterileri düzenleyen Fuat Uzkınay ile Şakir Seden, Sirkeci’de Ali Efendi sinemasını ve ardından Demirkapı’da Kemal Bey sinemasını açmışlardır. Artık bu yıllarda Türkiye’de sinema İstanbul, İzmir, Selanik gibi kentlerde bilinen bir olay haline gelmiştir. Ülkemizde çok sayıda sinema salonları açılmış, yabancı göstericilerin kameramanları ülkemizden görüntüler çekip hem yurt dışında hem de ülkemizde bu çekimlerini göstermişlerdir. Artık ülkemizde bir sinema kavramı vardı ve bir izleyici kitlesi oluşmaya başlamıştı fakat Türk yapımı bir sinema hala gerçekleşmemişti. Buna rağmen sinemaya ilgi duyan birkaç Türk de bu yeni eğlence aracını öğrenmeye başlamıştı. Fuat Uzkınay, Cevat Boyer, Şakir ve Kemal Seden kardeşler sinemamızın millileşme yolunda ilk adımlarını atmasını sağlayacak öncüler olmuşlardır. Ülkemizde sinemanın gelişimi konusunda farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Sinema tarihçisi Nijat Özön Türkiye’de sinemanın gelişimini şu şekilde yapmıştır: “İlk Dönem (1910-1922), Tiyatrocular Dönemi

(1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970) ve Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası)” (Özön, 1985, s.333)

1.2.1. İlk Sinemacılar (1910-1922)

1888 yılında İstanbul’da doğan İlk Türk Sinemacı Ali Fuat Uzkınay, ilk ve orta öğrenimini tamamladıktan sonra İstanbul Darülfünun’un fizik ve kimya bölümüne devam ederken dâhiliye memuru olarak çalıştığı İstanbul Erkek Lisesi’nde Sigmund Weinberg’le tanışır. Okulda film gösterilerini merakla takip eden Uzkınay, zamanla film gösterimini ve makineyi kullanmasını öğrenmiştir. “Fuat Bey bu işi kusursuz olarak öğrendikten sonra maaşından artırdığı bir miktar para ile bir film gösterme makinesi alır. Tedarik ettiği filmleri, haftanın belirli günlerinde İstanbul Sultanisi öğrencilerine göstermeye başlar” (Nurullah Tilgen’den aktaran Scognamillo, 2003, s.23).

1914 yılında Birinci dünya savaşının başlamasıyla Uzkınay yedek subay olarak askere alınmıştır. 1876-1877 Osmanlı Rus savaşının sonunda Ruslar tarafından bir zafer anıtı olarak Yeşilköy’de (eski Ayestefanos) inşa edilen yapının yıkılması kararlaştırılır. Olayın dünya savaşına giren halkımızın motivasyonunu artırması için filme alınması kararlaştırılır ve bir Avusturya-Macaristan şirketi olan Sacha Mester Film Gesellschalf’a filmin çekimi görevi verilmiştir. Daha sonra bunun bir Türk sinemacı tarafından yapılmasının uygun olacağı kanısına varılıp bilinen tek Türk sinemacı olan Fuat Uzkınay filmin çekilmesi için uygun görülür. Fakat Fuat Uzkınay gösterimler yapmış ama hiç film çekmediği için kameranın nasıl kullanılacağını bilmemektedir. Sacha’nın operatörlerinden kısa bir uygulamalı ders alan Uzkınay filmi çekmek için hazır hale gelmiştir. Türkiye’nin ilk Türk sinemacısı Fuat Uzkınay 14 Kasım 1914 tarihinde ilk Türk filmi olan Ayestefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı filmini çekmiştir. Uzkınay’ın hayatında dönüm noktası olan ve kendini sinemaya adanmasını sağlayan ise başka bir olay olmuştur.

(...) Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa’nın Almanya’ya yaptığı bir ziyarette görüp etkilendiği ordu sinemacılığının Osmanlı ordusunda da kurulmasını emreder. Böylelikle 1915’te Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) meydana getirildi; dairenin başına Sigmund Weinberg atandı, yardımcılığına da o vakit teğmenliğe yükseltilmiş olan Fuat Uzkınay verildi (Özön, 1970, s.11).

(...) Weinberg ile Uzkınay’ın çevirdikleri ilk filmlerin başında Enver Paşa’nın atları, Enver Paşanın eşi Emine Naciye Sultanın yeni doğan çocuğunu gösteren parçalar yer alıyordu. Daha sonra Ayasofyadaki Müze-i Askeri (Askerî Müze)’nin

bir bölümü sinema salonu biçimine sokularak gerek MOSD'nin çevirdiği, gerekse müttefiklerin gönderdikleri askerlikle ilgili filmler, savaş filmleri, haber filmleri burada halka gösterilmeye başlandı (Özön, 1970, s.11).

Uzkinay'ın bu dönemdeki başarılı çalışmalarını, MOSD adına çektiği savaş içerisinden birçok haber filmi ve belge filmleri oluşturmaktadır. 1916 yıllarına gelindiğinde Uzkinay ve Weinberg öykülü film çalışmalarına girişmişlerdir. İlk olarak yapımına başladıkları “Leblebici Horhor” tiyatro oyunundan uyarlamadır. Ancak başoyunculardan birinin ölmesi üzerine bu filmin çevrilmesi yarıda kalmıştır. Daha sonra aynı yıl içerisinde bir başka film olan “Himmat Ağa'nın İzdivacı” (1916-18) için çalışmalara başlanmıştır. Fakat bu seferde oyuncuların çoğunluğunun askere alınmasından dolayı bu filmde yarıda kalmıştır. Uzkinay bu filmin çekimlerini savaştan sonra kendi tamamlamıştır. Osmanlı imparatorluğu ile Romanya arasında 1916 yılında savaş başlamasıyla MOSD'nin başında olan Weinberg'in devam etmesi uygun görülmeyip merkezin başına Uzkinay getirilmiştir. 1917 yılında Uzkinay sinema alanında uzmanlaşmak için Almanya'ya gönderilmiş ve döndüğünde savaş bitmeye yaklaşmıştır. Yine 1917'de Sedat Simavi Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adına Pençe ve Casus filmlerini çekmiştir. Osmanlı devletinin girdiği savaştan yenik olarak ayrılacağı kesinleşince MOSD elindeki cihazları yeni kurulan Malul Gaziler Cemiyetine (MGC) aktarmıştır. MGC'nin sinema faaliyetlerine yer vermeye başlarken bu faaliyetlerin başına da Fuat Uzkinay'ı getirmiştir. Uzkinay, MGC'nde yaptığı çalışmaları boyunca işgal altındaki bir ulusun protestolarını ve işgale direnişlerini konu alan birçok belge filmi yapmıştır. Bu çalışmaların yanı sıra MGC ilk iki öykülü uzun film çalışması olan Mürebbiye ve Binnaz'ın çekimlerini 1919 yılında yapmıştır. Görüntü yönetmenliğini Uzkinay'ın yaptığı yönetmenliğini ise Ahmet Fehim'in üstlendiği, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye romanından uyarlama olan filmin konusu; bir Türk ailesine mürebbiye olarak kapılanan, ailenin bütün erkeklerini birbirine düşüren düşük ahlaklı bir Fransız yosması oluşturur. Ahmet Fehim'in yönetmenliğini yaptığı diğer çalışma olan Binnaz ise; Lale devrinin ün salmış fattan kadını Binnaz ile ona tek başına sahip olmak isteyen Efe Ahmet ve Hamza Bey arasındaki çekişmeyi anlatmaktadır. Uzkinay'ın yapıcılığını üstlendiği bu iki filmde sonra alınan sert eleştiriler MGC'nin bir süre öykülü film çalışmalarını aksatmıştır. Buna rağmen aradan iki yıl geçmesiyle MGC için çevrilen üçüncü öykülü film 1921 yılında yönetmenliğini Şadi Fikret Karagözoğlu'nun yaptığı görüntü yönetmenliğini Fuat

Uzkınay'ın üstlendiği Bican Efendi Vekilharç olmuştur. Yirmi iki dakikalık filmde zengin bir köşke vekilharç olarak alınan Bican Efendi bir düzen oluşturmak isterken işgüzarlığı yüzünden herkesle çatışmaya başlamıştır. Köşkte verilen bir toplantı sırasında Bican Efendi polise haber verir ve köşk basılmıştır. Karakolda suç Bican Efendiye yüklenince falakaya yatırılmış ve hapse atılmıştır.

(...) Bican Efendi vekilharç, mizah anlayışıyla Charlie Chaplin'in ve 1910'ların bol gürlütlü güldürülerine yakın olmasının yanı sıra kısa, kopuk ama hareketli sahneleriyle diğer denemelere oranla anlatımı çok daha fazla sinematografik özellikler taşımaktadır. İlk kez sinema için bir öykü düşünülmüş ve ilk kez Uzkınay'ın kamerası Karagözoğlu'nun eylemlerini izleyebilmek için canlılık kazanmış, tiyatrovvari endişelerden ve durgun kompozisyonlardan uzaklaşarak gerektiğinde boy çekimlerden sıyrılıp yakınla gelmiştir (Scognamillo, 2003, s.33).

Bican Efendi tiplemesi gördüğü ilgi üzerine bir dizi filmin ilk örneği olmuştur. Nijat Özön, "İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay" (1970) adlı eserinde Bican Efendi'nin serüvenlerine dayanarak yine aynı yıl, "Bican Efendi Mektep Hocası" ile "Bican Efendi'nin Rüyası" adlı iki kısa filmde daha bahsetmektedir.

Fuat Uzkınay tiyatro kökenli olmayan gerçek bir sinemacıdır. Sinemaya olan ilgisi onu ilk başlarda sinemanın okullara girmesinde bir öncü yapmış daha sonra ise Türkiye'nin ilk Türk sinemacısı olma imkânına kavuşturmuştur. Uzkınay, ilk milli sinema salonlarının açılmasından, ilk öykülü film yapımcılığına kadar pek çok öncü alanda sinemanın ülkemizde yaygınlaşmasını sağlayan ilk Türk sinemacısı olarak tarihe geçmiştir.

1.2.2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)

Sinemamızın 1922 ile ikinci dünya savaşının başlangıcına dek süren yaklaşık on sekiz yıllık süreyi kapsayan dönemi "tiyatrocular dönemi" olarak adlandırılır. Dönemin böyle isimlendirilmesinin temel sebebi ise, ilk deneyimlerini tiyatro kökenli yönetmenlerle veren sinemamızın bu dönemde tiyatronun etkisini gittikçe daha fazla arttıracak ve uzun yıllar sinemamızın gerçek anlamda sinemasal uyuşumlarını oluşturamayacağı on yedi yıllık tiyatro tekeline girmesidir. Tiyatrocular dönemi boyunca devletin bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde desteğiyle sinemamızı tekelinde tutan kişi ise, o dönem ülkenin tek ve önemli tiyatrosu Darülbeydi'nin (daha sonra "İstanbul Şehir Tiyatrosu") başındaki Muhsin Ertuğrul'dur. Muhsin Ertuğrul 1922-1939 yılları arasında 19 uzun metrajlı film çekmiştir. Ertuğrul'un sinema anlayışı yeni kurulan cumhuriyet

yönetiminin Avrupa'ya ayak uydurma çabalarıyla giriştikleri inkılap çerçevesinde sürdürdükleri kültür politikasını benimseyip bu yönde çalışmalar yapmıştır. Sinema tarihçisi Özön tarafından, Batı'nın sinemasını taklit ettiği ve tiyatroyu, dekoru, makyajı ile sinemaya aktardığı için eleştirilen Ertuğrul'un filmlerine Güçhan (1992) farklı bir yorum getirmektedir. "Bu dönemde devlet geçmişle tüm bağlarını koparma ve Batı uygarlığı temelinde yeniden yapılanma sürecindedir. Toplumun asırlardır yaşattığı geleneksel değerleri ve yaşam biçimleri terk edilerek; Batı uygarlığı topluma benimsetilmeye çalışılmaktadır" (s.74). Dünya sinemaları bu yıllarda hatırı sayılır bir mesafe kat etmişken ve Amerika'da sinema endüstri şeklini alıp tüm dünyaya film dağıtımını yapmaya başlamışken Türk sineması hala sinemanın ilk yıllarındaki tiyatro etkisiyle bocalamakla uğraşmaktadır. Yönetmenleri, oyuncu kadrosu, senaryosuyla Darülbedayi tiyatrosunun Türk sineması üzerinde uzun yıllar egemenlik kurması ve daha sonrasında da bu tiyatrodan yetişen yönetmenlerin bu döngüyü devam ettirmesi gibi dünya sinema tarihinde böyle bir durum yaşanmamıştır. 1916 yıllarında Almanya'da oyuncu ve yönetmenlik deneyimleriyle film çalışmalarına (Samson, Siyah Lale Bayramı, Şeytana Tapanlar 1921) başlayan Muhsin Ertuğrul, yurda dönmesiyle ve 1922 yılında kurulan ilk özel film yapım şirketi Kemal Film'in kuruluşuyla sinemamızda bu dönemin çalışmaları başlamıştır.

(...) 1982'de İstanbul'da doğan Muhsin Ertuğrul, tiyatroyu Paris'te öğrenen Burhanettin Tepsi'nin yanında figüran olarak 16 yaşında sahneye çıkmaya başlamıştır. 1911 yılında Paris'e gitti ve Quartier Latin'de kalıp Şehbal dergisine yazılar gönderdi. 1913 yılında Behzat Budak, İ. Galip Arcan ve Kemal Emin Bara ile birlikte Ertuğrul tiyatrosunu kurdu ve bir yıl sonra Darülbedayi'de ilk oyununun sahneledi. 1925 yılında Rusya'ya giderek iki yıl boyunca bir yandan film endüstrisinde çalışıp bir yandan da tiyatroyla uğraşmıştır. Özet olarak Muhsin Ertuğrul'u etkileyip şekillendiren başlıca üç etken; Fransız tiyatrosu, Alman tiyatrosu ve tecimsel sineması, Rus devrim sinemasıdır (Scognamillo, 2003, s.41).

Ertuğrul, Kemal filmin sahipleri Kemal ve Şakir Seden kardeşlerle yaptığı işbirliğiyle Kemal Film adına iki film çekmiştir. Yönettiği ilk film gerçek bir olaydan yola çıktığı İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (1922) savaş yıllarında dostu tarafından öldürülen bir kadının hikâyesini anlatır. Filmin çevrilmesinden 40 yıl sonra Osman F. Seden'in senaryosunu yazdığı ve yönettiği birçok filmde bu filmin karakterlerine benzer karakterler hayat bulmuştur. Kötü kadınlar, tutku yüzünden mahvolan küçük kent soylular, cinayet, haksız yere suçlanan biri, belleğini yitiren başka biri ve her şeye rağmen ulaşılan mutlu son. Ertuğrul'un yönettiği ikinci film ise Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun aynı adlı eserinden

uyarlama “Nur Baba” daha sonra gelen tepkiler yüzünden adı değiştirilerek “Boğaziçi Esrarı” (1922) olarak gösterime girmiştir. Bu film Türk sinemasında yıllarca sürecek olan ötekileştirilmiş, çirkinleştirilmiş çalışmamızın da ana konusunu oluşturan gerçek hayatta karşılık bulamayan din adamı karakterinin sinemada ilk gösterimi olmuştur. Film, tekkesine gelen zengin kadınlardan yararlanan, önce ölen şeyhin karısıyla evlenen ve ardından başka kadınlarla ilişki kuran Nur Baba’nın hikâyesini anlatmaktadır. Muhsin Ertuğrul bu filmler birlikte Kemal filme başka edebi uyarlamalarda çekmiştir. Halide Edip Adıvar’dan “Ateşten Gömlek” (1923), Peyami Safa’dan “Sözde Kızlar” (1924). Araya bir operet girer, Dikran Çuhacıyan / Takfor Nalyan ikilisinin ünlü “Leblebici Horhor’u” (1923). Sonrasında bir tiyatro uyarlaması olan “Kızkulesi’nde Bir Facia” (1923). Sinema tarihçisi Scognamillo, Ertuğrul’un eleştirilme nedenini şu şekilde açıklar. “Muhsin Ertuğrul bugüne değin özellikle tiyatroculuğu yüzünden eleştirildi ve suçlandı. Oysaki en önemli eksikliği sinematografik yaklaşımı açısından aşırı şekilde batıya dönük olması, batı kalıplarına bağlılık göstermesi ve sonraki yıllarda bir salgın haline gelecek olan uyarlama yöntemini Türk sinemasına aşılmasıdır” (Scognamillo, 2003, s.42). 1928 yılına gelindiğinde Kemal Film yerini İpek film şirketine bırakmıştır. “Yeni kurulan İpek Film 1939 yılına kadar tek başına bu işi sürdürdü. İpek Film’in film yapımı ile ilgili tüm sorumluluğu Muhsin Ertuğrul’a bırakması uzunca bir süre neredeyse tek adam olarak varlığını sürdürmesine ve Türk Sinemasının temellerini atan adam olarak anılmasına imkân sağlamıştır” (Özön, 1995, s.22). Rusya’dan dönen Muhsin Ertuğrul, İpek Film için ikinci bir kurtuluş savaşı filmi olan “Ankara Postası’nı” yönetmiştir. 1931’li yıllara gelindiğinde Ertuğrul, Türk sineması için ilklerle dolu olacak bir filmini çekmiştir. Bir Mısır, Yunan ve Türk ortak yapımı olan “İstanbul Sokaklarında”. Ertuğrul, bu filmle sinemamıza yeni bir kadın oyuncu olan Semiha Berksoy’u kazandırmıştır. Ayrıca İstanbul Sokaklarında, ilk sesli film, ilk şarkılı melodram olması yönünden de sinemamızda ilkleri yaşamıştır. 1932 yılında ise devrin siyasi liderlerinin de ilgisini ve beğenisini toplayan ve Atatürk’ün film için özellikle görüntü vermeyi kabul ettiği “Bir Millet Uyanıyor” adlı filmini çekmiştir. Ertuğrul, 1934’de geldiğinde ise yine sinema tarihçileri tarafından olumlu olumsuz bir dizi eleştirilere neden olacak olan filmi “Aysel Bataklı Damın Kızı’nı” çekmiştir. Teatral bir anlayışla da olsa Türk sineması Ertuğrul ile birçok filme sahip olmuştur. Yine Türk sinema tarihinin klasikleşmiş konularından

olacak olan ilk köy filmi bu filmle sinemamıza kazandırılmıştır. Bataklı Damın Kızı Rus Sovyet Sinemasından yansıma bir köy filmi olmakla eleştirilirken, Türk sinemasının ilk kadın yıldız oyuncusu olan Cahide Sonku bu filmle sinemamıza girmiştir. Ertuğrul, 1938 geldiğinde ise erotik sahneleri yüzünden sansüre takılacağı “Aynaroz Kadısı” filmini çekmiştir. Tiyatrocular döneminin yurt dışından gelen sinema eğitimi almış yönetmenlerle son bulacağı yıl olan 1939 ise Ertuğrul için verimli geçecek bir yıl olmuştur. 1939’da ilk film “Bir Kavuk Devrildi” çekilmiştir. Ardından iki çağdaş güldürü olan “Allah’ın Cenneti” ve “Tosun Paşa” filmlerinin çekimi yapılmıştır. Birçok yönetmen ve sinema tarihçisi Muhsin Ertuğrul’a, sinemayı ve sinemamızı teatrelleştirmesi, batı kültürü yapımları kopyalayarak ülkemize uyarlamaya çalışması, sinemamıza sinematografik anlamda hiçbir getirisi olmadığı yönünde pek çok eleştiri getirmişlerdir. Ancak buna rağmen unutulmaması gereken bir gerçekte gün yüzünde durmaktadır. Sinemamız tiyatro etkisiyle de olsa bu dönemde pek çok önemli yapımlar üretmiş, gelecek sinemamızın temellerini bu dönemde kazandırmıştır. Nijat Özön (1968), Ertuğrul sinemasının sağladığı kazanç sayılabilecek kazanımlardan şu şekilde bahsetmektedir.

(...)Ertuğrul, yurdumuzda iki özel yapımevinin, Kemal Film (1922) ve ipek Film’in (1928) kuruluşuna ön ayak olmuştu. Bu da, devletin bu dönemde sinemayla hiç ilgilenmemesine karşılık, cumhuriyetin ilanından ikinci dünya savaşının arifesine kadar film yapımının ortaya çıkması, yerli sinemanın günün birinde gelişeceği umudunu hep ayakta tuttu. Nitekim sonraki dönemde yapımevlerinin önce yavaştan, sonrada hızla çoğalması bunun sonucudur. Bugünkü film türlerinin ilk örnekleri; köy filmi, polis filmi, Kurtuluş Savaşı filmi, tarihsel filmler, dram, melodram, güldürü bu dönemde ortaya kondu. Türk kadınlarının sinemada çalışmaları bu dönemde gerçekleşmişti. Teknik yönden de sonraki döneme göre bir noktadaki üstünlük de yine bu dönemdeydi: Ses ile görüntünün aynı zamanda alınması (s.20).

1.2.3. Geçiş Dönemi (1939-1950)

Türk Sinemasının bu dönemi gerçek anlamda batıda sinema eğitimi almış yönetmenlerin kamera arkasına geçtiği umut verici bir dönemdir. Sinemamızın yıllarca etkisinden kurtulmaya çalıştığı tiyatronun bağları bu dönemde azda olsa çözülmeye başlamıştır. Batıda sinema eğitimi alan; Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil ve Amerika’da sinema okulunu bitiren Turgut Demirağ, bu dönemde Türk sinemasını teatral görüntüden çıkarıp sinemanın kendi dilini oluşturması için ilk adımlarını atmasını sağlayan yönetmenler olmuştur. Ayrıca Muhsin Ertuğrul tiyatrosunda yetişip bu dönemde film yapan yönetmenlerde bulunmaktadır. Bu

dönem Türk sineması için bazı ilkler dönemi de olmuştur. “1946 yılında ilk defa sivil bir sinema örgütü Yerli Film Yapanlar Cemiyeti adıyla kuruldu” (Özgüç, 1990, s.51). Maalesef bu dönemin başlıca özelliklerinden biriside sinemaya hâkim olan Muhsin Ertuğrul geleneğinin sürdürülmüş olmasıdır. Buna karşılık batıyı görmüş sinema eğitimi almış olan yönetmenler bu dönemde yeni türlerin oluşmasını sağlamışlardır. Ayrıca bu dönemde Türk sineması, ikinci dünya savaşının başlamasıyla durma noktasına gelen Avrupa film endüstrisine karşıt olarak, savaş propagandası içermeyen tarafsız devlet olan Amerikan ve Mısır filmlerinin pazarı haline gelmiştir. “Bu dönemde çevrilen Türk filmlerinin sayısı, Mısır filmlerinin sayısından daha azdır” (Özön, 1995, s.24). Savaşın getirmiş olduğu ekonomik, toplumsal sıkıntılar sinema sektörüne de yansımış, sinemanın gelişmesine, nitelikli eserlerin oluşturulmasına, salon sayısının artmasına olanak tanımamıştır. Bu dönemde çevrilen filmlerin çoğunluğu Amerikan ve Mısır melodramlarının yeniden tekrarı olmaktan öteye geçememiştir.

(...) Mısır filmlerinin gerek izleyiciler, gerekse sinemacılar üzerindeki etkisi büyük oldu. Mısır filmlerinin, anlayış yönünden, tiyatrocuların filmlerinden zerrece başkalığı yoktu; olması da olanaksızdı. Çünkü Mısır sinemasını da Türkiye'den giden bir Türk tiyatrocusu, Vedat Örfi BENGÜ (1908-1953) kurmuştu. Mısır filmleri tiyatrocuların kötü etkisini artırdı; izleyicinin de, sinemacının da beğenisinin bozulmasında büyük bir etken oldu (Özön, 1985, s.352).

Sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmak isteyen batıdan gelen yönetmenler, piyasanın melodramlara alışıp teslim olması karşısında fazla direnemeyip melodram tarzı yapımlara yönelmişlerdir. Bu durumun ortaya çıkmasındaki etkenler içerisinde sinema üzerinde etkili olan teatral tarzın yanında, ikinci dünya savaşının getirmiş olduğu ekonomik sıkıntılar, devletin sinemayı destekleyen bir çalışmasının olmaması da gösterilebilir.

(...) Geçiş dönemi olarak adlandırılan bu dönemde yabancı filmlerin Türk sinema salonlarında gösterilmesiyle birlikte sinema içinde yeni bir sektör ortaya çıkmıştır. Bu sektör sonraki yıllarda da gittikçe güç kazanan dublaj-seslendirme sektörüdür. Hatta bu yıllarda komşu ülkelerin kimi filmlerinin Türkçe seslendirme yapılarak, bir de yerli bazı sahneler ve şarkılar eklenerek Türk filmi diye piyasaya sürüldüğü görülmektedir (Özön'den aktaran Aksoy, 2010, s.21).

Bu dönemin en ünlü seslendirme sanatçısı ise Ertuğrul'un tiyatrosunda yetişen ve sonrasında yönetmenlikte yapan Ferdi Tayfur olmuştur. Ferdi Tayfur, İpek Film ile yaptığı anlaşmayla o dönem çok şaşalı bir tanıtımı yapılan, kurtuluş savaşı filmi olan “İstiklal Madalyası'nı” (1947) çekmiştir. Ayrıca bu dönemde İpek Film tek film yapım şirketi olmaktan çıkmış, (Ha-Ka) Halil Kamil film, Ses

Film ve Faruk Kenç'in kurduğu İstanbul Film (1944) bu dönemde gösterime çıkan filmlerin çoğunluğunun yapımını üstlenmiştir. Ha-Ka filmin yapımcılığını üstlendiği ilk filmi Faruk Kenç yönetmiştir. Reşat Nuri Güntekin'in oyunu olan "Taş Parçası'nı" perdeye uyarlamıştır.

(...) Kenç'in ikinci filmi ise Türk sinemasına yeni bir tür getirecektir. Ki bu tür zaman içerisinde endüstriye iyice kök salacak polisiye filmidir. Senaryosunu Vala Nureddin'in yazdığı Yılmaz Ali (1940) Amerikan tarzı bir hafiyedir. Sevgilisi gazeteci bir kızdır, esrarengiz mekânlarda ve daha da esrarengiz kişilerin peşine düşer. Kenç'in bu gerilim filmi bir bakıma dizi film ile kara film arasında bir tür uzlaşmadır (Scognamillo, 2003, s.83).

Faruk Kenç, eğitimini batıya dayandırmasına rağmen çoğu filminde yerli kaynaklara bağlı kalmayı seçmiş, köy filmleri ve folklorik temalardan yararlanmak isteyen bir yönetmendir. Öyle ki Ses Film ile yaptığı ilk çalışma "görüntü yönetmenliğini Baha Gelenbevi'nin yaptığı ilk köy filmi Dertli Pınarı'ı çeker. Kenç'in bu köy filmi hakiki köy düğünü, köy şarkıları ve kaşık oyunları ile gerçekçi folklorik olma iddiasındaydı" (Scognamillo, 2003, s.88). Faruk Kenç, 1944 yılında kurduğu kendi yapım şirketinde konusu köyde geçen üç tane daha film çevirmiştir.

1944 yılında ilk filmi "Deniz Kızı" ile Baha Gelenbevi yönetmenliğe başlamıştır. Ardından Refiğ'in "film sanatında dikkate değer, müjdecî ilk eserlerden biridir" diye bahsettiği bir köy filmi olan "Yanık Kaval'ı" (1946) çekmiştir. 1947 yılında yine Türkiye'de tiyatrocular döneminde yetişip Mısır'da yönetmenlik yapan Vedat Örfî Bengül yurda dönüp bir film şirketi kurmuştur. Bu yolla Mısır filmlerinin bu dönemde Türk sinemasını etkisi altına alması hızlanmıştır. Böylelikle melodram türü yapımların film yapımcılığındaki etkisi genişleyerek yönetmenlerin zorunlu olarak bu alanda filmler üretmesine neden olmuştur. 1948 yılında devletin sinemadan alınan vergileri düşürmesiyle Türk sineması için yeni bir atılım olacak olan "Tüccar Sineması" ya da halkın istediği filmlerin yapılması sonucu ortaya çıkan "Halk Sineması" döneminin tohumları ekilmiştir. Türk Sinemasında geçiş dönemi 1949 yılında Lütfî Ömer Akad'ın Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımının etkilerini yansıtan "Vurun Kahpeye" filmi ile son bulmuştur. Nijat Özön (1985), geçiş döneminin sinemamız için yapmış olduğu pek çok katkıdan şu şekilde bahseder:

(...) Bu dönemin yönetmenleri, kendileri gibi doğrudan doğruya sinemayla işe başlayan yeni bir oyuncu kadrosu (Oya Sensev, Orhan M. Arıburnu, Enver Orhon, Berin Aydan, Ayla Karaca, Reha Yurdakul, Turhan Memduh Ün, Sezer Sezin vb.)

yetiştirdiler. Bu yönetmenlerden kimilerinin bağımsız çatışmaları, kendi yapımevlerini kurmaları, yeni yetişenlere olarak tanınmaları, eski kadroların egemenliğini adamakıllı sarstı. Sinema işleyimini ellerinde tutanlar, tiyatrocuların başkalarının da aynı işi yapabileceğini, hatta daha iyi yapabileceğini anladılar. Bu durum, aynı zamanda, sinemacılığa girmek isteyenleri de heveslendirdi (Özön, 1985, s.354).

1.2.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

1950’li yıllarda sanatsal anlamda belli başlı birkaç eserden öteye geçemeyen sinemamız sinema endüstrisi açısından tam anlamıyla altın çağını yaşayacağı döneme girmiştir. Sinemanın, içinde bulunduğu toplumun ayrılmaz bir kültürel ögesi olduğu gerçeği bu dönemde daha açık bir şekilde görülmüştür. Sinemacılar dönemi olarak adlandırılan bu dönemde Türk sineması tam anlamıyla ülkenin toplumsal ve ekonomi-politik yapısında yaşanan dalgalanmalara paralel olarak gelişim göstermiştir. Bazı sinema tarihçilerine göre bir Halide Edip Adivar uyarlaması olan Lütfi Ömer Akad’ın 1949 yılında çektiği “Vurun Kahpeye” filmiyle başladığı savunulan sinemacılar dönemi; Kayalı’ya (1994) göre ise yine “Lütfi Ömer Akad’ın Kanun Namına (1952) filmiyle başladığı nitelendirilmiştir” (s.15). Sinemacılar döneminin diğeri adı ise halk arasında hala büyük bir ilgiyle bahsedilen “Yeşilçam” dönemidir. O dönem film yapım şirketlerinin İstanbul’un Beyoğlu semtinin Yeşilçam sokağında bulunmasından dolayı adı Yeşilçam Sineması olarak kalan dönem, birçok sorunu da beraberinde getirmesine rağmen 1980’lerin sonlarına kadar sinemamız üzerinde etkisini sürdürmeyi başarmıştır. Sinemacılar döneminde sinema bir arayış içerisine girmiştir. 1950’lerin başında yönetmenler neyi, nasıl, neden anlatmak sorunsalı üzerinden biçim arayışı içerisine girmişlerdir. Bu dönemde sinemaya kendi dilini oluşturması için en büyük katkıda bulunan yönetmenlerin başında Lütfi Ömer Akad gelmektedir. Sinema tarihçisi Nijat Özön (1985), Akad’ın sinemaya yapmış olduğu katkıları şu şekilde ifade eder:

(...) Akad, sinema anlayışı, sinema duygusu, sinema dilini kullanışı, uygulayımı, görüntülemesi, oyuncuların yararlanması, konuları seçişiyle tiyatrocuların, özellikle Ertuğrul’un tam tersi kutbu simgelemekteydi. Ertuğrul sinemayı ne denli tiyatrolaştırmışsa Akad bu yanlış temeller üzerine kurulan sinemaya o denli sinema özellikleri kazandırdı. Sinemamızın sinema diline bir türlü kavuşamayacağı, bu dille konuşmasını öğrenemeyeceği sanıldığı bir sırada Akad bu dilin ilk değerli örneklerini verdi. Uygulayım yönünden daha çok Amerikan gangster filmlerinden; izlek, tutum ve duyuş yönünden Fransız ozansı gerçekçiliğinden, kara filmlerden oldukça etkilenen Akad (bu etkilerin bir bölümü Seden'den kaynaklanmaktaydı), bu etkileri tam bir yerli hava içinde sindirebildi” (Özön, 1985, s.357).

Sinemacılar döneminde Türk sinemasının kaderini belirleyen iki önemli gelişme yaşanmıştır. “1948’de yabancı filmlerin yerli filmlere karşı olan rekabet eşitsizliklerini gidermek için konulan Rüsum İndirimi Kanunu ile 1950’de Demokrat Parti’nin seçim yoluyla iş başına gelişi, Türk sinemasının çehresini değiştiren iki olay olmuştur” (Uçakan, 1997, s.19). Yaşanan bu olumlu gelişmeler neticesinde ülke genelinde belediyeler yerli filmlerden alınan vergileri % 20’ye düşürerek yapımcıların maliyetini azaltmıştır. Yabancı filmlerden alınan % 80’lik vergi dilimi yerli filmlere olan talebin artmasında ilk etken olmuştur. Demokrat Parti’nin işbaşına gelmesiyle birlikte Anadolu’nun köylerine su, elektrik imkânlarını taşıması, Anadolu’da sinema salonlarının hızla artmasını sağlamış, sinema salonları kırsal kesim insanının sosyalleşme alanına dönüşmüş ve böylece yerli filmlere talep daha da artmıştır. Türk Sineması adına yaşanan bu olumlu gelişmelerin yanında, Demokrat Parti’nin politik açıdan liberalizmi benimsemesi sonrası küçük sermaye ile kazanç sağlamak isteyen “ülkenin dört bir yanından (özellikler Adana ve Kayseri’den) kopup gelen tüccarlar Yeşilçam Sokağı’na hücum edip film çekme işine girişmişlerdir” (Uçakan, 1997, s.20). Bu dönem siyasi alandaki gelişmelerin sinemamıza yaptığı etkiyi Koluvaçık ve Kula Demir (2013) şu kelimelerle ifade etmişlerdir:

(...) Siyasi alandaki popülist politikalar sinemada da karşılığını bulmuştur. Böylelikle popülist Yeşilçam Sineması ortaya çıkmıştır. Kırsal alandaki sinema sahipleri Yeşilçam’ı istedikleri gibi yönlendirmeye başlamışlardır. Bölge yapımcıları kendi istedikleri doğrultuda sipariş filmler ve hemen hemen birbirinin aynı olan bir sürü film çekirmişlerdir (s.2).

Nilgün Abisel (2005) ise Yeşilçam Sineması’nın bu dönemdeki çalışma şeklini şöyle ifade eder:

(...) Anadolu, işletme bölgelerine ve alt bölgelere ayrıldı. Her bölgenin seyirci özelliklerinin neler olduğuna karar verenler işlemecilerdi. Salonlarla doğrudan ilişki içinde olduklarından, seyircinin ilgisi hakkında epey bilgi sahibiydiler. Ancak, yalnızca kar amacı güden araçlar olduklarından, yapımcılar kadar bile sanatsal endişeleri yoktu. Film yapımı doğrudan işletmecilerin verdiği avanslarla gerçekleşiyordu. Bu nedenle, büyük ya da küçük tüm yapım şirketleri, sanatçılar ve çalışanlar, şu ya da bu ölçüde işletmecilerin isteklerine bağımlı oldular (s.106).

Bu dönemin en önemli yönetmeni Lütfi Ömer Akad, “Vurun Kahpeye” filminden sonra “Lüküs Hayat” (1950) adlı bir operet, ardından eski halk masallarından alınan iki aşk öyküsü olan “Tahir ile Zühre” (1951), “Arzu ile Kamber”i (1952) çevirmiştir. Akad, Türk sinemasının kilometre taşlarından birini oluşturan ve ilk defa sinemanın sanat olma bilincini ortaya koyan, İstanbul’da

geçen gerçek bir cinayet olayını ele aldığı “Kanun Namına” (1952) filmini çekmiştir. Kanun Namına, “bir film öyküsü olarak, bu öykünün sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi yönünden; ayrıca canlı bir sinema anlatımına, alıcı devinimlerine, kurguya verilen önem dolayısıyla kendinden önceki filmlerden ayrılıyor, tiyatrocuların yapıtlarıyla taban tabana karşı özellikler taşıyordu” (Özön, 1985, s.356). Akad, bu filmiyle ülkemiz sinemasında ilk kez salt bir sinemacı çalışması ortaya koymuştur. Günlük yaşam içerisinden gözlemlediği bir olayın, gerçekleştiği çevreyle bütünleşmesini sinemasal anlatımıyla yeniden kurmuştur. Büyük bir kent içerisinde küçük insanların yaşamla olan mücadelelerini ustalıkla canlandırmıştır. Ayrıca bu filmle birlikte Türk sinemasının önemli jönlereinden biri olan Ayhan Işık sinemaya girmiş ve bu dönemde Türk sinemasında etkisini gösterecek olan “yıldız sisteminin” temeli oluşmuştur. Akad, yine yaşanmış bir olaydan uyarladığı “Altı Ölü Var” (1953) filminde bu kez taşranın dar ve kapalı çevresindeki aşk ve kıskançlık dramlarını ustalıkla anlatmıştır. Lütfi Ömer Akad’ın bu ilk eserleriyle başlayan sinemacılar döneminin 1960 askeri devrimine kadar olan ilk döneminde, bazıları şehir tiyatrosundan yetişen, büyük çoğunluğuyorsa sinemacı olarak film çekimine başlayan elliden fazla yönetmen film çekme işine girişmiştir. Fakat bu kalabalık yönetmen topluluğundan, kendinden bahsettirmeyi başaran çok az yönetmen olmuştur. Bu durumun oluşmasındaki tek neden ise sinemanın içinde bulunduğu koşullardır. Sinemacılar döneminde Türk sineması sinema dışındaki olaylardan çok fazla etkilenmiştir.

(...) Bu dönemin bir başka etkisi de yabancı film pazarının hemen tümüyle Birleşik Amerika’nın eline geçmesiydi. Üstelik Amerikan sineması da en kötü örnekleriyle izleniyordu. Amerika ile her yönden fazla içli dışlı oluşun sinemamızdaki bir sonucu da yalnız Amerikan Haberler Bürosu’nun onayından geçebilen Amerikan filmlerinin sinemalarımıza ulaşabilmesiydi. Kendi denetlememiz yetmiyormuş gibi bir de Amerikan denetlemesi ortaya çıkmıştı. Kendi denetlememizse 1939’daki tazelik ve diriliğinden hiçbir şey yitirmeksizin sürüp gitmekteydi. Ekonomik güçleri ellerinde bulunduranlar ve iktidarı ele geçirenlerse, gerici akımları kollamakta çıkarları için yarar gördüler. Böylelikle gerici akım sinemaya sızramakta gecikmedi dinsel filmler, daha doğrusu din duygularını sömüren filmler sinemacılar döneminin ilk iki bölümünde de büyük artış gösterdi. Din duygularını sömüren kimi Arap filmleri daha önce de belirtildiği gibi, çoğu Lübnanlı Hıristiyanların elinden çıkma İslamlık filmleri, İstanbul sinemalarından taşra sinemalarına, hatta giderek başkent sinemalarına dek geniş bir sömürü alanı buldu (Özön, 1985, s.358).

Sinemacılar döneminde Akad’dan sonra yönetmenliğe başlayan diğer önemli bir yönetmen ise Metin Erksan olmuştur. Erksan, Aşık Veysel’i anlatan

uyarlama filmi “Aşık Veysel’in Hayatı” (1952) ile yönetmenliğe başlamış ve film oyuncularının daha önceden tutuklanmış olması nedeniyle denetlemeye takılmıştır. Erksan, bu olaydan sonra denetleme endişesi ile uzunca bir süre uyarlamalar serisine girişmiştir. “Cingöz Recai/Beyaz Cehennem” (1954), “Yol palas Cinayeti” (1955), “Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi” (1956- 57). Dönemin diğer önemli yönetmeni ise Atıf Yılmaz Batıbeki olmuştur. Batıbeki, bu dönemde en koyu melodramlar ile en sulu güldürüleri çevirerek ilk adımlarını atmıştır. “Batıbeki, 1953 -57 yılları arasında piyasa romanlarının belli başlılarını filme aktararak kötü bir gelenek kurulmasına yol açtı. Ama bu arada kendi açısından sinema dilini öğrendi, uygulayımını geliştirdi, anlatımını pekiştirdi” (Özön, 1985, s.359). Batıbeki’nin ilk filmi “Gelinin Muradı” (1957) olmuştur. 1959’da Yaşar Kemal’in oyunlarına dayanan “Alageyik” ile “Karaoğlan’ın Karasevdası’nı” (1959) çekmiştir. Bu dönemin diğer bir yönetmeni ise Akad’la başladığı sinema işini tek başına devam ettiren Osman Fahir Seden olmuştur. Filmlerinde Akad’ın etkisinin yanında Amerikan gangster yapımlarının etkisi görülmektedir. “Kanlarıyla Ödediler” (1955), “Sönen Yıldız” (1955-56), “İntikam Alevi” (1956), “Beraber Ölelim” (1958) yalın bir anlatımla gerçekleştirdiği filmleridir. 1955 1958 yılları arasında birçok melodram çeken diğer bir yönetmen ise Memduh Ün olmuştur. Özön’e (1985) göre o zamana kadar en iyi Türk filmi olan, gerçekçilikten uzak havası, simgesel tiplere yer vermesi ve aşırı iyimser bir atmosfer oluşturan “Üç Arkadaş” (1958) Ün’ün en çok ses getiren filmidir. Sinemacılar döneminde Türk sineması için büyük umutlar beklenen yönetmenler, sinemanın güçlü bir ekonomik alt yapıya sahip olamayışından dolayı birkaç öncü yapımdan sonra yapımcıların kaynak endişesi nedeniyle yine uyarlama melodramlara teslim olmuşlardır. Aslında yönetmenleri yenilikçi denemeler yapmaktan alıkoyan endişeler sadece ekonomikte olmamıştır. Halkın içinden gelen yapımcılar, yeni denemelerin halk tarafından beğenilmemesi ve izlenmemesi riskini göze alamadıkları için, halkın istekleri ölçüsünde izlenilirliği çok fazla olan melodramlara yönelmişlerdir. Bu dönemde melodramlara yönelimin başka bir sebebi de filmlere uygulanan sansür olmuştur. Sinemacı yönetmenlerin sanat adına yapmaya giriştikleri her filmleri sansürle sonuçlanmış, sonrasında ise bu yönetmenler uzunca bir süre bu riske düşmemek için melodramlara, roman uyarlamalarına yönelmiş, Amerikan gangster filmlerinin benzerlerini sinemaya uyarlamakla yetinmişlerdir. O dönem sinema üzerindeki sansürü Burhan Arpad

şöyle değerlendirmektedir: “Bu çeşit filmlerin kılına dokunmayan ve toplumsal gerçekleri az buçuk ele almayı deneyenleri hemen yasaklayan bir sansür, durumların sürüp gitmesinde kendi çıkarlarının korunmasından yana bir yönetim için bulunmaz bir destektir” (Arpad’dan aktaran, Çağlayan, 2017). Türk Sinemasının bu dönemde bu kadar çok sorunla karşı karşıya kalması sonucu, sinemacılar döneminin ilk on yılında sinema dili adına çok az yapımlar verilmiştir. Sinemanın bu sorunlar dönemini Koluvaçık ve Kula Demir (2013) şu şekilde özetler:

(...) Pek çok sebep Türk Sineması’nda sanatsal yönü ön plana çıkan kaliteli yapımların artmasını engellemiştir. Amerikan ve Mısır filmlerinin yeniden çevrimleri yapılmaya devam etmiş, bölge yapımcılarının istedikleri tarzda, gişe başarısı elde edebilecek filmler yapılmış, onların istediği oyuncular sinemalarda boy göstermiş, kişisel konular tekrar edilmiş ve Türk Sineması toplum meselelerinden son sürat uzaklaşmıştır. Türk Sineması açısından bir Rönesans olacağı düşünülen Yeşilçam dönemi, hayal kırıklığından öteye geçememiştir (s.3).

1960’lı yıllar Türk sinemasında olduğu kadar Türk siyasi hayatında da değişimlerin yaşandığı yıllar olmuştur. 27 Mayıs askeri darbesiyle hem siyasi, hem toplumsal yaşam, hem de ekonomik yapı yeni bir değişimin içerisine girmiştir. Bu durum sinemada da kendini göstermiş 1960-65 yılları arasında toplumsal bir sinema anlayışı gelişmeye başlamıştır. 1961 anayasasının sinemaya getirdiği görece rahat bir ortam, daha önce tabu olan, korkulan konuların ele alınmasını sağlamıştır. Sinemacılar darbeyi olumlu karşılamışlar, toplumsal konulara eğilmişlerdir. Yönetmenler ve eleştirmenler sinemanın sanat olması yolunda biçim ve dil sorununu ele almışlardır. Azınlıkta olan yönetmenler sinemayı ticari bir araç olmaktan çıkarmaya başlamışlardır. Fakat, döneme hâkim olan yapımlar zaman zaman farklı formatlara bürünseler de 1980’lere kadar etkisini sürdürmüştür. 1960’ların bu özgürlükçü ortamında kamerasını sokağa çeviren ilk yönetmen Metin Erksan olmuştur. “Gecelerin ötesi” (1960), “Yılanların Öcü” (1962), “Acı Hayat” (1963) ve “Susuz Yaz” (1963) Erksan’ın toplumsal gerçekçi konulara değindiği ilk örnekleridir. Gecelerin Ötesi, toplumsal gerçekçilik çabasını başlatması yönünden, hem de sorunlara nasıl eğildiğini yansıtmaları yönünden etkili bir yapımdır. Erksan bu filmde, büyük ekonomik ve toplumsal sarsıntı içinde suçlu gençlik sorununu ele almıştır. Dönemin sorunlarına yönelen bir diğer yönetmen ise, genç kuşak yönetmenlerden Halit Refiğ olmuştur. Şehirdeki Yabancıda (1963), Zonguldak’taki kömür işçilerinin yaşamını, işçilerle yöneticiler arasındaki çekişmeyi, Şafak Bekçilerinde (1963), az gelişmiş ülkedeki

ilerici-gerici çatışmasını, Gurbet Kuşları'nda (1964), köyden kente göç konusunu işlemiştir. Ayrıca bu dönemde Akad gibi yönetmenler başarılı filmler çekmişlerdir. Özön, bu dönemin genel havasını şu sözlerle eleştirmektedir:

(...) Yönetmenlerin, oyunluk yazarlarının, oyuncuların yılda düzinelerle sayılan filmlerde çalıştıkları; klasiklerin, piyasa romanlarının, yabancı filmlerin, eskiden çevrilmiş yerli filmlerin yağmalandığı; din ve cinsellik sömürüsünün alabildiğine hız ve cüret kazandığı bunlara bir süre sonra kungfu'lu, karateli Hong Kong filmleri de katılacaktı. Bir zamanlar yerli filme kazanılmış izleyicilerin yerli sinemadan itildikleri, geniş izleyici yığınlarının korkunç bir zevk tahribatına, sömürülmeye uğradığı bir ortamdı bu” (Özön, 1985, s.370).

1950'lerle birlikte ülkemizde görülmeye başlayan batı etkisi, tüketim kültürü ve modernleşme süreci şehirlerde kendini göstermeye başlamıştır. Köylerde ise tarım politikalarına yansıyan bu gelişmeler köyden kente göçü hızlandırmış, bunun sonucu çarpık kentleşme ve gecekondulaşma gibi kent sorunsalları gündeme gelmeye başlamıştır. 1961 anayasasının sinemaya getirmiş olduğu özerklik sinemacıların bu sorunlara eğilmesini sağlamıştır. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan “İtalyan Yeni Gerçekçilik”, “Fransız Yeni Dalga” gibi Avrupa'daki sinema akımlarının etkileriyle, yönetmenler sinemada yeni arayışlara girmişlerdir. Ve bu durumların sonucu olarak ise Türk sinemasında “Toplumsal Gerçekçi Akım”, “Devrimci Sinema”, “Ulusal Sinema” ve “Milli Sinema” gibi akımlar etkili olmaya başlamıştır.

1.2.5. Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası)

Türk sineması 1970 yılından itibaren tarihinde gördüğü en büyük bunalım ve yozlaşma dönemine girmiştir. Bu dönem sinema açısından ikilemlerin yaşandığı bir dönemdir. Sinema dilinin oluşması açısından yeni kuşak yönetmenler, sanatsal çizgisini en çok bu dönemde oluşturmuştur. Aynı zamanda Türk sineması en büyük yozlaşmayı ve seyirci kaybını da bu dönemde yaşamıştır. Sinemanın içine girdiği çalkantılı dönemi Agah Özgüç şu şekilde ifade eder: “...kendi insanlarını anlatırken kendi toplumuna yabancılaşırsa, entelektüel sinemacı görünme çabası içinde özle biçimi anlaşılmaz hale getirip uçuklaşırsa sonuç ne olacaktır? Yeni bunalımcı sinema ortaya çıkacaktır” (Özgüç'ten aktaran Pösteği, 2004, s.28). Sinemanın, içine düştüğü en büyük kriz dönemini Özön (1995) ise şu kelimelerle ifade eder: “Türk sineması, gittikçe ağırlaşmakta olan ekonomik şartlar, siyasi çalkantılar, Türkiye'de ilk defa yayına başlayan televizyonun etkisini giderek artırması ve bunlar gibi çeşitli nedenlerle ağır bir

krizin eşiğine sürüklenmiştir” (s.36). Türk sinemasının kendini toparlamaya başladığı her dönemde meydana gelen toplumsal ve siyasi olaylar bu dönemde de sinemayı etkileyen unsurlar olmuştur. İkinci dünya savaşından sonra özellikle Avrupa’da başlayan gençlik hareketleri sonrasında Türkiye’ye de sıçrayan komünist ideolojinin yankıları, kendini sokakta sağ ve sol görüşlü gençlerin çatışması olarak göstermiş ve ülkede uzun süren çalkantılı bir dönem yaşanmıştır. Ülkede yaşanan bu karmaşa ise yine kendini bir askeri müdahale olarak göstermiştir. “1971’de askerin verdiği muhtıranın zeminini hazırlayan toplumsal huzursuzluk, hızla tırmanan anarşi, bozulan ekonomi, sarsılan toplumsal ve siyasi dengeler, Türk sinemasını da oldukça derinden etkilemiştir” (Dorsay, 1989, s.15). Türk sinemasının seyircisi, sinemayı uzun yıllar ucuz bir eğlence aracı olarak görmüştür. Bu durum 1970’li yıllarla birlikte ülkede yayılmaya başlayan televizyonla değişime uğramıştır. İnsanlar artık sinema salonlarına para ödemektense televizyon edinmeyi yeğlemiş ve giderek salonlar boşalmıştır. Yine aynı yıllarda yaygınlık göstermeye başlayan video sektörü sonucu, her tarafta açılmaya başlayan kaset kiralama yerleri sinemanın seyircisini hızla düşürmüştür. Sinemanın içine girdiği kriz yıllarının en kapsamlı özetini Güçhan (1992) vermiştir:

(...) Türk sinemasının 1970-1980 yılları arasındaki dönemi içinde dikkati çeken bazı olgular, seks ve arabesk filmlerinin bir furya olarak yaygınlaşması, nitelikli film sayısının azalması, Türk seyircisi içinde önemli ağırlığı olan aile ve kadınların sinemadan uzaklaşmaları, 1960’lı yıllarda başlayan sinema kuramı yaratma çabalarının sona ermesi ve en iddialı görünen yönetmenlerin bile piyasa koşullarına göre film yapımına yönelmeleridir (s.89).

Bu dönemde eski kuşak yönetmenler, bütün olumsuzluklara rağmen sinemasal anlamda etkin eserler vermişlerdir. Atıf Yılmaz Batıbeki, sinemadaki bütün gelişmelere ustaca ayak uydurma yeteneğini bu dönemde de göstermiştir. Halk hikâyelerinden uyarılma olan “Deli Yusuf” (1970), köy güldürüsü olan “Kibar Feyzo” (1978), “Selvi Boylum Al Yazmalım” (1978), “Adak” (1979), 1980’lerde işlenmeye başlanan kadın sorunsalı üzerine verdiği başarılı yapıtı “Mine” (1982) Batıbeki’nin bu dönemde ortaya koyduğu başarılı yapıtlarından olmuştur. Yine bu dönemde Lütfi Ömer Akad, sinema dilinin değişmeye başladığı dönemin insan ilişkilerine değindi filmi “Hudutların Kanunu” (1966), sonrasında “Irmak” (1972), “Gökçe Çiçek” (1973), üçlemeler dizini başlattığı “Gelin” (1973), “Düğün” (1974), “Diyet” (1975) filmlerini çekmiştir. Sinemacılar

döneminde filmler genellikle toplumsal, siyasal ve ekonomik sorunlara yönelmiştir. Ele alınan konuların mekânlarını genellikle kırsal kesimler ve bu kesimlerin en geri kalmış bölgeleri olan doğu ve güneydoğu Anadolu oluşturmuştur. Genç sinemacılarda denilen bu dönemde, özellikle kendinden sonra gelenler tarafından da örnek alınan Yılmaz Güney, Zeki Ökten, Ömer Kavur, Yavuz Özkan, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan ve daha pek çok genç yönetmen başarılı örnekler vermişlerdir. “ilk kez topluca, genç sinemacılar birbirinden ilginç çalışmalara tanık oldu. Sayıları bir düzineyi bulan genç yönetmen, Türk sinema işleyiminin bu en çetin koşullarında, bir bakıma bu koşulların keskinleştirdiği bir direniş ve inançla, geleneksel Yeşilçam düzeninin dışında yer alan yapıtlar ortaya koydular” (Özön, 1985, s.389). Buna rağmen sinemadaki gidiş hiç olumlu olmamıştır. 1980'lere gelindiğinde sinema sektöründeki görüntü sinemanın çöküşünü özetlemektedir.

