

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



MİLLİ SİNEMA BAĞLAMINDA, BİR KANAAT ÖNDERİ OLARAK DİN ADAMI TEMSİLİ ÜZERİNE BİR İNCELEME “THE İMAM ” FİLMİ ÖRNEĞİ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
SELDA ÇALAYIR**

**Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Televizyon ve Sinema Bilim Dalı**

KASIM, 2022

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



MİLLİ SİNEMA BAĞLAMINDA, BİR KANAAT ÖNDERİ OLARAK DİN ADAMI TEMSİLİ ÜZERİNE BİR İNCELEME “THE İMAM ” FİLMİ ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SELDA ÇALAYIR
(Y1912.380012)

Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Televizyon ve Sinema Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Engin BAŞÇI

KASIM, 2022

TEZ SINAV TUTANAĞI



ONUR SÖZÜ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Milli Sinema Bağlamında, Bir Kanaat Önderi Olarak Din Adamı Temsili Üzerine Bir İnceleme “The İmam” Filmi Örneği” adlı çalışmanın, tezin başlangıç aşamasından sonuçlanmasına kadar olan bütün sürecinde, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın, tarafımca yazıldığını, yararlandığım eserlerin Kaynakça ’da uygun bir şekilde gösterildiğini, bu kaynaklara atıf yapıldığını belirtir ve onurumla beyan ederim.
(18/07/2022)

Selda ÇALAYIR

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Türk Sineması'nda din adamlarının, temsilinin Milli Sinema bağlamında yansıtılma şekillerinin üzerinde durularak, din adamları kanaat önderliği kapsamında incelenmeye çalışılmıştır. Toplumun her döneminde farklı imajlarla ele alınan dindar temsiller, sosyolojik, kültürel ve siyasal açılardan ele alınarak, toplumsal yaşamdaki yansımalarına çalışmada yer verilmeye çalışılarak "The İmam" filmi çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Bu tez çalışması, İstanbul Aydın Üniversitesi kütüphanesinden, mevcut kaynak kitaplardan ve ilgili konularda yapılmış akademik çalışmalardan faydalanılarak hazırlanmıştır.

Öncelikle, çalışmamda bana yol gösteren, mesleki tecrübelerini ve desteğini esirgemeyen tez danışmanım, değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Engin Başçı'ya katkılarından dolayı saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamın tamamlanma aşamasındaki kritik noktalarda bana desteğini veren değerli hocam Prof. Dr. Okan Ormanlı'ya saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım.

İlkokul sıralarımdan bu yana attığım her adımda yanımda olan, dualarıyla ve varlıklarıyla bana destek olan annem Mihriban Dönmez ve babam Erdoğan Dönmez'e, üniversitenin ilk adımı olan önlisans kaydım için beni Niğde Üniversitesi'ne yetiştirip, elinde valizim ile tüm şehri beni yerleştirmek için dolaşan kardeşim Mustafa'ya, hayatımın her sürecinde olduğu gibi bu çalışmamda da beni her zaman destekleyen, okumam için motive eden, beni cesaretlendirip sabırla ve sevgisiyle yanımda olan değerli eşim, yol arkadaşım Görüntü Yönetmeni İbrahim Çalayır'a emeği ve katkıları için teşekkür ederim. Son olarak, onunla geçirmem gereken zamanların bir kısmını çalışmamla ilgilenerek geçirdiğim süreçte, sabırla ve sevgisiyle bana çok büyük destek olan sevgili oğlum Tuna Yiğit'e teşekkür ederim. İçimde hiç bitmeyen okuma ve sinema aşkına ithafen...