(...) 1971'de 226, 1972'de 298, 1973'le 210, 1974'te 188 olan yıllık film yapımı, 1975'te 225'e yükseldikten sonra, 1976'da 160'a, 1977'de 124'e. 1978'de 121'e, 1979'da 195'e, 1980'de 64'e, 1981'de 69 a, 1982'de 70'e, 1983'te 78'e düştü. 1970'te kapalı ve açık 2424 sinema salonu vardı; yıllık izleyici sayısı 246,7 milyondur. On yıl sonra 1979'da sinema salonlarının yarısından çoğu (% 54) kapanarak 1202'ye; izleyici sayısı % 68,1 oranında azalarak 78,6 milyona indi” (Özön,1985, s.389).

1980'lerde sinema salonlarının kapanması ve video sektörünün hızla yaygınlaşması birçok yönetmenin piyasadan çekilmesine neden olmuştur. Fakat 1980'lerin ortalarına doğru sinemada yeniden bir canlanma yaşanmaya başlamıştır. 1986'da yürürlüğe giren “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu” video gösterimlerine ve korsan satışlara yasak getirmiş, kaset kiralama yerleri hızla kapanmaya başlamıştır. Ancak en büyük destek Avrupa'daki Türklere Türk filmi satan şirketlerin eski film yapım şirketlerine ve yeni kurulan şirketlere ödedikleri sermayeler olmuştur. “1980'lerle birlikte Yeşilçam'da ciddi bir para sıkıntısı yaşanmıştır. İşte tam bu sırada, çantalarında bol parayla İstanbul'a birileri çıkageldi. Bunlar, Avrupa'daki Türklere videokaset pazarlayan ve yapım firmalarından peşin parayla filmlerinin gösterim haklarını satın almak isteyen video işletmecileriydi” (Abisel, 2005, s.116). Bunun sonucunda sinema sektöründe yeniden bir canlanma yaşanmıştır. Birçok yeni yapım şirketi kurulmuş ve video sektörü için film üretimine başlamıştır. Ancak ilerleyen yıllarda videodan ilk heveslerini alan izleyici, film ve görüntü kalitesi konusunda şikâyetlere başlamıştır. Bununla birlikte genç yönetmenlerin yurt dışında ve içinde

başarı elde eden yapımları, kentlerde entelektüel düzeyi gelişen izleyiciyi tekrar sinema salonlarına çekmeyi başarmıştır. İşletmecilerin baskısından kurtulan çoğunluğu yapımcı olan yönetmeneler konu ve biçim arayışına girişmişler, azda olsa kaliteli yapımlar vermişlerdir.

(...) Son dönem Türk sineması önemli bir konuyu sorgulamaya başlamıştır. Kendisini sorgulamayı. Bu eğilimin çok sayıda örneği vardır. Suda Yanar, Hayallerim Aşkım ve Sen, Gece Yolculuğu, Üçüncü Göz, Dünden Önce Yarından Sonra ve daha başka örnekler yönetmeni, daha geniş anlamda pratiğini sorgulamaktadır. Bir başka özellik olarak da neyin anlatıldığından çok nasıl anlatılacağını, daha doğrusu bireysel üslup sorununu gündeme getirmektedir (Kayalı, 1994, s.27).

Ayrıca 1980'lerle birlikte çok farklı konular ele alınmaya başlamıştır. Bu tarihe kadar Türk sinemasında sömürü olarak işlenen cinsellik, dönemin değişen şartlarıyla birlikte doğal seyirini almış ve feminizm hareketlerinin hız kazanmasıyla birlikte kadın hak ve hareketleri Türk sinemasına da yansımıştır. “Başta Atıf Yılmaz Mine (1981), Bir Yudum Sevgi (1984), Kadının Adı Yok (1988), Dul Bir Kadın (1985) olmak üzere Selim İleri, Ömer Kavur, Sinan Çetin gibi yönetmenler kentli kadın tipi üzerinde yoğunlaşarak, kadının ön planda olduğu filmler yapmışlardır” (Güçhan, 1992, s.95).

1990'larla birlikte Türk sineması popüler anlatımı keşfetmiştir. Önce Ertem Eğilmez'in Yeşilçam sinemasının temaları ile dalga geçen filmi “Arabesk” (1989) ile başlayan süreç, doksanlarda hızlanmıştır. Bu dönemde, Mesut Uçakan, Salih Diriklik, Nurettin Özel, Mehmet Tanrıseven, Yücel Çakmaklı, Şerif Gören gibi yönetmenler popüler anlatıya sahip filmler çekmişlerdir. “Minyeli Abdullah” (1990), “Amerikalı” (1993), “Berlin İn Berlin” (1993), “İstanbul Kanatlarımın Altında” (1996) gibi filmlerle seyirci arasında tekrar köprü kurulmuştur. 1990'ların ortalarında Türk sineması için çalkantılı geçen bir dönemin sonunu müjdeleyen, sinema için yeni umutlar yeşerten ve bazı sinema eleştirmenleri tarafından Türk sinemasının yeni başlangıcı olarak ta nitelendirilen Yavuz Turğul'un “Eşkiya” (1996) filmi, yakaladığı başarıyla yeni dönem için mihenk taşı olmuştur. Bu dönem, sinemacılar arasında “Bağımsız Sinema” olarak tanımlanan yeni bir akımı ortaya çıkarmıştır. Günümüzde hala üstün eserler veren birçok yönetmen; Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Reha Erdem, Serdar Akar, Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi, Zeki Demirkubuz, Özer Kızıltan, Türk sineması için sanatsal filmler ortaya koymaya başlamış ve Türk sinemasının tarihi boyunca yakalamaya çalıştığı sinema dili oluşmaya başlamıştır.

1.3.GELENEKSEL TÜRK SİNEMASI ÜZERİNDE ETKİLİ OLAN AKIMLAR

Başlangıcından 1960'lı yıllara kadar sanatsal anlamda ve sinematografik olarak gelişemeyen ve tiyatronun etkisinden kurtulamayan Türk sineması, 1950 ile 1960 yılları arasında yurtdışında sinema eğitimi alan yeni yönetmenlerle tiyatro etkisinden kurtarılmaya çalışılmış fakat çok başarılı olunamamıştır. Ama bu dönem yönetmenlerinin çalışmaları da tamamen önemsiz olmayıp, sinemanın 1960 yılından başlayarak girdiği dönüşümün temellerini oluşturmuştur. Bu yıllar, dünyada olduğu gibi Türk toplumunun da kültürel, ekonomik, siyasi alanlarda değişim geçirdiği zamandır. Modernleşmenin etkisiyle dönüşüm yaşanan Türkiye'de, iç göç, çarpık kentleşme gibi toplumsal hareketlilikler sinemada da yeni arayışları harekete geçirmiştir. 1960 darbesiyle birlikte sinema, bu arayışlar çerçevesinde o zamana kadar işlenemeyen, tabu olan konuları işlemeye başlamış, yönetmenler toplumun sorunlarına eğilmişlerdir. Toplumun içine giren kamera, bireylerin günlük hayatlarında karşılaştığı sıradan konuların yanında, toplumun kültürel değerlerine, dini hayat ve din adamı gibi konulara da yönelmişlerdir. Bu farklı yönelimlerle birlikte Türk sineması üzerinde “Toplumsal Gerçekçi Sinema”, “Ulusal Sinema”, “Devrimci Sinema” ve “Milli Sinema” akımları etkili olmaya başlamıştır. Türk sinemasında etkili olan bu akımlar ve filmsel anlatı şekilleri çalışmanın konusunu da kapsayacak şekilde incelenecektir.

1.3.1. Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı

1950'li yıllarla birlikte sinematografik dilini oluşturmak için çabalayan Türk sineması, 1960 yılına gelindiğinde siyasi alandaki darbe ile oluşan toplumsal ve siyasal değişimlere paralel olarak yeni konulara duyarlı olmaya başladığı bir döneme girmiştir. Sinema üzerinde belli başlı bir akım olup olmadığı dönemin sinemacıları tarafından tartışılan, Metin Erksan'ın 1960 tarihli “Gecelerin Ötesi” (Uçakan, 1977, s.24) filmiyle başladığı ifade edilen “Toplumsal Gerçekçi Sinema” bu dönemde sinemada etkisini göstermiş bir akımdır. Toplumsal gerçekçilik sineması Uçakan'a (1977) göre; “27 Mayıs İhtilali'nin ardından bütünüyle su yüzüne çıkan Marksist zihniyetin Türk Sineması'ndaki yansımasıdır” (s.23). Bu dönemde çekilen filmler, Uçakan'ın da (1977) değindiği gibi sinemaya hâkim olan melodram türünün etkinliğini kırıp, sinemayı sokağa indirme çabası olarak nitelendirilebilir. Türk sinemasında yeni bir yönelim başlatan bu filmlerin

konuları, genellikle o dönem toplumsal olarak değişim yaşayan halkın sorunları olmuştur. Sinemacılar, iç göç olgusu, gecekondulaşma, işçi sınıfının hakları, mülkün dağılımı konusundaki adaletsizlik gibi temalarla halk arasında çok ses getiren filmler yapmışlardır. Uçakan'a (1977) göre toplumsal gerçekçi akım; "batılılaşma tuzağıyla çöken koskoca bir imparatorluk, kurtuluş savaşından yeni çıkan bir milletin yıllarca göbek havasıyla uyutulup sosyal meselelerin inkar ettirildiği sinema salonlarının gözyaşı ya da kahkaha duvarları yapıldığı bir dönemde sanatıyla, siyasetiyle Türkiye'nin geri kalmışlıktan kurtulma savaşına katılma cabasıdır" (s.26). 1960 ile 1965 yılları arasında Türk sinemasında etkili olan bu akımın öncülüğünü başta Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Memduh Ün, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler yapmışlardır. "İtalyan Yeni Gerçekçilik" sineması bu yönetmenleri etkileyen başlıca etkenlerdendir. Akımı etkileyen diğer bir kaynak ise çoğu filmlerin temelini oluşturan Türk edebiyatındaki toplumcu hareket olmuştur. Bu hareketin yazarlarından olan başta Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Kemal Tahir ve akımla özdeşleştirilen yazar Vedat Türkali'nin eserleri, gerçekçi akımın sinemadaki yansımaları olmuştur. Vedat Türkali, (TKP) üyesi bir Marksist'tir. Türkali'nin yazdığı senaryolarla çekilen filmler Marksist ideolojiyi en çok yansıtan filmlerdir. Bu filmlerde Türkiye tarihinde gerçekleştirilen ilk askeri darbeden sonra toplumun sorunları ele alınmıştır. Bu filmlerin en önemlileri ise; "Karanlıkta Uyananlar", "Kızgın Delikanlı", "Şehirdeki Yabancı"dır. Filmlerde genellikle aydın ve toplum sorunsalı, gecekondulaşma sorunları, topraksız köylü ve ağa çatışması ve grev olgusu ele alınmıştır. Toplumsal gerçekçi akımın getirdiği zihniyetin bir endişe olmaktan sıyrılıp kararlı bir ideolojik yapıya bürünmesinin devrimci sinemayla olacağını vurgulayan Uçakan'a (1977) göre toplumsal gerçekçilik;

(...) sinema piyasasında sosyal konulara karşı bir eğilim meydana getirdiğinden, o dönemlerde (1960-65) çevrilen birçok filmleri, muhtevalarındaki sosyal nitelik ve anlatımlarında gerçekçilik kaygısıyla bu akıma örnek gösterebilmek mümkündür. Fakat bunların çok azı sol zihniyetle uzaktan yakından bir bağ kurma endişesi taşır. Pek çoğu proletarya yerine köy halkını, maddi gerçeklerden çok manevi değerleri, Türk insanının dini inançlarını, örf ve adetlerini, törelerini ele almış; kimi bunları hiciv ederken kimi de över duruma geçmiş, dolayısıyla materyalist tutumdan uzaklaşmış, olayların dokusu sınıfsal analizlerine ulaşmamıştır. Bunların bir kısmı Batılılaşmanın acı sonuçlarını ön plana alarak, Marksizm'le karışık bir ulusallığa yönelirken, bir kısmı da memleket gerçeklerine iyi niyetle yönelen fakat ideolojik yapıyla alakası olmayan filmler yapma yoluna gitmişlerdir (s.27).

Daldal ise toplumsal gerçekçi akımın ortaya çıkışını ve şekillenişini şu cümlelerle açıklamaktadır:

(...) Türk toplumsal gerçekliği, Türk Sineması'nın Batı'lı örneklerinden fazlaca geri kalmış olmasının bir sonucu olarak, 1960 öncesinde sesini duyuramamış birçok modernist tema ve arayışında eklektik bir birlikteliğidir. Marx'tan esinlenen toplumsal gerçekçi eğilimleri, toplumsal yabancılaşma, ya da insanın metafizik yalnızlığını irdeleyen modernist bireysel sinema denemeleri ile yayana görebiliriz. Toplumsal dayanışma ve olumlu tipleri vurgulayan sosyalist gerçekçi Ertem Göreç ve Vedat Türkali'ye karşın, Yön'ün toplumsal ve siyasi mesajlarını benimseyen Halid Refiğ, Gurbet Kuşları filminde insani değerlerin yozlaşmış endüstri toplumunda nasıl kaybolduğunun altını trajik bir tonda çizer. Metin Erksan ise, bir yandan sınıf bilinci yüksek bir "şehir gerçekçiliği" (Gecelerin Ötesi) vurgusu yaparken, öte yandan insanın onulmaz yalnızlığının ve kötü doğasının kırsal portrelerini çizer. Yılanların Öcü ve Susuz Yaz filmlerinde Erksan, açıkça modernizmin, "uyumsuzluk" "kaos" ve "sürekli savaş" kavramları çerçevesinde hikayesini kurgular; ancak Batı'lı sanatçılardan farklı olarak bu "boşlukta olma" durumunu ve "kaotik" varoluşu (en azından 1965 sonrasına kadar) toplumsal sebeplerden koparak mutlaklaştırmaz. " (Daldal'dan aktaran Karakaya, 2008, s.65).

Sinemacılar dönemi olarak nitelendirilen 1960'lı yıllarla başlayan dönemde, sinemaya pek çok yönetmen girmiş ve toplumun içinde bulunduğu durumu bu akımın çerçevesinden gözlemleyerek kendi kamerasına yansıtmıştır. Fakat Marksist ideolojinin yansıttığı sınıf farklılıklarının olduğu toplumların sorunlarıyla, Türk toplumunun sorunlarının aynı nitelikte olmadığı bilinmektedir. Türk toplumunda sınıf ayrımı olmayan bir yapı, Marksist ideolojinin tanımladığı işçi sınıfından çok farklı bir işçi sınıfı vardır. Bu bağlamda yönetmenler toplum sorunlarına kendilerince bir çözüm sunmaya çalışmışlardır. Yenen'e (211) göre ise Marksist ideolojinin söylemi bu dönem filmlerinin toplumsal sorun temalarında kendini göstermiştir. Özellikle toplumsal gerçekçi filmlerde;

(...) dinin konumu ise Marksist din anlayışından farklılık göstermeden belirlenmektedir. Yani din, sınıf mücadelesi şeklinde örgütlenen toplumsal yapıda üst sınıfların alt sınıfları kontrol altında tutmak için geliştirdiği kurumsal bir yapıda ortaya çıkmaktadır. Türk toplumunda ise din, ezilenlerin ve haksızlığa uğrayanların değil haksız hâkim sınıfın sahiplendiği bir değer olarak ortaya çıkmaktadır (s.42).

Toplumsal gerçekçi filmlerin dramatik anlatım yapısını, modernleşme sürecinde toplumsal değişimin oluşturduğu çatışmalar oluşturmaktadır. Kırsal kesimin ele alındığı filmlerde modernlik kavramı, zorluklarla mücadele eden kırsal kesim insanının hayatını kolaylaştıran yenilikler şeklinde, öğretmen, doktor gibi karakterlerle sergilenirken, bu durum karşısında çıkarlarını kaybedecek olan ve modernliğe karşı çıkan kesim ağa, hoca karakteriyle aktarılmaktadır.

(...) Bu yıllarda yapılan filmlerin çoğunda akıl-bilgi dışı kategorisindeki büyü yapma, muska yazma, tütsü gibi konular sıkça ele alınmıştır. Özellikle kırsal

kesimde hocaların böyle davranışları gündeme getirilerek bu yolla din adamı, kötü niyetli muhtar ve toprak ağası ile birlikte modernleşmenin karşısındaki güçler olarak inşa edilmiştir (Abisel'den aktaran Yenen, 2011, s.42).

Menekşe ise bu dönem filmlerinin Marksist ideolojiyi taşıdığını şu şekilde ifade eder: “Bu anlayışla ortaya konan filmlerde Marksizm’in din anlayışı ve din adamına bakış tarzı aynen yansıtılmış, filmlerde din, tarih, geçmiş, inanç, ahlak vb. kavramlar olumsuzlaştırılarak sunulmuştur” (Menekşe'den aktaran Lülecı, 2007, s.49). Akımın yönetmenlerinden Erksan'ın köy hayatının sorunlarını anlattığı “Yılanların Öcü” (1962) filmi, gariban köy halkı karşısında üstünlüğünü kabullendirmeye çalışan muhtarın haksızlığına karşın onun tarafını tutan köy imamı, bu dönem din anlayışının sinemaya yansımış bir örneğini oluşturur. Filmde olayların gelişmesi, köy muhtarının köyün ortak arazisi olan yere ev yapmaya çalışmasıyla başlar. Arsa ise Kara Bayram'ın evinin önünde bulunmaktadır. Evin yapılmasına muhtarın da aralarında bulunduğu köy kurulu tarafından karar verilmiştir. Bayram ve özellikle annesi İrazca evin yapılmasına karşı çıkmaktadır. Köyün imamı ise kurul tarafında yer almıştır. Filmde köy camisinde namaz kılmak için toplanan köylülere imamın hutbede “kişilerin haklarını alanların cezasının bir şekilde Allah tarafından verileceğini” söylemesi hem kendisinin güçlünün yanında olduğunu vurgulamakta, hem de güçsüz köylünün haksızlıklar karşısında sessiz kalmasını söylemektedir. Böylece bilinçaltı mesajlar ile toplum içerisinde din adamına karşı olumsuz bir tutum oluşturulmak istenmiştir. Uçakan (1977) ise filmi toplumsal gerçekçilik süzgecinden geçirirken şu ifadeleri kullanmıştır:

(...) Evinin önünde haksız yere başka bir ev yaptırmaya kalkışan köyün hakim güçlerine karşı, fakir bir gençle anası İrazca'nın mücadelesini anlatan “Yılanların Öcü” Türk insanının, Türk köylüsünün inançlarını, aralarındaki ilişkiyi bütünüyle materyalist bir çerçevede değerlendiren, aralarındaki çatışmaları sınıf bilincine dayandırmakta ve neticede ezildiğini, sömürüldüğünü iddia ettiği köy halkını hakim güçlere karşı (ağa, muhtar gibi) baş kaldırmaya zorlamaktadır” (s.30).

Dönemin etkili bir diğer çalışması ise Erksan'ın “Gecelerin Ötesi” (1960) filmidir. Film, aynı mahallenin bireyleri olan yedi gencin, farklı ideallere ve yaşantılara sahip olmalarına rağmen, bozuk düzenin zorlamasıyla hepsinin tek bir hırs etrafında nasıl birleştiğini gerçekçi bir dille anlatır. Uçakan, film için dönem insanının içinde bulunduğu buhranları yansıttığını ifade etmiştir. “Son derece inandırıcı bir ifadeyle ele alınan bu tipler, toplumun çeşitli kesimlerine mensup duygu ve düşüncelerin birer temsilcisi durumdadır. Bu sebeple film bize o

yıllardaki Türk toplum yapısının psikolojik bir panoramasını verir” (Uçakan, 1977, s.28). Dönemin kapitalist sermayeye dokunan ilk başarılı filmi ise Sağıroğlu'nun “Bitmeyen Yol” (1965) olmuştur. Film, çalışmak için köylerinden çıkıp şehre gelen köylülerin dramını, yabancılaşma çerçevesinden ele almıştır. Açıkça bir Marksist kasıt taşıdığı gerekçesiyle film sansüre takılmıştır. Sansür kurulu film için şu ifadeler yer vermiştir:

(...) Bitmeyen Yol köyden iş bulmak için gelen sefil kılıklı köylüler, bazen trajedi havasında, bazen insani şartları dışarı çıkararak sosyal bünyenin yıkılması için tahrik edici, mücadeleleri naklettiği, şehrin en kötü ve en sefil yerlerini, işçilerin en sefil hallerini yansıttığı, bütün işverenleri hoyrat, ezen bir tip olarak gösterdiği, kahramanın evine misafir gelen birinin evin namusuna el uzatarak, milli örf ve adetlerimize ihanet ettiği, film icabı Türkler de manevi duygularımızı tezyif ederek, seyircileri ters düşüncelere götürdüğü...(Uçakan, 1977, s.34).

Uçakan'a (1977) göre film o güne kadar proleteryanın meselelerine eğilen ilk cesaretli film olarak görülebilir. Menekşe'nin de (2005) bahsettiği gibi Marksist ideolojinin, filmlerde din, inanç, ahlak gibi kavramları olumsuzlaştırarak sunduğu birçok film örneği bulunmaktadır. Bu filmler, Türk insanının manevi değerlerinde bir yozlaşma oluşturmuştur. Özellikle Türk insanının dini inanışlarını ve kadın erkek ilişkilerindeki çarpıklığı dönem filmleri yeniden ürettikleri filmsel gerçeklikle bilinçaltı mesajları olarak topluma sunmuşlardır. Bitmeyen Yol'da misafir geldiği evin namusuna el uzatan kahraman tipi, Susuz Yaz'da kardeşinin karısına göz diken iğreti köylü, Bir Türk'e Gönül Verdim'de kendi evinde barındırdığı baldızıyla karısının gözü önünde yatıp kalkan İbrahim karakteri, Haremde Dört Kadın'da dört kişilik hareminden başka köşkteki evlatlık olan kıza ve Fransız mürebbiyeye sarkıntılık yapan Sadık Paşa'nın karakterleri Türk toplumunun ahlak yapısını bozmak üzere kodlanmış bilinçaltı mesajlardır. Toplumun ahlak yapısındaki yozlaşmada, insanların çarpık ilişkiler içerisinde benliklerini kaybetmesinde bu tarz filmlerin etkisinin azımsanmayacak zararı olduğunu düşünmeden de geçemeyiz.

1960 yılında askeri darbenin sinemaya sunduğu fırsattan yararlanarak değişime başlayan Türk sineması anlatısında etkisini gösteren toplumsal gerçekçilik akımı, 1965 yılında etkisini yitirmeye başlamıştır. Akımın çerçevesi içerisinde çekilen filmler, bu zamana kadar Türk sinemasında etkili olan melodram filmlerinin etkisinin kırılma noktası ve sinemayı yeni arayışlar içerisine itme çabası olarak değerlendirilebilir. Uçakan (1977), akımın etkisini yitirmesinde iki önemli etkenden bahsetmektedir. “1965 seçimlerinde Adalet Partisi'nin

iktidara gelmesiyle Marksist ideoloji etkisini kaybetmeye başlamış, eskisi gibi özgürce filmler çekememişlerdir. Buna ek olarak akımı temsil eden yönetmenlerle onu savunan eleştirmenlerin birbirleriyle çatışmaya girmeleri ve bunun sonucu olarak Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi temsilcilerin Marksizm'den kopmalarıdır” (s.36).

1.3.2. Ulusal Sinema Akımı

Toplumsal gerçekçi sinemanın devamı olarak nitelendirilen Ulusal sinema, Marx'ın toplumların dönüşüm modelinin Türk toplumunun kültürel özellikleriyle bağdaşamaması neticesinde, sinemada farklı anlatım tarzlarının arayışı sonucu oluşmuş bir akımdır. Yönetmenler Türk toplumsal yapısını gerçekçi bir dille anlatacak, toplumun dönüşüm sürecini en doğru yaklaşımla gösterecek yeni bir çalışmanın hazırlığına başlamışlardır. “Ulusal sinema düşüncesinin kuramsal dayanağını Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu'nun Marx'ın doğu toplumlarındaki üretim ilişkilerinin batıdakilerden farklı olduğu tezine dayanarak geliştirdikleri Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) görüşü oluşturur” (Coşkun, 2009, s.56).

1966 yılından sonra başta Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu bazı dönemlerde bu akım içerisinde sayılabilecek filmler yapan Atıf Yılmaz ve Ömer Lütfi Akad tarafından birçok sinemasal faaliyet, açikoturumlar, seminerler düzenlenerek bu yeni girişimin teorik yapısı oluşturulmaya başlanmıştır. Özellikle Kemal Tahir'in düşüncelerinden etkilenmesi Refiğ'in bu çalışmalar için düşünsel temellerini oluşturmuştur.

(...)Ulusal sinema, 1966, 1967 yıllarından itibaren bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlayan bir kavramdır. Bu halk sinemasında olduğu gibi tabandan gelen bir hareket değil, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi rejisörler, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimidir. Ulusal sinema kavramı, bir yandan halk sinemasına bir yandan da batı sineması hayranlığına karşı bir tepkiden doğmuştur (Refiğ, 1971, s.91-92).

Osmanlı tarihi üzerinde Kemal Tahir, Selahattin Hilav ve Sencer Divitçioğlu'nun araştırmaları neticesinde, Marksizm'in iddia ettiği gibi bir doğu toplumu olan Osmanlı Toplumunda sosyal sınıflar hiçbir zaman oluşmamıştır. Bu durumda Türk toplumunu anlatmanın yolunun halka açılmak olduğunu söyleyen ulusalcılar, Türk sinemasının anlatım tarzını da bu doğrultuda şekillendirmeye başlamışlardır. Marksizm tarzı bir batılılaşmayı reddedip ulusallaşmak gerektiğini savunan ulusalcılar bu konuda şu açıklamaları yaparlar:

(...) Batı toplumu, üretim kaynaklarını kanalize etmiş, sermaye birikimi olmuş, sınıflar teşekkül etmiş, burjuva devrimini tamamlamış, uzun toplumsal mücadelelerden sonra üretim münasebetleri üzerinde sınıflar arasındaki pazarlıktan belli bir hürriyet ve demokrasi anlayışına varmış bir toplumdur. Buna karşılık, Türk toplumu ise talan ekonomisinden üretim ekonomisine geçememiş, sermaye birikimi olmamış, sınıfları teşekkül etmemiş bir toplumdur. Şimdi bu burjuva toplumunun değer yargılarını, burjuvası olmayan bir topluma nasıl tatbik edeceğiz (Refiğ'den aktaran Uçakan, 1977, s.49).

“Refiğ’in ulusal sinema anlayışı, batı karşıtı bir söylemin 1960–1965 yılları arasındaki materyalist, Marksist bakıştan arındırılarak daha yerel, gelenekselci unsurlarla yeniden üretilmesi olarak değerlendirilirken” (Daldal’dan aktaran Yenen, 2011, s.44), Uçakan’a (1977) göre ise ulusalcılar;

Marksizm’e ne kadar karşı çıksalar da bu duygudan tamamıyla arınmadıkları ve sınıf kavramını reddetmekle birlikte onun diğer metodu olan materyalizmi benimsedikleri anlaşılmaktadır. Nitekim Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası isimli kitabında, tarihi maddeciliği metot olarak kullanmayı ve Türk tarihini bu metotla değerlendirmek gerektiğini ileri sürmektedirler. Manevi değerlere bile maddi açıdan yaklaşma endişesi, bütün ulusalcılarda görülebilir (s.66).

Refiğ’e göre Ulusal bir sinema yapabilmek için devletin desteğine gereksinme vardır. “Nitekim ben ulusal sinema konusundaki düşüncelerime en uygun filmleri devlet finansmanıyla yaptım. Yani “Aşk-ı Memnu” ve “Yorgun Savaşçı” devlet finansmanıyla yapıldı. Benim görüşüme en yakın ulusal sinema devlet katkısıyla var olabilir” (Vardar, 2014).

Ulusal Sinema akımını en çok savunan ve akımın yönetmeni olarak anılan, anlatılarını ulusalcı sinema anlayışı çerçevesinde şekillendiren yönetmen Halit Refiğ’dir. Refiğ, Türk sinemasında Marksist akıma karşı yapılması gerekenin içe dönmek olduğunu, toplumu kendi değerleriyle anlatmak gerektiğini savunan sanatçılardandır. Refiğ’in sinema anlayışı, Türk toplumunun kültürel değerlerini örf-adet, din, dil gibi unsurlarını yerel bağlamıyla birlikte gerçek yaşamdan parçalarla sinemaya aktarmaktır. Diğer Ulusal Sinemacılar içerisinde bu yönüyle ayrılan Refiğ’in, kültürel bir değer olan dini ele alış şeklide toplum içerisinde daha çok karşılığı olan yaklaşımları sergiler.

(...) Ona göre Türk denildiği zaman bununla etnik ve ırki bir kavram değil, Türkçe konuşan Müslümanlar akla gelmektedir. Bu durum ulusal gerçek konusunda dil meselesini ve birleştirici unsur olarak din meselesini ortaya çıkarmaktadır. Bu sebeple din konusu, Türk toplumunun gerçeklerini anlama ve anlatmaya çalışan Halit Refiğ düşüncesi ve sinemasında önemli bir yere sahip olmaktadır. Fakat kendisinin de ifade ettiği gibi din, Refiğ için içeriği itibarıyla değil sosyal bir fenomen olarak kültürel bir gerçeklik biçiminde önem kazanmaktadır. Zira ulusal sinema düşüncesinin teorisyeni Halit Refiğ sinemasında din, ülkenin son iki yüz

yıldır maruz kaldığı batılılaşma meselesi içerisinde özellikle Türk aydınının çözmekte zorlandığı kültürel bir sorun olarak yansıtılmaktadır (Yenen, 2011, s.45).

Refiğ, Türk toplumsal yapısıyla bağdaşan bir anlatı yapısı geliştirmek için Ulusal Sinema akımının içerisinde, filmlerini topluma dönük bir şekilde oluşturma çabası göstermiştir. Ona göre, halkın desteğiyle var olan Türk sineması içerisinde yapılan filmler halk tarafından tüketileceği için, halkın değerlerini taşımalıdır. Ancak, hem onun sinemasında hem de akımın diğer yönetmenlerinin sinemasında toplumsal değerler, modernleşmenin karşısında duran geri kalmışlık, bağnazlık olarak yansıtılmıştır. Karakaya (2008), “Türk Sineması’nda Din Adamı Tiplemesi” isimli çalışmasında bu durumun yansımalarını şu şekilde ifade etmiştir: “Sinema ile Türk toplumsal yapısı arasındaki mesafe azaltılmak istenmiştir, ancak yerel değerlerin dönüşümü noktasında resmi ideolojinin modernleşme politikaları olduğu gibi benimsenmiştir. Ki bu yaklaşımın temelinde de bir yeniden yorumlama anlayışından çok direkt bir dönüştürme söz konusudur”(s.92). Nilgün Abisel (2005) ise Ulusal Sinema döneminde çekilen filmlerle ilgili olarak şunları söylemektedir:

(...) Özellikle altmışlı yılların filmlerinde geleneksel toplumsal ilişkiler bütünü parçalanmış süreci yanı sıra, bu parçalanışın nasıl durdurulacağına ilişkin önerileri de kırsal dünya aracılığı ile gündeme getirmiştir. (Bir Türk’e Gönül Verdim) Geleneksel ile modern çekişmesinin kırsal dünya açısından ele alınmasında en önemli noktalardan biri devletin modernlikten yana olduğunun vurgulanmasıdır. Dolayısıyla yerli filmler, zihniyet değişikliğine neden olacak resmi hizmetlere karşı çıkanları çoğu kez olumsuzlanan karakterler aracılığı ile temsil etmişlerse de (Şafak Bekçileri’nde, Ağa ve Hoca), sonraki yıllarda bu hizmetler, herkesçe istenir şeyler olarak gösterilmeye, kurulmaya başlanmıştır (s.241).

Ulusal sinema akımının etkisinin görüldüğü filmleri Uçakan (1977) şu şekilde sıralamaktadır:

(...) Bir Türk’e Gönül Verdim (Refiğ, 1967), Sevmek Zamanı (Erksan, 1965), Kuyu, (Erksan, 1968), Fatma Bacı (Refiğ, 1972), Vurun Kahpeye (Refiğ, 1973), Hudutların Kanunu (Akad,1966), Ah Güzel İstanbul (Batıbeki, 1966), Çalığışu (Seden, 1966), Pembe Kadın (Batıbeki, 1966), Toprağın Kanı (Batıbeki, 1966), Kızılırmak Karakoyun (Akad, 1967), Ana (Akad, 1967), Sinekli Bakkal (Dinler, 1967), Yaprak Dökümü (Ün, 1967), Zilli Nazife (Ün, 1967), Cemo (Batıbeki, 1970), Kuma (Batıbeki, 1970) (s.53).

Bu dönemin en önemli yapımlarından Refiğ’in “Bir Türk’e Gönül Verdim” filmi, Marksizm’den sıyrılıp milli değerlere ve bu değerlerin çıkış kaynağı olarak gösterilen İslam inancına, kültürel bir olgu olarak bakmasından dolayı dikkat çeken bir filmidir. Refiğ’in, filmin senaryosunu oluştururken etkilendiği iki olayı Karakaya şu şekilde ifade eder: “O günlerde Eva Bender ile

evli olan Refiğ, filmin senaryosunu hem gazetede okuduğu bir habere hem de Bender'in, aile dostları olan Sami Şekeroğulları'nın komşularından etkilenerek onlarla namaz kılması olarak açıklamaktadır" (Karakaya, 2008, s.98). Film, Eva isimli bir Alman kadının, Bir Türk işçisinden olan çocuğuyla Kayseri'ye gelmesiyle başlar. Eva çocuğunun babası olan İsmail'i arar ve bulur. Fakat İsmail, yeni bir hayat kurmuş, evlenmiş, iki çocuğu olan ve aynı zamanda baldızını metresi yapmış, Almanya'ya gidip gelmiş, kendi değerlerine uzaklaşmış bir tiptir. Eski sevgilisini karşısında gören İsmail, Eva'yı tersleyerek Almanya'ya geri dönmesi için bir otele götürür ve serserileri üzerine salarak onu korkutmaya çalışır. Fakat bu sırada Eva'yı şehirde ilk gören ve yardımcı olmaya çalışan işçi Mustafa, Eva'ya yardım eder ve onu kendi köyüne götürür. Mustafa'nın köyüne yerleşen Eva, köy ortamına alışır, Türk insanına ve geleneklerine hayran olur. Eva'nın bu dönüşümünden etkilenen Mustafa, Müslüman olup adını Havva olarak değiştiren Eva ile evlenmeye karar verir. Bu durumu öğrenen İsmail ise kıskançlığa kapılarak düğün günü Mustafa'yı öldürür. Abisinin Eva'yı Almanya'ya götürmeye çalışmasına rağmen Eva, Mustafa'nın ailesinin kendisini kabullenmesiyle onlarla birlikte yaşamaya başlar. Filmin öyküsünü, doğu-batı karşıtlığı çerçevesinde modernleşme ve modernleşmenin insanlar üzerindeki etkisi oluşturur. Batının insana ve değerlere olumsuz etkisi karşısında, yerli değerlerin, İslam dininin insana ve medeniyete verdiği değerün üstünlüğü karşılaştırılmıştır. Bu durum ise iki kahraman üzerinden anlatılır. Batı kültürünün olumsuz yönleri Almanya'ya giden İsmail karakteri üzerinden verilmiştir. Doğu kültürünün üstünlüğü ise Mustafa'nın yardımseverliği dürüstlüğü ile temsil edilmiştir.

(...) Filmde aynı zamanda Türk toplum yapısındaki iki baskın unsurun çatışmasına da yer verilmiştir. Bir tarafta geleneksel Osmanlı dini hayatın temsilcisi köy imamı ile karşı tarafta görece laik ve dünyevi yeniliklere açık siyasi otoritenin temsilcisi muhtar yer almaktadır. Köy imamı, yeniliklerin ve Batılı hayat tarzının köye gelişini eleştirir. Çünkü Eva'nın köye gelmesiyle sakin köy hayatı bozulmuştur. Kılık kıyafeti, konuşması ve hareketleriyle köylü kadınlarla farklı kutuplardadır. Başı açık gezer, erkeklerle aynı sofrada rakı içer ve yalnız başına dolaşır. Bu hareketleri sebebiyle köydeki dini otorite ve geleneğin temsilcisi imam tarafından eleştirilmektedir (Yenen, 2011, s.48).

Ulusal sinemanın en etkin yönetmeni olarak Refiğ ve diğer sinemacılar, akımın anlatı yapısına uygun olarak çektikleri filmlerinde, dini değerler etrafında oluşturulan ahlaki kurallara öncelik vermişlerdir. Fakat bu dönemin filmlerinde yereldeki din adamı karakteri, sürekli olarak modernliğin karşısında duran bir engel olarak, itici bir karakter, yobaz bir tiplene ile gösterilmiştir. Devletin

temsilcisi muhtar ise bu filmlerin genelinde modernliği savunan ya da doğrudan kendisi gerçekleştiren olarak verilmiştir. Filmde gosterilen din adamı karakteri ile gerçek hayatta yaşam bulan din adamı karakteri birbiriyle uyuşmamaktadır. Dolaysıyla bu filmlerde devletin modernleşme ideolojisi doğrultusunda halkın din adamlarıyla olan bağı koparılmaya çalışılarak kültürel değerleri zedelenmiş, modern geler İslam'a eğreti bir şekilde enjekte edilerek halktan kopuk bir modernlik algısı yerleştirilmeye çalışılmıştır. Bir Türk'e Gönül Verdim filminde, Refiğ'in vermek istediği gerçekliğin zorlama olduğunu söyleyen Kayalı şu ifadeleri kullanmıştır: "Bir Türk'e Gönül Verdim lkeler arası kültür farklarının pek vurgulanmayıp, yabancı bir kadının bir Türk'le evlendikten sonra dine yönelişinin zorlanmış bir hikâyesi olarak anlaşılmaktadır. Bu filmde din, kültürün bir unsuru olarak anlaşılmaktan ziyade ulusal kültürün temel şekillendiricisi biçiminde değerlendirilmiştir" (Kayalı, 1994, s.155).

1.3.3. Devrimci Sinema Akımı

1917'de Rusya'da Bolşevik ihtilali ile Dziga Vertov'un "Sine-Gz" kuramı çerçevesinde gerçekçi sinema denemeleriyle başlayan, "Fransız Yeni Dalgasının" en etkili yönetmeni Jean Luc Godard'la devam eden "Devrimci Sinema" arayışları, Türkiye'de 1960 ve 1970'li yıllarda "Toplumsal Gerçekçi Sinema" pratikleriyle kendini göstermiştir. Devrimci sinema, Onat Kutlar ve Atilla Dorsay yönetimindeki İstanbul Sinema-Tek Derneği tarafından savunulmaya başlanmıştır. "İstanbul Sinema-Tek'i 1965'de kapitalist bir iş adamı olan şakir Eczacıbaşı tarafından, batı anlamında bir Türk sinema sanatının oluşturulması gayesi ile kurulmuş, fakat Marksist zihniyete sahip yöneticileri bu gayeyi devrime katkı şekline dönüştürmeye çalışmışlardır" (Uçakan, 1977, s.74). Sinema-Tek bünyesinde çıkan toplumsal gerçekçi yazar-yönetmenler ve devrimci yazarlar arasındaki tartışmadan sonra Sinema-Tek'den ayrılan devrimci grup, 1968 yılında Genç sinema adında bir hareket oluşturup aynı adla manifestolarını yayınladıkları bir dergi çıkarmışlardır.

(...) Nitekim 1968 yılına gelindiğinde Sinematek'ten ayrılan bir grup kendi devrimci sinema anlayışını daha rahat ifade edebilmek için Genç Sinema dergisini çıkarmaya başlar. Veysel Atayman, Engin Ayça, stn Barışta, Mehmet Gnen, Mutlu Parkan, Gaye Petek, Ahmet Soner, Jak şalom, Tanju Akerson, İbrahim Bergman, İbrahim Denker, Mustafa Irgat gibi isimlerden oluşan Genç Sinemacılar, Ekim 1968 yılında çıkardıkları Genç Sinema dergisinin ilk sayısında bir bildiri yayımlayarak yeni, devrimci bir sinema anlayışını hedef aldıklarını açıklarlar. Genç Sinemacıların amacı, halk olarak tanımını yaptıkları emekçi sınıfları

bilinçlendirmeyi, onların sorunlarını yansıtmayı amaçlayan, halka dönük, devrimci ve bağımsız bir sinemanın sözcülüğünü yapmaktır (Coşkun, 2009, s.82).

Devrimci sinemacılara göre Hollywood ve Yeşilçam sineması, beğenisi köreltilen izleyiciyi uyutup sömüren bir yozlaşmış tüketim kültürü ürünüdür. Bu filmler, egemen ideolojinin kendi görüşlerini meşrulaştırma biçimi olarak izleyiciye yansır ve izleyicinin bilincini yönlendirir. Türkiye’de sinemanın böyle bir durum içerisinde olduğu görüşünden yola çıkan devrimci sinemanın amacı ise; seyirciye özgürce seçim yapabilecekleri bilgi ve yargı değerlerini sunmak olacaktır. Nitekim devrimci sinemanın Türkiye’deki en başarılı temsilcisi olarak gösterilen Güney’in filmlerine bu doğrultuda eleştiriler yapılmaktadır. Coşkun’a (2009) göre Yılmaz Güney;

(...) Sosyalist demagoji yapmakla suçlanmış ve filmlerinin daha önce çektiği ağır melodram öğeleri taşıyan filmlerden ancak konu açısından ayrıldığı vurgulanmıştır. Güney’in filmlerinde toplumsal adaletsizliklere ve rahatsızlıklara dair güçlü vurgular varsa da, Güney bu toplumsal adaletsizliğin neyle, hangi yöntemlerle giderileceğine dair bir göndermede bulunmaz (Bir Gün Mutlaka filmi bu bağlamda iyi bir örnektir). Sosyalizme doğrudan bir gönderme yoktur filmlerinde (s.84).

Marksist ideolojinin alt yapı, üst yapı metaforundan esinlenerek Türkiye toplumunun sınıflı bir yapısı bulunduğunu iddia eden devrimci sinemacılar, din olgusunu; bu sınıflar içerisinde en alt yapıyı oluşturan köylüler, işçilerin içerisinde buldukları durumlarından dolayı kendilerini rahatlatmaya yarayan bir afyon olarak görmektedirler.

Akımın en önemli yönetmeni olarak görülen Yılmaz Güney, 1960’ların başlarında Atıf Yılmaz’ın yanında senarist yardımcısı ve oyuncu olarak sinema hayatına başlamıştır. Türk sinemasında birçok Amerikan Western ve gangster tarzı filmlerde oynayan Güney, “Çirkin Kral” lakabıyla büyük bir izleyici kitlesine hitap etmiştir. 1960’ların sonlarından itibaren çektiği filmlerle o dönem Türkiye’deki olayların içerisinde de anılan Güney, devrimci ideolojisini yansıtmaya çalıştığı sinemasını oluşturana kadar önemli mücadeleler vermiştir. Güney’in Türk sinemasındaki mücadelesini Refiğ (1971) şu sözlerle ifade eder:

(...) Türk sinemasına çıkış yolları aramakta olan sinemacılar, bir taraftan devletin sansürü bir taraftan da yabancı sinemaların paralı ve parasız ajanları ile boğuşup bunaldığı sıralarda ortaya bir çirkin kral lafı çıktı. Bir yandan da basında bir kampanya; çirkin kral aynadaki hayaline ateş etti, çirkin kral duvardaki gölgesine ateş etti. Çirkin kral denen Yılmaz Güney sinemaya Atıf Yılmaz’ın asistanı olarak girmişti. Arada “Alageyik” gibi şanslı bir filme rağmen ilk oyunculuk denemeleri pek parlak sonuç vermemiş, prodüktörler, bu suratu kimse seyretmez diye kestirip atmışlardı. Üstelik daha işin başındayken son derece gereksiz bir mahkûmiyet

almış, sinemadan fiilen bir yıldan fazla uzaklaşmak zorunda kalmıştı. Fakat yeniden setlere döndüğünde yeniden merdivenin en alt basamağından başladı. En ucuz yapımlarda, kendi yazdığı senaryolarda, vur-kır filmlerinde oynadı. Önce çoluk çocuk seyirciyi tuttu. Sonra Anadolu seyircisini etkilemeye başladı. Çirkin kral hikâyesi bir takım reklam numaralarıyla, yavaş yavaş basını arkasına aldı. Devamlı olarak aynı tipi ve davranışları tekrarladığı halde adını iyi oyuncuya çıkarmasını bildi (s.151).

(...) Onat Kutlar'ın Türkiye gerçeklerini göz önüne alarak piyasa ve konvansiyonel sinemayla işbirliğiyle doğacağını iddia ettiği devrimci Türk sineması yine başta Onat Kutlar olmak üzere Sinematek çevresinde büyük bir beğeni ve destekle karşılanan, hayatı boyunca sansürle mücadele etmiş yönetmenlerin başında gelen Yılmaz Güney'le hayat bulmuştur. 60lı yıllar boyunca ağırlıklı olarak western, gangster türü Yeşilçam filmlerinde boy gösteren ve "Çirkin Kral" lakabıyla zalime karşı mazlumun yanında yer alan tiplmesiyle özellikle halk arasında büyük sempati toplayan Güney, öykücülükle başladığı yazarlığını senaristlikle sürdürmüş ve Lütfi Akad'ın yönettiği Hudutların Kanunu filmiyle bu alanda ilk büyük çıkışını yapmıştır. Solcu kimliğini 60'ların sonuna doğru daha da açık biçimde ortaya koyan ve ilk büyük yönetmenlik denemesini 1968 yılında "Seyit Han" filmiyle yapan Güney, devrimci sinema kimliğini "Umut" (1970) filmiyle ortaya koymuştur (Keşaplı, 2010, s.20).

Kendisinin bir devrimci olduğunu söyleyen Güney, bireyin günlük yaşam içerisindeki mücadelesini, toplumsal düzenle çatışmasını, yalnızlığını ve çaresizliğini materyalist bir felsefeyle sinemasında anlatmaya çalışmıştır. Kendi yaşamından yola çıkarak kırsal kesim insanının yaşadığı güçlükleri, düzenin sahibi olan ağa, şeyh gibi önderlerin sömürüsüne uğrayan işçi sınıfının, köylünün dramlarını Marksist ideolojiyle filmlerine yansıtmıştır. 1970 sonrası filmlerine kadar Güney'in çekti filmler genel olarak devrimci nitelikten yoksundur. Filmleri Amerikan gangster ve western tarzı filmlerin biçimsel özelliklerinden sıyrılamamıştır. Hollywood ve Yeşilçam sinemasını yozlaşmış batı kültürünün ürünleri olarak gören devrimci sinema anlayışına rağmen, Güney'in filmleri Amerikan biçimselliğinin izlerini sürekli taşımıştır. İlk dönem filmlerinde, kadınlar ve silahlar yönetmenin değişmez unsurlarıdır. Umut filmiyle birlikte kendi dilini değiştiren Güney, sinemasına şu yorumu yapmıştır: "Bundan önce yaptığımız filmlere tam anlamında gerçekçi, devrimci, halkçı filmler diyemiyoruz. Bundan sonra yapacaklarıma da halkçı, devrimci filmler olacaktır diyemiyorum, çünkü benim bundan sonra yapacağım filmler ancak bu söylediklerim in doğruluğunu ya da yanlışlığını ortaya koyacaktır" (Güney, 1974, s.6).

Avrupa'daki modernizm hareketleri sonrası değişime uğrayan Türkiye'de, 1960 sonrası iç göç hareketleriyle meydana gelen büyük kentlerdeki gecekondulaşma gibi sorunlarla oluşan bu yeni yaşam alanlarındaki bireyin çaresizliğini anlatan Umut filmi, Türk sinemasında en eylemci film olarak

nitelendirilmiştir. Adana’da at arabacılığı yaparak ailesinin geçimini sürdürmeye çalışan Cabbar, bir arabanın çarpması sonucu atını kaybetmiş ve geçim sıkıntısı yaşamaya başlamıştır. Para kazanabilmek için farklı yollara başvurmuş, esnaf arasında iş aramış, toprak ağalarına gitmiş fakat bir türlü iş bulamamıştır. Cabbar’ın son umudu hocanın aklına soktuğu define arama işi olmuştur. Hoca, Cabbar’ın küçük oğlunu bir kap içerisindeki suya baktırarak, definenin ırmak kenarında, iki köprü arasındaki bir ağacın yanında olduğunu bulur. Cabbar, arkadaşı Hasan ile birlikte kazı için gerekli olan eşyaları alıp hocayla birlikte yola koyulurlar. Hoca, yola çıkmadan önce abdest alır, namaz kılar, dualar eder ve kazmaya başlarlar. Kazı esnasında bir yılan gören Cabbar endişelenir ve “cin mahlûkatı her kılığa girer, kuş olup uçar, yılan olup kaçar” diyen hocanın sözlerini hatırlar ve definenin yılan olup kaçtığını düşünerek yılanı kovalamaya başlar. Hoca, onun gözlerini bez parçasıyla bağlayıp dua etmeye başlar. Cabbar, kuru ağacın yanında kendi etrafında dönmeye başlayarak aklını yitirir. Umut, gerçeklikten uzaklaşan anlatı yapısıyla eleştirilene sebep olmuştur. Filmde, dinin unsurları olarak gösterilen fal bakma gibi işlevler, aksine İslam dininin kesinlikle reddettiği hurafelerdir. Bu konu da Uçakan (1977), Umut hakkında şunları söylemektedir:

(...) Bu düzenin bozukluğunu anlatmak istemiştir. Fakat olayları exagere ettiğini, kendi yorumuna göre yapmacık karakterlerle şekillendirdiğini açıkça hissettirmekten kurtulamamıştır. Dini ele alırken de reel davrandığı söylenemez. Din temsilcisi olarak gösterdiği tipler, bizzat İslam’ı yozlaştıran dinin düşmanı kişiler oldukları gibi, dini motifler olarak gösterdiği fala bakma, gaipten haber verme gibi davranışlarda bilakis İslam dininin şiddetle reddettiği fiillerdir (s.79).

Türk toplumunun kültürel değerlerini şekillendiren öğelerden biriside İslam dinidir. Devrimci sinema Marksist ideolojinin alt yapı üst yapı metaforundan hareket ederek toplumu analiz etmeye çalışmıştır. Din kavramını ele alış biçimleri de materyalist bir yaklaşımla olmuştur. Onlara göre Türk toplumu sınıflı bir yapıya sahiptir. Din, bu yapı içerisinde sömürülen alt yapının kendini oyalamak için başvurduğu bir afyon niteliğindedir. Umut filmi, Türk toplumundaki dini özellikleri tamamen Marksist ideolojinin çerçevesinde ele almıştır. Fakat Umut’un sergilediği dini tutum gerçekte bağdaşmayarak gerçeküstü bir ifadeye bürünmüştür. Ayrıca Güney, filmlerinde çaresizlik içinde olan bireyin içinde bulunduğu durumun nedenlerinden ve bu durumların

giderilmesine dair çözümler sunmadığından devrimci sinemanın özelliklerini tam anlamıyla yansıtamamaktadır.

Devrimci sinemanın Türk sinemasındaki tek temsilcisi olarak kabul edilen Güney'in, "Seyit Han", "Umut", "Acı", "Ağıt", "Umutsuzlar", "Vurguncular", "Baba", "Yarın Son Gündür", "Çirkin Kral" ve "Sürü" önemli filmlerindendir.

1.3.4. Milli Sinema Akımı

Türk sinemasında, toplumun modernleşme sürecindeki dönüşümün nasıl olacağına dair pek çok yönetmen kendi perspektifinden bunu aktarmaya çalışmıştır. Modernizmi anlatma çabaları sonucunda Türk sinemasında farklı akımlar oluşmuştur. Modernleşmenin Türk kültürüne ve İslam değerlerine bağlı kalarak bir dönüşüm gerçekleştirmesi gerektiğini savunan "Milli Sinema" akımı, 1970 yılında Yücel Çakmaklı'nın "Birleşen Yollar" filmiyle başlamıştır. Milli Sinema akımı, Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, Salih Diriklik, Mehmet Tanrısever, İsmail Güneş gibi yönetmenler tarafından çekilen filmlerle kültürel kaynak olarak İslam dinini sinemaya yansıtan sinema akımıdır. Milli sinema akımının Türk sineması içerisinde bir akım haline gelmesini sağlayan en büyük etken "Milli Türk Talebe Birliği" (MTTB) bünyesinde faaliyet gösteren "MTTB Sinema Kulübü" olmuştur. Türk Sinematek Derneğinin devrimci sinemanın teorik alt yapısının oluşmasında üstlendiği rol gibi, MTTB de milli sinemanın teorik yapısının oluşmasında etkili olmuştur. MTTB etrafında toplanan Ulusal Sinema akımı yönetmenleri ve Milli Sinemayı temsil eden Yücel Çakmaklı ve Salih Diriklik'in sinema üzerine yaptıkları görüşmelerle Milli Sinema düşüncesi oluşmaya başlamıştır. Görüşler sonrasında Milli Sinema, Türk toplumunun milli değerlerini sahiplenip, sinemada bu değerleri yansıtmayı amaç edinmiştir. Filmlerin amacını, Türk tarihi kültürel değerleri, sosyal ve ekonomik yaşam, Türk insanının modernleşmeyi kendi değerlerine dönüştürerek gerçekleştirmesi gerekliliği oluşturmuştur. Kısaca "milli sinemanın temelini İslami bir düşünce ve yaşayış şekli" (Uçakan, 1977, s.181) oluşturmaktadır. Milli sinema kavramı, ilk olarak 1964 yılında Yücel Çakmaklı'nın Tohum dergisinde çıkan bir yazısında ifade edilmiştir. "Türk Sinemasının şehirlisi, köylüsü ile manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleriyle yoğrulmuş Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler vererek milli sinema hüviyetine kavuşabilecektir" (Diriklik'ten aktaran Aksoy, 2010, s.38).