Kasım, 2022

Selda ÇALAYIR

MİLLİ SİNEMA KAPSAMINDA BİR KANAAT ÖNDERİ OLARAK DİN ADAMI TEMSİLİ ÜZERİNE BİR İNCELEME “THE İMAM” FİLMİ ÖRNEĞİ

ÖZET

Sinemanın ortaya çıkmasına ve gelişmesine teknolojik imkanların yanı sıra, zamanla ortaya çıkan bazı sinema akımları da katkıda bulunmuştur. Her yönetmenin çekmiş olduğu filme kendi bakış açısıyla baktığı varsayılırsa, sinemanın kamuoyu üzerindeki etkilerinin ve gücünün fark edilmeye başlanmasıyla, ideoloji ve sinema bütünlük bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın kitlelere sunmuş olduğu bazı avantajlar, toplumsal yaşam sürecinde sinemanın işlevselliğini artırmıştır. “Milli Sinema” kavramı bu işlevsellik bağlamında değerlendirilen bir akım haline dönüşmüştür. Bu çalışmada, Milli Sinema Akımı bağlamında din adamlarının kanaat önderi olarak toplumdaki statüsü, algılanış ve temsil ediliş biçimi değerlendirilmiştir. Türk Sinema tarihinde ortaya çıkan sinema akımları ve toplumsal yaşamdaki din olgusu ve din adamı temsiline sinemaya nasıl aktarıldığı araştırılmıştır. Türkiye’de sinemanın gelişimi ve sonrasında ortaya çıkan Milli Sinema, Ulusal Sinema, Toplumsal Gerçekçi Sinema ve Devrimci Sinema akımlarına değinilmiş, bu akımlar bağlamında din adamlarının anlatılış şekilleri de araştırılmıştır. Toplumsal değişim ile din olgusu ve din adamlarının tasvirindeki değişimleri ve farklı imajları da çalışmada ele alınmıştır. Cumhuriyet’in ilk yıllarında olumsuz yansıtılan din adamları, hazreti tarzda filmlerin çekildiği dönemde ticari kâr elde etmek amacıyla kullanılmış ve halk tarafından en büyük ilgiyi bu dönemde görmüştür. Milli Sinema Akımı kapsamında çekilen filmlerde din adamları, bir kanaat önderi olarak, ideolojik söylemlere sahip temsiller halinde ele alınmıştır. Bu dönemde, daha önceleri sinemaya mesafeli duran dindar topluluklar, ideolojik söylemler çerçevesinde çekilen filmlere artık destek olmaya başlamış, politika ve dini unsurların toplum üzerindeki etkilerinin güçleneceğine inanarak sinemayı bir araç olarak kullanmışlardır. Dindarlığın farklı yansımaları çeşitli dönemlerle ortaya koyulmuş, Milli Sinema’nın ideolojik ve siyasal söylemleri, sinemada propaganda, popüler kültürün sinemadaki dini figürler ve karakter temsillerinin üzerindeki etkisi incelenmiş, bu kapsamda örneklem olarak seçilen “The İmam” filmi betimsel film analizi yöntemiyle ele alınmıştır.”

Anahtar Kelimeler: Milli Sinema, kanaat önderi, din adamı, modern dindarlık, popüler kültür, muhafazakarlık.

EXAMINATION OF RELIGIOUS OPINION LEADERS IN THE CONTEXT OF NATIONAL CINEMA, “THE IMAM” FILM EXAMPLE.

ABSTRACT

In addition to technological opportunities in the emergence and development of cinema, approaches are also important. Each director looks at the film he has shot from his own point of view. Assuming that, as the effects and power of cinema on the public begin to be realized, ideology and cinema appear as an integrated element. Cinema presented to the masses and Some of the advantages that the cinema has, cause the cinema to take on some duties in the social life process. The concept of “National Cinema” has also turned into a trend evaluated in the context of these duties. Under the leadership of Yücel Çakmaklı, National Cinema brought Turkish culture to the cinema. In this study, the opinions of the clergy in the context of the National Cinema Movement As a leader, his status in the society, his perception and representation were evaluated. Cinema movements that emerged in the history of Turkish Cinema, the place of religion in social life and the representation of clergy It has been researched how it was transferred to the cinema. The development of cinema in Turkey and National Cinema, Social Realistic Cinema and Revolutionary Cinema movements were mentioned, In the context of these movements, the depiction of the clergy has been researched. With social change, religion phenomenon and the changes in the description of the clergy and their different images are also discussed in the study. In the movies shot in the Republican Period, clergy were portrayed as negative characters. and these films were made for commercial gain and received the greatest attention by the public during this period. In the films shot within the scope of the National Cinema Movement, the clergy as opinion leaders have ideological discourses. Religious communities, which previously stayed away from cinema, supported films made within the framework of ideological discourses. Religious communities, who believed that the influence of politics and religious elements on society would be strengthened, used cinema for the purpose of teaching and spreading religion. Different reflections of religiosity were revealed in various periods, the ideological and political discourses of National Cinema, propaganda in the cinema, the effect of popular culture on religious figures and character representations in the cinema were examined, and the film "The Imam", which was chosen as a sample, was discussed with the descriptive film analysis method.

Keywords: National cinema, opinion leader, cleric, modern religiosity, popular culture, conservatism.

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	i
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
I.GİRİŞ.....	1
II. TÜRKİYE’DE SİNEMA AKIMLARI.....	4
A. Türkiye’de Sinemanın Gelişimi.....	4
1.Cumhuriyet’in ilk yıllarında Sinema Faaliyetleri	8
B. Türk Sineması’nda Akımlar	11
1. Milli Sinema Akımı.....	12
2.Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı.....	15
3.Devrimci Sinema Akımı	17
4. Ulusal Sinema Akımı.....	18
III. MİLLÎ SİNEMADA SOSYAL, SİYASAL, ULUSAL VE İDEOLOJİK ÖGELERİN YANSIMALARI	21
A. Milli Sinema Akımı Bağlamında Sinemanın Din İle İlişkisi	21
B. Muhafazakârlık ve Milli Sinema Arasındaki İlişki	25
C. Millî Sinema İle Ulusal Sinema Arasındaki İlişki.....	27
D. Milli Sinemada Siyasal Söylem Ve İdeolojik Yapı.....	30
E. Millî Sinemada Propaganda	32
IV. TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMLARININ KANAAT ÖNDERLİĞİ VE KARAKTER TEMSİLLERİ	36
A.Din Adamlarının Kanaat Önderliğindeki Yeri Ve Önemi.....	36
B.Modern Dindar Karakterler	38
C.Popüler Kültür ve Dindarlık Arasındaki İlişki.....	41
D.Türk Sineması’nda Din Adamı Tipolojisi ve Temsil Biçimleri	43

V. KANAAT ÖNDERİ OLARAK DİN ADAMI TEMSİLİ AÇISINDAN “THE İMAM ” FİLMİ ANALİZİ.....	48
A.Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	48
B. Araştırmanın Yöntemi, Evreni ve Sınırlılıkları	48
C. Varsayımlar.....	49
D. “The İmam” Filminin Betimsel Analizi	50
1.Filmin Künyesi	50
2.Filmin Konusu	50
3.Din Adamı Temsilleri	51
4. Kanaat Önderi Olarak Din Adamı	57
E. Bulgular.....	58
VI. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	60
VII. KAYNAKÇA	64
ÖZGEÇMİŞ.....	69

I.GİRİŞ

Sinema, görüntünün ışık yardımıyla beyaz bir perdeye aktarılarak ve hareket eden görüntüler elde edilerek oluşturulan bir sanat dalıdır. Sinema kendine has bir anlatım tekniğine sahip bir araçtır. Ses ve görüntünün desteğiyle, varlığını ve tekniğini daha da güçlendiren ve bir bütün olarak karşımıza çıkan sinema, yine kendine has bir anlatım tarzı olan senaryolaştırılmış kurgu ile anlamını pekiştirmektedir. Sinemanın gerçeklik hazzı vermesi, işte burada bahsedilen tekniklerin meç edilerek sunulmasıyla mümkündür. Sinemada ses, görüntünün daha da anlamlı bir hal almasını sağlamaktadır. Anlatımın hem sesli hem de görsel olarak sunan sinema, izleyiciye duygu ve düşünceler yoluyla, gerçeği yeniden üretme imkânı vermektedir. Bu anlatım imkanları sayesinde sinema, dünyayı kendi belirlediği çerçeve ile sınırlamıştır. (Kellner,2013:19).