1970 yılında MTTB sinema kulübü etrafında toplanan Salih Diriklik, Mehmet Kılıç, Cengiz Özdemir, Tufan güner, Abdurrahman Dilipak, Faruk Aksay, Ahmet Ulueren, Şemsettin Erdem ve Mesut Tümay gibi üniversite öğrencisi gençler, kendi aralarında bir grup kurarak adlarını “Akın Grup” olarak belirlerler. Kimi senaryo yazarı, kimi rejisi asistanı, kimi kameraman olan bu gençler amaçlarını şu şekilde açıklarlar: “...biz bir film şirketi kuracağız ve her türlü Yeşilçam kalıplarından uzak olarak İslam düşünce ve yaşayış biçimini sinemada yansıtmaya çalışacağız” (Uçakan, 1977, s.173). Akın grubun bu faaliyetleri o dönemde milli sinemanın amacının ve ideolojisinin belirmesinde etkin olmuştur. Bu grubun ilk çalışması da Salih Diriklik’in “Gençlik Köprüsü” filmi olmuştur.

MTTB sinema kulübü bünyesinde 10 Mart 1973 yılında gerçekleştirilen toplantı sonucunda milli sinemanın tanımı şu şekilde yapılmıştır:

(...) Milli sinema, ilk başta çağımız Türk insanının dünya görüşünü yansıtan bir sinema olmak zorundadır. Bu elbette ki tarihimizden, dinimizden, geleneklerimizden, bir tarih sırası içinde insanımızın sürekli yaşadığı birçok olayın birikimi sonucunda oluşmuş bir dünya görüşüdür. Bugün bu dünya görüşüne kapı aralamak için başvurulacak sayısız imkânlar vardır. Her şeyden önce zengin sanat ve kültürümüz vardır. Gerçi Karagöz, Orta Oyunu, Halk şiiri, Minyatür v.s gibi eski sanatlarımız, artık bugünün sanat çalışmalarına aynen uygulanamasa da; bunların içinde taşıdıkları ana düşünce, bunları var eden, kendi çağı içinde ortaya koyan dünya görüşünden elbette faydalanmak mümkündür. Bu dünya görüşü de kısaca doğu ile batı, madde ile mana çatışmasından kuvvet bulan bir görüştür (Yenen, 2011, s.63).

Onaran’a (1995) göre milli sinema; “fikir özgürlüğünün alabildiğine hoşgörüyü karşılandığı 1980’li ve 1990’lı yıllarda gelişerek adeta bir ideoloji olarak ele alınmış; Türk İslam Sentezi çerçevesinde birçok yeni yönetmen ve bunların çabaları sonucu ortaya çıkan çalışmalarla, gerek uluslararası, gerekse ulusal şenliklerde ödül kazanan yapıtlar olarak ortaya çıktı” (Onaran, 1995, s.233). Milli sinema akımının ilk dönem filmlerinde, o dönemin İslamcı yazarları olan Necip Fazıl Kısakürek, Şule Yüksel Şenler’in edebi eserlerinden uyarlamalar yapılmıştır. Milli sinema akımını 1970’den 1990 yılına kadar üç yönetmen çektiği on beş filmle temsil etmiştir. Akımın en önemli iki ismi Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan’dır. Dönemin diğer yönetmeni ise tek bir filmle (Gençlik Köprüsü, 1974) Salih Diriklik olmuştur. 1970 -1975 yılları arasında akımın tek yönetmeni olarak filmler yapan Çakmaklı, filmlerinde dini kültürel bir değer olarak işlemiştir. Yönetmenliğe başlamadan önce bir âlime giderek görüş aldığını belirten Çakmaklı, bu konuda şunları söyler:

(...) Oturuyordu elinde bir bıçak vardı ve meyve soyup arada bana da ikram ediyordu. Ben yaptığım çalışmaları ve yapmak istediklerimi anlattım. Oda elindeki bıçağı göstererek; şimdi elimdeki bu bıçak biri tarafından hasmına sapsa ve adam vefat etse adamı öldüren bıçak mıdır? Hayır. Onu kullanan kişinin niyetiyle cinayet işlenmiştir. Diğer taraftan aynı bıçak bir doktor tarafından kullanılsa ve bir hayat kurtarsa o maharet bıçakta mıdır? Hayır. Yine o bıçağı kullanan kişide ve niyetindedir. Demek ki sinemada böyle bir araçtır. Kullananın niyetine göre elinde şekillenir (Sönmezışık, 2009).

Bu dönemde Çakmaklı; “Birleşen Yollar” (1970), “Çile” (1972), “Zehra” (1972), “Oğlum Osman” (1973), “Kızım Ayşe” (1974), “Memleketim” (1974) ve “Diriliş” (1974) filmlerini yönetmiştir. Filmlerin konularını genellikle, Türk toplumunun Osmanlı devletiyle başlayan modernleşme çabaları oluşturmuştur. Çakmaklı, bu süreçte doğru olanın milli kültüre yani İslami değerlere sahip çıkılarak bulunabileceğini göstermek istemiştir. Onun çizdiği modern insan tipi, batının üstün yanlarını kendi değerleri çerçevesinde işleyen, dönüştüren bireylerdir. 1975’ten 1989 yılına kadar filmlerine ara veren Çakmaklı, 1980’li yıllarda TRT bünyesinde çalışmış, birçok dizi ve belgesel yönetmiştir. 1989 yılında “Minyeli Abdullah” serisiyle sinemaya dönen Çakmaklı bu dönem filmleriyle büyük bir gişe başarısı yakalamıştır. Çakmaklı’nın yönetmenliğini yapmış olduğu Birleşen Yollar filmi, Yeşilçam’ın dinsel sömürü tarzı filmlerinin dışında, Türk insanının İslami değerler etrafında hayatı anlamlandırma mücadelesini anlatır. 1970’lerin ünlü yazarlarından Şule Yüksel Şenler’in “Huzur Sokağı” isimli romanından uyarlanan Birleşen Yollar filmi, üniversiteli Müslüman bir gencin inançlarını alay konusu yapan başıboş kozmopolit bir genç kızın, sonrasında İslam’a yönelmesi anlatılır. Feyza, batı kültürünün eğlence şekilleri ile kendini kaybetmiş, açık saçık giyimi, yılbaşı partileri gibi eğlencelerle erkekler arasında boş bir hayat sürerken yolunun Bilal’le kesişmesinden sonra, hayatı ve anlamını sorgulayıp, yaratıcısını ve kendiyi idrak etmiştir. Feyza, daha sonrasında kozmopolit çevresine, ailesine ve kocasına başkaldırmaya başlamıştır. Filmde yer alan dadı karakteri, Türk kültürünü benimsemiş İslam ile haşır neşir olmuş Anadolu insanını temsil etmektedir. Bir yanda batının sapkın ve hiçlik içerisindeki hayatları gösterilirken, diğer tarafta İslam değerleri içerisinde huzuru bulan, hayatın üstünlüğünü onunla yaşayan karakterlerle, İslam dininin ve Türk kültürünün üstünlüğü anlatılmaya çalışılmıştır. Çakmaklı’nın diğer filmlerinde de batı kültürü ile İslam medeniyetinin üstünlüğü karşı karşıya

koyularak, bireyin öz değerlerine sahip çıktığı takdirde var olabileceği anlatılmıştır.

Çakmaklı'nın TRT bünyesinde yönetmenlik yapmaya başlamasından sonra, 1978-1989 yılları arasında Milli Sinema Mesut Uçakan'ın filmleri ile temsil edilmiştir. Sinema eleştirmeni olarak yönetmenlik hayatına başlayan Uçakan'a (1977) göre sanat;

(...) Tabiat ve insanın yaratılış gayesini araştıran, yaratılmışların büyüleyici güzelliklerinden yaratanın ezeli ve ebedi güzelliğine yönelen, insan duygu ve düşüncesinin derinliklerindeki sonsuz yaşantıya yönelik arzu ve istekleri, giderek yaratılış gerçeklerini ortaya çıkarma endişesini taşıyan yüce bir uğraştır. İnsanı ebedi güzelliğe ulaştırdığı oranda güzel, ebedi gerçekleri keşfettiği oranda gerçek, insanı varoluş amacına göre takdim ettiği oranda büyüktür (s.160).

Sinemanın da bir sanat olduğunu hatırlatan Uçakan sineması, toplumun içinde bulunduğu problemlerin, bireyin duygu ve düşüncelerinin İslami değerler ölçütünde yaşamakla anlam kazanacağını ifade etmiştir. Onun filmleri, İslami değerlere ters düşmemek, lüzumsuz konularla oyalanmamak, gerçekçi bir dil kullanmak prensipleri üzerine kurulmuştur. Uçakan, sinemayı İslam'ın tebliğ aracı olarak görmüştür. Onun sineması bireyi yaratıcısına götüren büyümlü bir yoldur. Uçakan, sinema anlayışı ile milli sinemanın ilk temsilcisi olan Çakmaklı'dan farklı düşünerek onun sinemasını eleştirmiştir. Uçakan'a (1977) göre Çakmaklı'nın sineması;

(...) Milli değerlere, özellikle İslam'a fantastik bir iyi niyetle temas eder gibidir. Çoğu zaman camii göstermenin ve ezan okutmanın dışına çıkamaz. Oysa İslam aktif bir yaşama biçimi, derin bir düşünce sistemi olarak ele alınmalıdır. Ele aldığı tipler inandırıcı ve gerçekçi değildir. Bu tipleri kendi kafasına göre şekillendirdiği açıkça belli olmaktadır. Bu durum da, filmin konusunu ve mesajını inandırıcı olmaktan uzaklaştırmaktadır (s.166-167).

Uçakan, milli sinemanın ilk dönem filmlerini bu yönleriyle eksik bularak, İslam'ın sadece kültürel bir değer olarak ele alınmasını eleştirmiştir. İslam'ın sosyo-ekonomik boyutlarının milli sinemanın temasını oluşturmasını savunmuştur. Mesut Uçakan, 1978-1989 yılları arasında; "Lanet" (1979), "Rahmet ve Gazap" (1980), "Öç" (1984), "Sessiz Ölüm" (1985), "Yapayalnız" (1986), "Zeynep Ölmeyin" (1987) ve "Reis Bey" (1988) filmlerini yönetmiştir. 1980'li yıllarla birlikte hareketlilik kazanan kadın hareketlerinden sonra sinemada kadın olgusuna İslamcı bir çerçeveye değindiği Zeynep Ölmeyin, kötü yola düşen bir kadının çocuğunu başka bir aileye bırakmak zorunda kalması ve mücadelesini anlatır. Necip Fazıl Kısakürek'in aynı adlı tiyatro oyunundan

uyarladığı Reis Bey filmi, adalet kavramı üzerinden bir ceza hâkiminin yanlış bir karar sonucu içine düştüğü bunalım sorgulanır. Uçakan'ın bu filmlerinde İslam'ın sosyal-siyasal ve ekonomik boyutları, toplumun gerçek yaşam şekilleri içerisinde sinemaya aktarılmıştır. Dönem Türkiye'sinin geçirdiği siyasi ve toplumsal dönüşümler doğrudan dini figürlerle değil, İslami değerlere göndermelerle anlatılmıştır.

1990'lı yılların başlarından itibaren milli sinema, akımın ideolojisini tam anlamıyla gerçekleştiren filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu yıllarda Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan'ın yanı sıra Mehmet Tanrıseven, Metin Çamurcu, İsmail Güneş gibi yönetmenlerde filmler çekmeye başlamıştır. Milli bir kültür ve dinin sosyal bir olgu olarak ele alındığı ilk filmlerle birlikte,

(...)80'li yıllar Türkiye'sinin ideolojik kutuplaşma ile ayrışmaya başladığı toplumsal yapıda İslamcı söylemin paradigmalarına paralel sert ve sembolik senaryo konuları işlenmeye başlamıştır. Aslında sinema söyleminin sert ve tavizsiz oluşturulma gayreti laik-anti-laik, batıcı-gerici, alevi-sünni, Türk-Kürt gibi toplumsal ayrışmayı besleyen 1990'lı yıllar diskuruyla paralellik arz etmektedir (Yenen, 2011, s.74).

Bu dönemde; “Minyeli Abdullah 1-2” (1989-1990), “Sahibini Arayan Madalya” (1989), “Yalnız Değilsiniz” (1990), “Sonsuza Yürümek” (1991), “Çizme” (1992), “Sürgün” (1992), “Kelebekler Sonsuza Uçar” (1993), “Ölümsüz Karanfiller” (1995) gibi toplumun içerisindeki olayları yansıtan filmler çekilmiştir. Ekonomik sıkıntılar içerisinde devam ettirmeye çalıştığı yaşamında dinine ve dininin getirdiği kültürel ahlak yapısına bağlılığından dolayı çeşitli sıkıntılarla karşı karşıya kalan, din adı altında insanları kandırıp sömürmek suçundan idamla yargılanan, neticesinde sabırlı olması ve dinine sıkıca sarılmasıyla hayatını kurtaran Abdullah'ın hikâyesini anlatan Minyeli Abdullah filmleri, milli sinema akımı içerisinde İslam düşünce ve yaşayış biçimini anlatan temasıyla en fazla gişe başarısı elde eden filmler olmuştur. “Minyeli Abdullah filmleri, dini yönelimli filmlerin tüm motiflerini ve klişelerini bünyesinde barındırması nedeniyle bu tarz filmlerin prototipi olarak görülmeyi hak eder” (İmançer, 2008).

1995 yılında Türkiye'deki faili meçhul cinayetlerin işlendiği Ölümsüz Karanfiller filmiyle durgunluk dönemine giren milli sinema akımı, son örneğini “Hür Adam” filmiyle vermiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SİNEMA VE DİN

İnsanlık tarihi ile başlayan kültür kavramı, insanın kendini ifade etme biçimi olarak, insanın insanla iletişim şekli olarak ve yaşamsal süreç içerisinde edinilen pratiklerin yansıması şeklinde kabaca ifadelendirilebilir. Toplumların kültürel dokusunun şekillenmesinde etkili bir payı bulunan din, sosyal ilişkileri etkilerken aynı zamanda da bu ilişkilerden etkilenmiştir. Dünya toplumlarının modernleşmeyle hayatına giren kitle iletişim araçları da doğal olarak kültürel süreç içerisinde yer almıştır. Çünkü teknoloji toplumsal yaşamın yeniden üretildiği ve gösterildiği kültürel bir süreçtir.

(...) Bir düş makinası olan sinema, özellikle tiyatro, roman, öykü, destan, efsane, masal, fotoğraf, müzik, meddah, orta oyunu, karagöz, şiir, mimari, dekoratif tasarım gibi alan ve türlerden de beslenir. İnsan, tarih, doğa ve toplumsal yaşamla ilgili ne varsa sinemanın ilgi alanına girer. Doğrudan insanın duyularına seslenmesi, Aristocu dram anlayışına uzanışı, özel bir mekân da, tıpkı düş görülür gibi, bir gösterim ortamında alıcıyla karşılaşması, sinemayı, insan hayatında oldukça etkin bir yere sahip kılar. Sinema yoluyla aktarılan içeriğin, insani ve toplumsal hemen her temaya imkân verebilmesi de, bu büyüsel etkiye katkıda bulunur (Yalsızuçanlar, 2016).

Popüler kültürün bir aracı olan sinema, dini inanç ve ahlaki değerlerin toplum içerisinde paylaşımında sosyolojik bir öneme sahiptir. Filmler, sinematografik kodlarla kültür taşıyıcısı olarak aynı zamanda dini değerlerin bireyler arasında aktarılmasında etkin bir rol üstlenmişlerdir. Gerçekleri kendine has anlatım diliyle yeniden inşa eden sinema, dini öğeleri modernleşme çerçevesinde yeniden oluşturarak, bireyin kimlik inşasında yeni bir bilinç kaynağı olarak görülebilir. Popüler kültür ürünü haline alan sinema, modern insanın sosyalleşme ve popüler kimliğini edinme alanı haline gelmiştir. “Filmlerin kitlelere cazip gelmesinin tek sebebi piyasaya sürdükleri imajlar değildir. Onlar daha temel olarak belli bir anlatı-bilinç düzeyinde izleyenlere modern birey olma yolunda bir kimlik edinme olanağını Benjamin’in ifadesiyle görsel bilinçaltı sayesinde olanaklı kılarlar” (Bilici, 2007). Başlangıcından günümüze kadar sinema, insanı ilgilendiren her konuyu ürettiği gibi dinide konu edinmiştir. Sinemanın din konusunu ele alış şekli toplumların kültürel dokusu ve sosyo-ekonomik alanlarında yaşadığı değişime paralel olarak değişiklik göstermiştir. Filmlerde din olgusu, doğrudan dini kaynaklarla bir din anlatımı olduğu gibi

(örneğin “Çağrı” filmi) modernizm sonrası olumsuz din algısı yaratmak ya da sekülerleşen dünya görüşüne paralel olarak inancı reddetmek şekillerinde gösterilmiştir. Sinemada din temasının yaygın olarak kullanılmasının iki önemli nedeni vardır. Birinci neden, özellikle Yeşilçam sinemasında dinsel sömürü filmlerinde görüldüğü gibi ticari çıkar peşinde olan kesimlerin, dinin insanlar üzerindeki etkisinden faydalanarak, dini içerikli filmlerle insanları sinemaya çekme çabasıdır. İkincisi ise sinemayı bir tebliğ aracı olarak gören dini kesimlerin, sinemanın kitleler üzerinde oluşturduğu etkiden faydalanarak sinemayı kendi ideolojileri doğrultusunda kullanma istekleridir. Sinemanın her iki amaç çerçevesinde kullanılması neticesinde, dünya çapında yaygın olan dinlerin kendi inanç pratiklerini sinemaya yansıtılmaları ile çeşitli dini öğeler kitlelere aktarılmıştır. Bu konuda örneğin “Hz. Muhammed’in (s.a.v.) İslam’ı yayma mesajını işleyen Çağrı filmi, İslam’ın temel öğretilerini kitlelere aktaran etkili bir yapımdır” (Gündüz, 2010).

Sinema, görsel bir sanat olması neticesinde insanlara çok hızlı bir şekilde ulaşabilmektedir. Sinema, taşıdığı sinematografik kodlarla toplumları yavaş yavaş değiştirebilme özelliğine sahiptir. Özellikle modernizm ile birlikte filmlerde görülen modern insan tipleri bir süre sonra toplum içerisinde kimlik bulup yaşama katılmaya başlamıştır. Sinemanın toplumu değiştirme süreci çok hızlı olmasa da, filmlerde oluşturulan imajlar karşılıksız kalmamakta, zamanla toplumu etkilemektedir. Dünya sinemalarına sinema din ilişkisi açısından bakıldığında, dine ve din adamlarına karşı negatif tutumlar sergilendiği gibi, pozitif tutumlarda görülebilirken; Türk sinemasında ise ideolojik nedenlerden dolayı başlangıcından 1980’lere kadar dini ve din adamlarını kötüleyen, dinin karşısında duran bir imaj çizilmiştir. “Bu ideolojinin gayesi, cumhuriyet yönetimini ayakta tutmak adına, eskiyi hatırlatacak her şeyi yok etmeye çalışmak olmuştur” (Enderun, 2011, s.115). Blizek’e (2014) göre,

(...) din ve sinema arasında derin bir bağ ve uzun bir geçmiş vardır. İlk sessiz sinemalar hikâyelerini İncil’den ve dini objelerden almıştır. Yıllar geçtikçe film ve din arasındaki ilişki daha da arttı. Mesela “Tutku”(Passion; The Punishment of Jesus Christ) adlı meşhur film de bu örnekler arasında sayılabilir.

Hollywood yapımı filmler incelendiğinde örnekte olduğu gibi dini ve dini karakterleri farklı temalarla işleyen pek çok film olduğu görülebilmektedir. Bu filmlerde genel olarak din toplumun temel kültürel değeri olarak gösterilmiştir.

Bazı filmlerde ise din, geri planda dini objelerle, yemek masasında yapılan dualarla gösterilerek kahramanın dindar kişiliği ve dinin toplum içerisindeki saygınlığı verilmeye çalışılmıştır. Filmlerde genellikle kilisede Pazar ayinine katılan aileler, suç sonrası günah çıkarmak için kiliseye giden karakterler gösterilmektedir. “Şehrin Azizleri” filminde olduğu gibi bazı filmlerde ise kahraman cinayet işlerken İncil’den alıntılar yaparak tanrının yeryüzündeki cezalandırıcısı rolünde verilmektedir. “Alt metin olarak dini olguyu içinde barındıran filmlerde Tanrı’dan başka yaratıcı olmayacağı olmaması gerektiği, baba – oğul – kutsal ruh, kader, kurtuluşun İncil’de olması, yedi ölümcül günah (Oburluk, öfke, hırs, kıskançlık, tembellik, gurur ve şehvet), mistik yaşam gibi konulara da rastlanmaktadır” (Yenen, 2011, s.24). Hollywood filmlerinde birçok millet ötekileştirilmiştir. Kolombiyalılar uyuşturucu ile özdeşleştirilmiş, zenci ırklar ise kronik suçlular olarak gösterilmiştir. Bunun yanında filmlerde İslam ve Müslüman algısı oryantalist bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

(...) Özellikle 11 Eylül’den sonra bu terör eylemini gerçekleştirenler değil, tüm Müslümanlar suçlu ilan edilmiş ve Müslümanlık kötü gösterilmiştir. Müslüman dendiğinde (daha çok Araplarla temsil edilen) uçak kaçıran, bombalama yapan, adam öldüren, terörist gibi belli tiplerimize çıkmaktadır. Bu kalıp daha ziyade orta sınıf erkekler için çizilmiş bir kalıptır. Kadınlar ise kocası tarafından daima ezilen, göbek dansı yapmakta mahir, sindirilmiş, aşktan, sevgiden mahrum varlıklar olarak resmedilmektedir. Zengin Müslümanlar ise milyon dolarlarını harcayacak yer bulamayan şehvet düşkün, göbekli, muhteris tiplerdir (Yorulmaz, 2018).

Sinemada din temasının bir başka işleme şeklini ise dini öğelerin filmlerde kullanılması oluşturmaktadır. Bu filmlerde kullanılan dini öğelerin oluşturulmasında ise farklı dinlerin sinemaya ya da sanata yaklaşım şekilleri önem arz etmektedir. Temelinde tanrı kavramının dünya üzerinde bedenleşmesine yer veren Hristiyanlık, ilk dönem tarihinden itibaren dini figürlerin ifade edilmesinde resim sanatının kullanılmasına çok fazla önem vermiştir. Bu sebepten dolayı da kiliselerin duvarlarında Hz. İsa, Hz. Meryem, melekler gibi farklı dini figürlerin fazlaca resimleri işlenmiştir. “Hristiyanlıktaki bu işlevin yaygın bir şekilde kullanılmasının nedeni insan-tanrı anlayışının temel alınmasıdır. Hristiyanlıktaki bu anlayış, tiyatro ve sinema gibi alanlarda da dini figürlerin yaygın şekilde kullanılmasının kaynağı olmuştur” (Gündüz, 2010). İslam dini ise, Allah’ın birliğini vurguladığı ve dini figürlerden çok vahiyi ön plana çıkardığı için, dini figürlerin görsel sanatlar yoluyla ifade edilmesini kabul etmemiştir.

XVIII. yüzyıldan sonra batının üstünlüğünü kabul eden Osmanlı devletinde yenileşme hareketleri hız kazanmış, batı her yönüyle örnek alınmaya başlamıştır. Türk aydınları, geleneğe bağlı kalmanın modernleşme önünde engel teşkil edeceği görüşüyle batıdan alınan yenedünya görüşünü cumhuriyet insanına empoze etmeye çalışmışlardır. “Yeniliği halka yayma görevini yüklenen Tanzimat aydınlarının hemen tamamının edebiyat, sanat ve kültürle yakından alakalı kimseler olması, bu türden eserlerin yenileşme adına hayatımıza girmesine sebebiyet verir” (Balcı, 2002, s.326). Sinemanın Türkiye’de gelişmesine paralel olarak, Tanzimat’la birlikte Türk edebiyatında hayat bulan batı kaynaklı romanlardan uyarlanan filmlerde, modernleşmenin Türk toplumuna yerleştirilmesi için kullanılan bir dil olmuştur. Jön Türkler olarak adlandırılan o dönem Türk aydınları, batılılaşmayı başarılması gereken sosyal bir dönüşüm olarak algılamışlar ve halka ulaşmayı sağlayacak her aracı modernliğin dönüştürücüsü ve yerleştiricisi olarak kullanmak istemişlerdir. “Çünkü Tanzimat devrinin ister idareci, ister edebiyatçı olsun, düşünen insanları, uygarlaşmanın ancak halkı aydınlatmakla, Batılı bir toplum oluşturmakla mümkün olacağına inanırlar” (Balcı, 2002, s.326). Osmanlıda sosyal hayat içerisinde yer alan medrese mensupları, aydınlar tarafından batı karşısında geri kalmanın temel sebebi olarak görülmüştür. Bunun nedeni ise medrese mensuplarının dini kaynaklı bir yapıya sahip olmalarıdır. Aydınlar, geleneksel olanın modern olan karşısında engel teşkil ettiği görüşüne sarılarak dolaylı olarak dinin modern toplumda yapısının değişmesi gerektiğine inanmışlardır. Aydınlar, geleneksel olan her şeyle savaşmayı, toplumu batı görüşü ile yeniden oluşturmayı, yeni düşünceleri toplumda uygulamayı, modernleşme yolunda bireye kılavuzluk etmeyi görev olarak üstlenmişlerdir.

(...) Bu özellik, daha çok Cumhuriyeti hazırlayan aydınlarda görülür. Handan, Gökyüzü romanında anlatıcı doktor, Ateşten Gömlek’te Ayşe, Cemal, İhsan, Vurun Kahpeye’de Tosun ve Aliye, Acımak’ta Zehra, Yeşil Gece’de Ali Şahin ve mimar Necip, Yaban’da Ahmet, Celal, Ankara’da Selma Hanım, Hakkı Bey ve Neşet Sabit, Eski Hastalık’ta Şevket Bey, Tatarcık’ta Lale, Recep, Safa, içinde yaşadıkları toplum adına düşünen, ona yeni bir yön çizen ve şekil vermek isteyen aydınlardır (Balcı, 2002, s.337).

Fakat şöyle bir gerçek vardır ki, Osmanlı XVIII. Yüzyılda batıdan modernliği almak adına yurtdışına öğrenciler göndermiş, onlardan orda yetişip ülkeyi geri kalmışlıktan kurtarması yönünde umut beklemiştir. Bu durum Tanzimat’la birlikte başlayıp, cumhuriyetle zirve yapan halk aydın arasındaki

çatışmayı hazırlayan süreç olmuştur. Türk aydınını batı oluşturmuştur. Halkına yabancılaşan Türk aydını, batıdaki burjuvazinin beslediği aydından farklı olarak toplumuna ve kültürüne yabancı düşmekle birlikte, modernleşme sürecini halka karşı, kültürel değerlere karşı bir platformda gerçekleştirmeye çalışmıştır.

(...) Modern aydının batılı prototipleri var olan ideolojik otorite (bu şüphesiz aynı zamanda politik otoriteyle düzenli bağlantıları olan Kilise idi) ile çelişmiş, otoriteyle mücadele ederek kendi kimliğini bulmuştur. Osmanlı aydınları ise otoriteyle bu anlamda bir çelişkiye düşmedikleri gibi tersine otoritenin emriyle aydınlaştılar. Aydın medrese veya tekkenin değil, devletin kucağında büyümeye başlamıştır. Aydın olduktan sonra ise devlet yapısı içerisinde yer aldılar. Bunun sonucunda Türk aydını tarihine yabancılaşmıştır. Tarihten kopuş aydına, yapma ve uydurma bir tarih açısı vermiş, bunun sonucu Türk aydınının da halk kitlelerinden habersizleşmesi, fikir planını ancak dışarıdan aşırılan, soyut, bozulmuş, kavram kalıpları içine hapsedmesi şeklinde tezahür etmiştir. Böylece Osmanlı aydını toplum karşısında hep sınıflar üstü konumda kalmıştır (Subaşı, 1995, s.66-75).

Modernleşmeyi Batılılaşmak olarak gören ve uygulamaya çalışan Türk aydını, Türk edebiyatında roman türüyle göstermeye başladığı değişimin örneklerini topluma ulaşılabilen her araca uygularken, sinemada bu durumdan payını almıştır. Modernleşmenin yerli değerler üzerinden üretilmemesi, geleneksel olanın modernliğin önünde bir engel olarak görülmesi Türkiye’de ilk sinema filmlerine de yansımış, geleneksel özellikleri din ile kurulan toplumun geleneksel olanla bağları koparılmaya çalışılmıştır. Türkiye’de sinema üzerinde uzun yıllar tekel oluşturan Muhsin Ertuğrul, kendisinin de batı sanatlarından etkilenmesi neticesinde Türk aydınının batılılaşma pratiklerini benimseyerek, batı tarzı romanlardan yaptığı uyarlama filmlerde geleneksel olanın modernleşme sürecinde engel teşkil ettiği pratiğini, yerli dini figürleri yeniden üreterek işlemiştir.

(...) Batılılaşma ve modernleşmenin özdeşleştirilmesine karşı çıkan ve kendilerine özgü değerleriyle alternatif modernlik formları sunan İslami yönetmenleri, sabit ve özcü kategorilerle değerlendirmek, İslami kesimleri ise “gerici” ya da “gelişmemişler” olarak nitelendirmek, batı merkezli ideolojik zamansallaştırma ve hiyerarşik konumlandırma anlayışının, bir başka kültürel ve coğrafi bağlamda yeniden üretilmesidir (Özdemir, 2011).

Ertuğrul’un sinemasında işlediği dini karakterleri ötekileştiren tiplemesi, Türk sinemasının uzun yıllar boyunca aynı temadan hareket ederek aynı tiplmeleri oluşturmasına zemin hazırlamıştır. 1960’ların sonlarına kadar yapılan filmlerde, modernleşmenin batılı tarzda oluşturulan öğelerle halka verilmeye çalışılması sonucunda modern şehir insanıyla, kırsal kesim insanı arasında uçurumlar oluşmuştur. Eğitim seviyesinin düşük olduğu Anadolu insanına

modernizmi kazandırma aracı olarak seçilen sinema, Anadolu’da altyapının uygun olmadığı için uzun süreler sonra yaygınlaşmaya başlamış, bu durum ise şehir ve kırsal kesim arasında oluşan entelektüel birikimin artmasına neden olmuştur. İstanbul gibi büyük şehirlerdeki elit tabaka, batılılaşma adına sunulan modern birey kimliğini edinirken, kırsal kesim insanı ise bu sürecin gerisinde kalmıştır. Türkiye’de modernleşme süreci, toplumun yaşayış şekilleri yönünde farklı olarak algılanmıştır.

(...) Muhafazakâr eğilimliler modernleşme sürecinde kültürel değerlerin değiştirilmesini düşünmezlerken; aydınlar kültüründe değişmesini hedeflemişlerdir. Giderek küçülen dünyada diğer ülkelerdeki gibi Türkiye’de dışarıdan gelen kültür ve ideolojilere açık hale gelmiş ve Batı kültürü ve teknolojisi toplum tarafından kabul edilmiş, Türk-İslam toplumu kendi değerleriyle yoğrulmuş bir batı sentezi oluşturamamıştır (Pösteği, 2004, s.20).

Türk aydını modernizmin ülkeye yerleştirilmesi noktasında, geleneksel olan bütün kurumların değiştirilmesi gerekliliğini sürekli olarak ön planda tutmuştur. Toplumun geleneklerini oluşturan din, bu dönüşüm sürecinde en büyük engellerden biri olarak görülmüştür. Batıda yetişen Türk aydını ile din arasında, batı aydınının kilise otoritesine karşı çıkarak oluşturduğu aydın kimliğinden kaynaklanan bir önyargı oluşmuştur. Bunun yansıması ise Türk aydınında dine karşı bir duyarsızlık olmuştur. “Aydın, elden geldiğince ve her fırsatta din ve din temeline dayalı bütün değer yargılarını eleştirmeli, küçük düşürmelidir. Böyle bir tavır ise, sıradan aydını gerçek ve kusursuz aydın mevkiine çıkartır. Oysa entelektüel faaliyet Shils’in de vurguladığı gibi dini meslek ve meşguliyetlerden doğmuştur” (Subaşı, 1995, s.75).

Türk toplumunun XVIII. yüzyılda başlayan modernleşme hareketleri sonucu, toplumun kültürel dokusunda onarılamayacak yaralar açılmış, kendi modernitesini kendi değerleriyle üretemeyen toplum bütün değerleriyle sarsılmış ve arada kalmıştır. Türk aydınının değişimin yegâne engeli olarak gördüğü din, toplumsal yaşam içerisinde daralan yaşam çerçevesini bireyin maneviyatı üzerinden sürdürmeye mahkûm edilmiştir. Bunun sonucu olarak ta dini öğretileri din görevlilerinden öğrenen halk, toplum arasında din sömürüsü yapan din adamlarının türemesine dolaylı olarak katkıda bulunmuştur. Bu din dışı din adamları, filmlerde uzun yıllar din ve din görevlilerinin kötülenmesine, dine karşı bilinçaltında olumsuz bir imaj oluşturulmasına neden olmuştur. Cumhuriyet yönetiminin modernleşmeyi ülkeye yerleştirme politikalarının ciddi sonuçlarıyla

Batılılaşma sürecinde önemli kırılmalar yaşayan Türk toplumunda, bu sürecin toplum arasında din sömürüsü yapan kişilerin çoğalmasına zemin hazırladığını söyleyen Haksal; bu süreci şu şekilde değerlendirmektedir:

(...)1930'lerden itibaren din eğitiminin yasaklanması, ezanın Türkçeleştirilmesi ciddi anlamda bir boşluk meydana getirmişti. Din adamı grubu bilgiden yoksundu. Sadece bir hoca efendiden kısa dönem bir eğitim alan birkaç zammı sureleri ezberleyenler ve kulaktan dolma bilgiye sahip olanlar din adamı oluvermişlerdi. Sosyal hayattan uzak olan bu tipler modern fenne karşı çıkar, her yeni şeyi gavur icadı diye niteler reddederdi (Haksal, 2007).

Haksal'ında yazısında değindiği "gavur icadı" repliği, uzun yıllar Türk sinemasında ötekileştirilen din adamı tiplemesi kimliğini zihinlerde oluşturan bir replik olarak yer etmiştir. Türk sinemasında Ertuğrul sinemasıyla başlayan âlemci, çıkarıcı, yobaz din adamı tiplemesi; toplumsal gerçekçi sinemada Marksist ideoloji çerçevesinde işlenmeye başlayıp, Türk toplumsal yaşamı içerisinde meydana gelen siyasal ve toplumsal hareketlere paralel olarak değişiklik göstererek günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır. Bu bağlamda Türk modernleşmesinin önünde engel olarak görülen din ve din adamı temsilleri film örnekleriyle incelenecektir.

2.1.TÜRK SİNEMASINDA DİN SÖYLEMİ VE İŞLENEN TEMALAR

Türk sinemasındaki İslami temalı filmleri okuma noktasında, Türk toplumunun XVIII. yüzyılda hayatına girmeye başlayan modernlik kavramı ile geleneksellik arasındaki dönüşüm sürecini anlamak gerekmektedir. Çünkü dönemin aydınları tarafından geleneksel olan bütün unsurlar modernleşmenin önünde engel olarak algılanmış ve bu düşünce şekli kendini ilk olarak Türk edebiyatında batıdan gelme bir ürün olan romanlarda göstermeye başlamıştır. Batı kültürü ile yetişen ilk dönem Türk aydınları geleneksel bir toplum yapısı olan Osmanlı'nın geri kalmışlığının nedenini İslam'a bağlamış, dinin toplum içerisindeki yapısının değişmesi gerektiğini savunmuşlardır. Edebiyatta başlayan modernleşme hareketleriyle birlikte, toplumda saygın bir konumu olan din adamı romanlarda vatan haini, yüzünden şer akan, görünüşünden kötülüğü temsil eden tipler olarak temsil edilmeye başlanmıştır. "Kötülerin ruh dünyaları suratlarına ve fizik yapılarına aksetmiştir. Adeta kriminal tipler olan bu

kahramanların daha tanıtımından fena işler yapacakları bellidir” (Gülendam, 2002, s.354). Aydınlar tarafından modernizmin topluma ulaştırılması noktasında her mecranın bu ideolojiyi yayma aracı olarak kullanılmak istenmesi neticesinde, sinemanın kitlelere ulaşma becerisi göz önünde bulundurularak sinema kitleleri etkileyen bir ideolojik silaha dönüşmüştür. Neticesinde ilk dönem Türk filmlerinde din adamı karakterleri genel olarak köylünün gelişmesini istemeyen, modernliğe karşı çıkan, vatan haini, düşmanla işbirliği yapan kimseler olarak temsil edilmişlerdir. Bu dönemde din adamını tamamen olumsuz ele alan “Reşat Nuri; Yeşil Gece, Yakup Kadri; Yaban, Nur Baba, Ankara, Burhan Cahit Morkaya; Şeyh Zeynullah, Nişanlılar, Esat Mahmut Karakurt; Perde Arkası” (Gülendam, 2002, s.353) romanlardan ilk dönem Türk sinemasında yapılan uyarılma filmlerde kalıplaşan din adamı karakterleri sergilenmiştir. “Halide Edip’in Vurun Kahpeye’de çizdiği bu aşağılık, entrikacı, hain, çıkarıcı ama aynı zamanda halkın yanında görünen sahte dindar tipi, kendisinden sonra gelen ve köy romanı geleneğinde yer alan olumsuz din adamı tipinin başlangıcı olmuş ve hepsini de etkilemiştir” (Gülendam, 2002, s.355). Nitekim unutulmaz nokta ise, Türk aydınının kurtuluş savaşı zamanında şeyhinden imamına, köylüsünden şehirlisine tüm halkla birlikte bir mücadelenin içerisinde olduğudur. “Kurtuluş Savaşı’nın kazanılmasından sonra aydınlar, o zamana kadar uzak kaldıkları için kendilerini tenkit ettikleri halktan, tekrar kopma sürecine girerler. Yenileşmeyi, Batılılaşmayı Avrupai toplantılarda, çay partilerinde, salon köşelerinde bulabileceklerini sanırlar ve ortaklaşa kazandıkları mücadeleyi unutmuşçasına, halktan ayrı bir dünya kurarlar” (Balci, 2002, s.334). Cumhuriyet yönetimi, Batılılaşmak için toplumun geleneksel yaşam formları ile olan bütün bağlarını ortadan kaldırmak istemiş ve bu doğrultuda birçok yenilik yapmıştır. Cumhuriyet yönetimini yıkmak isteyen dış güçler, toplum önderleri konumunda olan birkaç Şeyh ya da din adamını kullanarak isyanlar çıkarmış farklı emellerini gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Şeyh Said isyanı da hilafet yanlısı grupların İngiliz desteği ile cumhuriyet yönetimine karşı ayaklanmasıyla gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda cumhuriyet yönetimi hilafeti kaldırmış ve toplum içerisindeki Şeyh, cemaat lideri gibi kişilere hain gözüyle bakılmaya başlanmıştır. Bu durum romanlara da yansımış neticesinde olumsuz bir din adamı karakteri çizilmiştir. Fakat yanlışa düşülen nokta ise, özelin genellemesinin yapılması olmuştur. İlk dönem Türk romanlarında birkaç roman hariç din adamları hain, yobaz tipler

olarak ele alınmıştır. Nasıl ki köyde dini kendi çıkarları doğrultusunda kullanan insanların yanında gerçekten dini yaşamaya çalışan temiz insanlar varsa, tarihi belgeler de gösteriyor ki, milli mücadelede;

(...) Hacı Fettah, Şeyh Yusuf veya Hafız Eyüp tipindeki insanların yanında ve onlardan sayıca çok fazla olup, halk üzerinde de kurtuluş mücadelesinde olumlu etki yapmış din adamları ve dindarlar (Ankara Müftüsü Mehmet Rıfat Börekçi, Denizli Müftüsü Ahmet Hulusi Efendi, Amasya Müftüsü Hacı Tefvik Efendi, Amasya Müftüsü Abdurrahman Kamil Efendi, Ispartalı Hafız İbrahim Efendi, Afyonkarahisarlı İsmail Şükrü Efendi, Erzurum Kadısı Hurşit Efendi ve Maraş Ulu Camii imamı Rıdvan Hoca gibi adlarını sayamayacağımız birçok insan) vardır (Gülendam, 2002, s.356).

Sinema, Türkiye'deki ilk yılları ile birlikte cumhuriyet yönetiminin ideolojisini topluma aktarma noktasında tam anlamıyla etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Bu çerçevede Türk toplumunda sosyal hayatı düzenleyici bir role sahip olan İslam dini ve dinin topluma ulaşması noktasında onu temsil eden imamlar, dindar insanlar, toplum arasında hoca olarak anılan kimseler ilk dönem Türk filmlerinde gerçek üstü bir yaklaşımla ele alınmıştır. Filmlerin çoğunda modern icatları gavur icadı olarak niteleyen, modernleşmeye karşı çıkan yobaz din adamı ve dindar görünen hilekâr, para ve kadın düşkünü tipler 1990'lı yıllara kadar birçok filmde yer almıştır. Filmlerde genel olarak din adamı, dindarlığın mekânı olarak kırsal kesim, tema olarak toplumsal sorunlar öykülerde yeniden üretilerek verilmiştir. İlk dönem Türk filmlerinde genellikle hilafet yanlısı, düşmanla işbirliği içerisinde sunulan din adamları Nur Baba, Vurun Kahpeye, Ateşten Gömlek, Ankara Postası filmlerinde yansıtılmıştır. 1960'lı yıllarla birlikte toplumda meydana gelen sosyo-ekonomik ve politik değişimler; Umut, Yılanların Öcü, Şafak Bekçileri, Bir Türk'e Gönül Verdim filmleriyle sinemaya yansımıştır. Abisel (2005), bu yıllarda yapılan filmlerin temsillerini şu şekilde açıklamıştır: "Nitekim bu yıllarda yapılan filmlerin büyük kısmında muska yazmak, büyü yapmak gibi konular sıkça ele alınmıştır. Özellikle kırsal kesimde hocaların benzer davranışları gündeme getirilmiş, bu yolla din adamı, kötü niyetli muhtar, toprak ağası üçgeni modernleşmenin karşısındaki güçler birliği olarak inşa edilmiştir" (s.257). Yeşilçam sineması içerisinde geniş bir yer tutan güldürü filmleri, özellikle Kemal Sunal'ın "İnek Şaban" karakteriyle canlandırdığı dini çağrışımlı isimlerin kullanıldığı filmler toplumda olumsuz imajlar oluşturmuştur. " Peygamber sahabe isimleri, kutsal sayılan gün, gece ve aylara ait isimler gibi dindar insanların kullandığı isimler filmlerde çoğunlukla kapıcı, köylü, işçi gibi

sosyo-ekonomik yönden toplumun alt kesiminde bulunan, ya da saf, cahil, sakar olarak belirlenen karakterlere verilmektedir” (Enderun, 2011, s.131). 1990’larla birlikte Türk sineması yeni bir yapılanmanın içerisine girmiştir. Bu dönemde Türk sinemacıları, kadın, çocuk, gerçek yaşam öyküsü, aşk, güldürü, tarihsel, melodram, suç temalı birçok film çekerek, sinemayı sanatsal bir olgunluk seviyesine taşımışlardır.

(...) 1990’ların sonlarına doğru Eşkıya, Ağır Roman gibi suçu ve suçluyu kentin varoş mahallerinde ele alan filmler çekilmeye başlamıştır. Şehirde yaşan ve pavyon şarkıcısı olmayan kadınlar, cinsel bunalımları ve erkek kadın ilişkileri doğrultusunda ele alan filmler ile köyden kente göçün yerine şehrin sorunları işleyen filler çekilmiştir. Çekilen bu filmlerle birlikte, Milli sinema olarak adlandırılan İslami filmlerin başında Minyeli Abdullah 1-2, 1990’lardan sonra ise politik bir söylem içeren İslami filmler gibi çok sayıdaki yeni yapımlar Türk sinemasını yeni bir yönelime doğru taşımışlardır (Pösteki, 2004, s.52-67).

2000’li yıllarla birlikte dini filmlerin konularında geçmişe göre büyük oranda değişiklikler yaşanmıştır. Bu yıllarla birlikte filmlerde sosyal bir gerçeklik olarak görülen din adamları, dini meşkuliyetleri dışında sosyal kimliği ile temsil edilmeye başlamıştır. Yine bu yıllarda Hollywood filmlerinin yansımaları olarak din teması şiddet ve terörle iç içe verilmiştir. Hollywood’un korku filmleri Türk sinemasında İslam dininin öğeleri üzerinden kurulmuş, Kur’an-ı Kerim’de geçen cin gibi insan algısının dışında olan temalar işlenmiştir. Yeni dönem din temalı filmlerde mekânlar artık şehir ortamına kaymış, din görevlisi ise yüksek eğitimini tamamlamış devletin atadığı resmi din görevlileri olarak temsil edilmeye başlanmıştır. İmamlar, giyim kuşam, saç sakal tıraşı, okuduğu hutbelerle modern dünyaya ayak uyduran, etrafındaki insanların saygısını kazanmış, güzel sesiyle ezan okuyan, sosyal mekânlar da halkla iç içe olan, insanların sorunlarını çözmeye yardımcı olan duyarlı kimseler haline dönüşmüştür. Türk sinemasının başlangıcından günümüze kadar geçirdiği süreç incelendiğinde filmlere yansıyan din temasını üç başlık altında incelemek doğru olacaktır. Birincisi cumhuriyetin ilk yılları ile filmlere yansıyan haliyle düşmanla işbirliği yapan din adamı temsili olarak 1920-1950 yılları arasında Türk sinemasında din ve din adamı temsili. Rüşvetçi, çıkarıcı, modernleşmenin önünde engel olarak görülen, yobaz din adamı ve ideolojik temsilleri ile 1950-1980 yılları arasında Türk sinemasında din ve din adamı temsili. Milli sinema akımı ile birlikte gerçek hayatta karşılığı olan din adamı temsilleri sinemada yer bulmaya başlamıştır. 1980 sonrası değişen ülke şartlarına paralel olarak sinemanın yeni bir yönelime girmesiyle modern şehir

hayatında sosyal bir gerçeklik olarak gösterilen din adamı temsilleri 2000 sonrasında Türk sinemasında yeni denemelerle gösterilmeye çalışılmıştır. 1980 askeri darbesiyle başlayan toplumsal değişimin sinemada yansımaları olarak şekillenen din teması “1980 sonrası Türk sinemasında din ve din adamı temsili” şeklinde ele alınacaktır.

2.1.1. 1920-1950 Yılları Arası Türk Sinemasında Din Ve Din Adamı Temsili

Sinemanın ülkemize geliş yılları aynı zamanda ülkemizin I. Dünya savaşında olduğu yıllara denk gelmiştir. Osmanlı devleti XVIII. yüzyılda başlayan sorunlarla dağılma noktasına gelmiş, Avrupa devletleri Osmanlı topraklarını kendi aralarında paylaşmış ve Osmanlıya karşı birleşerek büyük bir savaş ilan etmişlerdir. Neticesinde Anadolu’da bir savunma hattı oluşturularak Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde halk topyekün savaşa katılmış ülke işgalden kurtarılmış ve hilafetin yerine cumhuriyet yönetimi kurulmuştur. Bu süreç içerisinde hilafetin yıkılması ve ellerindeki gücün kaybolmasını istemeyen bazı din adamı kesimi cumhuriyetin kurulmasını istememiş, hilafetin kalması koşuluyla mandacılık sistemini dahi savunanlar olmuştur. Fakat buna rağmen yukardaki bölümde de bahsettiğimiz gibi ülke genelinde pek çok din adamı halkın birlik olmasında görev üstlenmiş milli mücadeleye büyük destekler vermiş, her kesimden insanın vatan için tek bir vücut olmasıyla mücadele kazanılmıştır. Batıda yetişen Türk aydını savaştan sonra halkından ayrı düşmüş ve ülkenin gelişmesi için geleneksel olan bütün kurumların değişmesi gerektiğini, bu doğrultuda dininde değişime uğraması gerekliliğini her fırsatta dile getirmiştir. Aydınların kendince ülkesini kurtarma çabaları ilk dönem Türk romanlarında vücut bulmuş ve bu romanlarda din ve din adamı geriliğin sebebiyeti, savaş zamanında düşmanla işbirliği yapan vatan hainleri şeklinde temsil edilmiştir. Cumhuriyet yönetimi ideolojisini gerçekleştirmek için pek çok yenilik hareketi yapmış, aydına destek vermiş ve bu doğrultuda halka ulaşabilecek bütün yollar kullanılmıştır. Sinemada devletin ideolojik bir aygıtı haline dönüşmüştür. İlk dönem Türk sinemasını uzun yıllar tekelinde bulduran Muhsin Ertuğrul, çektiği filmlerde devletin ideolojisine paralel olarak din adamlarını aşağılayıcı, düşmanla işbirliği yapan gerici karakterler olarak temsil etmiştir.

(...) Öyle ki bazı tarihi filmlerimizde, Millî Mücadelemiz, Kuvay-i Milliyeci ve padişahçı-hilafetçi ikilemine oturtulmuş ve Millî Mücadele, aslında Batıcı-aydın (Kuvay-i Milliyeci), gerici-Doğucu (padişahçı-hilafetçi) çevreler arasındaki bir mücadele, adeta bir iç savaş olarak takdim edilerek bu ikilemde din adamına padişahçı-hilafetçi konumunda yer verilmiştir (Menekşe, 2005, s.50).

Ertuğrul, sinemasında o dönemin sorunlarını işlemeyip, cumhuriyet yönetiminin ve aydınların modernleşme olgusunu benimsemiş ve bu doğrultuda batı tiyatrolarından esinlenme uyarılama filmler yapmıştır. Ertuğrul'un ilk dönem filmlerinden; "Nur Baba" (Boğaziçi Esrarı-1922), "Ateşten Gömlek" (1923), "Ankara Postası" (1929), "Bir Millet Uyanıyor" (1932), "Ayranoz Kadısı" (1938) ve "Bir Kavuk Devrildi" (1939) din ve din adamları üzerine eleştirel bir yaklaşım getirdiği filmlerdir.

Muhsin Ertuğrul'un ilk dini içerikli filmi olan Yakup Kadri'nin Nur Baba adlı romanından uyarılama Nur Baba (1922); tekkesine gelen zengin kadınlardan yararlanan, ölen şeyhinin karısıyla evlenmesine rağmen başka kadınlarla da ilişki kuran, kadın düşkünü Bektaşî dervişi Nur Baba'nın konusunu anlatır. Bektaşî şeyhi Arif Baba'nın yetiştirdiği dervişlerden olan Nuri, Şeyh'in ölmesiyle onun yerine Şeyh olur. Filmde dini bir önder olan Nur Baba karakteri kadın düşkünü, sahtekâr, zengin olan kadınları kendi çıkarları doğrultusunda kullanan bir dervîştir. Ertuğrul'un, dini bir kurum olan ilim öğreten tekkeyi kötülediği, bu kurumların insanları maddi ve manevi olarak sömürdüğü bir yer olarak göstermeye çalıştığı ilk filmidir. "Filmin çekimleri sırasında bir grup Bektaşî dervişi stüdyoyu basıp Bektaşîlik aleyhinde film çevriliyor" (Scognamillo, 2003, s.46) diyerek sahneyi ve dekorları kırmış oyuncularını tartaklamışlardır. Film çekimi boyunca saldırıya uğrama endişesi ile polis gözetiminde tamamlanmıştır. Nur Baba filmi insanların tepki göstermesinden dolayı ismini değiştirip "Boğaziçi Esrarı" olarak gösterime girmiştir. Ertuğrul'un kurtuluş savaşını padişahçı ve hilafetçi grupla Kuvayı Milliyeci grup arasında yaşanan bir iç savaş gibi anlattığı filmler ise Ateşten Gömlek, Ankara Postası, Bir Millet Uyanıyor filmleridir. Filmlerdeki padişahçı din adamları hilafeti ve dini korumak adına Kuvayı Milliyecilerle çatışmayı tercih eden, dini kurtarmak adına düşmanla iş birliği içerisine girebilecek kadar vatan haini olarak temsil edilmiştir. Özellikle "Bir Millet Uyanıyor" filminde ki din adamı karakteri Said Molla ve yandaşlarına karşı Kuvayı Milliyeci yüzbaşının kahramanca sergilenen mücadelesi dikkat çekmektedir. Türk askerinin düşmana karşı hücumu geçerken kullanılan "kalbinde

kurtuluş için, zafer için iman, dilinde Allah'ın adı, Mehmetçik kükremiş aslanlar gibi saldırıyor” ifadeleri Allah’ı ve dinini savunanların Kuvayi Milliyeciler olduğu vurgusunu yapmıştır. Padişahı savunan bir din adamı ise, düşmanla işbirliği içerisinde olduğu gerekçesi ile kötülenmiş, vatan haini din düşmanı olarak temsil edilmiştir. Bu filmdeki hain din adamı karakteri kendisinden sonra çekilen filmlere örnek oluşturmuştur. Ankara Postası’ndaki din adamı temsili de aynı şekilde tam anlamıyla düşmanın bir ajanı gibi temsil edilmiştir.