Sinema,kendine has bir evren oluşturmak ve üretildiği toplumun standartlarını yükseltmek için çaba harcamış ve bu doğrultuda gelişme göstermiştir. Sinema her toplumda farklı özellikler ile ortaya çıkarak, her toplumun kendine ait dilini oluşturmaktadır. Sinemanın; güç, dil ve bir araç olduğunun fark edilmesi ile sinema insanlara, özgürlük ve farklılıklar barındıran bir dünyanın kapısını açmıştır.

Sanat eserleri daima dünya hakkındaki fikirleri, yaşam şekillerini topluma aktarmaktadırlar. Sinemanın diğer sanat dalları arasında farklı bir konumda olmasının sebebi hem görüntü hem de ses unsurlarını kullanarak topluma ulaşması ve toplumu etkilemesidir. Sinema her zaman toplumun içinden gerçekler ve yaşanmış olan olaylar taşımaktadır. Bu yüzden sinema, her zaman toplumun iniş ve çıkışlarından etkilenmiş olarak beyaz perdede karşımıza çıkmaktadır.

“Sinema yönlendirerek, yansıtarak duygu ve düşünceleri boyutlandırıp zenginleştirerek toplumun “bakış açısına” katkıda bulunmakta, ayrıca üzerinde çok az bilinen konular hakkında da ortak bir görüşün oluşmasına yardım etmektedir. Genel olarak tüm sanatlar belli bir dünya görüşünü yaşama biçimini yansıtırlar. Ancak

sinema önemli bir özelliği ile diğer sanatlardan ayrılmaktadır. Bu ayrılık sinemanın doğasından kaynaklanır. Çünkü Jean Mitry'in de belirttiği gibi sinema nesnel ve somut yanı aracılığı ile toplumsal gerçekliğin ya da yaşanan olayın tam olarak içinde yer almaktadır.” (BAYDEMİR:2005,114).

19. yüzyılın sonlarına doğru hareketli görüntüleri bir perdeye yansıtmak için birtakım çalışmalar ortaya çıkmış ve buna ilgi oldukça artmıştır. Fransa'da yaşayan Lumiere Kardeşler, Almanya'da Max Skladanowsky, Büyük Britanya'da Williem Friese Green adlı girişimciler ilk hareketli resimleri sunarak insanları hayrete düşürmeyi başarmışlardır. Fakat bu isimlerden tek başına sinemayı icat eden olmamıştır. Gelişen teknolojinin ve teknik koşulların yavaş yavaş yeterli seviyeye gelmesi sinemanın icadındaki bu çabayı verimli hale getirmiştir.

Türkiye'de de sinemanın ortaya çıkmasından itibaren, sosyolojik, kültürel ve toplumsal değişimler Türk Sineması'nın anlatımının ve biçiminin yönlendirilmesine sebep olmuştur. Bu yönlendirmelerde dini manadaki en büyük rolü, kanaat önderi vasfı taşıyan din adamları üstlenmektedir. Din adamları hem statüleri hem de toplumun ve devletin onlara tanımlamış olduğu yetkileri sayesinde, toplumsal yaşamda kitlelere çoğu zaman önderlik etmişlerdir. Bu durum hem sosyal hem kültürel hem de siyasi alanlarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Toplumlar insanlık tarihi boyunca doğrudan veya dolaylı bir şekilde din ile ilişki içerisinde olmuştur. Din ile toplum karşılıklı olarak etkileşim halindedir. Din bireyleri etkilerken bir yandan da toplumun geneline yayılmaktadır. Kültürel, siyasal ve sosyal alanda toplum hayatında olan dinin, kültürel gelişim ve modernleşmenin etkisiyle, sinema aracılığı ile de topluma aktarımı sağlanmıştır. Böylece sinemada birtakım sinema akımları doğmuş ve bu akımlardan bazıları dini anlatım ve din ile ilişki içerisinde olmuştur.