Türk sinemasındaki din adamı tiplemesinin en prototip örneği Hacı Fettah tiplemesi, kendisinden sonra gelen din adamı karakterlerine örnek olmuştur. 1949 yılında Lütfi Ömer Akad tarafından çekilen, Halide Edip Adıvar’ın aynı adlı romanından uyarılma olan “Vurun Kahpeye” filmi, milli mücadele yıllarında köyün öğretmeni olan Aliye’nin, işgalci Yunan komutanı ile aşk yaşadığı gerekçesi ile köyün imamı Hacı Fettah’ın karakterinin köylüleri galeyana getirip Aliye’yi taşlatarak öldürtmesinin öyküsünü anlatır. Vurun Kahpeye’deki cübbeli, sarıklı, eli tesbihli, rahatsız edici mimikleri ile Hacı Fettah; “bıyksızları, kâfir gibi yakalık takanları, din düşmanı olanları istemeyiz. Düşman gelirse gelsin, canımıza malımıza dokunmadığı sürece ne var. Kuvay-i Milliye düşmanı gazaba getiriyor, bütün bunlar onların yüzünden oluyor ” gibi sözleri ile Kuvay-i Milliyecileri tam anlamıyla düşman olarak göstermekte ve köylüyü dolduruşa getirerek adeta işgali din adına savunmaktadır. “Filmde Milli Mücadeleye düşman olarak takdim edilen dindar görünümlü, çıkarıcı ve yobaz Hacı Fettah Efendi tipi öyle çizilmiştir ki, filmi seyreden kimse, ondan daha aşağılık, daha çıkarıcı ve daha din simsarı bir insan olamayacağı yargısına varır” (Menekşe, 2005, s.53). Filmde çizilen din adamı temsili, hem modernizmi getiren aktör olarak öğretmene karşı çıkan, hem de düşmanla işbirliği yaparak masumların ölmesine sebebiyet verecek kadar vatan haini bir karakterdir. Filmin öyküsü tam anlamıyla dini bir konu olmasa da, yansıttığı olumsuz bir din adamı, şehitler için okutulan Mevlut sahneleri, İslami değerler gibi dini öğeleri içerisinde barındırmaktadır.

Bu yıllarda yapılan milli mücadele konulu filmlerin genelinde din adamları vatan haini ve eğreti karakterler olarak gösterilmiştir. İslam bu çıkarıcı kişiler tarafından karalanmış, halkın dini değerlerden uzaklaşma ihtimali oluşturulmuştur. O zamana kadar toplum içerisinde güçlü bir yeri ve saygınlı olan din adamlarının halkın gözündeki saygınlığı zedelenmiştir. Halbuki yukarıda da

bahsettiğimiz gibi milli mücadelede din adamlarının katkısı yadsınamaz derecede fazladır. Batı tipi modernliği Türk toplumuna yaymak isteyen aydın kesiminin uğraşları sonucunda ortaya çıkan bu manzara, kültürüne ve toplumuna yabancılaşan aydının ülkesine ihanetidir. Bu şekilde Türk İslam sentezi unutturulmaya çalışılmıştır.

Türk sinemasında mili mücadele konulu filmlerde gerçeği olduğu şekliyle yansıtan birkaç filmde çekilmiştir. Yücel Çakmaklı'nın, Tarık Buğra'nın aynı adlı romanından uyarılma olan "Küçük Ağa" ile "Sahibini Arayan Madalya" filmleri diğer filmlerin aksine milli mücadeleyi gerçekçi bir dille anlatmıştır. Küçük Ağa'da, Yunan işgali sırasında Akşehir imamı Kuvay-i Milliye ye karşı çıkan bir din adamıdır. Fakat müftünün kendisini oradan kaçırmak istemesiyle gerçekleri görerek mücadelenin içinde yer alması ve çevresindeki insanları da mücadeleye destek olmak için yönlendirmesi anlatılır. Filmde din adamına ve dine saygı gerçek hayattaki anlamıyla aktarılmaya çalışılmıştır.

2.1.2. 1950-1980 Yılları Arası Türk Sinemasında Din Ve Din Adamı Temsili

Türk sinemasında din ve din adamı temsilleri başlangıcından 1980'lere kadar aslında olması gerektiği sosyal yaşamın bir parçası, Türk kültürünü oluşturan bir değer gibi yansıtılmamıştır. Geleneksel bir yaşam süren Türk insanının Orta Asya'dan ve eski dini inanışlarından kalan ama İslam'ın getirdiği değerlere aykırılığı olmayan bazı sosyal uygulama biçimleri, zamanla yozlaştırılıp değişmiş ve İslam adı altında bir kesimin sömürü silahına dönüşmüştür. Özellikle kırsal kesimde eğitim seviyesi düşük bireylerin dini yaşama şekilleri dinleme yoluyla oluşmuş ve dini anlatan insanların bu yerlerde önemi artmıştır.

(...) Geleneksel toplumlarda din; ahlak, kültür, örf ve adetlerin resmi koruyucusudur. Topluluk üyelerinin, bütün manevi ve sosyal hayata ilişkin problemlerinin çözümünü kendisinden bekledikleri din, böylece geleneksel toplumda grubun ve kültürünün, onun vasıtasıyla olgunlaşmayı umdukları ve çalıştıkları ideal halini almaktadır. Şüphesiz böylesi bir toplumda din adamı en büyük manevi ve sosyal otoriteye sahiptir (Subaşı, 1995, s.56).

Geleneksel topluluklarda görülen muska yazma, üfürükçülük gibi İslam dininin kesinlikle yasakladığı unsurlar, dini çıkarları doğrultusunda kullanan ve sömüren, çıkarıcı sahte din insanlarının başvurduğu yollardır. Türk sinemasında din temalı filmlerin Velioğlu'nun da bahsettiği gibi; "...köy konulu filmlerin işlenmesinin nedeni, şehir yaşamında geçen filmlerin dini içeriklerinin zayıf

olması” (Velioğlu, 2005, s.43) filmlerin kırsal kesimde geemesinin temel nedeni oluşturmaktadır. Sinemacılar, köy hayatında geçen toplumun bu aksayan yönlerini dinin kendisi gibi göstermekle yanılığya düşmüşlerdir. nk filmlerde gösterilen din adamı temsilleri ve dini konular, kırsal kesimlerde nadir rastlanan beşeri olaylardır. İnsanın olduğu her yerde sahtekrlık işlerinin olduğu gibi, dini hayat içerisinde de insana bağlı yanılışlıkların yaşanması kaçınılmazdır. Cumhuriyet sonrası batılılaşma çabaları neticesinde geriliğin nedeni olarak görülen dinin, sosyal yaşamdaki etkinliği indirgenmek istenmiştir. Neticesinde sinemacılar dini, filmlerde konu edinirken kırsal kesime yönelmiş, bu topluluk içerisindeki aksayan yanları toplumsal bir sorun olarak ele almışlardır. 1960 darbesi sonrası meydana gelen özgürlük ortamında sinemacılar daha önce işlenmemiş konulara eğilmiş, toplumun sorunlarını işlemişler ve modernleşmenin nasıl olması gerektiği konusunda kendilerince üzüm getirmeye çalışmışlardır. Bu süreç içerisinde Türk sinemasında belli başlı fikirsel akımlar meydana gelmiş Türk sineması bu akımlar doğrultusunda gelişmiştir. Her akımın temsilcisi yönetmenler ise din temasını kendi görüşleri çerçevesinden anlatmaya çalışmıştır. 1950 yılından sonra filmlerde genel olarak din adamları; modernleşmenin karşıtı, yobaz, kağıtı, çıkarıcı, muskacı, kırsal otoriteden (muhtar, ağa) yana olan karakterler olarak temsil edilmişlerdir. Karakter, kirli uzun sakalı, cübbesi, sarığı, elinden düşürmediği tesbihi ve sert mimikleri, diliyle dişi arasında fisıldadığı dini kelimeler ile itici bir kişiliktir.

Dinin köy ve köylüyle zdeşik hale getirildiği toplumsal gerçekçi filmlerin içerisinde din adamı temsiliyle dikkat çeken; “Bir Türk’e Gönül Verdim” (1963), “Yılanların c” (1962), “Kuma” (1974), “Sürü” (1978), “Kibar Feyzo” (1978), “Hazal” (1979), “Davaro” (1981), “Züğürt Ağa” (1985) filmleri köy yaşamı içerisindeki geleneklerin İslam diniyle karıştırıldığı, din adamlarının tam anlamıyla ötekileştirildiği yapımlardır.

1962 yapımı olan Yılanların c filmi Beytullah Hoca karakteriyle dikkat çeker. Yaşlı annesi Irazca, karısı Hata ve üç oğluyla kk toprağını işleyerek geçimini sağlayan Kara Bayram gariban bir köylüdür. Köyün muhtarının, Bayram’ın evi önündeki arsayı Haceli’ye satmasıyla olaylar başlar. Kara Bayram ve Haceli arasında büyük bir çatışma çıkar. Kara Bayram, evinin önüne Haceli’nin ev yaptırarak istemesiyle kendini haksızlığa uğrattığını düşünür ve itiraz eder.

Köyün ileri gelenlerinden Dayı Emmi Kara Bayram'ın tarafını tutar. Muhtar ise Haceli'nin tarafını tutar. İki taraf arasında yağma, talan şiddet içerikli olaylar yaşanır. Kaymakam ve Garnizon komutanının köyü denetlemeye geleceğini haber alan Irazca, köyün girişinde Kaymakam'ın yolunu keser ve olanları anlatır. Kaymakam'ın tavsiyesine uyan Irazca, tüm aileyi toplayarak haklarını aramak için vilayete gider.

Yılanların Öcü, iki köylü arasında geçen hak arama meselesinde meydana gelen olayları anlatır. Filmde dikkat çeken din adamı karakteri Beytullah Hoca, Kara Bayramın ifadeleriyle; “ben şaşırıyorum şu Beytullah Hoca’ya. Çoğu zaman adımını atmaya dermen bulamaz. Cebi bolca bir para görmez. Oğlu-kızı sözünü tutmaz. Karısı yüzüne bakmaz. Gene de şükür çeker” filmin başında tanıtılır. Kara Bayram'ın, Beytullah Hocayı tanımladığı ifadeleri ile kendi ailesinde bile saygı görmeyen bir din adamının şükür çekerek yaratana sarılması, aslında içinde bulunduğu durumdan dolayı kendisini avuttuğu yargısına götürmektedir. Bir nevi Beytullah hocanın şükrederek kendini avutması, dinin afyon tanımlamasına gönderme şeklinde vücut bulmuştur. Diğer bir yandan ise bu din adamı karakterinin ailesi tarafından bile saygı görmeyen dışlanmış bir karakter olarak temsil edilmesiyle, din adamlarına karşı bir önyargı oluşmasına sebebiyet verilmiştir. Cuma namazı sırasında Beytullah Hocanın söyledikleri, Bayramın yaşadığı şeylere boyun eğmesi ve hakkını diğer tarafta araması gerektiğini ima etmektedir. “Şuna bütün benliğimizle emin olalım ki, hiçbir kötülük karşılıksız kalmayacaktır. Ama bu dünyada ama öbür dünyada bilinmez. Sabır kadar büyük meziyet, itidal kadar iyi huy Allah nazarında mevcut değildir”. Filmin genel öyküsü içerisinde değerlendirildiği zaman bu ifadeler, dinin insanları pasifleştirdiği, haksızlık karşısında boyun eğmekten başka bir çıkarının olmadığı kanaatine sürüklemektedir. Filmde dikkat çeken diğer bir sahne ise Irazca'nın Kara Bayram'ı Haceli'nin karısını baştan çıkarmak için gönderdiği sahnedir. Burada da manevi ve ahlaki kurallar hiçe sayılmış, klasik Yeşilçam sinemasının kadın olgusu doğrultusunda kadın, cinsel sömürü aracına dönüştürülmüştür. Böylece toplumun ahlaki değerleri zedelenmiştir. Filmde köyü denetlemeye gelen kaymakam ise devleti temsil ederek, haklarını kanun yoluyla aramayı öğütleyip köyden, geri kalmışlıktan, modern şehir ortamına atıfta bulunmaktadır.

Türk sinemasının din adamı karakteri temsilinin en belirgin örneği olan filmi ise 1978 yapımı Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı "Kibar Feyzo" filmidir. Ağalık düzenine başkaldırı, işçi hakları, grev, sendika kavramlarına yer verilmiştir. Şehirde aydınlanan köylünün, köye dönerek köylüyü ağaya karşı ayaklandırmasıyla ideolojik temsiller aktarılmıştır. Filmdeki din olgusu da Marks'ın ideolojisi çerçevesinde ele alınmıştır. Film komedi oyuncusu olan Kemal Sunal ile bütünleşmiştir. Bu filmdeki hoca karakterinin toplum içerisinde bu kadar çok bilinmesinin ve yargılanması da uzun yıllar Kemal Sunal filmlerinin hayranlıkla izlenmesinden dolayıdır. Feyzo (Kemal Sunal) askerden döndükten sonra köyün en güzel kızı Gülo'ya talip olur. Aynı şekilde askerden dönen Bilo da Gülo'ya taliptir. Gülo'nun babası Hacı Hüso bu durumdan faydalanmak için başlık parasını açık artırmaya koyar. Sonunda on bin lira peşin, on bin lira senet karşılığı Gülo'yu, Feyzo alır. Feyzo, borç senetlerine ağayı kefil ettirir ve ağayı düğüne davet eder. Ağa düğüne geldiğinde Feyzo'nun başında fötr şapka görür ve onu köyden kovar. Feyzo İstanbul'a gidip çalışmaya başlar. İstanbul'dan her taksit ödemesi geldiğinde köye gelen Feyzo, taksitini ödeyerek karısına geçici süreyle kavuşur ancak her seferinde ağa tarafından tekrar kovulur.

Kibar Feyzo filminde dikkat çeken bir din adamı temsili ve birde dindar insan temsili vardır. Hacı Hüso olarak anılan Hüso, tam anlamıyla para düşkünü bir karakterdir. Para için kızını satan ve hatta kızını açık artırmaya çıkararak, aynı zamanda para gidecek diye oğlunu evlendirmeyen bir tiptir. Bu karakter üzerinden dindar insanlar çıkarıcı olarak gösterilmeye ve kötülenmeye çalışılmıştır. Din adamı olan topal Hoca köyün imamıdır. Hocanın bir ayağı topaldır ve baston yardımıyla yürür. Elinden oldukça gösterişli bir tesbihi vardır. Uzun kirli gri sakalları, ayağında şalvarı, başında sarığı, kirli eski bir siyah cübbesi ile itici bir tip olarak gösterilmiştir. İzleyici hoca karakterinden oldukça rahatsızlık duyar. Topal Hoca ilk olarak şadırvanda abdest alırken görülür. Feyzo yanına gelir ve Gülo'ya talip olduğunu, anasının istemediğini, bu nedenle mecnun gibi davrandığını anlatarak yardım ister. Karşılığında ise 100 lira teklif eder. Hoca ise 200 lira bir de horoz ister. Feyzo ise 150 lira bir tavuk der ve anlaşılır. Burada dikkat çeken husus ise bir din adamının abdest alırken kendinden istenilen yardıma karşılık maddi olarak bir pazarlığın içerisine girmesidir. Türk sinemasında görülen rüşvetçi ve çıkarıcı din adamı karakterinin en belirgin olduğu

temsillerden birisidir. Din ve din adamı karakteri bu şekilde toplum karşısında aşağılanarak küçük düşürülmüştür. Topal hocanın görüldüğü diğer önemli sahne ise Gülo için yapılan başlık parası mücadelesidir. Topal Hoca, Feyzoyla anlaşma yapmasına rağmen burada rakibi olan Bilo'nun yanında yer almıştır. Çıkarı için hiç düşünmeden saf değiştirmiştir. Bu sahnede de din adamı karakterinin çıkarıcı kimliği yansıtılmaya çalışılmıştır ve toplum karşısında yine din adamı karakteri aşağılanmıştır. Topal Hoca'nın son sahnesi ise, ağaya karşı ayaklanan halkın karşısında olup, ağanın yanında yer alarak “din elden gidiyor ağam” diyerek ağaya yaranmaya çalıştığı sahnedir. Otorite olan ağanın yanında yer alarak, Türk sinemasındaki temsillerden birini daha içermiştir.

Kibar Feyzo filmindeki Topal Hoca karakteri, bilinçli ya da bilinçsiz olarak dini değerlere zarar veren ve gerçeklikten uzak bir temsildir. İslam dininde açıkça yasaklanmış olan rüşvet kavramını hoca kendisi almaktadır. İslam'ın kadına verdiği değer düşünülduğünde, filmdeki başlık parası uygulaması dine uygun olmayan bir olgudur. Buna rağmen köylünün bu durumun kaldırılması için ayaklanması karşısında hoca karakteri ağanın yanında olarak “din elden gidiyor” ifadeleriyle bu duruma karşı çıkararak düzenin savunucusu olmuştur. Filmde açıkça görülmektedir ki din adamı karakteri gerçek yaşamda karşılığı bulunmayan, İslam'la bağdaşmayan, ideolojik emellerle oluşturulmuş bir karakterdir.

Türk Sinemasında işlenen temaların içerisinde, geleneksel topluluklarda fazlaca görülen muska, büyücülük, üfürükçülük gibi İslam dinin kesinlikle yasakladığı uygulamalar yer almaktadır. Yenen, çalışmasında bu uygulamaları; “geçmiş kültürlerin etkisi ve metafizik konulara duyulan ilgi gibi sebeplerle insanların dinsel bir anlam yüklediği semboller kümesine dönüşmüşlerdir. Bu sebeple bu tarz inanışlar, din ve dini hayatın yanlış yorumlarla ortaya çıkmış heretik yönüne işaret etmek için başvurulan bir gerekçe olmuşlardır” (Yenen, 2011, s.123) şeklinde ifade etmektedir. Özellikle doğunun kırsal kesimlerinde eğitimin düşük olduğu topluluklarda ağalık düzeninin devam ettiği yıllarda törelerden kaynaklanan durumlar İslam'a mal edilmeye çalışılmıştır. Müslümanlığı gerçek anlamda yaşayan hiç kimsenin kabul etmeyeceği safça bir kadercilik anlayışı, geçmiş geleneklerden kalma değerler İslam'ın değerleri gibi yansıtılmıştır. Bu yaklaşım özellikle fikirsel akımların filmlerinde oldukça ideolojik bir olgu olarak ele alınmıştır. Korhan Yurtsever'in “Fırat'ın Cinleri”

(1977), Atıf Yılmaz “Adak” (1979), Ali Özgentürk “Hazal” (1979), Süreyya Duru “Bedrana” (1974), Yılmaz Güney’in “Umut” (1970) filmi bu temaları İslam’ın değerleri gibi işleyen filmlerdir.

Bu filmlerin en önemlisi ise devrimci sinemanın tek temsilcisi olan Yılmaz Güney’in yönetmenliğini yaptığı “Umut” (1970) filmidir. Umut, İslam’ın reddettiği büyü, üfürükçülük gibi kavramları İslam’ın kendisi gibi göstererek dini değerlere zarar vermiştir. Umut ‘un çizdiği üfürükçü, insanların benliğini din ile yıkmaya ve onları umutsuzluk içerisinde kaybolmaya götüren din adamı karakteri ile Engels’in; “Dinler kitlelerin dinsel ihtiyaçlarını kavrayan insanlarca kurulmuştur. Engels’e göre din, insanların günlük varlığına egemen olan dış güçlerin, dünya üstü güçler biçimine büründüğü düşsel bir yansımadır” (Subaşı, 1995, s.114), ve Marks’ın, “...dinsel semboller ve adaletlerin belirli sosyal ve ekonomik şartların sonuçları olduğu” (Subaşı, 1995, s.114) görüşleri arasında bir paralellik vardır. Cabbar, geçim sıkıntısına düşmesiyle tek çıkarının Hocanın söylediği define işi olduğuna inanır ve Hocayla birlikte define aramaya koyulur. Hoca, Cabbar’ın en küçük oğluna, okuduğu suya bakarak definenin yerini belirtir. Sonrasında abdest alır, namaz kılar, dua ederek işe koyulurlar. Hocanın, “hazineye dikkat etmek gerek oğul, yılan kılığına girerek kaçır” sözlerini düşünen Cabbar, kazdıkları yerden bir yılan çıkmasıyla onun peşine düşer ve hazine gitti naralarıyla aklını yitirir. Filmdeki din adamı temsili, dinin insanları uyutan bir afyon olduğu görüşünü görselleştirmektedir. Gerçek yaşamda din adamları böyle bir uygulama içerisinde bulunmayacaklardır. Çünkü İslam, büyü, muska gibi kavramları reddeder. Fakat Umut filminde bu unsurlar İslam’ın kendisi gibi gösterilmek istenmiş, toplum içerisinde dine ve din adamına karşı bir ön yargı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Türk sinemasında işlenen bir başka din teması ise modernliğin karşısında duran, yerel otoriteden yana olan, gerici, yobaz, haksız düzenin adeta koruyucusu konumunda temsil edilen din adamı karakterleridir. “Yılanların Öcü” (1962), “Kibar Feyzo” (1978), “Hazal” (1979), “Üç Kağıtçı” (1981) gibi filmler din adamı karakterini gerici, yobaz, çıkarı için haksız düzeni tutan bir karakter olarak temsil etmişlerdir. Üç Kağıtçı filminde halktan para toplayarak yağmur duası yapan din adamı karakteri Arif Efendi, dizlerinde olan bir rahatsızlık nedeni ile yağmurun yağıp yağmayacağını tahmin eden Rıfkı’nın, kendisinin yağmur yağdıracağına

inanmayıp insanları kandırıldığını söylemesi üzerine onu kafir, zındık olarak niteleyen gerici bir din adamıdır. Ali Özgentürk'ün yönetmenliğini yaptığı "Hazal" filmi ise gerici din adamı karakterinin etkili olduğu bir yapımdır. Köye gelen modern olguların karşılaştığı tüm engeller din adamı üzerinden dolaylı olarak oluşturulmuştur.

Şahmeran eski Pers mitolojisinde geçen yılanların hükümdarı olduğuna inanılan bir yaratıktır. Bu yaratık gömülere bekçilik eder, soluğu ve bakışı ile insanı öldürür.

(...) İnsan şekline Maran adı verilir ve ölünce ruhunun kızına geçtiğine inanılır. Anadolu masallarında sıkça görülen Şahmeran Türk halk inancında, Er (insan) ve Büke (Ejderha) kelimelerinin birleşiminden oluşan "Erbüke" ya da "Erböke" adlı varlıkların başı olarak geçer. Bu varlıkların dışına "İşbüke" denir. Yılan ataya ise "Şahmaran" denir (www.neoldu.com).

Filmde Hazal'ın ölen kocasının kardeşi Ömer ile yatak odalarına geçtikleri sahnede görülen duvardaki Şahmeran resmi ile ölen Şahmeran'ın ruhunun kızına geçmesi inancıyla, Hazal'ın ölen kocasının kardeşi Ömer'e verilmesi arasında bağlantı kurulmuştur. Aslında film en başından İslam dışı hurafelerin dini değerler olarak yansıtıldığı yanlışından yola çıkmaktadır. Filmin başlangıcında geçen diyaloglarda; "başlık parası ödenen gelin, ölen damadın kardeşine helaldir" ifadesi bu yanlış uygulamaların dine mal edilmeye çalışılmasının göstergesidir. Çünkü İslam dininde böyle bir uygulama yoktur.

Filmde temsil edilen din adamı, başında sarı gri renkli kirli uzun sakalı, elinde tesbihi ile kendince otorite sahibi bir karakterdir. Köy yakınındaki mağarada hasır işleyen kör dervişler, köyün çocuklarının hastalıktan ölmesi karşısında, "Allah'ın nuru üzerimizdedir, meleklerini ağamızın köyünden seçmiştir" ifadeleriyle gericiliğin ve bağnazlığın kırsal kesim cahilliğinin dibe vurmuş temsilini simgelemektedirler. Filmde geçen horozun Allah'a kurban edilmesi sahnesi ise tam anlamıyla İslam'la bağdaşmayan bir uygulamadır. Çünkü İslam'a göre kurban olacak hayvanlar sağlıklı küçükbaş (koyun, keçi, koç) hayvanlar ve büyükbaş hayvanlardır. Kurban kesmekle yükümlü olanlar ise ergenliğe girmiş, akli melekeleri yerinde olan insanlardır. Filmde ise kurban olmayacak bir hayvan olan horoz, yine ergenliğe erişmemiş bir çocuk tarafından kesilmektedir. Bu uygulamalar tamamıyla geleneklerden kaynaklanan yanlışlıklardır. İslam dini ile hiçbir bağı yoktur. Ömer'in annesinin büyücü çağırıp

“bel büyü” yaptırarak soylarının devam etmesini istemesi karşısında Ömer’in kız kardeşi; “parmak kadar çocuğun zürriyeti mi olur” ifadesiyle karşı çıkmıştır. Burada da kırsal kesimin gelenekleri, eğitimsizliğin yansımaları din ile bütünleştirilmiştir.

Köye yol yapmaya gelen işçiler köylünün, “bizim yolumuz şeyhimizin yoludur, tarikatımızdır, bize ağamız hükmeder” ifadeleriyle reddedilmektedir. Çünkü yol medeniyettir, köyün dışarıya açılan kapısıdır. Köye yol geldiği zaman insanlar dışarı çıkacak ve ağanın hükmü zayıflayacaktır. Otoritesini kaybedecektir. Aynı şekilde köyde büyük bir saygınlığı olan hocada önemini yitirecektir. Bundan dolayı hem ağa, hem de hoca kendi çıkarlarını düşünerek yolun köye gelmesini istememektedirler. Köyde çıkan yangının sebebi de onlara bulunmuştur. Yabancılar köye uğursuzluk getirmişlerdir. Köyün imamı, ağanın ve köylünün bulunduğu toplantıda, “Fatihlerin yolunu Allah açar, Allah kapar, Allah artık Fatihlerin yolunu kapatmıştır” diyerek yolun köye gelmesine karşı çıkar. Ağa ve din adamı karşılıklı konuşmalarla halkı bu duruma karşı olmaya davet etmektedirler. Din adamı da bu durum karşısında ağanın yanında yer alıp onun haklılığını dini bir temele oturtmaya çalışmaktadır. En son olarak ise Hazal ve Emin’in öldürülmesini ağanın yanında olarak onaylamıştır. Filmde hem batıl inançların yansıması işlenmiş hem de din adamı karakteri gericiliğin, bağnazlığın timsali olarak temsil edilmiştir.

Türk sinemasında işlenen diğer bir din teması da Müslümanların kutsal aylarının, gün ve gecelerinin isimlerinin kahramanlara verilerek kullanılması şeklinde ortaya çıkmıştır. Yeşilçam’ın komedi oyuncusu Kemal Sunal ile bütünleşen karakteri “İnek Şaban” kutsal sayılan üç aylardan ikincisinin adıdır. Diğer aylar olan Recep ve Ramazan ayları da Müslümanların çocuklarına isim olarak verilen adlardandır. Enderun’un da çalışmasında yer verdiği gibi “İnek Şaban’dan Şabansız topluma” (Enderun, 2011, s.131) doğru bir geçişe neden olmuştur bu filmler. “Dindar insanların kullandıkları bu isimler, filmlerde çoğunlukla kapıcı, köylü, işçi gibi sosyo-ekonomik yönden toplumun alt kesiminde bulunan, ya da saf, cahil, sakar olarak belirlenen karakterlere verilmektedir” (Enderun, 2011, s.131). Türk sinemasında çekilen yirmiye yakın Şaban filmi vardır. “Bunların on dört tanesinde Şaban karakterini Kemal Sunal oynamıştır. Şaban bu filmlerde bazen sakar, beceriksiz (Şaban Oğlu Şaban -1977),

kimi zaman lakabı inek (İnek Şaban-1978 ve Hababam Sınıfı Serisi), kimi zaman ise gerzektir (Gerzek Şaban-1980)” (Enderun, 2011, s.132). Bu filmlerde Şaban karakteri insanların alay ettiği, hor gördüğü, saf, sakar, akli yuka sokakta insanların arasında dolaşan herhangi bir insan şeklinde temsil edilmiştir. Ertem Eğilmez’in yönetmenliğini yaptığı ilki 1974 yılında çekilen “Hababam Sınıfı” filminde özellikle Şaban karakteri sakarlıkları ve saf yanı ile herkesin dalga geçtiği güldüğü bir karakter olarak izleyicinin karşısına çıkmıştır.

(...) Türkiye İstatistik Kurumunun verilerine göre; 1923 yılında doğan 658 bebeğe Şaban ismi verilmiştir. Bundan sonra artış gösteren Şaban isminin en çok kullanıldığı yıl ise 3365 bebek ile 1960 yılıdır. 1970’li yıllarda ise 1642’ye, 1980’li yıllarda 1289’a düşmüştür. 2008 yılında ise sadece 225 bebeğe Şaban ismi verilmiştir (Enderun, 2011, s.133).

Verilerden de anlaşıldığı üzere 1970 yılından sonra Şaban isminde sürekli bir düşüş meydana gelmiştir. Bu da sinemanın insanlar üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Dini çağrışımlı isimlerin bu şekilde gözden düşürülmesi, onların temsil ettikleri dini değerlerinde insan algısında zayıflamasına neden olmaktadır.

2.1.3. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Din Ve Din Adamı Temsili

1960’ların sonlarına doğru İslami kesimin siyasi alanda güçlenmesine paralel olarak, 1971 askeri muhtırasından sonra AP yönetimi istifa etmiştir. 1973 yılında yapılan seçimlerde başkanlığını Necmettin Erbakan’ın yaptığı Milli Selamet Partisi seçimlerden üçüncü parti olarak çıkmış, buna paralel olarak İslami kesim tüm alanda etkisini sürdürmeye devam etmiştir. 1980 yılına gelindiğinde ise İslami politik güçler yeni bir askeri darbe sonucu iktidardan uzaklaştırılmıştır. Siyaset alanındaki bu darbeye etkisi kırılan İslami güçler sosyal alanda etkisini devam ettirmeyi sürdürmüşlerdir. İslami güçlerin hâkim olduğu 1970-1973 yılına kadar sinemada da dini film sayısı hızlı bir artış göstermiştir. 1950-1970 yılları arasında çevrilen dini film sayısı 17 iken, 1970-1973 yılları arasında ise 16 dini film çevrilmiştir. 1980 yılındaki askeri darbeden sonra Türk sinemasındaki dini içerikli film sayısı azalmaya başlamıştır. Bu yıllardan sonra filmlerde din ve din adamı temsilleri Yeşilçam filmlerinde görülen temsillerinden farklılaşmaya başlamıştır. Özellikle 1970’lerdeki İslami politik kesimin ılımlı ortamında gelişen Milli Sinema akımının örnekleri bu dönemde, dini ve din adamını sosyal hayatta gerçekliği bulunan bir temsille izleyiciye sunmuştur. Bu yıllarda başlayan sinema endüstrisindeki ekonomik bunalımlara, televizyon ve erotik film furyası etkisini

göstermiş ve sinema izleyicisini televizyona kaptırmıştır. İzleyicisi hızla azalan Türk sineması özellikle 1990'larla birlikte yaptığı atılımlar ve Milli Sinemanın dini filmleri ile yeniden izleyiciyi sinemalara çekmeye başlamıştır. Milli Sinemanın filmleri, Türk-İslam kültürünü korumaya yönelik temalar işlemişlerdir. Modernleşen büyük şehir insanın, modern birey tanımı altında batı kültürünün etkisiyle kaybettiği kimliğini, bu filmlerde kendi milli ve dini değerlerine sarılarak nasıl yeniden kazandığı anlatılmıştır. Modernleşmenin kendi değerlerine sahip çıkılarak gerçekleştirilmesi gerektiği üzerinde durulmuştur. Millettin dinine, kültürüne saygılı, bu değerleri tanıtmaya ve korumaya yönelik filmler yapılmıştır. “1980 öncesindeki sonradan hidayete eren kahramanların ve çevresinde gelişen olayların vurgulandığı filmler yerine, 1990'lı yıllarla birlikte, adalet uygulamalarının sorgulandığı, Cumhuriyetle birlikte Müslümanların yaşadığı sıkıntıların anlatıldığı, başörtüsü sorunu ve Türkçe ezan diretmeleri ve Laik kesimin Müslümanlara karşı tavırlarının işlendiği filmler yapılmaya başlanmıştır” (Çiğdem, 2010).

1980'li yıllarda Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, Salih Diriklik ve İsmail Güneş TRT'de birkaç sene devam eden dizi film çalışmaları yapmaya başlamışlardır. Bu dönemde Mesut Uçakan “Zeynep Ölmeyin” (1987) kötü yola düşen genç bir kadının dine yönelerek hayatını kurtarmasını anlatan video filmini çeker. 1988 yılında TRT'ye Avrupa Birliği'ne uyum çerçevesinde yayımlar yapılması için atanan heyetle birlikte bu yönetmenlerin TRT maceraları da bitmiştir. Yeniden sinemaya dönen Yücel Çakmaklı Hekimoğlu İsmail'in aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı “Minyeli Abdullah” (1989) filmini çeker. İslami değerlere hassasiyet gösteren bir film olan Minyeli Abdullah gösterime girdiği tarihte yerli ve yabancı filmler içerisinde izlenen en çok film olarak gişe rekoru kırmıştır. Mısır'da geçen öyküde, geleneklerine ve dinine bağlı, dinini yaşamak isteyenlere yardımcı olmak için çabalayan bir Müslümanın, Kral Faruk yönetimi tarafından ayaklanma çıkarmak için örgüt kurma suçuyla hapse atılmasını ve bir takım mucizelerle kurtulmasını anlatmaktadır. Çakmaklı, kurtuluş savaşını ve zamanın din adamı temsilcilerini gerçek temellere oturarak gerçekçi bir anlatım tarzıyla işlediği “Sahibini Arayan Madalya” (1989) ile geleneksel Türk sinemasında adeta bir iç savaş gibi gösterilen Milli Mücadele konusunu işlemiştir. 1990 yılında toplumsal bir sorun olan başörtüsü sorununu

Mesut Uçakan “Yalnız Değilsiniz” filmiyle işlemiştir. Şapka kanununa muhalefet ettiği için idam edilen bir din adamının anlatıldığı “Kelebekler Sonsuza Uçar” (1993) Uçakan’ın diğer önemli filmidir. Cumhuriyetin ilanından sonra modernleşme hareketleri çerçevesinde Türkçe ezan sorununun anlatıldığı, İsmail Güneş’in “Çizme” (1991) filmi bu temayı işleyen tek filmidir. Mehmet Tanrısever’in 1992 yılında çektiği “Sürgün” İslami inançlarından dolayı sürgün edilen bir öğretmenin köydeki hâkim güçlere karşı mücadelesini anlatmaktadır.

Dini filmlerin Türk sinemasındaki dağılışı, İslami politik güçlerin iktidara hâkim olduğu dönemlere paralel olarak ilerlemiştir. 1997 yılında post modern bir darbeye Refah-Doğru Yol koalisyonunun iktidardan indirilmesiyle birlikte dini filmlerin Türk sinemasındaki sayısında da düşüş yaşanmaya başlamıştır.

1980 öncesi sosyal ve siyasal alanda güçlenen İslami hareketin sonucunda politik alanda da İslami hareket güç kazanmış ve ülkenin yönetiminde söz sahibi olmuştur. Durum bu şekilde gelişmeye devam ederken Anayasa Mahkemesi, Milli Nizam Partisini dini siyasete alet ettiği gerekçesi ile kapatmıştır. 1973 yılındaki seçimlerden başarıyla çıkan Milli Selamet Partisi kapatılan partinin devamı şeklinde kurulmuştur. 1980 yılında gerçekleştirilen askeri darbe sonrası MSP hükümet yönetiminden istifa ettirilmiştir. Daha sonrasında oluşan özgürlük ortamında sinemacılar farklı temaları işlemeye başlamıştır.

Bu dönemde kullanılan önemli bir tema ise Nesli Çölgeçen’in 1985 yılında çektiği “Züğürt Ağa” filmidir. Filmde sosyo-ekonomik yaşamın değişmesi sonucu bozulan feodal düzenin ve bu düzenin temsilcisi köy ağasının değişen yaşam koşulları içerisinde nasıl politik güçlerin sömürsü haline geldiği mizahi yollarla anlatılmıştır. Haraptar adındaki köyün ağasının ekonomik durumu oldukça kötüleşmiştir. Yaşlı babası Abdo Ağa ise başka bir sorun olarak her gün evlenmek istediğini söylemektedir. Üstüne birde köyde etkisini gösteren kuraklık sonucu mahsullerin kuruması işleri içinden çıkılmaz bir duruma sokmuştur. Köydeki din adamı karakteri ise ağayla siyasi görüşleri konusunda çatışmaktadır. Aralarında sürekli devam eden bir otorite kavgası sürmektedir. Ağa sonuçta köydeki topraklarını satar ve İstanbul’a yerleşir fakat orada da tutunma konusunda zorluklar yaşar. Filmdeki din adamı karakteri Şih’in karısı, köyün ağasının babası Abdo Ağa ile samanlıkta uygunsuz bir şekilde yakalanmıştır ve sonucunda aralarında düşmanlık başlamıştır. Köyde uzun zamandır yağmur yağmamaktadır.

Köylüler yağmur duasına çıkmak için Şih'a giderler, ama o ağanın gelip elini öpmediği takdirde yağmur duasına çıkmayacağını söyler. Ağa bu duruma uzun süre direnir, fakat durumun kötüye gitmesi nedeniyle pes eder. Bu durum Şih'ın dini bir otorite olarak geleneksel topluluk içerisindeki konumu gözler önüne koymaktadır. Feodal düzenin temsilcisi olan ağadan bile güçlü olduğu vurgulanmaktadır. Modernizmin değiştirdiği yaşam şekli karşısında gücünü kaybeden, otoritesi sorgulanan ağalık düzeninin eleştirisi de yapılmıştır. Fakat değişen yaşam koşullarına rağmen bazı topluluklarda din adamının halen otoritesini koruduğu vurgulanmaktadır. Filmdeki din adamı karakterinin temsili, Ağa ile aralarında geçen konuşmada açıkça ortaya konulmuştur. Ağa, Şih'ın elini öper ve aralarında şu konuşma geçer;

Şih: El öpenlerin çok olsun.

Ağa: Şih Hazretleri ziyaretimizin sebebi...

Şih: Biliyem, ama kusuruma bakmayın, çok yorgunum, çok hastayım, yağmur duasına çıkamam.

Bir Köylü: Şih Hazretleri bizi senin nefesin kurtaracak.

Şih: Ağanızın da nefesi kuvvetlidir.

Ağa (kulağına doğru eğilerek): Şihmısın nesin elini de öptük işte! Daha nidem ... mı öpem.

Şih: Seni çok yalvartacam Abdo Ağa'nın oğlu.

Ağa: Sen bu yağmur duasına çıkma ben de her şeyi anlatırım.

Şih: Neyi anlatırsın?

Ağa: Babam Abdo Ağa ile senin karyı samanlıkta nasıl yakaladığımı. O yüzden bize düşman olduğunu.

Şih: Yapamazsın.

Ağa: Öyle bir yaparım ki. Ey ihtiyar heyeti, bu Şih var ya...

Şih: Madem köylü bu kadar zor durumdadır. Ölürüm de vallah çıkarım duaya.

Yeşilçam'ın klasik din adamı temsili Züğürt Ağa filminde de aynı şekilde çizilmiştir. Fakat bazı farklılıklar vardır. Siyasi alanda yaşanan değişiklikler ve

İslami politik güçlerin süreç içerisinde din adamlarını kullanarak kırsal kesimden oy topladığı vurgusu yapılmıştır. Dini kendi otoritesi ve çıkarları için kullanan çıkarıcı, yobaz din adamı karakteri, Züğürt Ağa’da fazladan siyasete atılmıştır.

1970 yılları ile birlikte, köyden kente göçün artmasıyla büyük şehirlerde çarpık kentleşmeler oluşmaya başlamıştır. Köyden gelen insanlar şehirlerin kenar mahallelerini oluşturmuş, gecekondulaşma artmıştır. Kırsaldan gelen geleneksel kültürün insanları modern şehir yaşamına ayak uydurmakta zorlanmış, modern kültürle, geleneksel kültür arasında sıkışık bir yaşam sürmüşlerdir. Kırsaldaki yaşantılarını yeni oluşan bu kenar mahallelerde sürdürmeye devam etmişlerdir. Bunun Türk sinemasındaki en güzel örneklerinden biride Ömer Lütfi Akad’ın “Gelin” (1973) filmidir. Filmde, evin gelini ve kayınvalidesi arasındaki “bana bak gelin, bu bahçenin içerisini Yozgat belle” diyalogu yaşanan durumu en iyi şekilde ifade etmektedir. Şehir ortamına kayan din adamı temsilleri filmlerde genellikle başlarında takke, ellerinde tesbih, ağızlarında dua ile dolaşan, köydeki din adamının birebir aynısıdır. Tek fark, şehirdeki din adamı ya evini kiraya veren bir hacı, ya da sahtekâr işletmeci olarak çıkar karşımıza. Bu temsillere en belirgin örnek ise Orhan Aksoy’un 1987 yılında çektiği “Kiracı” filmidir. Kemal Sunal’ın başrolünü oynadığı kiracı filmindeki din adamı, evini yüksek ücretten kiraya vermeye çalışan oldukça varlıklı Hacı Bey karakteridir. Hacı Bey uzun sakallı, başında takkesi, elinde tesbihi ile Yeşilçam’ın klasik yobaz din adamı karakterini çağırıştırır. Sürekli olarak “Allah’ın verdiği nefesi boşa harcamayalım” ifadeleriyle, karakteri arasında bağ kurulmuş ve izleyiciye rahatsızlık duygusu yansıtılmıştır.

2000’li yıllara gelindiğinde ise din adamı karakterleri bazı filmlerde ideolojik temsillerle görülmekte ise de, genel olarak sosyal bir gerçeklik zemininde toplumda gözlemlenebilecek temsillere doğru yönelmeye başlamıştır. Çoğunlukla din adamı karakteri dini kimliğinin yanında, Caminin dışında sosyal hayatın içerisinde beşeri etkileşimle temsil edilmiştir. Yenen’in (2011) de bahsettiği gibi yeni Türk sinemasında din adamı temsilleri; “Bu din adamı karakterlerinin toplumsal sahiciliği, bazen kaybolan bir çocuğu arama uğraşısında, bazen Hıristiyan bir kıza âşık olma potansiyelinde bazen de karizmatik bir dini şahsiyet olarak toplumsal bir organizasyona öncülük edebilme şeklinde ortaya çıkmaktadır” (s.125). Bu filmlere en tipik örnekler; İsmail Güneş’in “The İmam”

(2005), Barış Pirhasan “Ademin Trenleri” (2007), Murat Düzgünoğlu “Hayatın Tuzu” (2009), Mahmut Fazıl Coşkun “Uzak İhtimal” (2009), Mehmet Tanrıseven “Hür Adam” (2010), Nuri Bilge Ceylan “Kış Uykusu” (2014), Onur Ünlü “İtirazım Var” (2015) filmleridir.

2000’li yıllarda bir başka dini tema ise artan şiddet ve terör olaylarının sinemaya bir yansıması olan dini terör olgusunun işlendiği filmlerdir. Türk sinemasında bu tarz filmler çok sık rastlanmamaktadır. Ömer Kızıltan’ın 2006 yılında çektiği “Takva” filmi İslam’ı terör ve şiddet olgusuyla işleyen, Hollywood gişe filmleri tarzı bir filmidir. Filmde geçen tarikat lideri dini tam anlamıyla ekonomik çıkarlar neticesinde kullanmaktadır.

2000’li yılların önemli bir dini teması ise dini korku filmleridir. Türk toplumunun kültürel özellikleri neticesinde Hollywood tarzı korku filmleri, Türk sinemasında yer edinememiştir. Dolayısıyla Türk toplumunun dini inançlarından yola çıkarak İslami kaynaklarda geçen Cin, Ahiret, Cehennem, Arafat kavramları üzerinden korku teması işlenmiştir. Hasan Karacadağ “Dabbe” (2005), “Semum” (2008), “El-Cin” (2013), Alper Mestçi “Musallat” (2007) gibi filmler Türk sinemasında dini temalı korku filmleridir.

2000’li yılların en dikkat çeken temalarından birini ise Çağan Irmak’ın “Ulak” (2007) filmi oluşturmuştur. Siyasal İslam üzerine eleştiriler getirdiği filmde Hz. İsa’nın peygamberliğine, Türk köyündeki bir çocukla vurgu yapıp, dünya için bütün dinlerin birbiri içinde erdiği ortak bir din tasviri çizen, tam anlamıyla ideolojik bir filmidir.

2.2.DÜNYA SİNEMASINDA DİN TEMALI FİMLER

Sinema tarihçilerine göre, 1895 yılında Lumiere kardeşlerin ilk gösterimiyle başladığı kabul edilen sinematograf, teknolojik bir yenilik olarak insanların hayatına dâhil olmuştur. Kısa zaman sonra teknik bir aygıt olmaktan çıkarak kitleleri etkileyen bir iletişim aracına dönüşmüştür. Sinemanın başlangıç döneminin I. Dünya Savaşı yıllarına denk gelmesi, sinemanın kitleler üzerindeki etkisini fark eden politik güçler tarafından kendi ideolojilerini yaymak için kullanılan bir silah haline gelmesini sağlamıştır. Savaş sonrası sanatsal alt yapısını kazanmaya başlayan sinema kendini yedinci sanat olarak dünyaya kabul ettirmiştir. Sinema başlangıcından itibaren insanı ilgilendiren her alanı konu

edindiği gibi bireyin kendini ve hayatı anlamlandırma değerlerini oluşturan dini de konu edinmiştir. İnsanlar hayatın başlangıcından beri kendileri ile olan iletişimde ya da hayatı anlamlandırma noktasında farklı yollar ve kavramlar geliştirmişlerdir. Sanatın çıkış noktası da insanın kendini anlatma şekillerinden birisidir. Dolayısıyla sinemanın da hayatı ve insanı anlamlandırmada etkin olan farklı bakış açılarının dışında değerlendirilmesi mümkün değildir. Kültürü oluşturan değerlerden bir tanesi olan din teması, doğrudan bir dini kaynaktan dini öğelerle bir dinin anlatıldığı filmler şeklinde en yaygın şekliyle gerçekleşmiştir. Seküler hayat tarzının getirdiği dönüşüm doğrultusunda dini insan hayatından çıkarmak, olumsuz din algısı geliştirmek, Tanrının öldüğü, yeni Tanrının ve kurtarıcının insan olduğu şeklinde temsiller geliştirerek de din teması sinemada işlenmiştir. Kendine özgü sinematografik bir anlatım dili, öyküsel bir biçimi olan sinema, görselliğe ve anlatarak öğretici bir yapıya dayandığından geniş halk kesimine hitap eden, en çok izlenen çağdaş bir sanattır. Sinemanın kitleleri etkileyen bu görselliği, sinema din konusunda da büyük bir öneme sahiptir.

Dünya sinemasında ve Türk sinemasında, sinemanın dine yaklaşımını yeni bir din oluşturma şeklinde temsil eden filmlerde bulunmaktadır. Bu filmlerin bazıları yeni bir dine yönelik yeni değerlerle ortaya çıkarken, bazı filmler ise dünya üzerindeki dinlerden oluşan karma bir din, yeni bir inanç şekli oluşturmaya çalışmaktadırlar. “Özellikle fantastik konuları işleyen Harry Potter, Ulak ve Star Wars gibi filmler yeni bir inanç sistemi oluşturmaya yönelik yapılan filmlerdir” (Yorulmaz, 2010, s.194). Çağan Irmak’ın 2007 yapımı Ulak filminin alt metni okunduğunda, Hristiyanlığın ve İslam’ın iç içe geçtiği iki dinin değerlerinin yeni bir inanç modeli oluşturmak için şekil verildiği gözlenmektedir. Köyün çocuklarından kendisine vahiy gelen Mehmet, İslam dininin peygamberi Hz. Muhammed’i (s.a.v) çağrışırsa da yaşadığı hayat Hz. İsa ile özdeşleştirilmiştir. Onun da etrafında havarileri vardır ve onlardan biri Mehmet’e ihanet etmekte, Mehmet’inde geri geleceğine inanılmaktadır. George Lucas’ın 1977 yılında serinin ilkinin çektiği Star Wars filminin yeni bir din ortaya çıkarmış olması ve dünya genelinde azımsanmayacak kadar müritlerinin olması ise, sinemanın din temasını işlemesinin önemine dair çok etkili bir örnektir. Star Wars filmi modernizm sonrası seküler hayat tarzının yayılması ile “Tanrı öldü” kavramının en açık okunduğu filmlerden biridir. Film ürettiği hayali dine taraftar toplamayı

başarabilmiş bir yapım olarak çok dikkat çeken bir örnektir. “1977 yılında ilk Star Wars filmiyle ortaya çıkan Jedi dini internet sayesinde yayılmaya devam etmektedir. İngiltere’de Jediism’e ait bir kilise yakın zamanda Barney ve Daniel Jones kardeşler tarafından kurulmuştur. Bir diğer Jedi kilisesi ise 25 Aralık 2005’te Texas’ta açılmıştır” (Yorulmaz, 2010, s.195). Sinemanın din eğitimi ya da dini kötüleme konusundaki etkisi bu tarz filmlerle ortaya çıkmaktadır. Din konusunun sinemada kullanılması; toplumun aksayan dini değerlerini yansıtma, dini tebliğ, din eğitimi, Tanrı’yı ya da bir dini kötüleme, politik güçlerin dini ideolojilerini yansıtma, din görevlilerini eleştirme, dini ekonomik bir çıkar malzemesi şekline getirme gibi çeşitli amaçlar doğrultusunda gerçekleşmiştir.

Yaşanan Dünya savaşları vb. yıkımlar sonucu sabırlı ve hoşgörülü Tanrı anlayışının kabul görmemeye başladığı veya sorgulandığı bir dönem olan yüzyılın ikinci yarısında iki önemli kategorinin daha sahneye çıktığı dönem; a) var oluşçu tonlarla yapılan filmler, b) yüksek oranda reklam öğelerinin bir araya geldiği New Age veya hedonist formda ki filmler. Var oluşçu temaların filmlerde hâkimiyet kazanması, Tanrı öldü veya büyük oranda uykuda (dormant) söyleminin bir yansıması olarak, kaygı içerisinde ki insanlardan daha otantik olmaları ve kendi ahlaki seçimlerini herhangi bir evrensel geçerlilikten yoksun olarak gerçekleştirmelerini isteyen veya bu koşulları resmeden filmlerin dolaşıma girmesini sağlamıştır. Bu filmler büyük oranda kurumsallaşmış dinlere bir tepkiyi içerinde taşımaktadırlar. Yabancılaşma (alienation) ve kaygı (anxiety) temaları eşliğinde bireyin yığınlara karşı konumlandırıldığı bu filmler, postmodern bir tavrın yansıması olarak hakikatin yokluğunu vurgular ve izole dünyalarda yaşayan insanların metafizik kesinsizliğe rağmen karar verme yükünü taşımalarını konu edinir (Bilici, 2007).

Özellikle dünya sinema sektörünün taşıyıcısı konumunda olan Hollywood filmlerinde doğrudan Hristiyanlık öğretisi yapan filmler olduğu gibi, Hristiyanlık içindeki farklı dini uygulamaların eleştirildiği filmlerde yapılmıştır. Bu filmlerde, kitabi kaynaktan alınan kutsal metinlerin okunması, kilise, günah çıkarma ayinleri gibi açıkça dini öğretilerin anlatılması gibi, din temasının alt metinlerde bilinçaltı mesajlar yoluyla verildiği, haç işaretli aksesuarların kahramanın boynunda ya da arabanın dikiz aynasından sarkar bir şekilde temsil edildiği filmlerde çekilmiştir. Bunun yanında İslam’ı kötileyen terör ve şiddet olgusunu İslam’a mal etmeye çalışan filmlerde çekilmiştir. Bu filmlerin bazılarında İslam’ı değerler direk olarak gösterilip terörle bağdaştırılırken, bazı filmlerde ise alt metinlerde bilinçaltı mesajlarla İslam’a karşı olumsuz yargılar oluşturulmaya çalışılmıştır.

Sinema tarihinde dini konulu ilk film, sinemanın başladığı ilk yıllarda çekilmiştir. “1897 yılında Lumiere Kardeşler, Bohemya’nın Horitz kentinde ilk büyük sinematograf dramı olan İsa’nın Çilesi’ni (La Passion du Christ) filmini

çekmişlerdir. Teknik açıdan film kötü sonuçlanmasına rağmen 15 dakikalık olan film o yılların ilk gişe şampiyonu olmuştur” (Scognamillo, 1997, s.20). İsa'nın Çilesi filmi teknik anlamda yetersiz olan yapısına rağmen Amerika'ya da satılarak büyük bir gelir elde etmiştir. Sinemanın ilk yıllarındaki din konulu diğer film ise fantastik sinemanın öncüsü olan Melies tarafından çekilmiştir. Melies 1989 yılında “Aziz Anthony'nin Baştan Çıkarılışı” (The Temptation of Saint Anthony /La Tentation de Saint Antoine) filmini çekmiştir. Filmin konusu, Michelangelo'nun 1487 yılında yaptığı aynı adlı tablosunda işlediği gibi Aziz Anthony'nin maddi varlığından vazgeçip münzevi bir hayat yaşamak için Arap çöllerine çıktığı yolculukta baştan çıkarılışıdır. Fakat filmde Aziz Anthony'yi baştan çıkararak Şeytan değil, kadınlardır. Filmde kadın, günaha sevk eden bir varlık olarak gösterilmiştir. Dini konulu ilk filmlerden bir diğeri ise Ferdinand Zecca'nın 1903 yılında çektiği “İsa Mesih'in Hayatı ve Çilesi” (Life and Passion of the Christ/ Vie et Passion du Christ) filmidir. Örneklerde olduğu gibi sinemanın tarihinden itibaren Hristiyanlığı ve Hz. İsa'nın hayatını anlatan çok sayıda film çekilmiştir. Bu filmlerden günümüze en yakın olanı ise 2004 yılında Mel Ginson'un yönettiği “Tutku: İsa Mesih'in Çilesi” (The Passion of the Christ) filmidir. Hz. İsa'nın son akşam yemeğinden itibaren çarmıha gerilme olayını anlatan film yakaladığı gişe hasılatı ile sinemada din konusuna gösterilen ilgiye dikkat çekici bir örnektir.

Hollywood filmlerinde çok sayıda Yahudiliği anlatan filmlerde çekilmiştir. Yahudi filmlerinin çoğunluğu ise Holokost katliamını anlatan filmlerdir. Cecil B. DeMille'nin 1956 yılında çektiği Hz. Musa'yı anlatan On Emir (The Ten Commandments) yönetmenin klasik filmlerindendir. Hz. Musa'nın Yahudileri Mısır'dan çıkarıp vadedilen topraklara götürüşünü anlatmaktadır. DeMille'nin 1927 yılında çektiği “Krallar Kralı” (King of Kings) klasik Hz. İsa filmlerinin başarılı bir örneğidir.

(...)George Steves'in 1959 yılında çektiği “Anne Frank'ın Hatıra Defteri (The Diary of Anne Frank), Steven Spielberg'in 1993 yılında çektiği “Schindler'in Listesi” (Schindler's List), Roberto Benigni'nin 1997 yılında çektiği “Hayat Güzeldir” (Life is Beautiful), Roman Polanski'nin 2002 yılında çektiği “Piyanist” (Pianist) filmleri Yahudi katliamını anlatan filmlerdir (Ünal, 20015).

Sinema ve din çalışmalarına olan ilginin önemli sebeplerinden biri izleyicilerin filmlerde dini temaları görmekten hoşnutluk duymalarıdır. Dini bir anlatımı olmayan bir filme yerleştirilen dini bir ögenin, izleyici tarafından

bulunması ona bir doyum sağlamaktadır. Popüler filmlerde dinlerdeki kurtarıcı temasının işlendiği çok sayıda film çekilmiştir. Popüler filmlerden bu temayı işleyen ve çok büyük gişe rekoru kıran filmlere, dünya genelinde çok sayıda izleyiciye ulaşan ve farklı dini grupların kendi anlatılarını buldukları “The Matrix” iyi bir örnektir. Ayrıca; Michael Bay’ın 1998 yılında çektiği “Armageddon”, James Cameron’un serinin ilkini 1984 yılında çektiği “Terminatör”, Terry Gilliam’ın 1995 yılında çektiği “12 Maymun” (Twelve Monkeys) ve Francis Ford Coppola’nın 1979 yılında çektiği “Kıyamet” (Apocalypse Now) sinemada kurtarıcı figürünün işlendiği önemli filmlerdir. Bilici, 12 Maymun ve Kıyamet filmleri üzerine yaptığı çalışmasında 12 Maymun filminin dini içeriğine yönelik; “Twelve Monkeys filmi klasik anlamda bir Yahudi-Hıristiyan apokaliptik vizyonuna dayanmamaktadır. Apokaliptik terimin içerdiği vahyin açıklanması anlamı dışlanmış, bu açıdan Tanrı’nın hâkimiyeti altındaki dünya anlayışından, insanın mutlak hâkimiyeti altındaki bir dünya görüşüne geçiş yaşanmıştır” (Bilici, 2007) ifadelerini kullanarak, filmde kıyametin aslında insanlığın yeniden bir başlangıcı olduğunu vurgulamıştır. Ona göre filmde tanrı artık ölmüştür ve insanlık kendi içinden yeni bir kurtarıcı çıkarmıştır. Yine Biliciye göre;

(...)Her iki filmde, her ne kadar farklı temalar ve anlatılarla yüklü olsalar da, klasik dönemdeki Tanrı merkezli apokaliptik anlayışın yerine insan merkezli bir apokaliptik anlayış geliştirmişlerdir. Twelve Monkeys yıkımın ve kurtuluşun insanlık aracılığıyla olacağı varsayımından hareketle, Tanrı’nın yerine insanı geçirmiştir. Apocalypse Now ise bunun da beyhude olduğunu yeni tanrının da öldüğünü ileri sürerek ilan etmiştir. Bu açıdan her iki film de dinle alakalı olarak aynı iddiadan beslenmişlerdir. Bu temel iddia Hıristiyanlık bağlamında tüm geleneksel dinlerin Tanrı inanışları ve vaat ettikleriyle birlikte öldükleri ve insanlığın bu yeni dönemde tüm sorumluluğu üzerine aldığı ve yeryüzünde tanrılığını ilan ettiği. Twelve Monkeys bu iddianın takipçisi olduğu ölçüde klasik modern-seküler algının mirasçısı olma işlevini oldukça başarılı bir şekilde yerine getirmiştir. Diğer yandan Apocalypse Now ise bu modern-seküler paradigma içerisinde kalmasına rağmen yaşanan süreç sonunda insanında Tanrılığının yıkımını ilan etmiştir. Bu açılardan, her iki filmde dinin temellerini hedef almış ve bunları içeriklerinden boşalttıktan sonra seküler bir zeminde yeniden üretip bunu izleyicilerin kafalarına ve gönüllerine boca etmişlerdir (Bilici, 2007).

Lana Wachowski, Lilly Wachowski’nin yönetmenliğini yaptığı 1999 yılında çekilen The Matrix, modernizm sonrası seküler hayatın getirmiş olduğu dini temalı filmlere örnektir. The Matrix, Thomas Anderson adındaki bir gencin farklı dünyalar arasındaki hayatları fark edip, insanları kurtarmak için gösterdiği çabaları anlatır. Anderson, biri hayali ve çoğu insanın içinde yaşadığı, diğeri

gerçek olan iki farklı dünyayı keşfeder. Anderson'a The One/Tek olarak yorumlanan "Neo" adı verilir. Bu isimden dolayı ve insanları kurtarabilecek güçte olan tek Neo olduğu için Mesih olarak görülür. The Matrix Ortodoks Hristiyanlığın hikâyesi olarak yorumlanır.

(...) Buna göre Neo başka bir dünyadan Matrix dünyasına gelir ve hayatını riske atarak kendisine tabi olanlara kurtuluş vadeder. Ama hikâyenin Gnostik Hristiyanlığı temsil ettiği şeklinde de yorumlanmıştır. Gnostik Hristiyanlıkta bir yüce, üstün tanrı, bir de deforme olmuş bir tanrı anlayışı vardır. The Matrix'te deforme olmuş tanrıyı Matrix'in yaratıcısı olan yapay zekâ temsil eder. Kurtarıcı/Mesih ise Neo tarafından temsil edilmektedir (Blizek, 2014, s.194).

Matrix, Budizm dininin öğelerini de barındırmaktadır. Budizm'e göre insan öldüğü zaman ruh bedenden çıkarak başka bir bendende dünyaya yeniden gelmektedir ve bu döngüye de reenkarnasyon denmektedir. Bu döngü sürecinden kurtulmak aydınlanma ile yani nefsin arındırılmasıyla keşfedilen sonsuzluk âlemine geçişle mümkündür.

(...) Filmde de insanların sıkışıp kaldıkları ve acı çektikleri Matrix âlemi ile Neo tarafından keşfedilen gerçek âlem vardır. Bu âlem insanların acı çekmekten kurtuldukları Budizm'deki aydınlanma âlemi ile benzeştirilmektedir. Neo aydınlanmaya ulaşır ve insanlara içinde buldukları durumu fark ettirerek, onlara yardım etmek için Matrix'e geri döner (Blizek, 2014, s.194).

(...) Hristiyan ve Budist temalara ek olarak Julien Fielding, The Matrix'te Hinduizm'e ait unsurlar da bulmaktadır. Fielding'in iddiasına göre Neo ile Hindu tanrısı Vişnu arasında Hz. İsa ve Buda'dan daha fazla ortak nokta vardır. Neo'nun Trinity adında bir sevgilisi vardır ve The Matrix Reloaded'da aralarında cinsel yakınlaşma olduğu görülmektedir. Bu nedenle Neo'yu bakir olan Hz. İsa veya Buda olarak düşünmek doğru değildir. Hz. İsa ve Buda'nın eşleri yokken Vişnu, Lakşmi adında bir eşe sahiptir. Trinity güçlü kuvvetli bir kadındır. Hinduizm'de de güçlü kuvvetli birçok dişi tanrı bulunmaktadır. Böylece Hinduizm de Hristiyanlık ve Budizm'e alternatif bir The Matrix yorumu sunmaktadır (Blizek, 2014, s.195).

Gişe rekortmeni olan diğer popüler dini filmlere ise; "Çarmıh İşareti" (1932), "Samson ve Dalila" (1949), "Aynı Yolun Yolcusu" (1944), "Aziz Meryem'in Çanları" (1945), "Ben Hur" (1959), "Spartaküs" (1960), "Şeytan" (1973), "Da Vinci Şifresi" (2006) örnek olarak verilebilir.

Sinema filmlerinde Hindistan'ın ve Hinduizm'in mistik yaşantısı pek çok yönetmenin dikkatini çekmektedir. Hindistan'daki farklı kültürlerin oluşturduğu yaşama pratikleri filmlerde renkli anlatımlara, çok fazla temaya imkân sağlamaktadır. Ryan Murphy'nin 2010 yılında çektiği "Ye Dua Et Sev" (Love to Pray) filmi modern Amerikan kadınının Hinduizm'in uygulamalarıyla huzuru bulma yolculuğunu anlatan bir filmidir. Danny Boyle'nin 2009 yılında çektiği, dünya genelinde büyük bir başarı yakalayan Hint filmi "Milyoner" ise yine

Hindistan’da yaşanan farklı dini unsurların eleştirisini yapan bir filmidir. Filmin kahramanı Jamal Malik, Mumbai’nin gecekondu mahallelerinden birinde yaşayan on sekiz yaşında yetim bir gençtir. Hindistan’da katıldığı bir bilgi yarışmasından 20 milyon Rupe kazanmasına sadece bir soru kalmıştır. Yarışmanın o geceki bölümünün bitmesinin ardından eğitimsiz birinin bu kadar büyük bir başarıyı ancak hile ile kazabileceğinden şüphelenilip tutuklanır. Böylece Jamal’ın zorluklarla dolu gerçek hikâyesi ortaya çıkmaya başlamıştır. Filmde Hindu ve Müslüman kesimin çatışmaları sonrası annesini kaybeden Jamal’ın hayatından dini öğeler eleştirilmiştir. Diğer bir Hint filmi olan Rajkumar Hirani’nin 2014 yılında çektiği “PK” yine Hindistan’da tanrıyı aramaya koyulan karakterin serüvenleri üzerinden dini değerler anlatılmaktadır. Vikram Kumar’ın 2014 yılında çektiği “Manam” Hinduizm’in reenkarnasyon inancını mizahi bir dille anlatan bir filmidir. Radha ve Krishna evlidir ve Bittu isminde birde çocukları vardır. Radha ve Krishna bir kaza sonrası hayatlarını kaybederler. Bittu daha sonra anne ve babasının reenkarnasyon ile genç vücutlara girdiğine inanır. Bittu bu gençleri bir araya getirmeye karar verir. Rakeysh Omprakash Mehra’nın 2006 yılında çektiği “Onu Sarıya Boya” (Rang De Basanti) filmi, 1920’lerde yaşamış beş devrimcinin ülkeleri için kendilerini feda etmeleri üzerinden Hint kültürünü anlatan bir yapımdır.

Ayrıca sinemada Budizm’in anlatıldığı filmlerde yapılmıştır. Dünyaca ünlü İtalyan sinema yönetmeni Bernardo Bertolucci’nin 1993 yılında çektiği “Küçük Buda” (Little Buddha) Budizm inancını ve ölümden sonra yeniden doğuş, reenkarnasyon konusunu fantastik bir üslupla işlemiştir. Film iki farklı hikâyenin birbiriyle olan ilişkisi üzerinden ilerleyip hikâyelerin kesiştiği noktada sonlanmaktadır. Lama Norbu’nun eski öğretmeni Lama Dorje’nin ölümünün üzerinden uzun zaman geçtikten sonra yeniden doğmuş olduğuna inanmaktadır. Bir gün kendisine gelen bir telgrafla Lama Dorje’nin yeniden doğmuş olduğuna inandıkları ve bu kişinin de Jesse Conrad adında bir çocuk olduğu yazmaktadır. Lama Norbu, bu durumun üzerine Amerika’ya giderek oradaki Budist rahiplerle birlikte bu çocuğu bulmak ve Katmandu’ya götürmek üzere harekete geçmiştir. Budizm’i anlatan diğer bir film ise başarılı yönetmen Martin Scorsese’nin 1997 yılında çektiği belgesel dram tarzında din tarihi üzerine eğilen “Kundun” filmidir. Kundun, Tibet’in son dini lideri Dalai Lama’nın hayatı üzerinden Budizm’i ve

Mao'nun Tibet'e yaptığı etkileri konu alan filmidir. Batı kültürüyle yetişmiş tipik bir batı insanının, Dalai Lama'nın hayatından etkilenen ve onun üzerinden Budizm'de bulduğu aydınlanma ile hayatının değişim hikâyesini anlatan Jean-Jacques Annaud'un 1997 yılı yapımı "Tibet'te Yedi Yıl" (Seven Years in Tibet) filmi bir başka Budizm filmidir. Ron Fricke'nin 2011 yılında çektiği belgesel sinema tarzındaki "Samsara" filmi de Budizm ve Hinduizm dinlerini ve reenkarnasyon temasını işleyen bir filmidir. Ayrıca Samsara filmi farklı dini grupların yaşadığı zengin bir kültürel mirasın yer aldığı Hindistan'ı ve burada yaşamakta olan Müslümanları ötekileştirmeden sunan bir yapımdır. İslam'ın filmde yer alan kısımlarında ezan sesi ile verilmesi filmin vurgulayıcı noktalarından birini oluşturmuştur. Hindistan'ın siyasi çalkantılarını ve İngiltere'nin Hindistan üzerindeki sömürüsüne başkaldıran, ülkesi için direnen Karamçand Gandhi'nin hayatını anlatan ve alt metinlerde Hinduizm dininin öğelerini içeren Richard Attenborough'un 1982 yılında çektiği "Gandhi" filmi önemli bir yapımdır.

Ortadoğu sinemaları içinde günümüzde yıldızı parlayan İran sinemasının da İslam dinini anlatan önemli eserleri ve yönetmenleri bulunmaktadır. Bunların en başında İran sineması denildiği zaman, filmlerini Kur'an-ı Kerim'in tefsiri olarak yaptığını söyleyen Mecid Mecidi gelmektedir. Mecidi'nin 1997 yılında çektiği "Cennetin Çocukları" (Children of Heaven) filmi İslam'a göre mümin kişinin özelliklerinin bir yorumu şeklindedir. Fakir bir ailenin çocukları olan Ali ve kız kardeşi Zehra'nın birbirlerinin eşyalarını paylaştıkları mütevazı hayatlarını, ve babalarının geçim sıkıntısı içerisindeyken bile kendisinin olmayan bir şeker taneciğine bile göz dikmediği onurlu mücadelesini anlatmaktadır. İslam ahlakını yaşayann gerçek bir Müslümanın "karakterlerinin kişiliğini yüce bir ahlakla çizen Mecid Mecidi, son yıllarda Batıda alevlenen İslamofobi ve İslam eşittir terörizm söylemini"(Yıldırım) adeta yerle bir ederek Müslümanın ve İslam'ın özünü en güzel şekilde perdeye yansıtmıştır. Yine Mecidi'nin 1999 yılında çektiği "Cennetin Rengi" Rang-e khoda (The Color of Paradise) filmi de İslam dininin peygamberi Hz. Muhammed'in (s.a.v) adını taşıyan gözleri görmeyen küçük kahramanın üzerinden İslam kültürünü ve ahlakını anlattığı filmidir. İran sinemasının diğer önemli bir yönetmeni olan Asgar Ferhadi'nin 2011 yılında çektiği "Bir Ayrılık" (A Separation) din, İran toplumu içerisindeki sınıf

çatışmalarını ve ahlaki sorumluluk duygusunu boşanmak üzere olan İran'lı bir aile üzerinden gerçekçi bir üslupla ele almıştır. Ferhadi'nin 2009 yılında yaptığı "Elly Hakkında" (About Elly) ahlaki konular üzerine eğildiği diğer bir filmidir.

Sinema ve din konusunda değinmeden geçemeyeceğimiz önemli bir film ise George Lucas'ın 1977 yılında serinin ilkinin çektiği "Yıldız Savaşları" (Star Wars) filmi serisidir. Film, sinemanın kitleler üzerindeki etkisini ortaya koymasından açısından en önemli örnektir. Çünkü Star Wars filmi sanal bir din olan "Jedizm" dinini yaratmıştır. Jedizm, Yıldız Savaşları filmindeki Ceday karakterinin manevi ve felsefi görüşlerini temel alarak oluşmuş olan post modern dini bir oluşumdur. Sinemanın, din temasına verdiği önemi en açık şekilde ifade eden yapımdır.

Sinema ve din konusunda Avrupa sinemalarında dini temalı pek çok örnek film çekilmiştir. İtalyan yönetmen Pier Paolo Pasolini'nin 1964 yılında çektiği "Matta'ya Göre İncil" (The Gospel According to St. Matthew), "Marksizm'in dünya görüşünü Hz. İsa'nın hayat hikâyesiyle desteklemek için çektiği bir film olarak yorumlanmaktadır. Filmde geçen bütün diyaloglar İncil'de geçen diyaloglardan kullanılmıştır" (Blizek, 2014, s.197). Danimarkalı yönetmen Gabriel Axel'in 1987 yılında çektiği "Babette'in Ziyafeti" (Babette's Feast), 1800'lü yıllarda Danimarka'nın Jutland sahillerindeki bir kasabada, dini bir mezhebin kurucusu rahip bir babanın ve iki kızının öyküsünü anlatmaktadır. Rahip, kızlarını dışarıdaki hayattan izole bir şekilde kişisel zevklerinden bile mahrum olarak yetiştirmiştir. Kıyafetlerini renk tonlarına kadar aynı giyen, saçlarını aynı şekilde ören Martina ve Filippa tüm hayatlarını babalarına ve dinlerine adanarak, rahip babanın kasabadaki havarilerine ömür boyu hizmet ederek yaşamışlardır. Martina ve Filippa kardeşler, babalarının ölümünden sonra da yaşam tarzlarını değiştirmeyerek, babalarının sayıları azalan havarilerine ve kasabanın yaşlılarına hizmet ederek hayatlarını sürdürmüşlerdir. Fransa'daki savaştan kaçmak isteyen Babette, çalıştığı restorandaki bir kişinin yönlendirmesi ile Martina ve Filippa'nın kapılarını çalar. Kız kardeşler, Babette'den bir kutlama yemeği hazırlamasını isterler. Bunun üzerine piyangodan para kazanan Babette, kutlama yemeğinin bütün harcamalarını kendi yapıp şahane bir kutlama yemeği hazırlar. Filmdeki bu kutlama yemeği son akşam yemeği ile özdeşleştirilmiştir. Yemek sonunda ise dini cemaat bir arınma yaşayarak, hatalar affedilir, sevgi

bağları yeniden kurulur ve bir birlerine tandırdan korunma dileklerinde bulunurlar.

Avrupa dışında çekilen sinemada din temasını işleyen diğer filmlere ise şu örnekleri gösterebiliriz:

(...) Jesus of Montreal (Montrealli İsa-Kanada, 1989), TheLastWave (Esrarengiz Dava Avusturalya, 1977), The Other Conquest (Diğer Fetih-Meksika, 1998), Crimen del PadreAmaro (Günah-Meksika, 2002), Black Robe (Kara Cübbe-Avusturalya, 1991), Andrei Rublev (Andrei Rublev-Rusya, 1969), Night Watch (Gece Nöbeti-Rusya 2004), Day Watch (Gündüz Nöbeti-Rusya 2006), I The Worst of All (Ben, Her Şeyin En Kötüsü-Arjantin, 1990), James Journeyto Jerusalem (James'in Kudüse Yolculuğu-İsrail, 2003), The Band's Visit (Bandonun Ziyareti-İsrail, 2007), Divine Intervention (Kutsal Direniş-Filistin, 2002), Eve andthe Fire House (Eve ve İtfaiye Binası-Kanada, 2005), ParadiseNow (Vaat Edilen Cennet-Filistin, 2005) (Blizek, 2014, s.198).

Dünya genelinde en çok filmin yapıldığı ve dağıtıldığı merkez olan Hollywood'da sinemada din temasını hem olum hem de olumsuz örneklerle işleyen pek çok film çekilmiştir. İncil'i kaynak alan ve Hz. İsan'nın hayatını anlatan filmlerin yanında, Hristiyanlık içerisindeki mezhepleri, kiliseyi ve papalık kurumunu eleştiren birçok filmde çekilmiştir. Özellikle 1980 sonrası dünyada yaygınlaşan dine dönüş hareketleri neticesinde İslam'ı ve Müslümanları terör ve şiddetle ilişkilendirerek, dünya halkları nezdinde İslam'a ve Müslümanlara karşı bir önyargı oluşturan pek çok film çekilmiştir. Hollywood filmlerinde özellikle 11 Eylül olaylarından sonra Araplar, İslam ve Müslümanlar şiddetle, terörle yan yana gösterilmiştir. Bazı filmlerde açıkça terörist bir grup Müslümanlıkla ifade edilmiş, bazı filmlerde ise küçük bir sahnede diyaloglar, aksesuarlar İslam'la ilişkilendirilerek bilinçaltında İslam'a ve Müslümanlara karşı bir ön yargı oluşturulmaya çalışılmıştır. 2006 yılında çekilen "Dünya Ticaret Merkezi" (World Trade Center) filmi 11 Eylül olaylarındaki saldırganların Müslüman teröristler olduğunu vurgulayan bir filmidir. Ekrem Dumanlı'nın Hollywood filmlerindeki İslam'ı unsurların temsiline yönelik görüşleri oldukça yerindedir.

(...) Müslüman dendiğinde (daha çok Araplarla temsil edilen) belli tipler çıkar karşımıza. Uçak kaçırın, bombalama yapan, adam öldüren terörist. Bu kalıp daha ziyade orta sınıf için çizilmiş bir kalıptır. Aynı sınıftan kadınlara biçilen rol de benzer bir özellik taşır. Erkek tarafından daima ezilen, göbek dansı yapmaktan mahir, sindirilmiş, aşktan, sevgiden mahrum yaratıklar olarak resmedilir. Bir de zengin karakterler vardır beyaz perdeye akseden. Onlar da daima milyon dolarlarını harcayacak yer bulamayan şehvet düşkünü, göbekli, muhteris tiplerdir (Dumanlı, 2009).

Ayrıca Hristiyanlıktan başka dinlerin öğretisini de olumlu bir şekilde işleyen Hollywood, İslam'a karşı tamamıyla olumsuz filmler yapmıştır. Hollywood'un bu olumsuz ve yanlış İslam imajını kırmaya yönelik Müslüman ülkelerin yönetmenlerinden başarılı film çalışmaları çıkmıştır.

Tunuslu yönetmen Nacer Khemir'in 2005 yılında çektiği "Bab' Aziz: Ruhunu Tefekkür Eden Prens" (Bab'aziz: The Prince that Contemplated his Soul), Hollywood filmlerinde İslam'a karşı oluşturulan gerçek dışı imajı kırmaya yönelik bir filmidir. Ali Hasar'ın yönetmenle yaptığı röportajda, yönetmen filmi çekme gereğinden şu şekilde bahsetmektedir:

(...) Ben, babamın yüzünde her zaman İslam'ı gördüm. Filmimde bilgelik ve aşk dolu, misafirperver ve metanetli bir Müslüman kültürünü göstererek onun yüzünü silmeye çalıştım. Başka bir deyişle, 11 Eylül sonrası histerik dünya ve medyanın yansıttığı İslam algısına karşı çıkan bir duruşla Bab'Aziz fikriyatını işledim. Köktendincilik, entegrizm İslam'ın esas temellerini bozabilen bir anlayış. Bu film, İslam'ın gerçek yüzünü göstermek için oldukça gösterişsiz bir yaklaşımdı sadece. Aşk ve çile dolu Sufi geleneği üzerine kurulu bir film olduğu gibi, aynı zamanda aşırı derecede politik göndermeleri, bilinçli eylemleri olan bir film. Bugün Fransa'da 5 milyona yakın Müslüman bir kesim yaşıyor. Komşusunun içtenliğini, hakikatini görebilme adına misafirperver yansımalar var filmde. Misafirperverlik sadece evine alıp ağırlamak değildir, ilk olarak komşunu dinleyebilmektir. Siz, evinizde insanları ağırlamayabilir, onlara vakit ayırmayabilirsiniz. Misafirperverliğin ilk düsturu, dinlemektir. Benim için Bab'Aziz öncelikli olarak dinlemeyi anlatıyor, sonraysa gerçek bir buluşmayı, kavuşmayı. Bir insanın komşusuna karşı misafirperverliğinin bir biçimini (Hasar, 2012).

Hollywood'un meşhur yönetmeni David Lynch'in 1990 yılında çektiği "Wild at Heart" filmi bütün kötülüklerin ve olumsuzlukların doğuyla bağdaştırıldığı bir filmidir. Filmde açıkça İslam karşıtlığı olmamasına rağmen, filmin sahnelerinde kötü olanın doğu ve İslam ile bağdaştırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Filmin bir sahnesinde Farragut karakterinin bir zenci tarafından öldürülmeden önce zencinin üzerinde "Allah" ve "Allahu Ekber" ifadelerinin yer alması katilin bir Müslüman olarak tasvir edildiğini gösterir. Yorulmaz (2011), çalışmasında bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: "Bu sahnede doğu sembolü daha da özelleştirilerek doğudan kastın İslam olduğu ortaya konmaktadır. Katillerin sembolü olarak açıkça Allah lafzı kullanılmakta, Allah lafzına karşı bilinçaltında bir reaksiyon meydana getirmeye çalışılmaktadır" (s.166).

Yönetmen Edward Zwick'in 1998 yılında çektiği "Kuşatma" (The Siege) açıkça Müslümanları terörist olarak gösteren bir filmidir. Ayrıca filmde, New York şehrinde yer alan camilerin gösterilmesiyle teröristlerin halkın içinde yaşadığı

mesajı bilinçaltına yerleştirilerek, tüm Müslümanlar ve camiler hedef olarak gösterilmiştir. Filmde, Amerikan ordusunun Ortadoğu'da bir Müslüman cemaat lideri olan Şeyh Ahmet Bin Talal'i kaçırmadan sonra New York şehri terörist saldırıların hedefi olur. İlk önce uyarı niteliğinde boya bombasıyla bir otobüse eylem düzenlenir. Yaralanan veya ölen kimse olmaz. Saldırganlar, Şeyh Ahmet Bin Talal'e bağlı olan teröristlerdir ve eylemler gerçekleştirerek Şeyh'in serbest bırakılmasını istemektedirler.

Özellikle 1980 yılından sonra Hollywood filmlerinde yukarıda değindiğimiz örnekler gibi, İslam'ı ve Müslümanları kötüleyen, aşağılayan, şiddet ve terörle İslam'ı bağdaştıran ve bütün teröristlerin sadece Müslüman olduğunu vurgulayan birçok film örneği vardır. Buna karşılık olarak çok az sayıda İslam'a olumlu yaklaşan filmler çekilmiştir. İslam'ı gerçekçi bir bakış açısıyla anlatan filmler genellikle Müslüman ülkelerin yönetmenleri tarafından yapılmıştır. Bunun en güzel örneği ise Hollywood içerisinde de filmler yapan dünyaca ünlü yönetmen Mustafa Akkad'ın 1977 yılında çektiği "Çağrı" (The Message) filmidir. İslam'ın doğuşunu anlatan film, İslam ahlakının en güzel yansıtıldığı klasik bir yapımdır. Yönetmenin, 1981 yılında çektiği "Çöl Aslanı Ömer Muhtar" (Lion of the Desert) filmi de Müslüman bir karakterin hayat mücadelesi üzerinden İslam'ı anlatan bir yapımdır.

2.3.TİCARİ SÖMÜRÜ ARACI OLARAK DİNİ (HAZRETİ) FİLMLER

Geleneksel Türk sinemasında bazı araştırmacılar tarafından akım olarak değerlendirilen ama belli bir sanatsal ve sinematografik bir değer taşımadığı için sinemada belli bir akım olarak değerlendiremeyeceğimiz, ticari bir kazanç sağlamak amacıyla insanların duygularını ve kazançlarını sömüren filmler olarak ortaya çıkan "Hazretli Filmler", 1960 yıllarında Türk sinemasında ağırlık kazanmaya başlamıştır. 1950 yılında Türkiye'nin tek partili yönetimden çok partili hayata geçişiyle birlikte Demokrat parti yönetime gelmiştir. Yönetime gelen Demokrat partinin, bir özgürlük ortamı oluşturması, ezanın tekrar Arapça okunması, dini eğitimlerin verilmeye başlanması gibi faaliyetleri sonucunda ülke genelinde dini yaşam güçlenmeye başlamıştır. Ayrıca sınırlı olsa da sağlanan özgürlük ortamında sinemacılar o günlere kadar tabu olarak görülen konulara kameralarını çevirmeye başlamışlardır. 1961 Anayasası'nın sağlamış olduğu özgürlük ortamının da katkısıyla, yeni filmlerin üretilmesi ile Türk sineması

Yeşilçam'la birlikte altın çağını yaşamaya başlamıştır. Türk sinemasında din temasının filmlerde kullanımı politik dengelerin izlediği değişime paralel olarak ilerlemiştir. Çok partili hayata geçişten sonra, oy kaygısıyla din ve laiklik alanında verilen tavizler dinin her alanda sömürülmesinde olduğu gibi sinemada da kendini göstermiştir. “Filmlerde din konusunun ele alınış biçiminde olumlu veya olumsuz tutumlar olabilir. Dinin, ahlaki ve insan haysiyetini destekleyen sosyal bir vakıya olduğunu göstermek gibi, halkın dinsel hislerini sömürmek gibi” (Onaran, 1968, s.23). Onaran'ın (1968) da bahsettiği gibi Hazretli Filmlerle din teması, halkın dini duygularını sömürerek kazanç elde etmek için kullanılmıştır.

1960'lı yıllarda, halkın dini duygularını sömürmek için Mısır'da çekilip Türkiye'ye getirilen ve Türk yönetmenler tarafından içerik yönünden vasat filmler yapılmıştır. Bu filmlerde; ezan, mevlit okuma sahneleri, dua, camii ve minare sahneleri ile mezarlık sahnelerine abartılı bir şekilde yer verilmiştir. Hazretli Filmler, temeli dine dayanan, kutsal kitaptan alınan bilgiler doğrultusunda, İslam dininde saygın şahsiyetlerin isimlerinin kullanılması, halifelerin, âlimlerin, peygamberlerin hayatlarının işlenmesinden dolayı adı “Hazretli” olarak konulan film türüdür. Bu tarz filmlerin temeli dine dayanmakla birlikte, bu tür filmlerde çok değişik türlerden öğeler yer almış, onların özelliklerini kullanmıştır. Hazretli Filmlerin, yaşam öyküsel film türü ve destan türüyle ortak özellikleri vardır. Çünkü filmlerin konusunun tarihten seçilmesi, kahramanların tarihi bir şahsiyet olmaları, sinemasal anlatım ve dil açısından diğer türlerin anlatım olanaklarını kullanmayı mecburi kılmaktadır.

(...) Özellikle dinsel konulu filmlerin en büyük üreticisi Amerikan sineması, birçok alanda olduğu gibi bu alana da bir gösteri anlayışıyla yaklaşmış ve tarihsel film türünün özelliklerinin çoğunu taşımıştır. Çünkü dinsel film türüne giren ürünlerde kutsal kitaplarda yer alan öyküler, kişiler, peygamberler, ermişler, din uluları geniş yığınların ilgisini çeksün diye çoğunlukla Hollywood kalıpları içerisinde yansıtılmıştır (Özön, 2008, s.212).

Türk sinemasında 1960'lı yıllarda dinsel sömürü furçasına dönüşen Hazretli Filmler; Kısas-ı Enbiyalardan birçok senaryo uyarlamasıyla, kutsal kitapta yer alan dini öğütler, şahsiyetler, peygamberler Hollywood film kalıplarıyla işlenmiştir.

(...) Bu filmlerin öykülerinde, Müslümanlarla kâfirler arasında geçen mücadelelerde kişilikler ve olaylar İslam tarihinin fantazyaya dönüştüğü mitolojik bir özellik kazanmaktadır. Olayların gerçeklikten uzaklaştırılarak öykünmeci bir dille aktarılması, dinin günlük hayatla ilişkisinin bulunmadığı dünya tasavvuruyla

eski zamanlara ait bir gelenekle özdeşleştirilmesine yol açmaktadır. Menkıbe işlevi gören dinsel filmler, Müslüman olmanın erdemlerini hatırlatan ama İslami hayat tasavvurları ve meselelerinden yoksun bir yapıda ortaya çıkmışlardır (Maktav, 2005, s.991).

Hazretli Filmlerin yaygınlık kazanmaya başladığı 1960'lı yıllarda Türk sinemasının, bir yandan seks filmi furyasıyla, diğer yandan ise birçoğu seks filmleri de çekmiş yönetmenlerinde bu tarz filmler çektiği Hazretli Filmler furyası, sinemayı sanatsal olarak deforme etmekte iken, seyirciyi de hem duygusal anlamda hem de maddi anlamda sömürmektedirler. Türk sinemasında yaygınlaşan seks filmleri furyası, sinemanın büyük bir izleyici kitlesini kaybetmesine sebep olmuştur. Başta aileler olmak üzere pek çok kesimden insanlar sinemalardan uzaklaşmıştır. Bu durum karşısında sinemacılar Hazretli Filmler kartını çekmiştir. Tatlı'nın (2015) da değindiği gibi "kaybedilen seyircilerin tekrar kazanılması için ve dini hassasiyetleri neticesinde sinema seyretmenin günah olduğunu düşünen, o güne kadar sinemaya hiç gitmeyen kesimi de kazanabilmek için tamamen ticari kaygılarla çekilen filmlerdir" (Tatlı, 2015, s.187). Anadolu ve kırsal kesimler için özensizce ve gün içerisinde aynı oyuncularla farklı filmler için çekimler yapılarak hazırlanan bu filmlerin içeriklerinin çoğu gerçeklikle bağdaşmamaktadır.

1952 yılında aslı "El Hac" olan Mısır asıllı bir belgesel film, yerli yapımcılar tarafından üzerine eklenen birkaç yerli görüntülerle "Hac Yolu" adıyla izleyici karşısına çıkarılmıştır. Anadolu'nun kırsal bölgelerinde dini hassasiyetli kesimler tarafından filme büyük bir ilgi gösterilmiştir. Filme izleyici tarafından bu kadar çok ilgi gösterilmesinin nedeni ise; saf Anadolu insanını sömüren uyanık yapımcılar filme özel bir gösterim şekli uydurmuşlardır. Afyonkarahisar'daki bir sinemada olduğu gibi bazı sinemalarda filmin molalarında seyirciye gül suyu dağıtılmıştır. "Sinemaya girmeden önce abdest alarak filmin abdestli izlenmesi istenmiş, filmi yedi defa izleyenlerin hacı olacağı" (Onaran, 1968, s.22) gibi uydurma söylentilerle halk kandırılmış, bazı sinemalarda ise halk sinema etrafında yalın ayak yedi defa tavaf ettirilmiştir. Filmin yedi defa izlenmesinde ise her gösterim için ayrı ayrı bilet kesilerek ücret alınmıştır. Sinemacılar, insanların dini hassasiyetlerini kullanarak aylarca büyük gelirler elde etmişlerdir. Filmin Anadolu'da bu kadar çok ilgi görmesi üzerine ortaya çıkan bu sömürü şekli, dini kesimlerde tepki oluşmasına neden olmuştur.

(...) 1963 yılında Ankara'nın Keskin ilçesinde bir vaiz halka sinema aleyhinde; "sinemaya giden, sinema işleten ve filmlerin gösterilmesine izin veren kâfirdir"

telkininde bulunmasıyla altı ay boyunca sinemalar işlememiştir. Bazı milliyetçi mukaddesatçı gençler ile İmam Hatip Okulu öğrencilerinin, Mevlit: Süleyman Çelebi adlı filmin bazı sahnelerinin dine aykırı içerikler taşıdığı gerekçesiyle protestosuna neden olmuştur (Onaran, 1968, s.24).

Sinema tarihçisi Nijat Özön (1995), Hac Yolu filmiyle başlayan dini sömürü filmlerinin Türk sinemasında bir furya halini almasını şu şekilde ifade etmiştir:

(...) Bu yıllarda sinema yoluyla din sömürücülüğü zaten hep Arap filmleriyle yapılıyordu. Zuhur-ül İslam, Bilal, Müezzîn er-Rasûl, İntisar-ül İslam Mevlid er-Rasûl, Allahu Ekber gibi bütün bu filmler yerli filmlerle rekabet etmesin diye Arap sinemasının öbür filmlerine kapıyı sınıksız kapatan sinemacıların izleyiciyi sömürmek için dört elle sarıldıkları Arap filmleriydi. İşin tuhafı sözde İslam propagandası yapan bu son derece ilkel ve gülünç filmlerin yapımcısı da önce Mısır'da, sonra da Lübnan'da çalışan Elie Antoine Khourie adında bir Hristiyan'dı (s.231).

Hac Yolu filminin Anadolu'da çok fazla talep görmesi üzerine, Şevket Aktunç adında bir yapımcı Suudi Arabistan ve Kâbe'den, Bağdat ve Şam'dan tümü renkli görüntüler çekmiştir. Bu yerlerde çektiği görüntülerin üzerine İstanbul'daki tarihi camii ve türbelerin, Eyüp Sultan Camiinde kılınan Cuma namazı görüntülerini, Konya Mevlana Müzesi ve Urfa Halil İbrahim Camii gibi Müslümanlarca kutsal sayılan yerlerin görüntülerini de ekleyerek bir film yapmıştır. "Çektiği filmi Suudi Arabistan dışında tüm Müslüman ülkelere satmayı da başarmıştır. Bu filmde Kabe'ye ilk defa kamera girmiş, iki kral, yedi prens ve çok sayıda Şeyh de figüran olarak yer almıştır" (Candemir, 1986, s.20).

1960 yıllarında yaygınlaşmaya başlayan ve 1970'lerin ortalarına doğru etkisini kaybetmeye başlayan Hazretli Filmler furyasının filmlerinde sinemasal anlamda çok büyük aksaklıklar bulunmaktadır. Çekimlerinden, senaryosuna, kostümlerine varıncaya kadar özensiz ve baştan savma tekniklerle çekilen filmlerin, tam anlamıyla sinema filmi olgusundan yoksun oldukları için inandırıcılık açısından, estetik açıdan sanatla ve sinemayla arasında uçurumlar bulunmaktadır. Öyle ki dini şahsiyetleri oynayan karakterlerin dönemin dini insan olgusunu vermek için kullandıkları takma sakal ve bıyıklar üzerlerinde o kadar eğreti durmaktadır ki, filmin bir tiyatro gösterisi olduğu algısını yaşatmaktadır. Özön'de (1995) bu filmlerin yapım şekillerini şu şekilde eleştirmektedir: "Derme çatma dekor, uydurma giysiler, oradan buradan derlenmiş figüranlarla son derece ilkel biçimde gerçekleştirilen bu filmlerin gideri düşüktür. Aynı dekor, giysi ve

figüranları aynı çeşitten birkaç filmde kullanmak; aynı dekor, giysi ve figüranlarla aynı çalışma içinde birkaç film çevirmek mümkündür” (s.232).

(...) Alelacele kırsal kesim seyircisine yönelik olarak yapılan bu filmler, bırakın tarihsel gerçekleri, İslamiyet’in bilinen temel doğrularını bile yansıtmaktan acizdirler. Namazın yanlış kılınması, tarihi dönemlerin karıştırılması, Hz. İbrahim’e kurban getiren meleğin kanatlı ve sarı saçlı bir kadın şeklinde tasvir edilmesi gibi birçok yanlış art arda kullanılır (Evren, 2014, s.55).

Hazretli Filmleri bazı araştırmacılar “Dinsel Filmler” olarak tanımlamışlardır. Fakat filmlerde genel olarak İslam dininin öğretilerine yer vermekten ziyade dini şahsiyetlerin avantür yönleri işlenmiştir. Bu açıdan ele alındığında din kavramı filmlerde çatışmanın kurulduğu tarafların seçimleri olarak yer almaktadır. Konusu itibariyle tarihsel filmlerin anlatım yapısını da içeren Hazretli Filmlerin en önemli sinematografik unsurlarından olan mekân, dekor, kostüm ve makyaj unsuruna bu filmlerde gerekli özveri gösterilmemiştir. “Hz. Ömer” filminde, Hz. Ömer’in yaşadığı gerçek tarih 600’lü yıllara denk gelirken, filmde kullanılan mekânlar, Urfa Halil İbrahim Camii gibi Osmanlı döneminde yapılan eserlerdir. Filmsel zamanla gerçek zaman arasında uyumsuzluk vardır. Filmin öyküsünü oluşturan olayların geçtiği tarihî dönemde filmde kullanılan mekânlar olamayacağı için filmin mekân kullanımlarında da tutarsızlık vardır. “Yahya Peygamber” filminde de yine dönemle uyumsuz kostüm kullanımı filmin içerisinde göze çarpmaktadır. Antipas’ın askerleri Bizans döneminde oluşturulan Haçlı ordusunun kıyafetlerini çağrıştırmaktadır. Göğsünde haç işareti olan Bizans ordusu askerini tasvir etmektedir. Gerçekle uyumsuz mekân kullanımları, dönemle alakası olmayan kostümler filmlerin inandırıcılıktan ve sanatsal estetikten uzaklaşmasına neden olmuştur. Filmlerin bu özellikleri değerlendirildiğinde yönetmenler tamamen sanatsal kaygılardan uzak, ticari amaçlı filmler çekmişlerdir.

Hazretli Filmler döneminde çekilen filmlerin ortak özelliği, dini şahsiyetlerin ve İslam tarihi içerisinde dini yayma mücadelesinde bulunmuş kişilerin hayatları üzerinden, Yeşilçam’ın meşhur melodram türünün anlatı yapısı çerçevesinde işlenmiş olmalarıdır. Filmlerde hayatı anlatılan karakterler sadece peygamberler ve halifelerle sınırlı kalmamıştır. İslam’ın Anadolu’da yayılmasına hizmet etmiş kişilerin, evliyalarında hayat hikâyeleri bu filmlerde konu olarak işlenmiştir. Bu filmlerin çoğunluğu aynı anlatı yapısına sahip, genellikle melodram anlatı yapısı çerçevesinde işlenmiş ve belli temalar sürekli olarak

yenilenmiştir. Filmlerin genelinde Ezan sesi, Müslümanların kıblesi olan Kâbe, çöl, deve, mağara gibi yerlerin görüntüleri fazlaca kullanılmıştır. Hicaz olarak adlandırılan yerin görüntüleri ile mucizevi öğeler birleştirilerek hedef kitle olan muhafazakâr izleyicinin dikkati çekilmeye çalışılmıştır.

Filmlerin genel öykü kurulumunda iyiler ve kötülerin çatışması dramatik yapıyı güçlendirmek için sunulmuştur. Filmlerde içki âlemleri, dansöz âlemleri gibi ahlaka aykırı davranışlar Allah'a inanmayan kötülerin içine düştükleri sapkın durumu dramatize etmek için her filmde neredeyse değişmeyen unsurlar olarak kullanılmıştır. Filmlerde inanmayan insanlar rahat bir yaşam sürerken, inananlar ise yoksulluk içinde acı dolu bir yaşam mücadelesi vermektedirler. Ama hiçbir şekilde isyan etme durumları olmamış, aksine çekilen acılar ve zorluklar ilahi aşka erişme yolunda insanları olgunlaştıran birer sınav olarak gösterilmiştir. Bu anlatım tarzıyla melodramın klasik anlatı unsuru olan ağlatma olgusu üzerinden izleyici ile bağ kurularak, iyiler için üzülme, kötüler içinse nefret duyguları beslenerek filmlerden doyum sağlanmaya çalışılmıştır. Filmlerde izleyiciyi asıl etkileyen noktalar ise inanan insanların dinlerini ölümüne savundukları işkence sahneleri ile kurulmuştur. Allah'ı inkâr etmeleri için önce kırbaçlanma, gözlerine mil çekilme, sıcak havada aç ve susuz bırakılma, en doruk nokta ise ateşe atılma şeklinde olan işkence şekilleriyle inananlar kalplerinde Allah inancıyla ruhlarını teslim eder.

Bu dönemde çekilen filmlerin en absürt yanlarından biriside, neredeyse çoğu filmde yer alan erotik öğelerdir. Dansöz kıyafetleri ile yarı çıplak şekilde ortamlarda göbek atan kadınlar, dini şahsiyetleri elde etmek için türlü oyunlar çeviren kadınlar pek çok filmde uzunca sahnelerle yer almaktadır. Yahya Peygamber filminde, Salome'nin kendi kendini tatmin etme sahnesi, Kral Antipas ve Kraliçe Herodias'ın sevişme sahneleri ve Herodias'ın zindanda kalan sevgilisi Malaki ile sevişme görüntüleri dini bir tema işleyen film için oldukça aşırıya kaçan filmin bütünlüğünü bozan olgulardır. Filmin bir kısmı tamamen dini içerikten çıkıp aşk ve şehvet üçgeni etrafında dönen olaylarla erotik bir film havasına bürünmektedir. Bütün bu kısımlar dini içerikli bir filmde öykünün akışını bozan, filmin yapısını anlamsızlaştıran bir yapıya dönüşmektedir. Dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda, erotik filmler çeken yönetmenlerin aynı zamanda dini içerikli filmlerde çekmiş olmaları, bu filmlerde bu sahnelerin oldukça uygunsuz kullanımına yer verilmesini açıklar niteliktedir.

Ayrıca muhafazakâr bir kesim için hazırlanan bu filmler, seyirci içinde oldukça absürt bir durumdur. Dini şahsiyetlerin isimleri ve hayat hikâyeleriyle tam anlamıyla dini ekonomik çıkar elde etmek için sömüren bu furya filmleri, o zamana kadar hiç sinemaya gitmemiş izleyiciyi bile sinemaya çekmeyi başarmıştır. Fakat yukarıdaki örneklerle de değindiğimiz gibi sinematografik anlamda çok yetersiz filmlerdir. Filmleri çeken ekip ise dini açıdan bilgileri oldukça zayıf kimselerdir. Bunun en net örneği ise 1972 yılında Asaf Tengiz'in çektiği "Hz. İbrahim" filminin afişinde betimlenen Melek figürüdür. İslami kaynaklarda Meleklerin cinsiyet kavramından arındırılmış olduğu geçmektedir. Fakat filmin ekibine göre ise Hz. İbrahim'e koç getiren Melek sarı saçlı, mavi gözlü bir kız çocuğu olarak tasvir edilmiştir. Bir nevi batı mitolojisinden fırlamış bir Melek figürü, sinemacıların dini açıdan ne kadar yoksun olduklarını göstermektedir. İşin diğer bir enteresan tarafı ise bu filmleri çeken sinemacılarında kendi uydurdıkları bu furyanın mistik havasına kendilerinin de kapılmış olmalarıdır. "1965 yılında Nuri Akıncı'nın çektiği Hz. Yusuf'un Hayatı filminin çekimlerinden önce filmin ekibi önce namaz kılıp sonra çekime başlamışlardır" (Özgüç, 1990, s.85).

Hazretli Filmler furyasının ilk başladığı yıl olarak kabul edilen 1961 yılından, etkisini kaybettiği 1973 yılına kadar 33 tane film çekilmiştir. Bu filmler konularına göre incelendiğinde; Hacı Bektaş-ı Veli, Mevlana, Pir Sultan Abdal gibi İslam'ı Anadolu topraklarında yayan tarihi dini şahsiyetler ile, İslam'ın ilk yıllarında sufi bir yaşam şeklini seçen Veysel Karani, Rabiâtül Adeviyye gibi tasavvufî kişiler seçilmiştir. Özellikle Rabiâtül Adeviyye'nin yaşam öyküsünün Yeşilçam'ın melodram türünü besleyen bir kaynak olması tercih edilmesinin nedeni olabilir. Hayat öyküleri filme çekilen diğer bir grup ise; Hz. Yusuf, Hz. İbrahim, Hz. Süleyman, Hz. Eyüp, Hz. Yahya gibi peygamberlerdir. Yine bu peygamberlerin bazılarının hayatlarının birkaç kez filme çekilmesinin nedeni, melodramlarla ağlamaya alışmış Türk izleyicisinin bu tarz öyküleri daha çok tercih etmelerinden dolayıdır. Ayrıca, Hz. Ömer, Hz. Ali, Hz. Ebubekir, Bilal-i Habeşi ve Hz. Ayşe gibi Hz. Muhammed'in (s.a.v) eşi ve İslam dininin halifelerinin de hayat hikâyeleri bu filmlere konu olmuştur. Anadolu'nun önemli bir tasavvufî kişiliği olan Yunus Emre ve bazı dini karakterlerde filmlere konu olmuştur. Özellikle Hz. Ömer'in hayatının üç farklı yönetmen tarafından filme

çekilmesinin nedeni, İslam'ın büyük önem verdiği adalet kavramının Hz. Ömer'in halifelik zamanında kendisiyle bütünleşen adaletli davranışlarından dolayı, Müslümanlarca adaletin temsilcisi örnek bir insan olarak görülmesidir. Bu durumun farkında olan yönetmenler ise, dönemin yükselen siyasal ortamında muhafazakâr insanların yönelimlerini ticari bir kazançla dönüştürme girişiminde bulunarak fırsatı değerlendirmişlerdir.

Türk sinema tarihinde Milli Sinema akımından önce dini filmler olarak çekilen bu dönemin filmleri, dini bir içerikten ziyade dini şahsiyetlerin ve İslam tarihi içerisindeki kahramanlıklarla anılan kişilerin hayat hikâyelerini konu aldığı için dini filmler olarak konumlandırılmıştır. Bu filmler dini bir filmde öte, Yeşilçam'ın Cüneyt Arkın'lı tarihi filmler serisiyle aynı dokuda olan filmlerdir. Filmin dekorları, kostümleri, oyuncular, inanmayan kâfirlerin yaşam şekilleri, içki âlemleri, dansöz oynatma sahneleri birebir tarihi filmleri izliyormuş havası yansıtmaktadır. Bunun en belirgin örneği de bu filmlerde kralların askerlerinin kıyafetlerinin, tarihi filmlerdeki Bizans askerlerinin kıyafetlerine benzer olmalarıdır. Bu filmlerin Yeşilçam'ın tarihi filmler alt yapısıyla çekilmiş oldukları her hallerinden bellidir.

Türk sinemasında Hazretli Filmler furçasının ilk örneği, 1956 yılında Hicri Akbaşlı'nın çekmiş olduğu “Âşıklar Kâbe'si Mevlana” filmidir. Film Mevlana'nın hayat hikâyesini anlatmaktadır. “Bu film kendinden sonra yapılan filmlere de örneklik teşkil etmiş ve yapılan bu nitelikteki filmler dini temalardan ziyade kahramanları ve kahramanların dini tavırlarını temel almışlardır” (Coşkun, 2017, s.181).

Peygamberlerin, halifelerin ve dini şahsiyetlerin hayat hikâyelerini sinemaya uyarlamalarından dolayı Hazretli Filmler olarak anılan bu dönemin hangi film ile başladığı konusunda tam bir görüş birliği sağlanamamıştır. Yukarıda değindiğimiz gibi 1956 yılında Hicri Akbaşlı'nın çekmiş olduğu “Âşıklar Kâbe'si Mevlana” filmi tarih olarak bu tür filmlerin çekildiği ilk filmidir. Coşkun'a (2017) göre ise bu film kendinden sonra çekilen filmlere örneklik teşkil etmiştir. Fakat farklı araştırmacılar bu filmi dönemin başlangıcı olarak değerlendirmemişlerdir. Çünkü bu filmde sonra 5 yıl kadar bu tarzda filmler çekilmemiştir. Lüleci (2009) ve Enderun (2013) ise bu dönemin 1961 yılında Nejat Saydam tarafından çekilen Hz. Ömer filmi ile başladığı görüşünü

savunurken, Özgüç'e (1990) göre 1965 yılında Muharrem Gürses tarafından çekilen Hz. Yusuf'un Hayatı filmi dönemin başlangıcıdır. "Film Anadolu'da büyük gişe hasılatı yaparak, Türk sinemasında etkileri üç yıl kadar sürecek bir hazretli filmler modası getirecektir" (Özgüç, 1990, s.85). Bize göre ise, Mevlana'nın hayat hikâyesini anlatan 1956 yılında Hicri Akbaşlı'nın çekmiş olduğu "Âşıklar Kâbe'si Mevlana" filmi bu dönemin başlangıcı olarak değerlendirilmektedir. Çünkü filmin konusunu oluşturan Mevlana bu filmlerin çekilmesinde yararlanan dini şahsiyetlerden birisidir. 1973 yılında Atıf Yılmaz tarafından Mevlana konulu bir film daha çekilmiştir ve bu tarih Hazretli Filmler döneminin etkisini kaybettiği tarih olarak bilinmektedir. Ayrıca Hicri Akbaşlı'nın çekmiş olduğu Mevlana filmi konusu ve anlatımı yönünden diğer yıllarda çekilen filmlere örnek olduğu için bu dönemin başlangıcı olarak değerlendirilebilir.