Bu çalışmada, Türk Sinemasında bu akımlardan biri olan Milli Sinema Akımı bağlamında, dini temsil ve tebliğ eden, Türk toplumunda sosyal ve dini hayatı öğretme ve düzenleme görevi üstlenen din adamlarının hayatıyla ilgili unsurları, yansıtılan tipler ve imajları değerlendirilip, "The İmam" filmi kapsamında örneklendirilecektir.

Çalışmada, sinemanın toplumda yaşanan gerçekleri izleyiciye anlatırken, dindar

karakterlerin Milli sinema bağlamında Türk sinemasına yansıtılma şekillerine değinilecek, Milli sinema akımı ve diğer sinema akımları irdelenecektir. Bu kavramlar çerçevesinde, din adamlarının tasviri, dindar kişilerin sinemada sunulmuş biçimlerinin nasıl olduğu, modernleşen toplum çerçevesinde ele alınacaktır. Sinemada din adamlarının ve dindar kişiliklerin modernize ediliş şekli ile modernlik karşıtı olanlar çalışmanın başlıkları arasındadır. Modern “batı” yaşayışına ve fikirlerine Türk sinemasının yaklaşımı ve kanaat önderi rolündeki din adamlarının sinemaya ideolojik yansımaları, farklı yaklaşımlar çerçevesinde irdelenecektir.

Birinci bölümde, Türk Sineması ve Türk Sineması'nın gelişimi ile Türkiye'de sinema akımlarına değinilmiştir.

İkinci bölümde, Milli Sinema'nın muhafazakârlık, siyasal söylem ve ideolojik yapıları anlatılarak, sinemada propaganda konularından bahsedilmiş, Ulusal Sinema ile Milli Sinema arasındaki ilişki irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde, kanaat önderliği bağlamında din adamlarının rolüne ve önemine değinilmiş, modern dindar karakterler, popüler kültür sineması ve dindarlık arasındaki ilişkiler araştırılmış, Türk Sineması'nda din adamı temsilleri incelenmiştir.

Dördüncü bölümde, araştırmanın amacı, yöntemi, sınırlılığı, evreni ve varsayımları aktararak, çalışmanın örnekleme olan “The İmam ” filminin betimsel analizi yapılmıştır.

II. TÜRKİYE’DE SİNEMA AKIMLARI

A. Türkiye’de Sinemanın Gelişimi

Dünyada yaşanan tüm olaylar, savaşlar, krizler, birçok sanat dalının ortaya çıkmasını sağlarken, bir yandan da sinemanın ortaya çıkıp onun gelişip farklı boyutlara ulaşmasını ve farklı amaçlarla da kullanılmasını sağlamıştır. Her ülkenin sinema yorumu farklıyken yine her ülke sinemayı farklı anlatım aracı olarak kullanmıştır. Toplumda yaşanan her değişim, her olay, her gelişim bir şekilde sinemaya etkisini aktarmıştır. Birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de siyasal, sosyal olguların yaşandığı zamanlarda bu etkiler sinemaya yansımıştır.

Her ülkede sinema tarihine bakıldığı zaman, halka yönelik ilk gösteriminin tarihini vermek mümkündür. Fakat Türkiye'nin sinema tarihine baktığımız zaman sinemanın ilk başladığına veya gösterime ne zaman girdiğine ilişkin kesin bir tarihe ulaşmak mümkün değildir. (Scognamillo,2010:15).

Sinema deyince ilk akla gelen isimlerden biri Lumiere kardeşlerdir. Bunun sebebi, Lumiere kardeşlerin 1895'te ilk sinema filmini yapmış ve göstermiş olmalarıdır. Sinema 28 Aralık 1895'te Lumiere kardeşlerin, Paris Boulevard Capucines Grand Cafe Hint Salonu'nda yapmış olduğu ilk gösteri ile ortaya çıkmıştır. Sinemanın aslında var olmaya başlaması, bazı tarihçiler tarafından M.Ö. 15 binli yıllardaki mağara resimleri ile ilişkilendirilmektedir. Bu düşünceyle imgesel anlatışın üzerinde durulmuştur. 28 Aralık 1895'te ilk kez kendi varlığını gösteren sinemanın yaygın hale gelmesi 1896'da olmuştur. Çünkü Lumiere kardeşlerin, patent sahibi oldukları, daha sonra 22 Mart 1895 yılında yaptıkları özel gösterimlerde kullanmış oldukları sinematograftan, yalnızca bir adet mevcuttu. Sinematograf, o dönem açısından son derece yüksek mühendislik isteyen bir üründü. Lumiere kardeşler birçok ülkede farklı özellikteki film çekme makineleriyle rekabet halindeyken, bir yandan da sinematografin yaygınlaştırılıp ticari kazanç ve başarı sağlamasını hedeflemişlerdir. Bunları uygulayabilmek için Lumiere kardeşler, ekipler kurarak ve onları eğiterek