Peygamberlerin hayatını anlatan filmler 1964 yılında Asaf Tengiz'in çektiği "Hz. İbrahim" filmiyle başlamıştır. Hz. İbrahim'in hayatı yönetmen tarafından iki defa filme çekilmiştir. Buna rağmen filmleri çeken ekibin dini bilgilerden yoksun olduğu, ya da yapılan bu yanlış betimlemelerin tarihe bir not olarak düşeceği ve doğru bir bilgi olmadığı dikkate alınmamıştır. Öyle ki 1972 yılında çekilen ikinci Hz. İbrahim filminin afişinde yer alan, Hz. İbrahim'e kurban getiren Melek sarı saçlı, mavi gözlü, güzel bir kız olarak betimlenmiştir. Diğer bir peygamber filmi ise 1965 yılında Muharrem Gürses'in çekmiş olduğu "Hz. Yusuf'un Hayatı" ve "Hak Yolunda Hz. Yahya" filmleridir.

Bu dönemde halifelerin hayatlarını anlatan filmlerde çekilmiştir. 1961 yılında Nejat Saydam tarafından "Hz. Ömer'in Adaleti" filmi çekilmiştir. Hz. Ömer'in adalet kavramıyla olan bağı ve İslam'ın kahraman bir savaşçı olmasından dolayı hayatı, 1973 yılında Asaf Tengiz ve Osman Seden tarafından da filme alınmıştır. Bu filmlerin çekimlerinde de filmi oluşturan öğelerde hatalar yapılmıştır. Osman Seden'in yönettiği Hz. Ömer'in Adaleti filminde kullanılan mekânlar, sahne dekorları ve müzikler Hz. Ömer'in yaşadığı dönemi yansıtmamaktadır. "Özellikle müşriklerin dansöz oynatmaları sırasında kullanılan müzikler günümüzde kullanılan müzik aletleriyle oluşturulmuştur" (Enderun, 2011, s.141). Filmde kullanılan mekânlarda da hatalar yapılmıştır. "Kâbe'nin içi olarak gösterilen mekân, Kâbe'nin gerçek boyutlarından kat kat büyüktür ve Kâbe'nin iç kısmına benzememektedir. Hira mağarası da gerçekte küçük bir

mağarayken, filmde ev büyüklüğünde bir mağara olarak gösterilmektedir” (Enderun, 2011, s.142). Ayrıca filmde tarihi bir gerçeklikte yanlış verilmiştir. “Gerçekte Mekke’nin fethinden sonra Kâbe’deki putlar peygamber efendimiz tarafından işaretle kırılmışken, filmde bu işi Hz. Ömer’in yaptığı söylenmektedir” (Enderun, 2011, s.142).

Hazretli Filmler döneminde ele alınan bir diğer tema ise evliyaların hayatlarını anlatan filmlerdir. 1965 yılında Hüseyin Peyda tarafından “Veysel Karani” filmi çekilmiştir. Yine 1965 yılında Tunç Başaran’ın “Horasan’ın Üç Atlısı”, Fikret Uçak’ın 1966 yılında “İbrahim Ethem İlahi Davet” ve 1967 yılında “Hacı Bektaşî Veli” filmleri, 1969 yılında Yılmaz Atadeniz’in “Ebu Müslim Horasani”, 1969 yılında Şevket Aktunç’un “Anadolu Evliyalari” filmleri bu türün başlıca örnekleridir.

Bu dönemde işlenen diğer bir tema ise İslam’ın kadın kahramanlarının hayatlarıdır. 1966 yılında Nuri Akıncı’nın çektiği “Hz. Ayşe”, 1968 yılında Kayahan Arıkan’ın çektiği “İslamiyet’in Kahraman Kızı”, 1973 yılında Süreyya Duru’nun çektiği “Rabia” filmleri ile kadın karakterlerin hayatları işlenmiştir. İslam’ın sembol kadını olan Rabia’nın hayatı da iki defa filme alınan karakterler arasındadır.

Yeşilçam’ın ticari getiriye dayalı filmler kervanına katılan Hazretli Filmler, genel özellikleri itibariyle estetikten ve sanatsal anlatı yapısından oldukça uzak anlatımlardır. Tamamen ticari kaygılarla, film giderlerinin minimum düzeyde tutulduğu, seyircinin duygularına yönelik bir sömürü mantığıyla çekildiği açıkça gözlemlenebilmektedir. Filmlerin çoğunda bolca camii görüntüleri yanında, erotik sahneler ve dansöz oynatma sahnelerinin verilmesi filmlerin dini bir temaşayla yapılmadığını gösterir örneklerdir. Ayrıca dini bir filmde abartıya kaçan unsurlardır. Mısır filmlerinden alınan savaş sahneleri, çöl ve deve kervanları filmlerde bolca kullanılmıştır. Dini bir film olduğu öne sürülerek yapılan bu filmlerde “Yüce Tanrım” diyerek dua eden insanların olması da, Özön’ün bahsettiği gibi bu filmlerin Hollywood kalıplarıyla çekildiği ve İslam’ın evrensel mesajından uzak olduğunu gösteren diğer bir unsurdur. Bu dönem filmleri sinematografik anlamda yetersiz, teknik ve donanımsal olarak bilgisizlik üzerine kurulmuş, sanatsal ve estetik kaygılar düşünülmeden ticari gelir elde etmek için çekilmiş filmlerdir.

Tablo 1 Hazretli Filmler Döneminde Çekilen Filmler

	Film Adı	Yönetmen	Filmin Çekildiği Tarih	Yapım Şirketi
1	Âşıklar Kâbe'si Mevlana	Hicri Akbaşlı	1956	Halk Film
2	Hz. Ömer'in Adaleti	Nejat Saydam	1961	And Film
3	Mevlit: Süleyman Çelebi	Mehmet Muhtar	1962	And Film
4	Hz. İbrahim	Asaf Tengiz	1964	Tengiz Film
5	Hz. Yusuf'un Hayatı	Muharrem Gürses	1965	Televizyon Film
6	Hak Yolunda Hz. Yahya	Muharrem Gürses	1965	Gürsu Film
7	Horosan'dan Gelen Bahadır	Natuk Baytan	1965	Artist Film
8	Hz. Eyyüb'ün Sabrı	Asaf Tengiz	1965	Dede Film
9	Veysel Karani	Hüseyin Peyda	1965	Dede Film
10	Yahya Penguamber	Hüseyin Peyda	1965	Dede Film
11	Cennet Fedaileri	Mehmet Dinler	1965	Erman Film

Tablo 1 (Devam ediyor)

Tablo 1 (Devam)
Hazretli Filmler Döneminde Çekilen Filmler

	Film Adı	Yönetmen	Filmin Çekildiği Tarih	Yapım Şirketi
12	Horasan'ın Üç Atlısı	Tunç Başaran	1965	Artist Film
13	Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi	Muharrem Gürses	1966	Atilla Film
14	Hz. Ayşe	Nuri Akıncı	1966	Ömür Film
15	İbrahim Ethem İlahi Davet	Fikret Uçak	1966	Dede Film
16	Hacı Bektaşî Veli	Fikret Uçak	1967	Dede Film
17	Ali ile Gül: Hak Âşıkları	Asaf Tengiz	1967	Filiz Film
18	İslamiyet'in Kahraman Kızı	Kayahan Arıkan	1968	Uzun Film
19	Anadolu Evliyalari	Şevket Aktunç	1969	Akın film
20	Ebu Müslim Horosani	Yılmaz Atadeniz	1969	Atadeniz Film
21	Allah'ın Aslanı Ali	Tunç Başaran	1969	Arzu Film
22	Yusuf ile Züleyha (Hz. Yusuf)	E. Koushan/ Türker İnanoğlu	1970	Erler Film

Tablo 1 (Devam ediyor)

Tablo 1 (Devam)

Hazretli Filmler Döneminde Çekilen Filmler

	Film Adı	Yönetmen	Filmin Çekildiği Tarih	Yapım Şirketi
23	Hz. İbrahim	Asaf Tengiz	1972	Tengiz Film
24	Rabia	Osman Seden	1973	Uğur Film
25	Rabia	Süreyya Duru	1973	Murat Film
26	Hz. Ömer	Asaf Tengiz	1973	Başak Film
27	Hz. Ömer'in Adaleti	Osman Seden	1973	And Film
28	Yunus Emre Destanı	Çetin İnanç	1973	Osmanlı Film
29	Bilal'i Habeşi	Çetin İnanç	1973	Osmanlı Film
30	Gönüller Fatihi Yunus Emre	Özdemir Birsnel	1973	Elvan Film
31	Pir Sultan Abdal	Remzi Jöntürk	1973	Kervan Film
32	Hz. Yusuf	Nuri Akıncı	1973	Anadolu Film
33	Kız Evliya/Sarıkoz	Nuri Akıncı	1973	Sinetek Film
34	Mevlana	Atıf Yılmaz Batıbeki	1973	Dar Film

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMI TEMSİLİ

Başlangıcından günümüze kadar hak ettiği sanatsal ve estetik değere erişebilme yolunda, toplumsal ve politik alandaki farklı değişimlere bağlı olarak gelişen sorunlarla mücadele ederek var olma savaşı veren Türk sineması, 1980’li yıllara dünya genelindeki ekonomik değişimin rüzgârlarıyla girmek zorunda kalan Türkiye’ye paralel olarak büyük değişimler yaşayarak girmiştir.

12 Eylül 1980 askeri darbesi Türkiye’de her alanda köklü değişimlerin yaşanmasına sebep olmuştur. Siyasetten ekonomik yaşama, günlük toplumsal yaşamdan sanatsal aktivitelere kadar bu değişim çok hızlı ve değişken bir şekilde ilerlemiştir. 1970’lerde başlayan yönetimdeki koalisyonlar krizi, sokakta başlayan sol ve sağ görüşlü gençlerin çatışmaları, üniversitelerin siyasete karışmaları, Doğu Anadolu Bölgesinde gelişmeye başlayan terör ve Kürt olayları ve Uluslararası Para Fonu’nun (IMF) ön gördüğü kararlarının Türkiye’ye uygulama şekli olan “24 Ocak Kararları” radikal önlemler, askeri darbenin habercisi olmuştur. Süleyman Demirel’in ülkenin içinde bulunduğu ekonomik bunalımdan kurtuluş için önerdiği bu kararlar, Türkiye’nin o tarihten sonra her alanda büyük krizler yaşamasına sebep olmuştur. Bunun en belirgin örneği ise serbest faiz politikasının işlenmesiyle artan bankerler olayıdır. “Banker faizleri ekonomiyi iflas ettirme noktasına gelince, devlet bir takım önlemler almış, ülkedeki en büyük banker olan Cevher Özden yurtdışına kaçmış, ekonomiyi yöneten Turgut Özal istifa etmiştir” (Kongar, 2010, s.197). 6 Nisan 1980 tarihinde Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’ün görev süresinin dolması ile başlayan siyasal boşluk ve karmaşa neticesinde “11 Eylül 1980 gecesi sabaha karşı askeri harekât tüm Türkiye’de başlamıştır” (Kongar, 2010, s.190). Darbe sonucunda Kenan Evren’in; “devlet, başlıca organlarıyla işlemez duruma getirilmiş, anayasal kuruluşlar tezat ve suskunluğa bürünmüş, siyasi partiler kısır çekişmeler ve uzlaşmaz tutumlarıyla devleti kurtaracak birlik ve beraberliği sağlayamamışlardır. Böylece, yıkıcı ve bölücü mihraklar faaliyetlerini alabildiğine artırmışlar ve vatandaşların can ve mal güvenliği tehlikeye düşürülmüştür” (Kongar, 2010, s.190) ifadeleriyle darbenin nedeni halka belirtilmiş ve 1961 Anayasası askıya alınmıştır. Sonuçta toplumun her kesiminde bir depolitizasyon dönemi başlatılmış, toplumun büyük bir

kesiminin siyaset yapması yasaklanmıştır. Kongar'a göre (2010) 12 Eylül darbesi, 27 Mayıs karşıtı bir nitelik taşır. Ülkenin içinde bulunduğu kaos ortamının nedeni, 1961 Anayasası'nın sağlamış olduğu özgürlükçü ortamın kötü emeller için kullanılmasıdır.

Siyasal gerilimler, enflasyon, yoksulluk, sağ sol olaylarının ülkeyi bir iç savaşa sürüklemesi gibi nedenlerden dolayı bunalımlar yaşayan halk bir nevi darbeyi olumlu karşılamıştır. Ancak daha sonrasında; tutuklamalar, işkenceler, idamlar, partiler ve sivil örgütlerin kapatılması, üniversiteleri siyasetten uzaklaştıran YÖK kanunu, merkezi yapıyı güçlendiren yeni bir yönetimin oluşturulması gibi gelişen olaylarla ülke farklı bir şoka sokulmuştur.

1994 yılında Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan bir yazıda 12 Eylül darbesinin topluma etkileri açıkça ortaya konulmuştur.

(...) 650 bin kişi gözaltına alındı. 1 milyon 683 bin kişi fişlendi. Açılan 210 bin davada 230 bin kişi yargılandı. 7 bin kişi için idam cezası istendi. 517 kişiye idam cezası verildi. Haklarında idam cezası verilenlerden 50'si asıldı (18 sol görüşlü, 8 sağ görüşlü, 23 adli suçlu, 1'i Asala militanı). İdamları istenen 259 kişinin dosyası meclise gönderildi. 71 bin kişi TCK'nin 141, 142 ve 163. maddelerinden yargılandı. 98 bin 404 kişi örgüt üyesi olmak suçundan yargılandı. 30 bin kişi sakıncalı olduğu için işten atıldı. 14 bin kişi yurttaşlıktan çıkarıldı. 30 bin kişi siyasi mülteci olarak yurtdışına gitti. 300 kişi kuşkulu bir şekilde öldü. 171 kişinin işkenceden öldüğü belgelendi. 937 film sakıncalı bulunduğu için yasaklandı. 23 bin 677 derneğin faaliyeti durduruldu. 3 bin 854 öğretmen, üniversitede görevli 120 öğretim üyesi ve 47 hâkimin işine son verildi. 400 gazeteci için toplam 4 bin yıl hapis cezası istendi. Gazetecilere 3 bin 315 yıl 6 ay hapis cezası verildi. 31 gazeteci cezaevine girdi. 300 gazeteci saldırıya uğradı. 3 gazeteci silahla öldürüldü. Gazeteler 300 gün yayın yapamadı. 13 büyük gazete için 303 dava açıldı. 39 ton gazete ve dergi imha edildi. Cezaevlerinde toplam 299 kişi yaşamını yitirdi. 144 kişi kuşkulu bir şekilde öldü. 14 kişi açlık grevinde öldü. 16 kişi kaçarken vuruldu. 95 kişi çatışmada öldü. 73 kişiye doğal ölüm raporu verildi. 43 kişinin intihar ettiği bildirildi (Boztepe, 2007, s.60).

Darbenin sinema alanında etkileri sadece 937 filmin sakıncalı bulunarak yayınının engellenmesi ile sınırlı kalmamıştır. Ülkemizde halen sinema alanında baş gösteren sorunların temelleri o yıllarda atılmıştır. Günümüzde sinema alanında yapımcılar ve sinema gösterim şirketleri arasında süren sorunun nedeni darbe yıllarında alınan, yabancı sermayeyi koruma kanununda yapılan değişikliklerle Türkiye'yi işgal eden, Amerikan sermayeli film şirketlerinin halen ülkedeki uygulamalarıdır.

(...) 12 Eylül darbesinden en fazla en fazla etkilenen sinemacılar, siyasal-toplumsal duruş sergileyen sinemacılarıdır. 12 Eylül yönetimi DİSK'e bağlı Sine-Sen'i kapatır. Şerif Gören, Necmettin Çobanoğlu, Gani Turanlı, Erol Batıbeki işkence

gören sinemacılardan birkaçıdır. 12 Eylül 1980'den 1991 yılına kadar geçen süreçte Sine Sen sendikal hayattan koparılır, yöneticilerinin sendikacılık yapma hakları ellerinden alınır (Boztepe, 2007, s.157).

Darbenin Türk sineması üzerinde olumsuz etkilerinin yanında bazı olumlu etkileri de olmuştur. 1970'lerin sinemasını esir alan ve halkı sinemadan uzaklaştıran erotik filmler furyası 12 Eylül darbesiyle birlikte bıçak keser gibi kesilmiştir. Bu süreçten sonra Türk sineması sanatsal anlamda yeni bir yapılanmanın içerisine girmiştir.

Sonuç olarak 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi, Türkiye için bir dönüm noktası olmuş ve bu tarihten sonra ülkede bütün olgular değişmeye başlamıştır. Bu değişimin temel nedenlerinden biride, 24 Ocak kararları olmuştur. Darbenin ardından ekonominin teslim edildiği Turgut Özal, 1983 yılında yapılan genel seçimlere katılarak seçimleri kazanmış, 24 Ocak kararlarıyla ülkeye getirilen liberal anlayışın toplumun tüm katmanlarına yayılmasını sağlamıştır.

Turgut Özal yönetimiyle birlikte siyasallaşan İslam, sinemada da etkisini göstermiştir. 1985 yılından 1995 yılına kadar Türk sinemasında İslami Sinema olarak ta anılan sinema etkinliğini artırmış, çok sayıda dini içerikli filmler çevrilmiştir. Çalışmamızın ana başlığını oluşturan “1980 Sonrası Türk Sinemasında Din Adamı Temsili”, bu dönemle birlikte değişmeye başlayan filmlerdeki temsillerle incelenecektir. Ayrıntılı bir inceleme yapabilmek için 1980 sonrası günümüze kadar çekilen dini içerikli filmler iki başlık şeklinde ele alınacaktır.

3.1. 1980-2000 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMI TEMSİLİ

Türk sinemasında, 1960'larla birlikte görülmeye başlayan düşünsel odaklı sosyal kamera, 12 Eylül sonrasında artık yerini biçime önem veren, bireycil, iç hesaplaşma ve fantazyaya doğru yönelen bir anlayışa bırakmaya başlamıştır. “1980'lerde bireyi anlatan, psikolojik ve entel film olarak adlandırılan denemeler” (Pösteği, 2004, s.35) entelektüel bir altyapısı olmayan Türk izleyicisini sinemadan daha fazla uzaklaştırmıştır. 12 Eylül Askeri Darbesi, hayatın her alanına müdahale ettiği gibi sinema alanına da müdahalelerde bulunmuştur. Darbeden sonra 90'ün üzerinde film sakıncalı bulunduğu gerekçesiyle yasaklanmıştır. 1960'larda belirmeye başlayan toplumsal ve sosyal sorunların işlendiği düşünsel akımların

yönetmenleri darbeyle birlikte yargılanmaya başlanmış ve bu dönemden sonra pek çok eski kuşak yönetmen sinema endüstrisinden uzaklaşmıştır. 1970'lerle sıkıntılar yaşamaya başlayan Türk sineması, erotik film furyasıyla büyük oranda seyirci kaybetmeye başlamıştır. 1980'lerde ise Türk sinemasının yeni sorunu video sektörü olmuştur. Dönemin getirmiş olduğu sıkıntılardan dolayı sokaklardan uzaklaşan insanlar, evlerinde video ile film izleme lüksüne çabuk alışmıştır. Bu dönemde ekonomik sıkıntılar yaşayan sektörde pek çok yapımcı iflas etmiştir. Fakat bu dönemde özellikle yurtdışındaki Türkler için Yeşilçam filmlerinin video formatlarını Avrupa'ya taşımak üzere kurulan şirketler yeni bir fırsat kapısı oluşturmuştur. Kökeni Avrupa olan bu şirketler, eski yapımcıların ellerindeki filmleri peşin paralarla satın almışlar, buradan elde edilen gelirler ise yapımcılar için yeni filmlerde kullanılmak üzere ekonomik bir kaynak oluşturmuştur. Ayrıca bu şirketler, yeni film siparişleri vererek sektörün birazda olsa canlanmasını sağlamışlardır. 12 Eylül'le birlikte daha öncesinde sorunlarla boğuşan Türk sinemasında çekilen film sayısı çok fazla düşmüştür.

(...) 1979 yılında çekilen film sayısı 195 iken, darbeyle birlikte bu 62'ye düşmüştür. Askeri yönetimin etkili olduğu 1983 yılına kadar film sayısı en fazla 78 film olarak görülmüştür. 1983 yılındaki genel seçimlerin ardından sivil yönetimin kurulması ile birlikte 1984 yılında film sayısı 124'e ulaşmıştır (Özön, 1995, s.48).

12 Eylül'den sonra dönemin getirdiği bireycilik anlayışı, siyasi iktidarın Turgut Özal'a geçmesiyle birlikte gerçek ifadesini bularak "toplumun her kesiminde depolitizasyon süreci başlar" (Kongar, 2010: 332). Bu dönemle birlikte sinemacılar toplumsal sorunlar yerine kent yaşamına dair olguları ve sanatın estetik olguları üzerine çalışmalar yapmaya başlamışlardır. 1980'lerle birlikte Türk sinemasına çok sayıda yeni yönetmen de katılmıştır. Sinan Çetin, Ferzan Özpetek, Yavuz Turgul, Şerif Gören, Zeki Demirkubuz, Derviş, Zaim, Mustafa Altıoklar, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenler Türk sinemasını yaptıkları farklı çalışmalarla yeni bir sanatsal zemine kavuşturmaya çalışmışlardır.

(...) Dünya sineması çağdaş sinemasal değişimlere, teknolojik ilerlemelere, biçimsel anlatım özelliklerine doğru yol alırken, Türk sineması da belli ölçüler içinde olsa bile bu "özgürlük arayışlarına ayak uyduracaktır. Bu zorunlu bir tercih olabilir. Ancak Türk sineması bu yenilikçi arayışların izini sürerken, kendi insanlarını anlatırken kendi toplumuna yabancılaşırsa, entelektüel sinemacı görünme çabası içinde öze biçimi anlaşılabilir hale getirip uçuklaşırsa sonuç ne olacaktır? 1990'lı yılların sonlarında bir yeni bunalım sinema ortaya çıkacaktır (Özgüç, 1993, s.67).

24 Ocak kararlarının ülkeye yaymış olduğu liberal ekonomi anlayışı, zamanla enflasyonu azdırdığı için filmlerin üretim maliyetleri de artmış ve liberalizm gereği yabancı sinema kurumlarına tanınan haklar Türk sinemasını olumsuz yönde etkilemiştir. Esen'in (2006) ikinci darbe olarak tanımladığı;

(...) Yabancı Sermayeyi koruma Yasası'nda 1987 yılında yapılan değişiklikle, Amerikan sermayeli uluslararası film şirketlerinin Türkiye'yi işgaline izin veren yasa ile bu şirketler, sinema salonlarını ve film dağıtım ağını da eline geçirerek, Türk sinemasına farklı bir söz söyleme olanağını bıraktın, yaşama olanağı bile tanımadılar. Seksenlerin sonlarına doğru gerçekleşen bu darbe, doksanlı yıllarda Türk sinemasını soluksuz bıraktı. Ekonomik ve ideolojik anlamda nefesini kesti (s.146).

1989 yılında Warner Bross ve United International Pictures, Türkiye'de ticari faaliyete geçmiştir. Böylece Türk filmlerinin yerini hızla Hollywood yapımları almaya başlamıştır. O dönem, filmlerine salon bulamayan yönetmenlerin sorununu Zeki Demirkubuz şu şekilde ifade etmektedir: "...önümüzdeki sezon için C Blok'un gösterimini hiçbir yabancı firma kabul etmedi. Oyuncularımın zayıf olduğundan, seks sahnelerinin olmayışına kadar bir sürü gerekçeler öne sürdüler. Oysa filmimi zahmet edip izlemediler bile" (Pösteki, 2004, s.28). Demirkubuz'un o dönem filmini yayınlamakta çektiği sıkıntı Türk sinemasının içine düştüğü bunalımı en iyi anlatan örnektir.

1980'lerle birlikte, Türk sinemasında film yapımından dağıtımına kadar köklü değişimler yaşanmaya başlamıştır. 1970'lerde görülen seks filmleri yerlerini ünlü arabesk şarkıcıların başrol oynadığı arabesk filmlerine bırakırken, toplum sorunlarını işleyen sinema, bireyi ve bireyin sorunlarını işlemeye başlamıştır. Bu yıllarla birlikte Türk sinemasında, "bireyin ön planda olduğu, kadın ve kadın sorunlarının mercek altına alındığı bir sinema oluşmuştur" (Pösteki, 2004, s.28). 1980'lerin filmlerinde işlenen kadın teması Yeşilçam'ın yerleştirmiş olduğu kadın modelinden farklı bir konumdadır. Kadınlar artık filmlerde, evinde oturup çocuk bakan, ataerkil yapının biçtiği rolü üstlenen, hayatın zorluklarına ve kocasının egemenliğine boyun eğmek zorunda olan ya da dişiliğini kullanan kötü kadın değildir. Bu filmler, 1980'li yıllarla feminist kadın hareketlerinin Türkiye'de de etkinlik göstermeye başlamasıyla birlikte, kadının toplum içindeki yerini, sorunlarını, cinsel tercihlerini, kadın erkek ilişkilerini, özgür ve birey olan kadını konu almıştır. Bu dönemde Türk sineması,

(...) kamerasını geçmişten farklı olarak köyden kente taşır oldu. Artık özellikle Batı entelijansiyası tarafından ilgi gören köy gerçeği ya da Doğu patentli öyküler

yerine, şehirleşme sürecini henüz tamamlayamamış ve bu yüzden hem toplumsal hem de bireysel anlamda kimlik bunalımı yaşayan karakterlerin sorunları ön plana çıktı (Vardan, 2003:746).

(...) Sinemada işlenen bu yeni birey, kendine özgü, toplumsal yaşamdan uzak ve elbette özellikle psikolojik sorunları olan, öznel hayatı ile özdeşleştirilerek anlamlandırılan ve cinselliğiyle ön planda olan, aynı zamanda idealize edilen bir bireydi. Bu birey sanatçı için tutanak noktası oldu. Burada iki yeni tipoloji çıktı. Bir kesim bu bireye o kadar gözü kapalı sarıldı, onun yaşamına dair bütünsel bir kavrayışı olmadan, düşünsel-felsefi hiçbir dayanak noktası bulamadan/aramadan onu o kadar yüceltti ki sonunda bu kendinden menkul birey, paradan başka bir şey görmez, köşe dönmece, gücün iktidarına tapan, girişimci Machiavelli'cilere dönüştü. İkinci bir kesim ise marjinal bireye doğru yöneldi. Toplumdan kaçan, kendi iç dünyasına gömülmüş, nedenini bir türlü anlayamadığımız acılar çeken, ne olduğunu bir türlü bilemediğimiz derin düşüncelere dalan, kesinlikle kendini sistemin dışında konumlandırmayan, aslında sistemden önce insandan kaçan bir kavrayış sonucu statükonun reddi ve alternatif bir yaşam biçiminin yapılandırılmasıyla ilgili olmayan bir marjinallikti bu (Bostan ve Atam, 2006, s.136).

12 Eylül sonrası Türk sinemasının geçirmiş olduğu değişimi Pöstecki (2004) ise şu ifadelerle değerlendirmektedir:

(...) Toplumsal muhalefet susmuş, iç hesaplaşma, bireycilik ve fantazyaya ön plana çıkmıştır. Uluslararası Pazar ve iş bölümü Batılı ekonomik sistemi evrenselleştirmiş, yükselen değerler (kısa yoldan para kazanmak, ünlü ve herkes tarafından tanınan biri olmak, düşünmeden, üretmeden başarılı olmak, hayatın tadını çıkarmak vb.) yaygınlaşmıştır. Bu durum bazı toplumsal olgularında su yüzüne çıkışını hızlandırmıştır: Politik İslam gibi. Sinemada da İslami filmlerin sayısı artmış, cinsiyetçilik, marjinaller, muhaliflerin iç hesaplaşmaları sinemada kendine yer bulmuştur (s.30).

1980'li yıllarla birlikte sinemacıların kamerasını kırsaldan kente çevirmesiyle, çarpık kentleşme ve onun ortaya çıkardığı arabesk kültür sinemacıların ilgi odağı olmuştur. Köyden kente doğru yaşanan göç sonrasında, büyük kentlerin etrafında oluşan gecekondu farklı bir yaşam alanı oluşturmuştur. Kırsaldan göç eden insanlar, köy hayatından uzaklaşmalar da beraberlerinde alışkanlıklarını şehirlere taşımışlardır. Bunun sonucunda da ne köylü kalabilmişler nede tam anlamıyla şehir yaşamını benimseyebilmişlerdir.

(...) Bu çelişki ortamının bir ürünü olan ve her iki kültürün de öğelerini taşıyan bu insanların, her alanda farklı özellikler taşıdığı görülmüştür. Köyden kente gelen ve kent insanına özenen insanlar zamanla onlar gibi tüketmeye çalışmış ancak maddi gücü buna elvermediği için de kalitece daha düşük olan taklide yönelmeye başlamıştır. Dolayısıyla bu insanlar daima iki yaşam ve çelişkiler arasında gidip gelmişlerdir (Güngör'den aktaran Orta, 2005, s.71).

“Derme çatma bir kültür olarak ortaya çıkan arabesk kültür genel olarak; yaşamdan bezmişliği, karamsarlığı, çaresizliği, kaderciliği dile getirmiş ve bu durumla kendini özdeşleştiren gecekondu insanı tarafından hemen benimsemiştir”

(Esen'den aktaran Orta, 2005, s.71). 1970'lerde arabesk şarkıcıların başrollerde oynamasıyla başlayan arabesk filmler bu dönemde çok fazla ilgi görmüştür. Özellikle Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses ve Orhan Gencebay'ın Yeşilçam melodram formatlarında olan filmleri ülke genelinde büyük bir izleyici kitleye ulaşmıştır. "Arabesk filmlerin en belirgin özelliği, acı, karasevda, hor görülme, fakirlik, ümitsizlik, kadercilik gibi duyguları en uç noktada yaşatması olmuştur" (Esen'den aktaran Orta, 2005, s.71).

Türk sinemasında 12 Eylül filmleri olarak ta bilinen 1980 Askeri Darbesini anlatan filmlere ise 1986 yılından sonra rastlanmaya başlamıştır. Önce dönemin getirmiş olduğu baskıcı tavırdan dolayı ve sansür olgusuyla birlikte yönetmenler bu filmlere sıcak bakmamıştır. 12 Eylül filmlerinin çevrilmesinde önemli etkende; "1986 yılında kabul edilen Sinema, Video ve Müzik eserleri yasası ile film denetimi polisin elinden alınıp, sinemayla ilgili diğer konularla birlikte Kültür Bakanlığı'nın görevleri arasına verilmesi" (Onaran, 1995, s.10) olmuştur. Bu sürecin getirmiş olduğu olumlu havada, Özal yönetiminin de 12 Eylül filmlerine olumlu bakmasıyla pek çok yönetmen darbeyi konu alan filmler çekmiştir. 1986 yılında Zeki Ökten'in çektiği "Ses", Şerif Gören "Sen Türkülerini Söyle" (1986), Ali Özgentürk "Suda Yanar" (1986), Sinan Çetin "Prenses" (1986), Tunç Başaran "Uçurtmayı Vurmasınlar" (1989), İsmail Güneş "Gülün Bittiği Yer" (1998) ve Çağan Irmak'ın Türkiye genelinde en çok izlenen filmi olan "Babam ve Oğlum" (2005) gibi filmler 12 Eylül darbesini ve sonrasında meydana gelen olayları, işkenceleri, siyasi tutukluların sorunlarını, 12 Eylül'ün topluma getirdiği etkileri işleyen filmlere örnek olarak verilebilir.

12 Eylül sonrası İslami sinemada Türk sinemasında değişime uğrayan konular içerisinde yer almaktadır. Turgut Özal'ın iktidara gelmesiyle birlikte, siyasal İslam'a destek vermesi neticesinde politika içerisinde İslami düşünce yükselen bir değer olmuştur. Bu dönemde imam hatip okullarının yaygınlık kazanması ile birlikte gerçekleşen entelektüel canlanma, hem ideolojik olarak siyasal İslam'ın hem de Refah partisinin güçlenmesi sağlamıştır. Refah'la birlikte milliyetçi muhafazakâr kesimin ön plana çıkması ve entelektüel anlamda zenginlik kazanmasıyla, İslami kesim artık bir yenilenme harekâtına başlamış, eskisi gibi sessiz kalan, bastırılan kesim yerine, düşüncelerini açıkça savunan ve eylemlerini gerçekleştiren muhafazakâr bir kesim yükselmeye başlamıştır.

Seksenlerin sonlarına doğru siyasal İslam'ın yükselmeye başlamasıyla, sinemada da bunun yansımaları meydana gelmiştir. 12 Eylül öncesinde de Türk sinemasında görülen dini filmler, bu dönemle birlikte hem yaygınlık kazanmış hem de söylemi değişime uğramıştır. Türk sinemasında “Milli Sinema” olarak anılan İslami sinema, 12 Eylül öncesinde olduğu gibi modernizmin getirdiği modern bireyi inşa etmenin İslami kültüre, öz değerlere dönüşle olabileceğini savunan filmler yerine, verilmek istenen mesajların açık bir şekilde ortaya koyulduğu filmler yapmıştır.

(...) 1990'dan sonra İslami filmlerde artık hidayete ermenin ne yüce bir şey olduğunun ötesinde, filmlerde politik bir söylem hâkim olamaya başladı. Bu politik söylem Türkiye'de İslamiyet'teki değişime paralel olarak bir yaşam tarzı öngörerek varolan sistemi eleştirirken yerine kimi zaman sadece muhafazakâr, kimi zamanda liberal bir muhafazakârlık koyuyor (Kıraç'tan aktaran Pösteki, 2004, s.63).

1990'lı yıllarda “Beyaz Sinema” olarak ta anılan İslami sinemanın temsilcileri olan Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, İsmail Güneş gibi yönetmenler çektikleri filmlerle, İstiklal Mahkemelerinin uygulamalarını, başörtüsü sorununu, cumhuriyetin ilanından bu yana Müslümanların yaşadığı sorunları, Türkçe ezan çıkmazı, aydın kesimin Müslümanları nasıl dışladıkları gibi olayları açık bir şekilde ifade etmişlerdir. Mesut Uçakan'ın; “Yalnız Değilsiniz” (1990), “Sonsuza Yürümek” (1992), “İskilipli Atıf Hoca” (1993), “Kelebekler Sonsuza Uçar” (1993), “Ölümsüz Karanfiller” (1995), Yücel Çakmaklı'nın; “Sahibini Arayan Madalya” (1989), “Minyeli Abdullah” (1990), “Küçük Ağa” (1983), “Son Türbedar” (1996), “Küçük ve Sonsuz Yürek” (1990), “Beşinci Boyut” (1993) gibi filmleri İslami sinemanın 12 Eylül sonrasında çok sayıda seyirciyi sinemalara çekmeyi başarmış örneklerdir.

1990'lı yıllara gelindiğinde Türk sineması ölüm kalım savaşı verme noktasındadır. 1987 yılındaki yasal değişiklik ile gelen Hollywood darbesi, video şirketlerinin sağladığı finansla ayakta kalmaya çalışan Türk yapım şirketlerinin kapanmasına ve film yapıcılık sisteminin çökmesine neden olmuştur. Yukarıda bahsettiğimiz Amerikan sermayeli şirketler, Hollywood filmlerinin dağıtım ve gösterim ağlarını tekelleştirmesi ile Türk yönetmenler, film çekmek için ya bu şirketlere bağımlı kalmış ya da bireysel olarak film çekmenin yollarını aramışlardır. Bunun neticesinde ise “1990'larda çekilen 385 filmin sadece 137 tanesi” (Pösteki, 2004, s.51) gösterime girme şansı yakalamıştır. 24 Ocak kararlarının enflasyonu yükseltmesi neticesinde oluşan pahalılıkta film çekme maliyetlerinin artması, ülkede yaşanan ekonomik kriz nedeniyle halkın sinemaya

ayırarak parasının olmaması, yaygınlaşan video teknikleri nedeniyle evde film izlemenin ucuzlaması gibi nedenler doksanlarda sinemanın izleyici kaybetmesine ve çıkmaza girmesine yol açmıştır.

Doksanlı yıllarda öldü denilen Türk sineması, Eurimages'ten aldığı desteklerle ayakta kalmayı başarmıştır. Hollywood şirketlerinin Türk sinemasındaki darbesine karşın Türk sineması, “1990 yılında Eurimages Avrupa yaratıcı sinemasal ve görsel-işitsel yapıtların ortak yapım ve yayımlarını destekleme fonuna üye olarak bir çıkış kapısı aralamıştır” (www.ekitap.kulturturizm.gov.tr). Eurimages üyeli Türk sinemasına bu dönemde önemli kazanımlar sağlamıştır. Türk sinemacılar, diğer üye ülke yönetmenleri ile yaptıkları ortak yapımlar sayesinde, başka ülke sinemacılarının sinematografik anlatıları ile tanışmış, bu sinemaların sahip oldukları teknik olanaklardan faydalanmışlardır. Hollywood filmlerinin ülkede gösterdiği yayılma karşısında bir tepki olarak Avrupa sanat sineması, Türk sinemacılar arasında etkinlik kazanmaya başlamıştır.

Türk sinemasının Eurimages üyeliği ve sinemacıların bireysel uğraşları neticesinde doksanların ikinci yarısından sonra Türk sinemasında yeni bir uyanış olmaya başlamıştır.

(...) Sinan Çetin'in 1992 yılında çektiği Berlin İn Berlin ve Şerif Gören'in 1993 yılında çektiği Amerikalı filmleriyle başlayan yenilenme süreci; Mustafa Altıoklar'ın 1995 yılında çektiği İstanbul Kanatlarımın Altında ve Yavuz Turgul'un 1996 yılında çektiği Eşkya filmleriyle devam ederek Türk sinemasına yeni bir soluk kazandırmıştır (Pösteği, 2004, s.49).

Özellikle “Eşkya” filminin kazanmış olduğu izleyici başarısı, o yıl yerli ve yabancı filmler içerisinde en çok izlenen filmi olarak Türk sinemasının yeniden doğuşunu getirmiştir. Daha sonrasında Ferzan Özpetek'in 1996 yılında çektiği “Hamam”, Mustafa Altıoklar'ın 1997 yılında çektiği “Ağır Roman”, Ömer Vargı'nın 1998 yılında çektiği “Her şey Çok Güzel Olacak” filmleri popüler anlatım tarzları ile izleyiciyi tekrar sinemalara çekmeye başlamıştır. Bu yıllarda, kadın, çocuk, gerçek yaşam öyküsü, aşk, güldürü, tarihsel içerikli konularıyla pek çok film Türk sinemasının sesini yeniden duyurmuştur. Bu yıllarda çekilen sanatsal filmler ise izleyici tarafından tercih edilmemiştir. Bunun sebebini ise Hollywood filmleriyle oluşan izleyici beğenileri oluşturmaktadır. Bu filmlerin popüler anlatım tarzına ve teknik donanımına alışan izleyiciye sanatsal bir filmde,

bir kasabada beş dakika yürüyen bir insan dayanılmaz gelmektedir. Popüler anlatım tarzına alışan Türk izleyicisini sinemaya çekebilmek için yönetmenlerde filmlerinde popüler bir anlatım tarzı sunmaya başlamışlardır.

Sonuç olarak Türk sineması 12 Eylül sonrasının Türkiye’inde yaşanan politik ve kültürel değişimlerden etkilenerek, bu değişimleri filmlere yansıtmıştır. Liberal ekonominin ülkeye getirdiği yıkımdan etkilenen Türk sineması 1990’lara kadar sürekli olarak kan kaybetmiş, bir şekilde ayakta kalabilme mücadelesi vermiştir. Doksanlardan sonra yeni kuşak yönetmenlerinin çabaları neticesinde yeniden sesini duyurmaya başlayan Türk sineması popüler anlatım tarzlarıyla, oryantalist motiflerle süslenen, marjinal grupların işlendiği, modern birey ve kadın olgusunun fazlaca yer aldı, heybetli aşkların ve kaybedişlerin yaşandığı yapımlar Türk sinemasına yeni bir yön vermiştir.

1980’den 2000 yılına kadar olan süreçte Türk sinemasında din adamı temsili, ilk olarak 1985 yılında Nesli Çölgeçen’in, 12 Eylül’ün getirmiş olduğu siyasallaşan İslam ve bireycilik kavramlarını işlediği “Züğürt Ağa” filmiyle incelenecektir. Sinemayı bir tebliğ aracı olarak gören ve modernleşmenin İslami değerlere ve kültürel kaynaklara sınırlararak gerçekleşmesi gerektiği fikrini ve din adamı temsillerini gerçekçi bir üslupla filmlerinde işleyen Yücel Çakmaklı’nın 1990 yılında çektiği büyük bir izlenme rekoru kıran “Minyeli Abdullah” filmiyle İslami sinemanın din adamı temsili ele alınacaktır. Son olarak ise, devrimci sinemanın günümüz temsilcilerinden sayılan Yılmaz Erdoğan’ın 2000 yılında çektiği “Vizontele” filmindeki din adamı temsili ve diğer filmler sosyolojik bir eleştiri çerçevesinde ele alınacaktır.

3.1.1. Züğürt Ağa

Züğürt Ağa, Nesli Çölgeçen’in 12 Eylül’ün getirdiği bireysellik anlayışının ve herkesin kısa yoldan zengin olma hayalinin yanında, modernleşmenin doğurduğu kırsaldan kente göçün ve bu yeni düzen içerisinde değişime uğrayan bireyin trajik komik öyküsünün anlatıldığı toplumsal gerçekçi bir filmidir. Modernleşme ile etkisini kaybeden feodal düzenin temsilcisi köy ağasının, büyük şehirde birey olmayı öğrendiği ve bu yeni ve acımasız dünyanın zorluklarıyla başa çıkmaya çalışmasının hikâyesidir. Özü itibari ile temiz kalpli ve iyi niyetli bir kişilik sergilemesinden dolayı sürekli olarak köylüler tarafından

aldatılan, sonucunda büyük şehre göç edip saflığı nedeniyle burada da tutunmakta zorlanan iyi insanın, değerlerini yitiren kötü dünyada psikolojik travmalarını anlatan bir filmidir. Aslında filmde, 1980 sonrası Türkiye'sinin modernleşmeyle birlikte yaşamış olduğu dönüşüm gerçekçi bir ifade ile eleştirilmiştir. Özal yönetiminin getirmiş olduğu Liberalizm anlayışının, bireyi hırsları doğrultusunda nasıl esir edip, değerlerinden yoksunlaştırdığının ve içini boşalttığının bir yansımasıdır. Hırsızlar, arsızlar, tefeciler, faizciler hüküm sürerken, iyi kalpli temiz insanlar bu düzen içerisinde eriyip çaresiz kalmaktadır. Neticesinde seksenlerde baş gösteren arabesk kültür de, bu yok oluşların eşliğinde çaresiz kalan bireyin iç dünyasının dışavurumu gibidir. Züğürt Ağa'da, Scognamillo'nun (2003) değindiği gibi; “ağalığını büyük kentte sürdürebileceğini sanan, ancak sonunda her şeyini yitirip, sokaklarda çiğ köfte satan, Türk Sinemasındaki ağalık geleneğine tümüyle ters düşen, çaresizlik örneği bir ağanın” (s.346) dışavurumudur.

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Nesli Çölgeçen

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapımcı: Kadri Yurdalan

Yıl: 1985

Filmin Oyuncuları: Şener Şen, Nilgün Nazlı, Füsün Demirel, Atilla Yiğit, Celal Perk, Can Kolukısa, Ayla Aslanca, Kemal İnci, Filiz Küçüktepe, Bahri Selin, Sabah Aşşayk, Erdal Özyağcılar.

Filmin Konusu: Filmin başrol oyuncusu Şener Şen, Haraptar adlı köyün ağasıdır. Köylünün ve Ağanın durumu her geçen gün zayıflamaktadır. Köyde hüküm süren kuraklık mahsullerin verimini düşürmüştür. Züğürt Ağa'nın babası Abdo Ağa'da yaşına rağmen evlenmek istemektedir. Bu duruma Ağa'nın birde güreş tutkusu eklenince işler içinden çıkılmaz bir duruma dönüşmüştür. Ağa'nın bu zaafını kullanan köylüler, sürekli olarak sahte güreş organize ederek, ağanın vereceği ziyafetten faydalanmak derdindedirler. Köyün ikinci gücü olan Şih ile Ağa arasında sürekli bir iktidar kavgası vardır. Fakat bu kavganın kazananı Şih

olacaktır. Ankara'dan köye gelen siyasi temsilciler, yapılacak olan seçimde köylünün kendileri için oy kullanmalarını Ağa'dan isterler. Ağa bunun üzerine köylüye para dağıtır. Fakat Şih'in kendi desteklediği partiye oy vermeleri karşılığında cennetten arsa tapusu vermesiyle herkes oyunu Şih'in partisine atar. Ağa'nın partisine ise sadece bir oy çıkar. Ağa, babasını evinde işe başlayan marabalardan birinin bacısı olan Kiraz ile istemese de evlendirmek zorunda kalır. Çünkü Kiraz'a Ağa'da âşık olmuştur. Düğün gecesi Abdo Ağa kalp krizi geçirerek ölür. Düğün gecesi, köylü ağanın buğdaylarını çalarak satar ve İstanbul'a kaçarlar. Bu durum karşısında iyice çıkmaza giren ağa, köyü satıp İstanbul'a gitmeye karar verir. Ankara'dan gelen bir uyanıkta köye kurulacak barajı önceden haber almıştır. Ağa'ya gelerek bütün köyü ucuza alır. İstanbul'a giden ağa, önce bir market açar ama işletemez ve batar. Ardından seyyar satıcılığa başlar ama yine başaramaz. Son parasını da hırsızlara kaptıran ağa en iyi yaptığı işi yaparak, sokaklarda çiğ köfte satmaya başlar.



Görsel 1. Ağa ile Şih'in tartışma sahnesi

3.1.1.1. Züğürt Ağa Filmindeki Din Adamı Temsili

Züğürt Ağa filminde 12 Eylül sonrası Türkiye'sinin eleştirisi yapılmıştır. Seksen sonrası değişen Türkiye koşullarının kırsaldaki feodal yaşam biçimini de nasıl dönüştürdüğü eleştirel bir yaklaşımla ele alınmıştır. Ayrıca bu dönemde Özal'ın politikaları ve desteklemeleri sonucunda yükselişe geçen siyasal İslam olgusu da filmde açıkça eleştirilen bir konudur. Kentteki politik gücün dini, siyasi çıkarları doğrultusunda nasıl kullandığını üstlü örtülü bir şekilde eleştirmiştir. Eğitimin düşük, bilgisizliğin ve cahilliğin yaygın olduğu sosyal ortamlar olan

kırsal kesimlerde, önemli güç odaklarından biriside din adamı karakteridir. Geleneksel Türk sinemasında temsil edilen, üfürükçü, sahtekâr, dini kendi çıkarları doğrultusunda kullanan ve kırsaldaki egemen güç olan muhtar-ağa ikilisinin tarafını tutan din adamı temsili, bu filmde de karşımıza çıkmaktadır. Filmde kırsal yaşamın ilkel biçimselliği Şih'in yağmur duasıyla görselleştirilirken, bu ilkelliğin yaratmış olduğu din adamı karakterinin toplumdaki işlevselliği de; Şih'in duaya çıkmak için Ağa'ya el öptürmesi ve yağmur duası için köylünün ağanın kapısına defalarca gitmesiyle yansıtılmıştır. Türk toplumunda, İslam'ı öğrenme biçimi olan dinleyerek öğrenmenin anlatıcı unsuru olan din adamı karakteri, Türk toplumunun dine ve dini anlatan kişilere verdiği üstünlük nedeni ile sosyolojik bir önder konumundadır. İnsanların çaresizlik içerisinde yardımına muhtaç olduğu manevi gücün, bu dini bütün kişiler tarafından tecelli etmesi sağlıyor gibi algılanması, toplum içerisindeki bazı üfürükçü, cinci, muskacı kişilerin, toplum nezdinde din adamı karakterine dönüşmesini sağlamıştır. İslam'ın kesinlikle reddettiği ve yasakladığı bu unsurları din adı altında topluma enjekte etmeye çalışarak çıkar peşinde olan bu kişiler ise maalesef Türk sinemasında din adamı karakteri olarak temsil edilmiştir. Ve bu temsillerin toplum içerisindeki yansıması ise genel olarak din adamlarının yobaz, çıkarıcı, üçkağıtçı kişilikler olarak algılanması şeklinde oluşmuştur. Filmdeki Şih karakteri de cennetten arsalar satacak kadar arsızlığı ele almış üçkağıtçılığın zirvesi olarak nitelendirilebilecek bir kişiliktir. Ayrıca filmin başlarında Ağa'yı ziyarete gelen Zülfikar Ağa, Ağa'nın babasının durumu için doktora götürün demesi üzerine; "Sultan Şehmuz'un türbesine, sende yüz mum, ben deyim ikiz mum diktik ama nafiye aklımı karılarla bozmuş". Abuzer Ağa'nın tekrar ben diyorum doktora götür demesi üzerine ise Ağa'nın, Pir Habbab'ın yapamadığını doktor nasıl yapsın" ifadeleri kırsal kesimin cahilliğini ve din adamlarına yüklediği önemi ortaya koymaktadır. Şehirden gelen modern yaşama ayak uydurmuş Zülfikar Ağa, doktora gitmesi yönündeki önerileriyle modernizmin temsilcisi konumunda dururken, Ağa ise kırsalın ve geri kalmışlığın temsilcisidir.

Ağa'nın desteklediği partinin yetkilileri köye gelip, köylüyle konuşup politik düşüncelerini anlatırken, Şih'in desteklediği parti ve bu doğrultuda yaptığı girişimler birkaç diyalog ve nesne ile gösterilmiştir. Bir nevi saman altından su yürütme şeklinde, sinsi bir yaklaşımla Şih bütün olayı halletmiştir. Yönetmen bir

nevi diğerk partililerin yaptığı olgunun gayet medenice bir davranış olduğunu gösterirken, Őıh'ın gizli kapaklı alttan altta yaptığı girişimlerle oyları toplamasının, izleyici üzerinde sinsilik, kötülük gibi çağrışımlar uyandırmasına sebebiyet vererek, aslında din adamlarının sinsi kişilikler olduğu, dini, her iş için çıkarları doğrultusunda kimseye fark ettirmeden kullanabildikleri algısı oluşturmaktadır. Őıh cennetten arsa satarak köylünün oyunu kendi desteklediği partiye almıştır. Köyde, Ağa hariç herkes onun verdiği tapudan almıştır. Bu bağlamda Őıh, halkın inançlarını kullanarak siyasi bir partinin çıkarına aracılık etmiştir. Yönetmen filmdeki bu olgu ile seksenlerde yükselişe geçen siyasi İslam algısını açık bir şekilde eleştirmiştir. Şehirdeki İslami politik g, kırsaldaki dini otorite aracılığıyla, halkın inançlarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanmıştır. Zgrt Ağa filmindeki din adamı temsili, Türk sinemasındaki diğerk din adamı temsillerinden bu yönü ile farklılık gösterir.

Köyde büyük bir kuraklık vardır. Köylü yağmur duasına çıkmak istemektedir ama Őıh, Ağa'nın gelip elini pmediği takdirde çıkmak istemediğini söylemektedir. Köylü Ağa'ya giderek yağmur duası için yardım istemişlerdir. Ağa, bu durma dirense de kuraklık ve kıtlık karşısında fazla dayanmamıştır. Sonunda Őıh'ın elini per ve aralarında şu diyaloglar geçer:

Őıh: El penlerin çok olsun.

Ağa: Őıh Hazretleri ziyaretimizin sebebi...

Őıh: Biliyem, ama kusuruma bakmayın, çok yorgunum, çok hastayım, yağmur duasına çıkamam.

İhtiyar Heyeti: Őıh Hazretleri bizi senin nefesin kurtaracak.

Őıh: Ağanızın da nefesi kuvvetlidir.

Ağa (kulağına doğru eğilerek): Őıh mısın nesin elini de ptk işte. Daha nidem k..nıda mı pem.

Őıh: Seni çok yalvartacağım Abdo Ağa'nın oğlu.

Ağa: Sen bu yağmur duasına çıkma ben de her şeyi anlatırım.

Őıh: Neyi anlatırsın?

Ağa: Babam Abdo Ağa ile senin kariyı samanlıkta nasıl yakaladığımı. O yüzden bize düşman olduğunu.

Şih: Yapamazsın.

Ağa: Öyle bir yaparım ki. Ey ihtiyar heyeti, bu Şih var ya.

Şih: Madem köylü bu kadar zor durumdadır. Ölürüm de vallah çıkarım duaya.

Şih ve Ağa arasında geçen bu konuşmalar, Kibar Feyzo filmindeki din adamı ile Feyzo'nun yaptığı pazarlıktaki konuşmaları andırmaktadır. Bu sahnedeki din adamı karakteri de, çıkarları için hareket etmektedir. Samimiyetten ve dini vasıftan yoksun, tamamıyla itici, insanlarda huzursuzluk uyandıran bir karakterdir. Sonrasında köylü Şih önderliğinde mezarlık, dağ, tepe dolaşarak dua etmektedir. Duanın sonunda bir toz bulutu kalkar. Bir bulut belirir dağın tepesinde. Ancak yağmur yağmadan bulut dağılır gider. Bunun üzerine sinirlenen Ağa, hışımla Şih'in üzerine yürür ve "senin Şih'liğim bu kadar işte. Üç gündür dağ tepe dolaşıyoruz. Ancak beş damla yağdırabildin" diyerek Şih'a çıkışır. Şih ise bunun nedenini aralarında cünüp birisinin olmasına bağlar. Türk sinemasındaki temsillerde gösterilen klasik din adamı bahaneleri burada da sergilenmiştir. Bu sergileme ile din adamı izleyici karşısında sahtekâr konumuna tekrar düşer ve alçalır.

Züğürt Ağa filmindeki din adamı karakteri de klasik Türk sinemasında temsil edilen din adamı karakterleriyle benzerlik göstermektedir. Giyim kuşam tarzı, kirli sakalları, elindeki tesbihi ile yobaz, çıkarıcı, dini kendi emelleri için kullanan ötekileştirilmiş bir karakterdir. Aralarındaki tek fark ise değişen düzen ile birlikte kırsaldaki iktidarın yerini şehirdeki iktidar almıştır. Köydeki egemen güç olan muhtar ve ağa kavramları bu filmde etkisini kaybetmiştir. Din adamı artık çıkarı için şehirdeki siyasi iktidarı savunmaktadır. Çıkarlarını onlar üzerinden inşa etmektedir. Siyasi iktidarda aynı şekilde, çıkarlarını kırsaldaki dini önder olan din adamı üzerinden kurmaktadır. Karşılıklı olarak aralarında bir çıkar işleyişi söz konusudur. Her halükarda sömürülen taraf köylülerdir. Fakat değişen yaşam şekilleri artık köylüyü de değiştirmiştir. Köylüde çıkarları için farklı gayri ahlaki uygulamaları rahatlıkla yapabilmektedir. Ağa'nın vereceği ziyafetten faydalanmak için sahte güreşçi ayarlamışlar, İstanbul'a kaçmak için Ağa'nın

buğdaylarını çalmışlardır. Yönetmen filmde hem siyasi ve dini kesimleri eleştirirken, hem de toplumsal çözülme, ahlaki ve bireysel değerlerin çöküşünü de eleştirmiştir. Dinin ve feodal düzenin belirlemiş olduğu kırsal kesim hayatlarının, modernizmin getirdiği değişim sürecinde ki yaşadığı kırılmaların, yine bu sistemlerin temsilcileri üzerindeki yansımaları filmde öne çıkan unsurlar olarak dikkat çekmektedir.

3.1.2. Minyeli Abdullah

“Minyeli Abdullah”, Yücel Çakmaklı'nın 1989 yılında çektiği Türk sinemasında Milli sinema akımı olarak bilinen akımın temsilcisi bir filmidir. Türk sinemasında dini filmler olarak anılan ve bu filmlerin bütün öğelerini anlatı yapısında barındırması nedeniyle Minyeli Abdullah, Türk sinemasındaki dini film kavramını tam anlamıyla karşılayan bir eserdir. Doksanlı yıllarla birlikte dini filmlerin konusunda değişimler olmaya başlamıştır. Milli sinemanın ilk örneklerinde gördüğümüz sonradan hidayete eren gençler yerine, artık İslami kesimin sorunlarını anlatan filmler çekilmeye başlanmıştır. Minyeli Abdullah filmi de bu değişimin öncüsü ve en etkili dini filmlerden sayılabilecek bir filmidir. “Şerif Mardin'e göre Minyeli Abdullah, kişinin anlam dünyasına biçim verme sürecinde anlatının ve ideal bir İslami yaşam biçiminin ne olabileceğini gösteren popüler bir örnektir” (www.dunyabizim.com). İslami kesim yazarlarından olan Hekimoğlu İsmail'in aynı adlı romanından uyarlanan Minyeli Abdullah filmi, yazarında kitabın arka kapağında bahsettiği gibi, o dönem İslami bir kitap okuyanın hapse atıldığı bir süreci, film başından sonuna kadar kitap okumaya verdiği önemle eleştirir. Türk sinemasında gerçek bir din adamı temsilini yansıtan film, gerçek olmayan temsillerin Türk sinemasında sürdüğü hâkimiyet karşısında, gerçek hayatta karşılığı olan bir temsille büyük bir başarı sağlamıştır. Minyeli Abdullah, başkarakterin İslami bir kimlik kazanma uğraşısıyla edindiği İslami bilgiyi yaşaması ve etrafındaki insanlara bu bilgiyi anlatması esnasında yaşadığı zorlukları anlatan bir öyküdür.

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Yücel Çakmaklı

Senaryo: Bülent Oran

Yapımcı: Feza Film (Mehmet Tanrısever)

Yıl: 1989

Filmin Oyuncuları: Berhan Şimşek, Perihan Savaş, Nazan Saatçı, Haluk Kurdoğlu, Can Özsobay

Filmin Konusu: Filmin hikâyesi, Mısır'ın İngiliz işgali altında olduğu yıllarda Kral Faruk yönetiminin hâkim sürdüğü dönemde geçmektedir. Küçük yaşta babasını kaybeden ve hayatı ekonomik sıkıntılarla geçen Minyeli Abdullah, dinine düşkün, ahlaklı, etrafınca sevilen bir karakterdir. Lise yıllarında tarih öğretmeni ile arasında geçen hoş olmayan bir olaydan sonra utancından okulu bırakmak zorunda kalmıştır. Ama kitap okumak onun en büyük sevdasıdır. Ekonomik sıkıntılar yaşayan Abdullah, daha sonrasında; çıraklık, garsonluk, hamallık ve matbaada baskı için kitap hazırlığı yapmak gibi işlerde çalışmaya başlar. Bir gün matbaada kitap tahsis işiyle uğraşırken, ilim ve kültür dergisi Fecri Sadık dergisinin tahsisinde dönemin saygın fikir ve düşünce insanı olan Sabri Sadık Beyin makalesindeki hataları fark etmesiyle Sabri Beyle tanışır. Abdullah'ın Sabri Beyle tanışması, onun İslami ilmini geliştirmesini sağlar ve Sabri Beyin yardımıyla Kahire Su İşlerinde şef olarak yeni bir işe başlar. Annesinin dileği üzere çocukluk arkadaşıyla evlenerek Kahire'de hayatlarını İslami değerlere göre yaşamaya çalışmaktadırlar. Evinde yaptığı sohbetlerle İslam'ı öğrenmek isteyenler İslam'ı anlatan Abdullah, komşusunun polise giderek; “Abdullah'ın evinde sık sık ayin yapılıyor, bu gecede toplandılar gericiler” diye şikâyet etmesi üzerine evini polis basar ve tutuklanır. Hapishaneye atılan Abdullah, işkencelere maruz kalır ve dini bir örgüt kurup Kral Faruk yönetimini yıkıp şeriat yönetimi getirmekle suçlanır. Bundan sonraki süreçte Abdullah'ın etrafındaki herkes onlardan kaçır. Eşinin babası kızına baskı yaparak boşandırır. Abdullah idamla yargılanırken ihtilal olur ve serbest kalır. Oğlunun özlemini çeken annesi, oğlunun geldiğini görünce dayanamayıp vefat eder. Ailesine gidemeyen Abdullah, hamallık yaparak ve İslam'ı anlatarak yaşamaya başlar. Sonunda mucizevi bir şekilde ailesiyle karşılaşır.



Görsel 2. Abdullah'ın evine gelen misafirlerle sohbet ettiği sahne

3.1.2.1. Minyeli Abdullah Filmindeki Din Adamı Temsili

İngiliz işgali altında yaşayan Mısır'da, toplumsal yapı değişmeye başlamıştır. Osmanlının son mirasçısı olan Kral Faruk döneminde geçen öyküde, Mısır'da artık İslami değerlere gerektiği önem verilmemektedir. İnsanlara İslam anlatılmamaktadır. Gençler modernizmin ve İngiliz sömürsünün getirdiği ideolojik rüzgâr etrafında savrulmaktadır. Abdullah'ın kızı Hatice'nin filmin devamı olan ikinci kısmında; “arkadaşlarım İngilizleri taklit ediyorlar, ama ben İslam'ı seviyorum” sözü, yaşanan çöküşün ve en çarpıcı ve gerçekçi ifadesi olmuştur. Yönetmen filmde birçok sahnede bu yozlaşmanın nedenini, Müslümanların İslam'ı yaşamaktan uzaklaşmasına bağlamaktadır. Ayrıca Mısır'daki bu sorunlardan yola çıkarak Türkiye'de gerçekleştirilen 28 Şubat darbesinin eleştirisi de yapılmaktadır. Başörtüsüyle eğitim yasağının getirilmesi, Kur'an eğitiminin yaş sınırına takılması, dini sohbetlerin yasaklanıp, sohbet yapılan evlerin basılması, Abdullah'ın evinin basılmasıyla eleştirilmiştir. O zamanlarda Müslümanların yaşadığı sıkıntılar, filmdeki Abdullah karakterinin çektiği zorluklarla eleştirilmiştir. Filmde temsil edilen din adamı karakteri de, yozlaşan bir İslami kültürün içinde yaşayan din adamının İslam'ı yaşayabilme ve yaşatma mücadelesini vermektedir.

Minyeli Abdullah filminde, iki din adamı temsili bulunmaktadır. Birincisi filmin başkarakteri olan Abdullah'tır. Abdullah, modern bir kıyafet içerisinde, başında o dönemde herkesin kullanmış olduğu fesi, üzerinde ceket, gömlek ve pantolonu ile kısa bakımlı siyah sakalı, ilk bakışta insana güven veren tipiyle Türk

sinemasında çizilen din adamı temsilleri içerisinde en gerçekçi olan temsillerdendir. İkinci din adamı temsili ise, dönemin saygın fikir ve düşünce insanı Sabri Sadık beydir. Sadık beyde, Abdullah gibi bakımlı ve güzel giyimli bir Osmanlı beyefendisidir. Onunda ilmi çok yüksektir. Kurdukları sohbet meclislerinde arkadaşlarıyla birlikte İslam sohbetleri yapmaktadırlar. Türk sinemasındaki ötekileştirilen şeyhlerin aksine o nur yüzlü, bakımlı beyaz sakallı, insana huzur veren bir din âlimi olarak temsil edilmiştir. Yine klasik Türk sinemasındaki, dini kendi çıkarları için kullanan yobaz din adamı karakterlerinin tersine Abdullah karakteri tam anlamıyla gerçek bir Müslüman din adamıdır. İslam'ı savunmayı bırakması durumunda özgürlüğünü kazanacağı, aksi takdirde idam edileceğiyle tehdit edilmesine rağmen “bin tane başım olsa, her gün birini kesseniz yine de İslam'dan dönmem” ifadesiyle dini kalbinde yaşayan gerçek bir dindar olarak izleyici nezdinde yüceltilen bir temsildir. Üfürük ve muska gibi hurafeler yerine bol bol kitap okuyan bir din adamı temsildir.

Minyeli Abdullah, Mısır'daki çözülmeye hareketle Osmanlı'nın dağılmasıyla birlikte ortaya çıkan İslami hareketlerin karşılaştığı engelleri, gerçekçi ve ideal bir din adamı karakteri ile anlatan bir yapımdır. Türk sinemasındaki olumsuz ve gerçekçi olmayan din adamı karakterine, İslam'ın hak ettiği değeri veren onu en ideal şekilde temsil eden, toplum içerisinde rahatlıkla gözlemlenebilecek gerçekçi bir alternatif getirmiştir. Abdullah, işkence gördükten sonra çıkarıldığı mahkeme tarafından devletin yönetimini yıkmak ve şeriatla değiştirmek için gizli cemiyet kurmakla suçlanır. Fakat “ben sadece Müslümanım, dini ve insani sohbetler yaparak İslam'ı öğrenmeye ve öğretmeye çalışıyorum” diyerek Müslümanların yaşadığı sıkıntıları çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Abdullah, yaşadığı sıkıntılara rağmen, düştüğü hapisanede İslam davasını sürdürmeye devam eder ve hapisanedeki katilleri bile ıslah etmeyi başarır. Bu durumu gardiyanın af geldiğini söylediğinde, koğuştakilerin hep birlikte “Allahü Ekber” diyerek tekbir getirmeleri yansıtmıştır.

Filmde kültürel yozlaşmanın olduğu sosyal ortama da eleştiriler getirilmiştir. Abdullah'ın şeriatçı olarak suçlanmasından sonra, komşuları da dâhil kimse evlerine gelmemiş, onlara yardım etmemiştir. Toplumun değişen din anlayışı Abdullah'ın davranışlarını onaylamayan kayınpederinin “camiler açık, hocalar vaaz ediyor” sözleriyle ve komşularının onlardan uzaklaşmasıyla

eleştirilmiştir. Siyasi bir baskının olduğu ortamda insanlar inançlarını özgürce yaşayamamaktadır. Toplum üyeleri, dini inançlarını özgürce savunmanın başlarına iş açacakları duygusu ile sindirilmişlerdir. İslami bir hareket olgusuna karşılık toplum bastırılmaya çalışılmaktadır. Dini yaşama biçimini bireysel bir boyuta indirgemeye çalışılmaktadır. Polis müdürünün ilerleyen zamanlarda çıkabilecek olası bir İslami hareketi kastederek söylediği “birini asacaksın ki ilerleyen zamanlarda bu tür bir başkaldırıya kalkışacaklara örnek olsun” ifadeleri de iktidarın İslami bir örgüt yerine, dini bireysel yaşayan bir toplum arzusu filmde eleştirilmiştir. Abdullah’ı tutuklayan polisin “bizde Müslümanız” ifadesi yönetimin dini iradesini ortaya koyarken, şeriat istemenin ise idamla cezalandırılması aynı yönetimin dini bireyin maneviyatına indirgemesini ortaya koymaktadır.

Modern bir Müslüman din adamı karakterinin dinini yaşama ve yaşatma mücadelesi ve bu mücadelede karşılaştığı zorlukları anlatan Minyeli Abdullah filmindeki din adamı tiplemesi Abdullah, gerçek anlamda İslam’ı yaşayan, halkın hem kişiliğine hem de dini vasfına saygı duyduğu toplumun bir parçası olan gerçek bir temsildir. Tek amacı İslam’ı hak ettiği gibi yaşayıp yaşatmaktır. Okumak isteyen bir çocuğun okul masraflarını karşılaması, hırsızlık yapan bir çocuğu yanında yetiştirip kendi işini kurmasını sağlaması ile Abdullah, Müslümanın üstün ahlakını ve İslam’ın gerçek öğretilerini ortaya koymaktadır. Bu açıdan filmdeki din adamı karakteri ideal bir temsildir.

3.1.3. Vizontele

Vizontele, Yılmaz Erdoğan’ın 2001 yılında vizyona giren filmidir. 2000 yılı ile sınırlı olan ilk dönem filmlerinin arasına özellikle bu filmi seçmemizin nedeni de, filmin çekimlerinin bizim belirlemiş olduğumuz tarihler içerisinde başlamış olmasından ve filmin senaryosunun bu yıllarda oluşmasından dolayıdır. Bu yıllarda çekilen filmlerde genellikle ideal bir karakter olarak temsil edilen din adamlarının tersine “Vizontele” farklı bir üslup benimsemiştir. Vizontele’nin din adamı, ne tam olarak sahtekâr, yobaz, üfürükçüdür, nede gerçekçi ideal bir tiptir. Aslında dönemin politik değerlerine ters düşmeme kaygısıyla mizahi bir eleştiriyle yumuşatılarak oluşturulmuş klasik Türk sinemasındaki olumsuz, gerici din adamı tipidir. Kekeme olarak temsil edilen imamın davranışları mizahi bir üsluba dönüştürülmüştür. İmamın nezdinde dini olgular mizah konusu edilerek

izleyicinin zihninde küçültülmüştür. Geleneksel Türk sinemasından farklı olarak siyasi gücün karşısında konumlandırılan din adamı karakteri, toplum içerisinde bir güç olarak yer bulamamaktadır. Yılmaz Erdoğan'ın devrimci sinemanın özelliklerini benimseyen tarzından dolayı, filmin temasında devrimci dokular bulunmaktadır. İlçedeki sinemaya yeni gelen film Yılmaz Güney'in "Vurguncular" filmidir. Filmin bir sahnesinde ise bir kitap evi devrimcilerin mekânıdır. Devrimciler sürekli olarak okuyan, bilgili kişilikler olarak temsil edilmiştir. Emin'in; "hala kurtaramadınız bizi" ifadesiyle de o dönemki devrimci mücadelenin vurgusu yapılmıştır.

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Yılmaz Erdoğan

Senaryo: Yılmaz Erdoğan

Yapımcı: Necati Akpınar

Yıl: 2001

Filmin Oyuncuları: Yılmaz Erdoğan, Demet Akbağ, Altan Erkekli, Cezmi Baskın, Cem Yılmaz, Şebnem Sönmez, Bican Günalan, Erdal Tosun, Şafak Sezer, Can Kahraman, Zeynep Tokuş.

Filmin Konusu: Film 1974 yılında Van'ın Gevaş ilçesinde geçmektedir. Filmin ana teması televizyonun Türkiye'de yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte TRT Gevaş ilçesine bir adet televizyon gönderir. İlçeye gelen televizyonu çalıştırabilmek için belediye başkanı ve ilçenin tek elektronikçisi Emin'in komik mücadelelerini eleştirel bir dil ile anlatır. Belediye başkanının futbolcu oğlu Rıfat askere gider. Diğer oğlu Ahmet, sürekli içki içen, sarhoş dolaşan sorunlarını bu şekilde atlatmaya çalışan bir kişidir. Başkanın diğer oğlu Nafiz ise işsiz evli işi gücü karısıyla oynaşmak olan hayta birisidir. İlçenin delisi diye halkın dalga geçtiği Emin ise, elektronik aletleri ve yenilikleri çok seven bir tamircidir. İlçe sakinleri televizyonu daha önce hiç duymamışlardır. İlçeye televizyon geleceğini duyduklarında belediye binasının önüne herkes toplanır ve Ankara'dan gelecek heyeti karşılamak için beklerler. Ankara'dan oraya gönderilen memurların içindeki kadın memur, müdürü ile yaşadığı gayri meşru ilişki nedeniyle bu göreve zorla gönderilmiştir. İlçeye gelirler ve arabadan dahi inmeden televizyonu bırakıp yükseğe kurlmalarını söyleyip geri dönerler. Belediye başkanı Nazmi beyde bunun

üzerine ilçedeki bütün radyoları tamir eden Emin'den yardım alır. İlk birkaç girişimleri neticesiz kalır ve halk onları alaya alır. Sonunda televizyonu çalıştırmayı başarırlar ve ilk yayını izlerlerken başkanın oğlu Rıfat'ın Kıbrıs harekâtında şehit düştüğünü öğrenirler.



Görsel 3. Nazmi'nin Mela Hüseyin'e Vizontele'yi şikâyet ettiği sahne

3.1.3.1. Vizontele Filmindeki Din Adamı Temsili

Film, doğunun kırsal bir ilçesinde Türkiye'nin modernizmle tanışma yıllarında geçmektedir. Filmdeki insanlar, eğitim düzeyleri düşük bir sosyal ortam içerisinde olmalarına rağmen, devrimcilerin mekânı bir kitap evidir ve sürekli olarak okumaktadırlar. Filmde dini olgular cahil kesimin uğraşları olarak gösterilmiştir. Buda doğrudan Marksist ideolojinin din algısını yansıtmaktadır. Marksizm'e göre din alt sınıfların kendilerini avundurdukları bir afyon niteliğindedir. Filmde de modern bir birey olan belediye başkanı dini bir olguyla uğraşmazken, cahil kesimden yana temsil edilen karısı Sıti ise dini olgulara önem veren birisidir. Başkan Nazmi Bey, Sıti ananın çocukları Kur'an kursuna götürmesine "ne öğrenecek bu garipler" diyerek çıkışır fakat o yine de çocukları Kur'an öğrenmeleri için götürür. Yine aynı şekilde filmin sonunda, Rıfat'ın şehit olduğu haberi geldiğinde Sıti ana beyaz elbiseler içerisinde damda namaz kılar. Doğrudan bir devrimci din anlayışı ile temsil edilen bir din adamı temsili filmde görülmemiştir. Fakat siyasi İslam'ın yükselen bir değer olduğu dönemde bu tarz bir temsilin açıkça gösterilmesinin tepki çekeceği düşünülerek, din adamı temsili

mizahi bir boyutta yumuşatılmış ve devrimci olgularla bilinçaltı mesajlara indirgenmiştir.

Vizontele filminde iki farklı din adamı temsilinin varlığı söz konusudur. Film dramatik öyküsünün kuruluş şekli ile önemli değişiklikleri barındırmaktadır. Filmde gerici bir imam olarak temsil edilen din adamı tipi Mela Hüseyin, artık toplumda önemli bir güç simgesi değildir. Geleneksel Türk sinemasında genellikle camii dışında, sosyal olguların ortasında itici bir tip olarak temsil edilen din adamı, Vizontele’de artık camii sınırlarında yaşam alanı bulmuştur. Halk içerisinde hiç görünmez. Halk üzerinde büyük bir iktidar olgusu değildir. Köyün siyasi erki olan muhtar ve ekonomik gücü ağanın vazgeçilmez destekçisi değildir artık. Vizontele’de siyasi temsilci olan belediye başkanı, din olgusundan ve din adamından uzak bir tavidir. Başkan yeniliğin ve modernizmin ilçeye gelmesini savunarak, devletin kırsala modernizmi ulaştırın uzantısı halini almıştır. Türk filmlerinde modernizmi köye getiren unsurlardan birisi olan öğretmen, Vizontele’de belediye başkanı seçilerek yine aynı görevi üstlenmiştir. Filmde iki farklı insan tipi çizilmiştir. Bir kesim dini ve cahil, diğeri ise eğitilmiş ve yeniliği savunan. İmamın hala cahil insanlar üzerinde etkisi devam etmektedir. Bu durum İmam Mela Hüseyin’in, Sıti anayı televizyonun şeytan icadı olduğu konusunda etkilemesiyle vurgulanmıştır. Geleneksel Türk sinemasında ağanın yanında duran din adamı, ilçedeki tek sinemanın sahibi olan Latif’in tarafını dolaylı olarak ta olsa tutmuştur. Latif, televizyonun işlerini kötüye sokacağı endişesiyle Mela Hüseyin’e giderek onu televizyona karşı doldurur. Latif, Mela Hüseyin’e “şeytan işi bir şeydir. Ben sinemada dine aykırı olan hiçbir şeyi oynatmıyorum ama bu herkesin evine girecek, kimin ne oynatacağı belli değil. Ben bir Müslüman olarak vazifemi yaptım. Sende vazifeni yap milleti ikaz et” diyerek imamı kendi çıkarı için kullanır. Bunun üzerine Mela Hüseyin’de, Sıti anayı kenara çekerek; “televizyon şeytan işidir. Onun yüzünden başımıza uğursuzluk gelecektir. Caiz değildir, ondan kurtulasın” der. Sıti ana imamın etkisinde kalıp televizyonu saklar. Başkan televizyonu bulamayınca kızarak nerde diye sorar. Sıti ana ise; “Mela Hüseyin televizyon için günahdır diyor. Birde evimize mi girecek?” Başkan ise; “o tipsize kalsa her şey günahdır” diyerek kızıyor. Bu diyaloglarla imam karakteri izleyici gözünde aşağılanmıştır. Kekeme olarak temsil edilmesiyle küçük

düşürülen imam tipi, mizahi bir ifadeyle taklidinin yapılmasıyla izleyiciye gönderilen bilinçaltı mesajlarla din adamları aşağılanmış ve kötülenmiştir.

Vizontele filminde fiziksel olarak bir varlığı olmayan fakat diyaloglarla ifade edilen bir din adamı temsili de vardır. Bu temsilde Mela Hüseyin gibi olumsuz bir şekilde ifade edilmektedir. İlçenin deli diye alay ettiği radyocu Emin'in babası halkın gözünde şeyhtir. Emin'in babasının şeyh olması dolayısı ile bazılarına göre Emin'de mübarek bir insandır. Erkek çocuğu olmayan halktan birisi karısını Emin'e getirerek ondan yardım ister. Karısının erkek çocuk doğurması için karısına bakmasını, okuyup üflemesini ister. Emin ise; "ben nasıl doğurtayım" diyerek çıkışır. Bunun üzerine adam; "senin baban şeyhti Emin" der. Bunun üzerine Emin sinirlenerek; "benim babam şerefsizin tekiydi" diye söylenir. Bu sahnede de Türk sinemasının genelinde olduğu gibi şeyhler üfürükçü, yalancı, sahtekâr olarak gösterilmiştir. Bunun açıklaması da ilerleyen sahnede verilmiştir. Belediye başkanı ve Emin, dağa çıkarlarken verdikleri molada konuşurlar. Emin; "herkes babama şeyh diyor. Güya o şeyh olunca bende öyleymişim. Millet karar veremedi hocam, yarısı deli diyor, yarısı şeyh. Aslını ben biliyorum hocam. Babam asker olarak gelmiş buraya, millete de yutturmuş ben hocayım diye. Herkese de üflemiş. Herkes inanmış, annemde inanmış. Anneme de üfürmüş, sonrada tüymüş" ifadeleriyle kendi babası nezdinde genel olarak şeyhlerin üfürükçü, yalancı, sahtekâr kişilikler olduğunu vurgulamıştır.

Ayrıca filmdeki imamın "Mela Hüseyin" ismini alması da sıradan bir vaka değildir. Mela Hüseyin, 1400'lü yıllarda Şırnak Beytüşşebap yakınlarında yaşadığı düşünülen tasavvufi bir kişidir. Gerici bir din adamı temsiline, tasavvufi bir kişiliğin ismi verilerek, bu değerlerinde içi boşaltılmaya, tasavvufi kişilikler değersizleştirilmeye çalışılmıştır.

Mizahi bir tarzda masumca görünen bu din adamı eleştirisi, toplum nezdinde olumsuz din algısının oluşmasına sebebiyet vermektedir. Televizyonda defalarca yayınlanan bu tarzdaki olumsuz din adamı temsillerini içeren filmler, özellikle çocukların ve gençlerin din algılarında olumsuz bir imaj yaratmaktadır. Sonuç olarak Vizontele filmi, modernizmin değiştirdiği yaşam biçimleri içerisinde, eskiden olduğu etkiyi kaybeden din adamı tiplemesini zayıf ama olumsuz bir temsil ile vermektedir. Din adamı, cami imamı olarak cami sınırları içerisinde gösterilmektedir. Klasik olumsuz temsillere göre daha modern bir

görünümüne sahiptir. Artık toplum üzerinde eskisi gibi güç ve iktidar sahibi değildir. Fakat modernizme karşı olan gerici tavrını hala korumaktadır. Türk sinemasının yeni bir yönelime girdiği 2000’li yıllarda Vizontele, Türk sinemasında din adamı temsili açısından önemli değişkenleri içerisinde barındıran bir filmidir.

3.2. 2000 YILINDAN SONRA TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMI TEMSİLİ

2000’li yıllar Türk Sinemasında yeni yönelimleri beraberinde getirmiştir. 1990 sonrasında büyük sorunlar yaşayan Türk Sineması, doksanların ikinci yarısında yeniden toparlanma sürecine girmiştir. Türk Sinemasındaki bu diriliş harekâtı 2000’li yıllarda da devam etmiştir. Türk Sinemasının bu serüveninde yeni kuşak yönetmenler sinema için umut olmuşlardır. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoğlu, Semir Aslanyürek gibi yönetmenler, kendi anlatım dilleri ile çektikleri filmlerle Türk sinemasına yeni görünümü kazandırmaya başlamışlardır. Zeki Demirkubuz, filmlerinde kahramanlarının hayatlarını sakın, uzun sahnelerle anlatır. Sinemasal öğeleri dramatik yapıyı en sade şekilde anlatacak yöntemle kullanmıştır. Aynı şekilde Nuri Bilge Ceylan’da uzun sahnelerle, fotoğrafik bir gerçekçilik üslubuyla bireyin iç dünyasına yolculuk yapan bir sinema dili oluşturmuştur. 1990’lı yılların sonlarına doğru Eurimages’ten alınan destekle ayakta kalma mücadelesi veren Türk yönetmenleri, Avrupalı yönetmenlerle yaptıkları ortak filmlerle sanat sineması kavramını geliştirmişlerdir. Yeni kuşak yönetmenlerin sinema dili de bu ortak çalışmanın eserlerini yansıtmaktadır. 2000’li yıllara sanatsal bir sinema üslubu ile başlayan Ceylan ve Demirkubuz’un sinemasında Avrupa sanat sinemasının etkileri görülür.

2000’li yıllarla birlikte kitle iletişim araçlarının Türk toplumu üzerindeki etkisi her geçen gün artmaya başlamıştır. Özellikle 1990’larla birlikte ülkede hızla yayılan televizyon, Türk izleyicisi üzerinde dönüştürücü bir güç haline gelmiştir. Televizyonlarla yaygınlaşan popüler kültür insanların yaşam şekillerini etkilemiştir. Küreselleşme ile oluşturulan yenedünya kültürü, medya aracılığıyla topluma yayılmıştır. Tüm dünyayı tek tipleştirmeye çalışan batı tipi bir küreselleşme süreci yaşanmaya başlamıştır. Buradaki batı tipini Amerikalılaştırma olarak ta söyleyebiliriz. Futbol ve magazin programı olarak başlayan medyanın “Televole” programı, zamanla ünlülerin eğlencelerini ve özel yaşamlarını ortaya

seren bir programa dönüşmüştür. Daha sonrasına “Acun Firarda” programı, dünyadaki insanların yaşam şekillerini, eğlencelerini, giyim şekillerini, kısaca kültürlerini evlerimize kadar sokmuştur. Kitle iletişim araçlarıyla birlikte evlerimize kadar giren bu yenedünya gençlerin bu tarz bir yaşam şekline yönelmelerini sağlamıştır. Pösteki (2004), bu yıllarda birey üzerindeki bu yeni kültürün oluşum şeklini şu ifadeleriyle aktarır:

(...)Var olan sisteme ve düzene uyumlu bireyler yaratmak için sahiplik duygusunu ve kendileri için bir dünya fikrini aşılacak gerekmektedir. Modern insan, kendine sunulan kültürü sinemadan, radyo-TV gibi kitle iletişim araçlarına, kitaplara, giyim kuşamından, kendi kalesi olan evine kadar her yerde öğrenmektedir ve bu süreçte hep kendisi için bir düzende yaşadığını düşünmektedir (s.41).

Sürekli olarak bir akış içinde olan popüler kültür, ulus devletlerin kendi kültürel dokusu içerisinde kaynaşarak, kendi iletisini, tüketim kültürünü, ikonlarını, sembollerini toplumun kültürel dokusuna yerleştirmiştir. Bu durum ise kendi kültürel değerlerimizi, inançlarımızı ve yaşam şeklimizi koruma noktasında çatlakların oluşmasına neden olmuştur. Neticesinde gelinen süreç Pösteki'nin (2004) ifadesiyle; “Batı kültürü Türk popüler kültürüne eklemlenerek kendine bir yol açmıştır. Örneğin, TV kanalları senaryoları Türkçeleştirilen ve de kahramanları Türkleştirilerek yeniden üretilen Amerikan sit-com dizileri ve Türk toplumunda rastlanmayan insan ilişkileri ve aile yapıları doldurmuştur” (s.42). 1990'larla birlikte Türk sinemasını istila eden Hollywood, bu sürecin gerçekleşmesinde önemli rol oynamıştır. Popüler oyuncular ve film türleri ile Türk izleyiciye Amerikan kültürünü öğretmiştir.

Türkiye 2000 yıllarda ekonomik alanda da değişimler yaşamıştır. IMF'in hazırladığı programlar devreye sokulmuş ve ekonomi iyileşeceği yerde kötüye gitmiş halk yoksullaşmıştır. Daha sonrasında yaşanan süreç halkın siyasi seçimiyle değişime doğru ilerlemiştir. Ülkeyi yoksulluk sınırına taşıyan koalisyon hükümetlerine halk dur demiş ve 3 Kasım 2002 yılında kendilerini muhafazakâr demokrat olarak niteleyen Adalet ve Kalkınma Partisi (Ak Parti) tek başına iktidara gelmiştir. Ülkede yaşanan bu hareketlilikler her dönemde olduğu gibi Türk sinemasına da yansımıştır. Özal yönetimiyle birlikte yükselen bir kavram olan siyasal İslam, bu dönemde de etkisini devam ettirerek güçlenmeye başlamıştır.

Milenyumla birlikte Türk sineması üzerinde iki farklı türde filmlerin çekildiği görülmektedir. Bunların ilkinin daha öncede değindiğimiz gibi yeni kuşak yönetmenlerin oluşturduğu sanat sineması çizgisi belirlemiştir. Dünya sinemalarıyla yarışan sanatsal anlamda nitelikli filmler çekilmiştir. Diğer bir türü ise Yeşilçam'ın ticari sineması şeklinde nitelendirebileceğimiz, gişeye yönelik olarak yapılan popüler filmler oluşturur. Bu filmlerde başroller, medya tarafından popüler hale getirilen yüzler olmuşlardır. 2001 yılında vizyona giren ve üç milyonun üzerinde seyirciye ulaşabilmeyi başaran Vizontele, O Şimdi Asker, Komser Şekspir, Kahpe Bizans, Hababam Sınıfı Askerde, G.O.R.A, Vizontele Tuuba, Okul, Büyü, Yazı Tura, gibi filmler ünlü sanatçıların ve mankenlerin oyuncu olarak tercih edilmesi ile izleyici tarafından ilgi gören yapımlardır. Bu yıllarda çekilen Hemşo filminin yönetmeni Ömer Uğur bu konuyla ilgili olarak şunları söylemiştir:

(...)Aaa Ömer Uğur film çekmiş, gidelim bakalım nasılmış diye filme gelmiyor insanlar. Mehmet Ali Erbil'le Okan Bayülgen oynuyor diye geliyorlar. Ama geldikten sonra beğenirlerse de, Ömer Uğur çekmiş diyorlar. Seyirci popüler yüzleri görmek için gelir sinemaya belki ama benim filmimi seyredersen sonunda (Pösteki, 2004,s.46).

2000'li yıllarla birlikte sinemada din temasının kullanımında köklü bir değişime uğramıştır. Geleneksel Türk sinemasında çizilen gerici, yobaz din adamı temsilleri yerini, 1980'lerle birlikte tebliğ temalı filmlere ve gerçeğe yakın din adamı temsillerine bırakmaya başlamıştır. 2000'li yıllarla birlikte dünya genelinde etkisini gördüğümüz sekülerleşen din anlayışı kavramı Türk sinemasında da kendini hissettirmeye başlamıştır. Bu yıllarda filmlerin sekülerleşen dünya yapısına uygun olarak bir anlatı tarzı yansıtması gündeme gelmiştir. Özellikle Hollywood filmlerinin dini figürleri yansıtma şekli artık filmdeki kahramanın bireysel kavram dünyasına indirgenmesiyle birlikte, sinema seküler bir yapıya doğru yönelmiştir. Sinemada yaygınlaşan bu görüş doğrultusunda Türk Sinemasında da yönetmenler televizyon filmlerinde ve sinema filmlerinde seküler bir anlatı tarzı benimsemeye başlamışlardır.

(...)Böylece tebliğ ve irşat esaslı yapımların yerini “yaşamın parçası olan din” almaya başladı. Bir başka deyişle “yaşamın esası olan din” anlayışı bir yana bırakılarak, “yaşamın parçası olan din” anlayışı öne çıktı. Tebliğ ve irşat sayesinde değişime uğrayan ve ibadete başlayarak dinin bir parçası olan insan figürü artık yoktu. Onun yerine kültürel ve ahlaki yaklaşımlar dinin birer yansıması olarak verilmeye başlandı. İnsana ekonomik, sosyal ve kültürel değerlerle bakılarak her birinin inançtan ayrılmayacak önemli unsurlar olduğu vurgulandı (Kıraç'tan aktaran Lüleci, 2007, s.112).

Milenyumla birlikte Türk Sinemasında din teması çok fazla işlenen konular arasında yer almaya başlamıştır. Milli sinemacılar son dönem filmlerinde tebliğ esaslı ve sonradan doğru yolu bulan kahramanların yerine, dini sosyal bir olgu olarak işleyen filmler yapmışlardır. İsmail Güneş'in "The İmam" filminde olduğu gibi modernleşmenin, kültürel değerlerle harmanlanarak İslami tarzda bir modernleşme ön gördüğü filmler çekilmiştir. Hilmi Maktav'a göre, İslami yönetmenler; "2000'li yıllarda daha ılımlı, daha kitlesele, ama daha entelektüel bir sinema ve daha modern bir kahraman arayışına yönelir. Filmlerindeki İslami mesajların dozajını düşürür; tasavvuf felsefesini, sinemada hem bir uzlaşma alanı, hem de sinemasal bir imkân olarak görürler" (Maktav'dan aktaran Özdemir, 2011, s.26).

(...) Batı ve modernlik arasındaki özdeşliği sorunsallaştıran ve siyasi-dini mesaj verme kaygısından tamamen uzaklaşan yeni filmler ve bu filmlerdeki, modern ve geleneksel sınırında geçirgenlikler sergileyen bir "ara biçim" üreten yeni üslup arayışı, İslami sinema ve akım türünden adlandırmaları problematik hale getirir. İslamcılık, modernlikle Batılı olmayı özdeş kabul eden anlayışa bir alternatif sunar. Modern olan ve İslami olanı, dünyevi ve manevi olanı birleştirerek, bir "ara biçim" oluşturur (Özdemir, 2011, s.26).

Modern ve geleneksel olanın bir arada olduğu, bu dönemden sonra sadece İslami sinemada değil, dini temayı işleyen Türk sinemasındaki diğer filmlerde de görünürlük kazanmıştır. Türk sinemasında 2000'lerden sonra din temasının popüler bir işlerlik kazanmasını Ayşe Pay şu şekilde ifade etmiştir: "Yakın dönem Türk filmlerinde dinî öğelerin sıkça işlenmesi, iktidarın dindar insan modelleriyle dolu olmasının yarattığı paranoyaların bir dışavurumu şeklinde okunabilir. Ayrıca dinin popüler ve rağbet gören bir konuya dönüşmesinin payı da yadsınamaz" (Pay'dan aktaran Lüleci, 2007, s.113).

Milenyumla birlikte artık Yeşilçam'ın klasik din adamı temsilleri yok olmuştur. Bazı yönetmenler Yeşilçam kalıplarında bir din adamı temsili oluşturmaya çalışsalar da, o temsillerde açıkça aynı kalıplarda değil yumuşatılarak, modernize edilerek izleyicinin zihninde eski temsillerini çağrıştıracak diyaloglarla ve görünümlele sunulmaya başlanmıştır. Vizontele'deki Mela Hüseyin'in kekeme olması ve modern bir iletişim aracını şeytan icadı olarak görmesi, Kış Uykusu'nda imam Hamdi'nin modern bir kıyafet şekli içerisinde olmasına rağmen bakımsız, kirli izleyiciye rahatsızlık veren bir iticilik ile temsil edilmesi bu yaklaşıma örnek teşkil etmektedir. Diğer filmlerde ise din adamları ideal karakterler olarak verilmiştir. Din olgusu sosyal bir

gerçeklik ve sosyal bir değer olarak verilmiştir. Din adamı camiden yine çıkar fakat Yeşilçam'daki gibi çıkarları için değil, toplum içinde insani yönleriyle yaşama katılarak, İslam ahlakını topluma kazandırarak toplumun saygın bir bireyine dönüşür.

3.2.1. The İmam

Milli Sinema akımının yönetmeni İsmail Güneş'in 2005 yılında vizyona giren filmi "The İmam", İmam Hatip Lisesi mezunu bir gencin, toplum içerisindeki dışlanma öyküsünü ve kendi iç çatışmasını konu alan bir filmidir. Filmin kahramanı Emre, lise yıllarında yaşadığı travmayla toplumda kendisinin ölü yıkayıcı olarak görüldüğünü algılamakta ve İmam Hatip kimliğini saklamaktadır. Bundan dolayı da hayatında sürekli bir kaçış yaşamaktadır. Kendini tek iyi hissettiği yer ise bu kaçışı yaşadığı motorudur. Sürekli olarak motor kullanıp hız yapmaktadır. Emre, gerçek kimliğinden kaçmak için bilgisayar mühendisi olmuş ve İngiltere'de eğitim almıştır. Fakat modern bir yaşam sürdüğü şehirde de mutlu olamamıştır. Her gün aynı geçmişi hatırlamakta ve sürekli olarak kaçmaya çalışmaktadır. Karısı ile de bu kaçışların neticesinde anlaşamamış ayrılmıştır. Emre filmde modern imamı temsil etmektedir. Türk sinemasındaki aşına olunan imam temsillerinden çok farklıdır. İmam kimliğinin yanında, modern dünyanın bir iletişim aracı olan bilgisayar alanında mühendislik okumuştur. İngiltere'de eğitim almıştır. Uzun saçları ve Amerikan Harley Davidson marka motor tutkunudur. Fakat sürekli olarak kendini dışlanmış ve yalnız hissetmektedir. Emre'nin modern kimliği Amerikan marka motoru ve popüler kültürün bir ürünü olan bilgisayar ile teşhir edilmiştir. Film, modern bireyin yenedünyadaki yalnızlığına ve dışlanmışlığına odaklanır. Bireyin modernleşmesini kendi kültürü ile özleştirmesiyle gerçekleştirebileceği vurgusunu ön plana çıkarır. Sonunda ise Emre, arkadaşının cenazesini yıkayarak iç hesaplaşmasını bitirir ve bu yalnızlığı, dışlanmışlığı, kaçışı son bulur. Bu durum "binilmek için" diye bir notla köye satılmak üzere bıraktığı motoruyla simgelenir.

Filmin Künyesi:

Yönetmen: İsmail Güneş

Senaryo Yazarı: Ömer Lütfi Mete

Yapımcı: Mustafa Cihat

Yıl: 2005

Filmin Oyuncuları: Eşref Ziya Terzi, Ahmet Yenilmez, Yeşim Ceren Bozoğlu, Emin Gürsoy, Turgay Tanülkü, Aslıhan Güner, Mete Dönmezer, Mehmet Ali Tuncer, Mehmet Usta, Burak Yenilmez, Yaşar Karakulak, Başak Zebil, Tuğçe Ersoy, Huban Öztoprak.



Görsel 4. Emre'nin Hasan ile konuştukları sahne.

Filmin Konusu: İmam Hatip Lisesi mezunu Emrullah Hacıoğlu, İngiltere'de eğitim görmüş, bilgisayar mühendisi olmuştur. İmam Hatip Lisesi mezunu olmasına rağmen, bu durumdan yaşadığı yabancılaşma ve toplumun göstereceğini düşündüğü tepki nedeniyle bu kimliğini iş ortağı dâhil herkesten saklamıştır. Sürekli olarak okul yıllarında kendisiyle ölü yıkayıcı diye dalga geçmelerinin sendromunu yaşamaktadır. Geçmişini gizlemek için adını Emre Baykara olarak değiştirmiştir. Emre, sosyal hayatında da modern bir görünüme bürünmüştür. Uzun saçları, Amerikan Harley Davidson marka motoru ile modern bir kimliğe bürünmüştür. Fakat geçmişi bir türlü onu bırakmamıştır. Sürekli olarak geçmişi hatırlar. Karısıyla da boşanma aşamasındadır. Bir gün liseden arkadaşı imam Mehmet onun ziyaretine gelir. Mehmet mide kanserine yakalanmıştır. Emre, Mehmet'i görünce çok etkilenir. 101 Mehmet onun Aziz Pır'ıdır. Ona sürekli olarak pırım diye hitap eder. İmam Mehmet, tedavi görmek için hastaneye yatmıştır. Fakat ramazan ayı gelmektedir ve köyde imam yoktur. Mehmet bu durumdan dolayı çok rahatsızdır ve Emre'den yardım ister. Asıl korktuğu ise köydeki sert mizaçlı Hacı Feyzullah'ın kendi yerine camiye bakacak

olmasıdır. Onun yüzünden köylünün camiden soğumasından korkmaktadır. Bu durum karşısında Emre köye imamlık yapmak için kendisinin gitmesi gerektiğine karar verir. Bu durum Emre için bir iç hesaplaşmadır. Emre arkadaşı Mehmet'i daha iyi bir hastaneye yatır ve onu ortağı Mert'e teslim eder yola koyulur. Emre, motoruyla köye gelir. Başta köylüler, onu "artist" olarak nitelerler ve çok sıcak bakmazlar. Fakat sonraları köylüde Emre'yi sever. Emre'de köyde kendi iç çatışmasıyla yüzleşerek bir arınma yaşar. Köyde çocuklara Kur'an öğretir. Bilgisayar kullanmayı öğretir. Motorla çocukları köy içerisinde gezdirir. Mehmet yakalandığı kanser hastalığına yenilerek hayatını kaybeder. Mehmet'in cenazesini Emre ağlayarak ve kulağında okuldaki kızların "ölü yıkayıcı" seslerini duyarak yıkar. Sonunda Emre köyden bir arınma ve kendiyle barışmış olarak ayrılır.

3.2.1.1. The İmam Filmindeki Din Adamı Temsili

Film Malatya'nın kırsal bir köyünde geçmektedir. Milli Sinema akımının temsilcisi olan İsmail Güneş'in, modernleşmenin dini değerlere sahip çıkılarak gerçekleşmesi gerektiği görüşünü sinematografik dili ile anlattığı "The İmam" Türk sinemasına farklı bir imam karakteri getirmiştir. Güneş'e göre, Türk modernizmi batıyı kopyalamaktan ziyade modernizmin getirilerini kendi değerleri içerisinde erittiği ölçüde gerçekleşecektir. Filmdeki Emre karakteri de, bu dönüşümü kendi geçmişi ve değerleri ile hesaplaşarak sağlamıştır. Filmdeki kadın temsilleri de kırsal bir yerleşim yeri olmasına rağmen farklıdır. Köydeki genç kadınlar kıyafetlerinden, uğraşlarına kadar geleneksel kadın temsiline dışındadır. Muhtarın kızı Zehra, modern tarım makinesi olan traktör kullanmaktadır. Ziraatçiliğe merak salmış, sürekli okumaktadır. Başörtüsü ile okuma imkânı olsa üniversiteye bile gitmek istemektedir. Yönetmen o yıllarda Türkiye'nin gündeminde olan üniversitelerde başörtüsü yasağını da eleştirel bir perspektifte ele almıştır. Köylünün göçerler diye bahsettiği Haydar'ın kızı da okumuş hemşire olmuştur. Filmin sert mizaçlı dindarı olan Hacı Feyzullah'a sakinleştirici bir iğne yaptırılması için Haydar'ın kızına başvurulması da, geleneksel bir karakterin modern olana ihtiyaç duyması ile eleştirilmiştir. The İmam filminde üç farklı din adamı temsili vardır.

2000'li yıllarla birlikte Türk sinemasındaki din adamı temsilleri değişmeye başlamıştır. Artık hayatın içerisinde sosyal bir karakter olarak var olan ve devletin resmi görevlisi olarak camilerde görev yapan imamlar filmlerde temsil edilmeye

başlamıştır. Filmin ilk din adamı temsili olan Mehmet hoca devletin resmi görevlisi İmam Hatip Lisesi mezunu okumuş bir imamdır. Devletin resmi görevlisi olduğu için modern kıyafetler içerisinde temsil edilmiştir. Sakalı yoktur. Tertemiz tıraşını olmuş, aydınlık bir karakteri temsil etmektedir. Fakat dini algılama biçimi ise görevinden dolayı değildir. Dinini kalbinde yaşayan gerçek anlamda dindar bir insandır. Öyle ki ölümcül hastalığına rağmen köylüyü ve camiyi düşünmektedir. Zaten köylüde ona büyük bir saygı ve sevgi beslemektedir. Muhtarın köyün gülü olarak nitelediği İsmail’de, Hacı Feyzullah’a kızar ama Mehmet hocayı çok sever. Mehmet hoca kanser hastası olmasına rağmen sürekli olarak şükreder. Gayet mütevazı ve tevekkül sahibi bir insandır. Köylü arasında insani özelliklerinden dolayı çok sevilmektedir. Hacı Feyzullah’ın afyoncu olarak nitelediği göçerleri de çok sevmektedir Mehmet hoca. “Camiye çok sık gelmezler, alkol içerler fakat hiç yalan söylemezler” ifadeleriyle betimler onları. Mehmet hoca, sürekli olarak onlarla köylü arasında denge kurmaktadır. Hacı Feyzullah’ın onları camiden uzaklaştırmasından da çok korkar. Emre ile konuşmalarında; “imam yüzünden bir kişi camiden uzaklaşırsa bunun hesabını nasıl veririz” ifadesi İslam ahlakını ortaya koyan en güzel ifadedir. Zaten yönetimde bu ifadeyi ideal bir temsil olan Mehmet hocaya söyler. Ayrıca bu ifadeyle toplum içerisinde sıkça duyduğumuz, “imamın kızması yüzünden camiye gitmiyorum” diyen insanlar nezdinde din adamlarının da eleştirisi yapılmıştır. Bütün bu uğraşları ile Mehmet hoca temsili, toplum içerisinde yaşayan, gerçek hayatta karşımıza sıkça çıkabilecek ideal bir din adamı temsilidir. Köylü ona çok büyük saygı ve sevgi duymaktadır. Mehmet hocanın köydeki otoritesi ve saygınlığı tamamen onun saygın kişiliğinden dolayıdır.

Filmin ikinci din adamı temsili ise Hacı Feyzullah’tır. Mehmet hocaya göre dini bilgisi oldukça fazladır. Hocalık yapacak derecede yüksek bir ilme sahiptir. Fakat sert mizacı yüzünden köylü arasında sürekli olarak eleştirilir. Oğlunu da hafız olarak yetiştirmeye çalışmaktadır. Sürekli olarak oğlunu döver, azarlar ve oyun bile oynamasına izin vermez. Yönetmenin çizdiği bu temsil, toplum içerisinde var olan geleneksel bir karakterdir. Fakat yönetmen İslami sinemanın temsilcisi olarak kendi sorunlu karakterlerini de Hacı Feyzullah üzerinden eleştirir. Gençoğlu Onbaşı bu durumu şu ifadelerle değerlendirir: “Alışılmış Müslüman kimliği tanımlarına yönelik bir eleştiri ve onlardan bir

kopuş içeren bugünkü İslamcılık, hem İslam'ın geleneksel yorumlarına hem de hâkim modernlik anlayışına karşı çıkar” (Gençoğlu Onbaşı'dan aktaran Özdemir, 2011, s.16). Hacı Feyzullah, köylünün göçerler olarak nitelediği grubu hiç sevmez ve onlardan afyoncu olarak bahseder. Göçerler olarak adlandırılan grup ise alevi bir topluluktur. Filmde onların alevi oldukları açıkça vurgulanmasa da, göçerlerden olan Haydar karakteri üzerinden bu durum izleyiciye hissettirilir. Aslında yönetmen, Hacı Feyzullah karakteri ile toplum içerisinde yaşayan geleneksel din adamlarının düştüğü yanlışları çok başarılı bir temsille ifade etmiştir. Bazı din adamları, kişisel kanaatlerini toplum üzerine aksettirmekle bu tür yanlışlıkların oluşmasına neden olabilmektedir . Modern İslam, İslam'ın geleneksel yorumlarına karşı çıkmaktadır. Emre hocanın, Hacı Feyzullah'ı motordan indirmeye çalıştığı sırada Hacı Feyzullah'ın; “inemem, oğlum bulmadan inersen karıma boş ol dedim” ifadesiyle karşı çıkmasına, Emre hocanın; “Hacı abi din bu değil, boş olmazsın” şeklinde karşılık vermesi modern İslam'ın geleneksel yorumlara eleştirisini vurgular. Filmde Hacı Feyzullah'ında dönüşümünü, Emre hocanın motoruna binerek ortadan kaybolan oğlu başlatır. Sonuçta Hacı Feyzullah'ta modernizmin göstergesi olan motora binerek dönüşüme uğrar.

Filmin üçüncü din adamı temsili Emre hocadır. Emre İmam Hatip Lisesi mezunu, bilgisayar mühendisi, İngiltere'de eğitim almış, uzun saçlı, Harley Davidson marka motor tutkunu modern bir bireydir. Türk filmlerinin klasik imam temsillerinden oldukça farklı bir görünüştedir. Öyle ki klasik din adamı temsilinde gösterilen Hacı Fettah'a göre Emre hoca artist gibidir. Emre İmam Hatip Lisesi mezunu olduğunu iş ortağı dâhil bütün herkesten saklamıştır. Geçmişinden kurtulmak için Emrullah Hacıoğlu olan ismini de Emre Baykara olarak değiştirmiştir. Filmde Emre sürekli olarak motorunun üzerindedir. Sürekli yollardadır. Göle'ye göre; “modernliğin fetişize edilmesi, gösterişçi bir tutkuya dönüşmesi, Batı-dışı modernliğin bir özelliğidir” (Göle'den aktaran Özdemir, 2011, s.16). Emre'nin sürekli olarak motor üzerinde seyahat etmesi, deyim yerindeyse motorun izleyicinin gözüne sokulmuş gibi her sahnede yer alması Emre'nin modern kişiliğini temsil eden gösterenidir. Fakat bu değişimler, lise yıllarında diğer okulun kızlarının kendisiyle ölü yıkayıcı diye alay etmeleri travmasından kurtulmasına yardımcı olamamıştır. Emre, sürekli olarak geri

dönüşlerle verilen bu travma anını hatırlar ve bu durumdan kurtulmak için motoruna binerek hız yapar. Camide müezzinlik yapan Hasan'ın Emre hocaya niçin hız yapıyorsun sorusuna, “kaçmak için” diye cevap vermesi de kendisiyle yaşadığı çatışmayı ve dışlanmışlık hissini yansıtan bir metafordur. Emre, geçmişinden kaçmış her şeyini değiştirmeye çalışmış, modern bir birey olarak yaşamaktadır. Fakat mutlu değildir. Karısıyla da boşanmıştır. Bunun nedeni de yaşadığı bu çatışmaya, dışlanmışlık duygusuna bağlıdır. Çünkü hayatındaki bir kadın olarak karısı da Emre'ye hiç ölü yıkadın mı diye sormuş, bu durumda Emre'de bir baskı oluşturmuştur. Zaten Emre'nin kaçtığı şeylerde geri dönüşlerle verilen bu iki kesittir. Emre, liseden arkadaşı olan Mehmet hocaya çok büyük bir sevgi duymaktadır. Bu sevgiyi de sürekli olarak Mehmet hocaya pirim diyerek ifade etmektedir. Mehmet hocanın ramazan ayı yaklaştığı için köyde yerine imamlık yapacak birisini bulması için Emre'ye gelir. Emre ise bu duruma kendisinin ihtiyacı olduğunu düşünerek köye imamlık yapmak için kendisi gider. Köydeki bu süreç Emre'nin kendisiyle olan yüzleşmesidir. Korkularından ve dışlanmışlık duygusundan kurtuluşudur. Emre içinde yaşadığı modern dünyadan, yine modernizmin göstergesi olan motoruyla kaçır.

Türk sinemasında ki geleneksel din adamı temsillerinde, din adamları modernizmin karşısında duran gerici tipler olarak temsil edilmişlerdir. Fakat The İmam filminde bu durum değişime uğramıştır. Türk sinemasında köye modernliği getiren öğretmen, mühendis yerini artık imama bırakmıştır. Emre hoca adeta köyün aydınlatıcı yanı olmuştur. Köyün çocuklarına Kur'an okumayı öğrettikten sonra, bilgisayar kullanmayı da öğretir. Çocukları motoruyla köyün içerisinde gezdirir. Modernizmin göstergesi olan iki araç, motor ve bilgisayar köye de girerek değişimi sağlamıştır. Köye modernliği taşıyan bir el olmuştur Emre hoca. İslam inancı Emre hocayla yaşamın bir parçasına dönüşmüştür. Emre Hoca geleneksel olanla modern olanı birleştirir.

Emre hocanın iç hesaplaşması ve kaçması filmin son sahneleriyle son bulur. Mehmet hoca kansere yenik düşer ve vefat eder. Emre hoca çok sevdiği arkadaşı Mehmet hocayı ağlayarak yıkar. Emre'nin her şeyden ve hatta kendinden kaçmasına sebep olan ölü yıkayıcı travması da Mehmet hocayı yıkayarak yüzleştiği ve kurtulduğu bir olguya dönüşür. Emre hoca köyden ayrılırken motorunu satılması için cami avlusunda bırakır. Üzerine de “binilmek için” diye

bir not bırakır. Artık Emre'nin kaçışı son bulmuştur. Kendi hesaplaşmasını yaşamış kendisiyle barışmıştır.

3.2.2. Dondurmam Gaymak

İtalyan yeni gerçekçi akımının özelliklerini yansıtan Yüksel Aksu'nun yönetmenliğini yaptığı "Dondurmam Gaymak", Muğla yöresinin samimi ve sıcak havasını içtenlikle yansıtan yeni dönem Türk sinemasının bir örneğidir. Yönetmen, Marksist düşünce yapısı, İtalyan Yeni Gerçekçi sinema etkisi ve Yunan mitolojisi olgularını filmde oldukça başarılı bir şekilde harmanlamıştır. Türk Sinemasında ideal din adamı temsillerinden birini yansıtan film, yönetmenin yeni gerçekçi yanını ortaya koymuştur. Filmin içinde Marksizmin din anlayışının tavrı da net bir şekilde rahatsızlık vermeden yer bulmuştur. Yönetmenin bir röportajında filmdeki cami sahnesi için söyledikleri de bunu açıkça ifade etmiştir.

(...)Oradaki cami ve din, insani olan her şey bana yakındırın camisidir. Gerçekten insanidir, o camide oturasın gelir. İnsanla evren arasındaki ilişkiyi anlatan, bu ikisini ilişkilendiren toplumsal, kamusal bir mekândır cami. Kalpsiz bir dünyanın kalbi, ruhsuz bir dünyanın ruhu ve halkların afyonudurun bakış açısıdır aynı zamanda (www.yenifilm.net).

Filmin ana teması ise kapitalizm karşısında zora düşen küçük esnafın trajik komik öyküsüdür. Dondurmam Gaymak, milenyumla birlikte hız kazanan kapitalizm karşısında kaybolmaya yüz tutan küçük esnafın ve mahalle değerlerinin sorunlarını estetik bir gerçekçilik ile ifade eden başarılı bir yapımdır.

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Yüksel Aksu

Senaryo Yazarı: Yüksel Aksu

Yapımcı: Makara Film, Hermes Film

Yıl: 2006

Filmin Oyuncuları: Turan Özdemir, Gülnihal Demir, İsmetcan Suda, Ulaş Sarıbaş, Altuğ Sarıba



Görsel 5. Camii İmamının çocuklara ders verdiği sahne

Filmin Konusu: 1990 yıllarda Muğla'nın küçük bir kasabasında geçen film, dondurmacı Ali ustanın kapitalizm karşısındaki traji komik hayatta kalma mücadelesini anlatmaktadır. Ali usta büyük dondurma firmalarıyla baş edebilmek için yerel bir kanal ile anlaşarak reklam filmi çektirir. Taksitle bir motor alıp, arkasına da küçük bir römork ayarlatıp, içine koyduğu dondurmaları köylerde satmaya başlar. Ali usta hazır dondurma sektörünü çok fazla sorun haline getirmiştir. Öyle ki rüyalarında bile bu firmalarla rekabet halindedir. Filmin açılış sahnesindeki Ali ustanın rüyası da içinde bulunduğu psikolojik hali net bir şekilde ifade etmektedir. Rüyasındaki boğa güreşi sahnesi de doğrudan kapitalizme ve rekabete göndermedir. Ali ustanın çırağının kardeşi ve arkadaşları köyün yaramaz çocuklarıdır. Gündüzleri köylünün bahçesine dadanıp üzüm, karpuz yerler ve israf ederler. Bir gün Ali usta hazırlıklarını yapar ve motoruyla köylere dondurma satmaya gider. Yol kenarında Ali ustayı gören çocuklarda onun peşine takılırlar. Köyün birinde Ali ustanın motorunu çalarlar ve dondurmaların hepsini yerler. Ali usta ise motorunu dondurma şirketlerinin çaldığını düşünerek önüne gelen hazır dondurmacılara saldırır. Sonunda çocukların fazla dondurma yemelerinden dolayı hastalanmaları ile durum ortaya çıkar. Fakat Ali usta motorunu alıp dükkânına geldiğinde sosyalist Mustafa'nın; "Ali usta hükümet karar almış, artık ambalajsız ürünlerin satışı yasaklanacakmış" sözünden sonra kendinden geçerek dükkânını dağıtmaya başlar.

3.2.2.1. Dondurmam Gaymak Filmindeki Din Adamı Temsili

Dondurmam Gaymak filmi, yönetmenin Marksist sinema ve Vertov sinemasının etkilerini taşımasına rağmen, din adamı temsili ile dikkat çeken bir

filmdir. Yönetmen, filmde dini kendi değimi ile laik bir çerçevede ele almıştır. Zaten filmdeki din adamı karakteri olan köyün imamı da camide yansıtılmıştır. Sosyal hayattaki varlığı birkaç sahne ile sınırlı tutulmuştur. Fakat bu sahnelerde de saygın ve didaktiktir. Filmin genel yapısında ahlaki değerler ön plana çıkarılmıştır. Dini ahlak kuralları hem cami imamı tarafından yansıtılır hem de köylünün tavırları ile. Film küçük bir kasabada geçmesine rağmen turistik bir bölge olmasından dolayı insanları gayet entelektüeldir. Ege insanının sıcaklığı ve içtenliği filmin gerçekçi yapısında doğal bir şekilde ortaya konmuştur. İzleyici filmle zorluk çekmeden özdeşleşmektedir. Aynı şey köyün imamı içinde geçerlidir.

İmam camide çocuklara Kur'an öğrettiği sahnelerde gayet sıcak ve samimi tavırdadır. Bazen çocuklara kızar fakat bu bile nazik ve incitmeyecek bir üslupla verilmektedir. İmam karakterinin temsili de filmin gerçekçi havasına uygun olarak tasarlanmıştır. İmamın üzerinde beyaz bir gömlek vardır. Başında da beyaz bir şapka vardır. Sakalları da kısa ve bakımlıdır. Devletin resmi görevlisi olarak temsil edilmiştir. Çocuklara karşı tavrı gayet naif ve olumludur. Espiriler yaparak çocuklarla gülüşen, onları kucaklayan bir karakterdir. İmam halkla olan diyalogunda da gayet naif bir üsluptadır. Ali ustanın dükkânına çay getiren çaycı, onların böreğinden bir parça alır. Ali usta bu duruma sinirlenir ve arkasından bağırarak çayın parasını vermeyeceğini söyler. Bu arada kasabanın imamı dondurma almak için dükkâna gelir ve niye kızdığını söyler. Ali usta, çaycı çırağının sürekli sabah kahvaltısından aşırıldığını söyler. İmam; “alsın, ne olacak? Göz hakkıdır. Misal sen burada göz önünde dondurma yapıyorsun, buradan parası olmayan bir çocuk geçerken, canı çekti. Ne yapacaksın, vermek zorundasın. Dinimiz öyle emrediyor. İsteyip de vermeyince, o çocuk kendi nefisini körelteceği kadar çalınca, o zaman onun günahı onun değil senin boynuna yazılır” diyerek İslam dininin ahlaki bir değeri olan “göz hakkı” kavramına vurgu yapar. Bu konuşmada da naif bir üsluptadır. Sürekli inatçı ve kavgacı bir karakteri olan Ali usta bu durumu kabul etmemesine rağmen diğer insanlara çıkıştığı gibi sert bir dil kullanmadan karşılık verir. Bu durum, İmama halk içinde saygı duyulduğunun göstergesidir.

Vertov'un sine göz kuramının etkileri ve yeni gerçekçiliğin etkileri filmin her sahnesinde etkisini göstermektedir. Fakat yönetmenin Marksist tavrı da bir o

kadar açıktır. Ali ustanın motoru çalındıktan sonra akşam sokakta rakı içtikleri sahnede keman darbuka eşliğinde şarkı söylerlerken, ezan okunmaya başladığında “Aziz Allah” diyerek şarkıya ve çalgıya ara verirler. Bunun nedeni ise Allah’a saygısızlık yapmamak içindir. Ama içki içmenin haram olduğuna dair hiçbir vurgu yapılmamıştır. Rahatlıkla içki sofrası kurulup eğlenilmektedir. Yönetmen bu sahnede dini inanışları mizahi bir üslup içerisinde sunarak, uyulması gereken yasaklardan çok, kültürel bir olgu, bir alışkanlık, ilkel bir inanış şekli olarak yansıtmıştır. Sosyalist Mustafa’nın; “Biz çalalım onlar okusun. Herkesin yeri ayrı, mekânı ayrı. Bir kere de onlar anlayış gösterebilirler. Bunlar içip dururlar, eğlenip dururlar, bu sefer de okumayalım desinler. Zaten üç-beş tane ihtiyar gidiyor camiye, onu da telefonla çağırırsınlar” sözlerine köylüler tövbe tövbe diyerek tepki gösterirler. Ali Usta da Mustafa’ya kızarak; deli deli konuşma, Allah’ın gücüne gider. Motorumu bulduracağı varsa da buldurmayıverir” der. Mustafa ise; “Allah kayıp eşya bürosu mu? İnanacaksan içinden geldiği için inan. Çıkarların için inanma” diyerek “düşüncenin dünyevileştirilmesi” anlayışına göndermede bulunur.

Dondurmam Gaymak filmindeki din adamı temsili, gerçekçi bir ifade ile temsil edilmiştir. Fakat din olgusu ve din adamı temsili cami içine indirgenmiştir. Din ve din adamı sosyal hayattan koparılmıştır. Allah ile bireyin kendi vicdanı arasına indirgenmiştir. Yönetmen bir röportajında filmdeki din adamı temsilini şu şekilde ifade eder: “İtalyan yeni gerçekçi filmlerindeki papazları ya da Latin Amerika’daki din adamlarını severiz mesela. Bu filmdeki dini telakki çok laik bir idraktır” (www.yenifilm.net). Yönetmenin ifadesinde olduğu gibi filmdeki imamda yabancı filmlerdeki din adamları gibi sadece dini mekân içerisinde yaşam bulmuştur. Dışarda farklı bir dünya yaşanmakta, cami içerisinde ise farklı bir dünya yaşanmaktadır. Cami sosyal yaşamın bir kenarında öylece durmaktadır. Sosyalist Mustafa’nın değindiği gibi üç beş tane yaşlının ibadet ettiği bir hale dönüşmüştür. Bu durum ise çocukların bilinçaltında dini davranış ve uygulamaların sadece yaşlılara ait olgularmış gibi bir imajın oluşmasına neden olabilmektedir. Filmdeki din adamı temsili Türk sineması için olumlu bir temsil olmasına rağmen, yukarıda da değindiğimiz gibi filmin alt metinleri oldukça dikkat çekicidir. Öykünün Marksist bir ideolojiyle işlenmesine rağmen din adamı

temsilinin ideal bir temsil olarak verilmesinin nedeni ise, yönetmenin İtalyan Yeni Gerçekçi sinemanın etkisinde kalmasından dolayıdır.

3.2.3. İtirazım Var

Yönetmenlik hayatına yakın zamanda başlayan Onur Ünlü'nün az sayıdaki uzun metraj filminden birisi olan “İtirazım Var” kara komedi türü bir yapımdır. Sherlock Holmes hikâyelerini andıran İtirazım Var filminde baş kahraman cami imamı Selman Bulut, alışılmışın aksine marjinal bir temsildir. Antropoloji yüksek lisansı yapmış, boksla ilgilenmiş, alevi deyişlerine meraklı, saz çalıp konserlere katılan bir karakterdir. Sarhoş olup camiye gelebilecek kadar uç bir noktada temsil edilmiştir. Dini radikal esaslara dayandırmak için Hegel okuyan bir imamdır. Dinin esaslarını eleştirebilen, ölümler üzerinden mizah yapabilen, oldukça zeki ve bir o kadar güzel ahlaklı bir insandır. Zaten filmin genelinde de imam vasfından çok insani yanı ve sosyal çevre içerisindeki karakteri üzerinde durulmaktadır. Selman hoca, kim olduğu sorusuna “Allah’ın günahkâr bir kuluyum” şeklinde verdiği cevapla, filmdeki din adamı temsilini açıkça ortaya koymaktadır. Yönetmen bir röportajda filmi çekme nedenini şu şekilde ifade etmiştir: “Öncelikle var olan çarpık ekonomik düzenin, sürekli kazananların lehine işlediğini anlatmak. Bunun kanıksanmış olması. Geleneğin de bu gerçeği destekliyor olması. En fenası da sanki din bunu emrediyormuş olması, gereken buymuş gibi gösterilmesi” (www.cinerituel.com). Fakat yönetmenin bu düşüncesinden yola çıkarak oluşturduğu eleştiri sahneleri, yanlışın dinden kaynaklanıyormuş gibi algılanmasına da neden olabilmektedir. İslam’ın fıkıh inançlarını eleştirdiği bir sahnede, yukarıda bahsettiği nedeni oluşturanların dini kullanan insanlar değil de, doğrudan İslam diniymiş gibi yansıtılması izleyici üzerinde dini değerlerin değersizleştirilmesine neden olmuştur. Yönetmenin birçok filminde olduğu gibi İtirazım Var filmindeki imam temsili de gerçek üstü bir kahramandır.

Filmini Künyesi:

Yönetmen: Onur Ünlü

Senaryo: Onur Ünlü

Yapımcı: Onur Ünlü

Yıl: 2015



Görsel 6. Selman hocanın katili aradığı sahne

Filmin Oyuncuları: Serkan Keskin, Hazal Kaya, Öner Erkan, Osman Sonat, Büşra Pekin, Umut Kurt, Serdar Orçin, Mustafa Kırantepe, Erkan Kolçak Köstendil, Özgür Çevik, Sırrı Süreyya Önder, Güler Ötken, Tansu Biçer.

Filmin Konusu: İtirazım Var filmi, İstanbul'un bir mahallesinde cami imamlığı yapan Selman Bulut'un başına gelen olayları mizahi polisiye türünde anlatmaktadır. Cami imamı Selman Bulut, geçmişinde İncirlik üssünde tabur imamlığı yapmış, ardından bağlama çalmayı öğrenmek için Sivas'a atanmış, siyasal bilimler okumuş, tek Tanrı inancını benimsemek için radikal cevaplar aramasından dolayı antropolojide yüksek lisans yapmış, alevi deyişleri söyleyen, ezan vakitlerini dijital saat ile takip eden marjinal bir imamdır. Selman Hoca bir gün camide namaz kıldırıldığı sırada cami silah sesiyle yankılanır. Cemaatten birisi yere yığılır. Polisler olayı incelemek için camiye gelirler ve soruşturma başlatırlar. Bu arada Diyanet İşlerinden müfettişlerde gelerek soruşturma yürütmeye başlarlar ve camiyi bir hafta kapatırlar. Selman hoca caminin şadırvanında bir silah bulur. Bunun üzerine cinayeti araştırmaya başlar ve olayın içerisinde kendisinin de olduğunu fark eder. Başından geçen türlü belalara rağmen, yaptığı araştırmalar neticesinde cinayeti işleyeni polisten önce bulur.

3.2.3.1. İtirazım Var Filmindeki Din Adamı Temsili

2000 yılından sonra Türk sinemasında olduğu gibi, filmlerdeki din adamı temsillerinde de yeni bir anlatım tarzına doğru gidilmeye başlanmıştır.

Milenyumla birlikte artık din adamlarının dini kimliklerinden çok sosyal yanları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Din adamlarının da insan olduğu, sosyal hayatın bir parçası olduğu ve diğer insanlar gibi onların da hayatın akışı içerisinde yanlış yapabildikleri, günah işleyebildikleri üzerinde durulmaya başlanmıştır. “İtirazım Var” filminde olduğu gibi caminin imamı da kim olduğunun sorulması üzerine; “Allah’ın günahkâr bir kuluyum” ifadesiyle Türk Sinemasında din adamlarının yeni temsil şeklini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. İmamların dini kimliğinden çok, onların insani yönleri cami dışındaki hayatları üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır.

İtirazım Var filminde iki farklı din adamı temsili dikkat çekmektedir. Bunların ilki filmde başkahramanı olan ve anlatımın üzerinde kurgulandığı resmi cami imamı olan Selman Bulut karakteridir. Mizahi polisiye türü olan filmde imam karakteri, Hollywood filmlerindeki klasik ve sıradan bir kişi olan kahramanın içine düştü olaylar örgüsünü kendi uğraşları neticesinde çözdüğü yetenekli bir dedektife dönüşmesi gibi bir karaktere dönüşmektedir. Zaten filmde kullanılan abartıya kaçacak şekildeki kilise sahneleri de bu tarz bir anlatımın başat örneklerini teşkil etmektedir. Selman Bulut, bağlama çalan, çok güzel türkü söyleyen, Alevi deyişleri dinleyen, ezan vakitlerini dijital saat ile takip eden, yeri geldiğinde küfür edebilen, günah işleyebilen, içki içebilen, İncirlik üssünde tabur imamlığı yapmış, siyaset bilimi okumuş, tek Tanrı inancını sorgulamak için Antropolojide yüksek lisans yapmış, aynı zamanda eski bir boksör olan marjinal bir karakterdir. Filmdeki ikinci din adamı temsili ise, camideki cinayeti araştırmaya gelen Diyanet İşleri Müfettişleridir. Müfettişler ideal bir temsille verilerek geleneksel imam karakterini sergilemektedirler. Gayet mütevazı ve sakin kişiliklerdir. Olumsuz ve aşırıya kaçacak bir davranışları film boyunca görülmemiştir.

Onur Ünlü sinemasında, gerçek üstü ve absürt durumlar sıkça kullanılmaktadır. İtirazım Var filmindeki imam temsili de ütöpik bir kahramandır. Bazı yönleri ile gerçekçi bir yapısı olsa da, gündelik yaşam içerisinde karşılaşması neredeyse imkânsız olabilecek bir temsildir. İmam karakterinden daha çok, polisiye bir filmdeki dedektif karakterine benzemektedir. İçine düştüğü olayları polisin çözmesini beklemeden kendi başına çözmeye çalışır. Bunun neticesinde de meyhaneye gidip içki içmek konusunda hiçbir çekingenlik yaşamamaktadır. Öyle

ki şüpheliyi takip ettiği kilisede bile mum yakarak haç çıkarma konusun da hiçbir rahatsızlık görmemektedir. Bu durum izleyicinin bilincinde, imamın bile müşkül bir anında Allah'a sığınarak içki içmesinin normalmiş gibi algılanmasına ve İslam dininde büyük bir günah sayılan içkinin normalleştirilmesi şeklinde karşılık bulabilmektedir. Meyhanede imamın sarhoş olduktan sonra içkinin neden haram olduğu konusunda açıklama yapan konuşması olmasına rağmen, bu durumun etkisi imamın içki içmesi karşısında önemsiz kalmaktadır. Kilise görüntülerinin hayranlık uyandıracak bir kamera açısıyla verilmesi ve bir imam karakterinin haç çıkarması da bir nevi Hristiyanlık algısı oluşturmaktadır. Türk sinemasında yobaz, çıkarıcı ve vatan haini temsilleriyle saldırıya uğrayan din adamları ve İslam dini "İtirazım Var" filmiyle gerçekçi bir temsil oluşturmak adına yine olumsuz bir şekilde sinemada temsil edilmiştir. Din adamı içki içer, haç çıkarır. Sinemanın kitleler üzerindeki etkisinin çok daha fazla olduğu günümüzde bu durum, izleyici kesiminin büyük çoğunluğunu gençlerin oluşturduğu Türkiye'de, gençlerin dini değerlere verdikleri önemin zayıflamasına ve kültürel bir yozlaşmaya sürüklenmesine neden olabilecek bir süreci oluşturmuştur. Selman Bulut'un alışılmışın dışında bir kişiliğinin olduğu, geleneksel bir temsilde olan soruşturmayı yapan müfettiş tarafından da dile getirilmektedir. Selman'ın bu marjinal karakteri, müfettişlerce şaşkınlıkla karşılanır ve "çok enteresan bir insansınız" şeklinde ifade edilir.

Selman Bulut modern bir dünyanın yaşam şekline ayak uydurmuş modern bir temsildir. Ezan vakitlerini modernizmin göstergesi olan dijital saat ile takip etmektedir. Klasik Türk sinemasındaki imam temsillerinden oldukça farklı bir temsildir. Modernizmi kabul etmiş, ona ayak uydurmuştur. Kızı Zeynep, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesinde Heykel bölümü öğrencisidir. Kızının başı açık, modern bir bireydir. Sevgilisiyle aynı evde kalmaktadırlar. Bunun içinde kendi aralarında imam nikâhı kıymışlardır. Fakat Selman hoca bu duruma şiddetle karşı çıkar. İmam nikâhının yaptıkları ahlaksızlığa kılıf olmadığını söyler. İleri giderek, imam nikâhının hiçbir değerinin olmadığını söyler ve "s... imam nikâhınıza" diyerek küfreder. İslam dininde imam nikâhı eşlerin birbirlerine olan bağlılıklarının ve helalliklerinin ahdidir. Evliliklerinin topluma duyurulmasıdır. Fakat İslam dininin bu önemli değerinin bir imam tarafından bu şekilde hakarete uğratılması toplum nezdinde dini değerlerin önemsizleştirilmesine neden

olmaktadır. Filmin giriş sahnesinde Selman, saz çalıp türkü söylerken görülür. Farklı bir karakterinin olduğu filmin ilk sahnesinden belli edilmiştir. Telefonuna gelen mesaj ile türkü söylemeyi bırakır. Mesajda satranç için karşı tarafın hamlesi yazmaktadır. Yerinden kalkar ve kilitli dolabı açar satranç tahtasını çeker hamleyi yapar. Bu sırada saatin alarmı ötmeye başlar. Selman; “ulan Efraim Ulan Efraim yine kaçırdın demi ezan vaktini” diye söylenerek cübbesini ve sarığını alarak camiye koşar. Ezanı okuduktan sonra cami içerisinde sekiz dokuz kadar yaşlı cemaatle namaz kıldırmaya başlar Selman hoca. Bu sırada iki el silah sesi duyulur ve Selman hoca namazı bırakarak herkesten önce arkasına bakar. Bu sahnede dikkat çeken iki nokta bulunmaktadır. Kamera yakın çekimle namaz kılanların yüzünü yakın çekimle gösterir. Namaz kılanların hepsi orta yaş üzeri insanlardır. Bu durum, genç izleyicinin bilinçaltında ibadet etmenin yaşlılık zamanı yapılan bir durum olduğu bilincini oluşturmaktadır. Diğer nokta ise silah sesiyle birlikte hocanın namazı kolayca terk etmesidir.

Efraim, caminin müezzindir. Fakat kadrolu bir müezzin değildir. Gariban bir gençtir. Çocuk yetiştirme yurdunda büyümüş, okuyamamıştır fakat heykel sanatına becerisi vardır. Selman’ın kızı Zeynep’i sevmektedir. Zeynep ve kendisinin olduğu dev bir heykel yapmak için uğraşmaktadır. Ve bu yüzden ezan vaktini sürekli kaçırmaktadır. Camide müezzinlik yapmasına rağmen Efraim, görüntüsü itibariyle rahatsızlık verici bir temsildir. Kıyafetleri, saç-sakalı özensiz, bakımsızdır. Efraim, cinayet işlendikten sonra geldiği için görünüşü itibariyle cinayeti işleyebilecek biri gibi algılanmaktadır. Caminin müezzinliğini yapan biri olarak olumsuz bir şekilde betimlenmiştir.

Filmde dikkat çeken olumsuz bir diyalog ise, İslam dininin fıkıh anlayışının eleştirilmesidir. Bu eleştiri, anlamını tam olarak kavrayamayan biri için dinin değerlerinin yadırganmasına neden olacak bir yanlışlık üzerine kurulmuştur. Selman hocanın sesinden verilen; “İhtiyaçtan fazla mal haramdır, hırsızlıktır. Altın ve gümüş, yoksullar üzerinde hegemonya kurmak için kullanılıyor. İnfak edilmiyor. Mülkte şirk koşuluyor. Kırkta bir diye bir şey tutturulmuş gidiyor. Komşusu açken tok yatmamak için zengin mahallelerine taşınanlar var. Peki sokaktaki açtan, yoksuldan haberiniz var mı? Bu dinin klasik fıkıh anlayışı, yeryüzünün sokaklarında aç gezen 1 milyar insan için ne diyor? O fıkıh, Ömer’i vuranların, Ebuzer’i çöle gömenlerin, Ali’yi hançerleyenlerin,

Hüseyin'i susuz bırakanların, Medine'yi yağmalayarak 900 sahabe kadınına tecavüz edenlerin ve Kâbe'yi mancınıkla ateşe verenlerin fikhıdır. O fıkıhtan bir şey çıkmaz. O, zenginlerin, kodamanların, cariye ve köle sahibi olma peşine düşmüşlerin fikhıdır. Sultanların, harem ağalarının, zindandan İmam-ı Azam'ın kırbaçtan morarmış cesedini çıkarana, kırkta bircilerin fikhıdır" ifadesi İslam değerlerini yanlış bir şekilde eleştirmektedir. İslam dininin emirlerini, insanlara zulmedenlerin düşünceleri gibi aksettirmiştir. Halbuki İslam inancı zulmetmeyi yasaklar. İnsanlara güzel ahlak üzere davranmayı emreder. Peygamber efendimizin komşusu açken tok yatan bizden değildir ifadesi ise, özelde komşuyu simgelerken genelde tüm ihtiyacı olan insanları ifade etmektedir. İslam ahlakı da bunu emreder. Ama filmde bu durum yanlış aktarılmıştır. Zulmeden de İslam değil, hata yapan insandır. İnsanın yaptığı yanlıştan dolayı din sorgulanamaz ya da mesul gösterilemez.

İtirazım Var filmindeki din adamı temsili Türk sinemasının alışık olmadığı marjinal bir temsildir. Fakat değişmeyen tek nokta ise, İslam dininin değersizleştirilmesidir. Her ne kadar gerçekçi bir imam temsili oluşturulmaya çalışılmışsa da dini değerler ve imam karakteri modernleşme görünümü altında değersizleştirilmiş ve yozlaştırılmıştır. Filmin tek olumlu yanı ise faizin haram olduğu ve hayatları yok ettiği vurgusuna imam karakteri tarafından değinilmesidir. Selman karakteri olumsuz bir din adamı örneğini temsil etmesine rağmen güzel ahlaklı bir insandır. Haram yemez, faizden uzak durur. Hesabına yatırılan paradan "utanıyorum bu durumdan" diyerek bahseder. Sinemada gösterilmeye çalışılan insani yanı gayet olumludur. Fakat din adamı yanı ise birçok yanlış yapacak şekilde olumsuz temsil edilmiştir. Bunun nedeni ise, sinemadaki din adamı karakterinin sosyal hayata indirgenmeye çalışılmasından kaynaklanmaktadır. Bu durumu Selman hocanın "hoca camide kaldı" ifadesi de açıkça göstermektedir. Fakat Türk toplum içerisinde din adamlarının kanaat önderi konumunda olmasından dolayı toplum üzerindeki etkisi de büyük ölçüde gerçekleşmektedir. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda Selman hoca temsili İslam dininin bir temsilcisi olarak ideal bir temsil değildir.

SONUÇ

Sanat, bireyin kendi ile ve sosyal çevre ile olan iletişimini ifade etme şekli, içsel dünyanın dışavurum biçimi olarak yaşamın başlangıcından beri var olan bir estetik kavramdır. Sinema ise sanatın, modern dünyadaki estetik bir iletişim aracı olarak kitleler üzerinde dönüştürücü bir güce sahip olan büyümlü bir penceresidir. Filmler, kültürel bir dışavurum aracı olup, topluma modern bir birey olma yolunda kimlik edinme olanağı sağlarken, kültürel aktarımı besleyen estetik bir sanat ürünüdür.

Sinema kültürel bir dışavurum aracı olduğu için, kültürü oluşturan bir değer olan din kavramı da başlangıcından günümüze kadar sinema içerisinde var olmuş popüler bir temadır. Sinemanın başlangıç yıllarında Hz. İsa'nın hayatını anlatan farklı yapımlar çekilmeye başlanmıştır. Bu durum ilerleyen dönemlerde de devam edip, çok sayıda Hristiyanlık dinini, Kiliseyi, Papalık makamını ve Hz. İsa'nın hayatını anlatan filmler çekilmiştir. Bu filmlerin bazılarında eleştirel yaklaşımlarda getirilmiş olmasına rağmen, genellikle dini değerlere önem verilmiş saygın bir üslupla ele alınmıştır. Fakat bu durum Türk Sinemasında dünya sinemalarında olduğu gibi gerçekleşmemiştir.

Türk Sinemasındaki din adamı karakterlerinin oluşmasını etkileyen farklı etkenler bulunmaktadır. Bunların en başında ise ülkenin yakın tarihinde geçirmiş olduğu büyük savaşlar gelmektedir. Bilindiği üzere Osmanlı devleti hilafet şekliyle yönetilmiştir. Birinci dünya savaşından sonra ise bu durum değişmiştir. Bu süreç içerisinde hilafetin yıkılması ve ellerindeki gücün kaybolmasını istemeyen bazı din adamı kesimi cumhuriyetin kurulmasını istememiş, hilafetin kalması koşuluyla mandacılık sistemini savunanlar olmuştur. Fakat buna rağmen daha öncede bahsettiğimiz gibi ülke genelinde pek çok din adamı halkın birlik olmasında görev üstlenmiş, milli mücadeleye büyük destekler vermiş, her kesimden insanın vatan için tek bir vücut olmasıyla mücadele kazanılmıştır. Batıda yetişen Türk aydını savaştan sonra halkından ayrı düşmüş ve ülkenin gelişmesi için geleneksel olan bütün kurumların değişmesi gerektiğini, bu doğrultuda dininde değişime uğraması gerekliliğini her fırsatta dile getirmiştir. Aydınların kendince ülkesini kurtarma çabaları ilk dönem Türk romanlarında vücut bulmuş ve bu romanlarda din ve din adamı geriliğın sebebiyeti, savaş zamanında

düşmanla işbirliği yapan vatan hainleri şeklinde temsil edilmiştir. Cumhuriyet yönetimi ideolojisini gerçekleştirmek için pek çok yenilik hareketi yapmış, aydına destek vermiş ve bu doğrultuda halka ulaşabilecek bütün yollar kullanılmıştır. Sinemada devletin ideolojik bir aygıtı haline dönüşmüştür.

1922 yılında sinemaya giren Muhsin Ertuğrul, Türk sinemasında tek sinemacı olarak 1938 yılına kadar hüküm sürmüştür. Sinemanın tek adamı olarak uzun yıllar film çeken Ertuğrul, cumhuriyet yönetiminin ideolojisini filmlerine yansıtmıştır. Türk sinemasındaki olumsuz din adamı imajı da Ertuğrul sinemasının ve devamında gelen cumhuriyet dönemi sinemacılarının filmlerinde oluşturduğu din adamı tiplerinin temellerini oluşturmuştur. Türk sinemasındaki din adamı karakterlerinin stereo tipini oluşturan bu temsiller, 1980 yılına kadar Türk sinemasında etkisini sürdürmüştür.

Daha öncede bahsettiğimiz gibi başlangıcından günümüze kadar Türk Sineması, toplumsal, siyasi ve ekonomik olaylardan etkilenmiştir. Toplumun yapısında meydana gelen değişimlerin yansımaları sinemada da kendini göstermiştir. Toplumsal hareketlerden etkilenen Türk sinemasındaki din adamı temsilleri de aynı şekilde siyasi dalgalanmalardan etkilenerek şekillenmiştir. Çalışmamızın neticesinde Türk Sinemasındaki din adamı temsilleri, Türk Sinemasının gelişimine paralel olarak üç farklı dönemde farklı temsillerle ortaya çıkmaktadır.

Bu temsillerin ilkinin cumhuriyetin ilk yılları ile filmlere yansıyan haliyle düşmanla işbirliği yapan din adamı temsili olarak, 1920-1950 yılları arasında Türk Sinemasında din ve din adamı temsili oluşturmaktadır. Bu yıllarda özellikle Muhsin Ertuğrul sinemasında din adamları olumsuz karakterler olarak sinemada gösterilmeye başlanmıştır. Ertuğrul'un ilk dönem filmlerinden olan; Nur Baba (Boğaziçi Esrarı-1922), Ateşten Gömlek (1923), Ankara Postası (1929), Bir Millet Uyanıyor (1932), Ayranoz Kadısı (1938) ve Bir Kavuk Devrildi (1939) din adamlarını şehvet ve kadın düşkünü, vatan haini, düşman işbirlikçisi olarak ele aldığı filmleridir. Bu filmler toplum içerisinde dinin ve din adamlarının saygınlığını zedelemiş, insanların bilinçaltında din olgusuna olumsuz bir algı oluşmasına neden olmuştur. 1949 yılında Ömer Lütfi Akad'ın çektiği "Vurun Kahpeye" filmindeki din adamı karakteri de Türk Sinemasında kendin sonra yapılan filmlere örnek oluşturan en olumsuz temsildir. Giyim kuşamı, mimikleri

ile izleyici üzerinde tedirginlik ve sevimsizlik hissi uyandıran Hacı Fettah karakteri, aşağılık, düşman işbirlikçisi bir din adamı temsili olarak kendin sonra gelen bütün filmlere örnek teşkil etmiştir.

Türk Sinemasındaki ikinci temsil grubu ise, 1961 darbesinden sonra ideolojik temelli fikirsel akımların çerçevesinde ortaya çıkan rüşvetçi, çıkarıcı, modernleşmenin önünde engel olarak duran, yobaz, üfürükçü din adamı temsilleri oluşturmaktadır. 1950-1980 yılları arasında Türk Sinemasında din ve din adamı temsilleri olarak ele aldığımız bu grup Türk Sinemasında etkili olan Toplumsal Gerçekçi Sinema, Ulusal Sinema, Devrimci Sinema akımlarının temsilcisi olan yönetmenlerin filmlerin de yansıtmış olduğu temsillerdir. Bu dönem filmlerinde din adamları; modernliğin karşısında duran, çıkarlarını kurumak için yerel otoriteden yana tavır takınan, gerici, yobaz, üfürükçü bir karakter olarak temsil edilmiştir. “Yılanların Öcü” (1962), “Kibar Feyzo” (1978), “Hazal” (1979) gibi filmler bu temsillerin en net bir şekilde ifade edildiği örneklerdir. Ayrıca bu dönemde devrimci sinemanın Türk sinemasındaki tek temsilcisi olan Yılmaz Güney’in “Umut” (1970) filmi dini Marksist ideoloji ekseninde ele alarak, alt sınıf insanların aklını başından alan bir afyon nitelemesi yapmıştır. Filmde İslamiyet’in kesin bir ifade ile yasakladığı büyü, üfürükçülük gibi eğitim seviyesi düşük yörelerin batıl inançları olan hurafeleri İslam dininin birer değeri gibi göstererek dini değersizleştirmeye çalışmıştır.

Bu dönem içerisinde din adamı temsillerini Türk Sinemasında ilk defa gerçeğe yakın bir karakterle ifade eden filmler ise Milli Sinema yönetmenleri tarafından çekilmiştir. Akımın temsilcisi olan Mesut Uçakan, Yücel Çakmaklı, İsmail Güneş gibi yönetmenler modernleşmenin dini değerlerle harmanlanarak gerçekleşmesi gerekliliğinden yola çıkarak modern dindar bireyin kimlik oluşumunu filmlerinde ifade etmişlerdir. Yönetmenlerin filmlerindeki din adamı karakterleri gerçeğe yakın, günlük hayatta karşılık bulabilecek temsillerdir. Bu dönem yönetmenleri özellikle kurtuluş savaşı zamanındaki din adamlarının durumlarını gerçekçi bir ifade ile filmlerine yansıtmışlardır.

Seksen darbesi sonrası köklü bir değişime uğrayan Türk Sineması, bu dönemden sonra pek çok yeni yönetmenlerin girişimleri sonucunda kendi dilini oluşturmaya başlamıştır. Özellikle doksanların ikinci yarısından sonra ölü bir sinema gözüyle bakılan Türk Sineması, ele aldığı farklı konularla yenilenme

dönemine girmiştir. Türk Sinemasında ele aldığımız son din adamı temsil grubunu da bu dönemden sonra çekilen filmler oluşturmuştur. Milenyumla birlikte sinemada din temasının ele alınış şeklide köklü bir değişime uğramıştır. Geleneksel Türk Sinemasında çizilen gerici, yobaz din adamı temsilleri yerini, 1980'lerle birlikte tebliğ temalı filmlere ve gerçeğe yakın din adamı temsillerine bırakmaya başlamıştır. 2000'li yıllarla birlikte dünya genelinde etkisini gördüğümüz sekülerleşen din anlayışı kavramı Türk Sinemasında da kendini hissettirmeye başlamıştır. Bu yıllarda filmlerin sekülerleşen dünya yapısına uygun olarak bir anlatı tarzı yansıtması gündeme gelmiştir. Özellikle Hollywood filmlerinin dini figürleri yansıtma şekli artık filmdeki kahramanın bireysel kavram dünyasına indirgenmesiyle birlikte sinema seküler bir yapıya indirgenmiştir. Dünya sinemalarında yaygınlaşan bu anlatı biçimi doğrultusunda Türk Sinemasında da filmler seküler bir anlatı tarzı benimsemeye başlamıştır. Tebliğ esaslı filmler yerine, yaşamın bir parçası olan din anlayışı yaygınlaşmaya başlamıştır. Din adamı karakteri de dini kimliğinden sıyrılarak toplum içerisinde birey olarak temsil edilmeye başlanmıştır.

Türk Sinemasında dini/hazretli filmler olarak ele alınan 1960 ve 1975 yılları arasında birçok tasavvufi kişilerin ve din büyüklerinin hayatlarının anlatıldığı filmler çekilmiştir. Bazı araştırmacılar tarafından dini filmler olarak ele alınan bu tür filmler, Yeşilçam sinemasında erotik filmler furçasının kaçırdığı sinema seyircisini yeniden sinemaya çekmek için alel acele özensiz ve sanatsal bir zemini olmadan çekilen filmlerdir. Öyle ki birçok erotik film çeken yönetmenler aynı zamanda dini içerikli filmlerde çekmişlerdir. Bu filmler dini bilgidan ve tarih bilgisinden yoksun kişiler tarafından yapılmış olması nedeniyle pek çok yanlışlıkları anlatı yapısında bulundurmaktadır. Özellikle kostüm, dekor, mekân konusunda olayın gerçekliğini ve dönemini yansıtmayan kullanımlar yapılmıştır. Bazı sinemacılar ise uyanıklık yapıp daha fazla para kazanma hırsıyla, Kâbe görüntülerinin olduğu filmleri yedi defa seyredenin hacı olacağı söylentilerini yayarak ve sinemanın etrafını tavaf ettirerek insanların dini duygularını sömürmüşlerdir. Bu filmler sadece konusunun dini bir konu olmasıyla kalmıştır. Dini bir filmde çok, insanların dini duygularını sömüren kalitesiz sanattan fersah fersah uzak örnekler olarak Türk Sinemasında yer edinmişlerdir.

Din ve din adamı konusunda olumsuz anlatı yapısına sahip başka bir tür de, özellikle Kemal Sunal ile özdeşleşen güldürü filmleridir. Kemal Sunal başkahramanı olduğu çoğu filmde, dini ayların isimleri, dini karakterlerin isimleri alay konusu edilmiş ve izleyici gözünde değersizleştirilmiştir. Kemal Sunal'ın "İnek Şaban" karakteriyle canlandırdığı pek çok filmde sonra İslam dininde kutsal sayılan aylardan birinin ismi olan Şaban isminin, Türk toplumundaki çocuklara isim verilme oranı hızla düşmüştür. Çünkü bu filmlerde Şaban karakteri; akli evvel, saf ve etrafındaki insanlar tarafından alay edilen, sakar, kendi ailesi içinde bile itibar görmeyen bir karakterdir.

Türk Sinemasında din adamı temsilleri konusunu incelediğimiz çalışmamızda, filmlerdeki din adamı temsillerinin işlendiği filmlerde şu özellikler dikkat çekmektedir. 2000'li yıllara kadar birkaç istisna dışında din adamı temsili içeren filmlerin çoğunluğu kırsal kesimde, köy ya da mezra olarak bilinen köyden küçük yerlerde çekilmiştir. Filmlerde din adamları, batıl inançlarla halkı uyutan, üfürükçü, muskacı, çıkarıcı yobaz, hain olarak temsil edilmişlerdir. Son olarak ise din adamları, modern olanın karşısında yer alıp, çıkarını korumak adına yerel otoritenin haksız uygulamalarına rağmen destekçisi olarak karşımıza çıkmıştır.

Başlangıcından günümüze kadar Türk Sinemasında din olgusuna yönetmenler hep mesafeli ve önyargılı yaklaşmayı tercih etmişlerdir. Bazı filmlerde din kavramı ve Allah inancına saygı gösterildiği ifade edilmişse de genel anlamda din adamlarına olumsuz bir anlam yüklenmiştir. Bu durum, Türk toplumunun modernleştirilme döneminde batının modern olanmış gibi algılanıp, dinin gelişmişliğin önünde bir engel olarak görülmesi neticesinde, Türk toplumunun dini kimliğini değiştirmek adına girişilen cabaların sonucudur. Türk Sinemasında dine gösterilen bu önyargı günümüzde de farklı bir anlatım şekline bürünerek devam etmektedir. Filmlerde din adamları toplum içerisinde sıradan bir insanmış gibi gösterilerek, rahatlıkla yanlışlar yapmaktadır. Modern dünyanın entelektüel bir bireyi olarak temsil edilen din adamı ve dindar karakterler, toplum içerisinde dini değerlerin önemini kaybetmesine neden olmaktadır. Özellikle Türk toplumu gibi çocuk ve genç nüfusu fazla olan ülkelerde, İslami değerleri işleyen filmlerde dindarları küçük düşüren, gayri meşru ilişkileri normalmiş gibi gösteren bazı sahneler izleyiciyi güdüleyen bilinçaltı mesajlar iletmektedir. Filmlerde, dindarlığın köy ve kırsal kesime ait olgularmış gibi bir algı uyandıracak şekilde,

dini değerlerin yer almadığı büyük şehirlerde modern bir yaşam tarzının öne çıkarılarak; zengin ve entelektüel kişilerin dini değerleri dikkate almayan yaşantı şekilleri özendirilmektedir. Dini yaşama şeklinin sadece yaşlılık zamanına ait olgularmış gibi yaşlı karakterlerin camilerde namaz kılmaları, çocukların ve gençlerin dini değerlerden uzaklaştıracak olumsuz imajlara maruz kalmasına neden olmaktadır.

Türk Sinemasında gösterilen bu olumsuz temsillerin, toplumun inanç değerlerini ve ahlaki yapısını tehlikeye atmaması için, Hollywood Sinemasının 1920’lerde yaptığı dini değerleri ve bireyi koruma kanununu Türk Sinemasının biran önce gerçekleştirmesi gerekmektedir. Filmlerde, dini değerleri, kişileri, camileri, bireyin maneviyatını değersizleştiren ya da olumsuz gösteren temsillere izin verilmemelidir. Diyanet İşleri Başkanlığı ve RTÜK ile işbirliği içerisinde Türk Toplumunu ve İslam dinini koruyacak önlemler alınmalıdır. Diyanet İşleri Başkanlığının yapmış olduğu “Sinema ve Din Sempozyumu” önemle devam ettirilerek, uluslararası düzeyde akademisyenlerin katılımlarıyla oluşturulacak akademik bildiriler eşliğinde çözümler oluşturulmalıdır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Coşkun, İ. (2017). *Günümüz Akaid ve Kelam Problemleri*. İstanbul: Kitap Dünyası Yayınları.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dorsay, A. (2003). *Sinema ve Çağımız*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Enderun, M. A. (2011). *Beyaz Perdenin Din Algısı*. İstanbul: Işık Yayınları.
- Evren, B. (2014). *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- Kongar, E. (2010). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Maktav, H. (2005). *Kur'an'dan Kurama İslami Sinema, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 6 / İslamcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marshall M. (2013). *Global Köy*. İstanbul: Scala Yayıncılık.
- Menekşe, Ö. (2005). *Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı*. Ankara: II. Uluslar Arası Dini Yayınlar Kongresi, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Nowell Smith, G. (2003). *Dünya sinema Tarihi*. Ahmet Fethi (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nowell Smith, G. (2003). Dünya sinema Tarihi. Uğur Vardan (Ed.), *1980'lerden Sonra Türk Sineması* (s. 745). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması Cilt 2*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.

- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. Türk Sinematek Derneği Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları 1. Cilt*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Pösteği, N. (2004). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Subaşı, N. (1995). *Türk Aydınının Din Anlayışı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Scognamillo, G. (1997). *Dünya Sinema Sanayi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Tarkovski, A. (2017). *Mühürlenmiş Zaman*. Mazlum Beyhan (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tatlı, O. (2015). *Türkiye Sineması ve Sinemada Algı*. İstanbul: Akis Kitap.
- Uçakan, M. (1997). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Düşünce Yayınları.
- Velioğlu, Ö. (2005). *İnançların Türk Sinemasına Yansıması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Yalsızuçanlar, S. (1998). *Rüya Sineması*. İstanbul: Kırkambar Yayınları.

Dergiler

- Balcı, Y. (2002). Türk Romanında Aydın Sorunu. *Hece*, 65-66-67, 326-340.
- Blizek, W. L. (2014). Sinema Filmleri ve Din. Bilal Yorulmaz (Çev.). *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 47.
- Bostan, E., Atam, Z. (2006). Melodramdan Yansıyan 12 Eylül Üzerine Provokatif Düşünceler. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 18-19, 132-140.

Gülendam, R. (2002). Bazı Cumhuriyet Dönemi Romancılarının Dine ve Din Adamına Bakışı. *Hece*, Sayı:65-66-67, 353-370.

Onaran, A. Ş. (1968). Sinema ve Sosyal Çevre. *Yeni Sinema*, 17,

Tezler

Aksoy, A. (2010). *Türk Sinemasında Dindar İnsan Tipolojisi*. (Yayımlanmamış yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Boztepe, V. (2007). *1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri*. (Yayımlanmamış yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Candemir, Ö. (1986). *Türk Sinemasında Dini Filmler*. (Yayımlanmamış yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Karakaya, H. (2008). *Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi*. (Yayımlanmamış yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Lüleci, Y. (2007). *Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği*. (Yayımlanmamış yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Orta, N. (2005). *Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004)*. (Yayımlanmamış yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Yenen, İ. (2011). *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din, Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Yorulmaz, B. (2010). *Sinema ve Din Eğitimi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Gazete Makaleleri

İmançer, D. (2008, 28 Nisan). Dini Yönelimli Filmlerde Kadın. www.radikal.com.tr

Dumanlı, E. (2009, 01 Ocak). Hollywood Müslümanlardan Özür Diler Mi?
www.haber7.com.tr

Haksal, A. (2007, 28 Haziran). Akepe Bir Bilinç Kırılmasıdır.
www.milligazete.com.tr

Elektronik Makaleler

Yıldırım, İ. (2014, 17 Ekim). Bir Ahlak Manifestosu Cennetin Çocukları.

Gündüz, Ş. (2010, 01 Ocak). Sinemada Dini Filmlerin Kullanımı.

Çağlayan, T. (2017, 21 Temmuz). Türkiye’de Sinema Politikası.

Yalsızuçanlar, S. (2016, 25 Mayıs). Bir Film Yaratmak; Necip Fazıl ve Sinema.

E-Dergi Makaleleri

Keşaplı, O. (2010). Türk Sinemasında Devrimci Sinema akımı ve Yılmaz Güney Sineması.

Azizm Sanat Dergisi 35. <https://issuu.com/azizm/docs/edergieylul2010>

Güney, Y. (1974). Toplumsal Hareket İçinde Sanatçının Yeri ve Görevleri.
Yedinci Sanat Dergisi 16. <http://sinematek.tv/yedinci-sanat-1974-sayi-16/>

Özdemir, Ö. (2011). Yeni Dönem İslami Sinema Ve Modernlik-Geleneksellik Sınırında Üslup Arayışı. Sinecine Dergisi 2.
<http://www.sinecine.org/sinecine-2011/>

Görüşmeler

Sönmezşık, Büşra. (2009). Sinemacı Olmak İçin Fetva Aldım. Yücel Çakmaklı ile röportaj. Görüşme Zamanı. 18 Ocak 2009. Erişim Tarihi 10 Aralık 2018, <https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/sinemaci-olmak-icin-fetva-aldim-163469/>

Sarrafoğlu, Fahri. (2018). En Çok Haksızlığa Uğrayanlar Müslümanlar Olmuştur. Bilal Yorulmaz ile röportaj. Görüşme Zamanı. 19 Mayıs 2018. Erişim Tarihi 20 Aralık 2018, <http://www.on5yirmi5.com/roportaj/sinema/film-estiri/194813/>

Hasar, Ali. (2012). Bab'Aziz'i neden çektiniz? Nacer Khemir ile röportaj. Görüşme zamanı. 23 Aralık 2012. Erişim Tarihi 01 Ocak 2019, <http://aliharar.blogspot.com/2014/03/nacer-khemir-babaziz-roportaji.html>

İnternet

Blizek, W. Din ve Sinema Arasında Derin Bir Bağ Var. <https://www.dunyabizim.com/dunyada-kultur/sinema-ve-din-iliskisi-masaya-yatirildi-video-h20675.html>. 15.12.2018.

Bilici, M. V. Hollywood Filmlerindeki Apokaliptik Temalar: Sinema, Popüler Kültür ve Din. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/109463>. 13.12.2018.

Çiğdem, A. H. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Dinsel Temalar. <http://dergipark.gov.tr/ataunigsfd/issue/2590/3331>. 02.01.2019.

Koluçak, İ., Kula Demir, N. Türk Sinemasında İşçi Temsili: 1960lı Yıllara Sosyolojik ve İdeolojik Bir Bakış. <https://docplayer.biz.tr/4322791-Turk-sinemasinda-isci-temsili-1960li-yillara-sosyolojik-ve-ideolojik-bir-bakis.html>/ 15.11.2018.

Ünal, A. Uyumlu Bir Dünya İnşası Bağlamında Sinema ve Din İlişkisi: Life of Pi Örneği. <http://dergipark.gov.tr/intjcs/article/108367>. 2015 02.01.2019.

Vardar, B. Türkiye'de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları. <http://www.tsa.org.tr/tr/makale/makalegoster/1370/turkiye-de-sinemanin-gelisimi-ve-ulusal-sinema-tartismalari>. 03.12.2018.

<http://ankaenstitusu.com/sinemanin-tarihcesi>. 25.10.2018.

<https://sanatkaravani.com/sinemaya-tarihsel-bir-yolculuk-lumiere-kardesler/> 30.10.2018.

<http://neoldu.com/sahmeran-nedir-sah-i-meran-efsanesi-1365h.htm>. 26.12.2018.

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html>. 20.01.2019.

<https://www.dunyabizim.com/polemik/serif-mardin-minyeli-icin-ne-dedi-h1357.html>. 25.01.2019.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Rıza GÜNAYDIN
Doğum Yeri-Tarihi	Avanos-1987
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	Kadın Sivil Toplum Örgütlerinin Sosyal Medya Kullanımı: Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı Twitter Sayfası Örneği – Uluslararası Sosyal Bilimler Konferansı ICOSS –CAPPADOCIA 2018 Vladimir Propp’un Yapısal Çözümleme Yöntemi Çerçevesinde “Tadeo Jones 2: Kral Midas’ın Sırrı” Filmi İncelemesi - Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi
İş Deneyimi	
Stajlar	Nevşehir Kapadokya Tv-2010
Projeler	1. 2011 “Suyla Gelen Sağlık” belgeseli yönetmenliği. 2. 2011 “Midas’ın Toprakları” belgeseli görüntü yönetmenliği. 3. 2013 “Kapadokya” belgeseli görüntü yönetmenliği. 4. 2014 “Avanos” belgeseli yapım, yönetim, steadicam operatörlüğü. 5. 2014-2016 Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi tanıtım filmi yapım yönetim. 6. 2018 Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Kütüphanesi tanıtım filmi yapım yönetim.
Çalıştığı Kurumlar	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Basın ve Halkla İlişkiler Birimi-2011-2019
İletişim	
E-Posta Adresi	rzgnydn@nevsehir.edu.tr
Tarih	16.05.2019