ürünlerini ve de sinemayı tanıtmayı amaçlamışlardır. (tr.m.wikipedia .org.)

Paris'te düzenlenen ilk film gösteriminden birkaç yıl sonra Osmanlıda sinema ile tanışmıştır. Osmanlı'nın böyle bir sanat icadının ortaya çıkmasından haberinin olmasını Fransız vatandaşı olan Mösyö "Jamin" adlı bir şahsın, elçilik aracılığı ile Osmanlı'ya bir yazı göndermesi sağlamıştır.1896 yılında Osmanlı Hariciye Nezareti'ne gönderilen bu yazıda, sinematografi için lazım olan bir lambanın gümrükten geçebilmesi için izin istenmiştir. İkinci Abdülhamit'in elektrikli eşyalara ilgisinin olduğunu bilen Sadrazam Halit Rıfat Paşa, bu aleti araştırma çalışmalarına başlamıştır.1896 yılında araştırılan sinematografi aletinin insanlığa ilmi olarak faydalı bir alet olduğu bir raporla bildirilmiştir. Bu rapor sayesinde Osmanlı'da sinema etkinlikleri başlatılmıştır. Sinemanın Osmanlı'da gelişmesi II. Abdülhamit döneminde başlamıştır. Buna rağmen II. Abdülhamid sinemaya karşı temkinlidir.Kimseye güvenmeyen, öldürülebileceği korkusu olan II. Abdülhamit'in sinemanın gelişimine karşı temkinli olmasının nedeni Osmanlı Devleti'ne karşı sinema üzerinden propaganda yapılabilecek endişesi olmuştur. Sinemanın devlet aleyhinde kullanılarak propaganda aracına dönüşmesinden endişe edildiğinden, Osmanlı Devleti'nde sinema her zaman devletin kontrolünde yapılmıştır. (Özuyar,2004:11-12).

Sinemanın Osmanlı Devleti'nde ilk kez 1897 yılında Yıldız Sarayı içinde sadece II. Abdülhamit için gösterilmiştir. Halka açık gösterimise daha sonra yapılmıştır. Bu gösterimi de 1897 'de Sigmound Weinberg, Galatasaray'daki "Sponeck Birahanesinde" gerçekleştirmiştir. (Gökmen,1991:13-14).

Sinema hem teknoloji hem de sosyoloji açısından değerlendirildiği zaman, sahip olduğu büyük güç sayesinde hiçbir bilimin ve hiçbir sanat olgusunun ulaşamayacağı seviyedeki bir hızla dünyaya yayılmaya başlamıştır. Dünyanın dört bir yanında yayılmaya başlayan sinema, Türkiye'de de eğlence merkezlerinden biri olan Pera'da bir eğlence aracına dönüşmüştür. (Gürkan,1996:12).

Türk sinemasında zamanla salondaki ve gösterimdeki sayısı da hızla artmıştır. İlk sinema salonu Türkiye'de 1908'de Weinberg tarafından işletilmeye başlamıştır. Birçok okulda da Weinberg tarafından film gösterimleri yapılmıştır (tr.m.wikipedia).

Osmanlı'da ilk film 1905 yılında çekilmiş olup yapımcısı hakkında arşivlerde herhangi bir bilgi yoktur. Selim Sırrı Tarcan'ın bu filme önderlik etmiş olduğu bilinmektedir.

Başka bir film de 1909 yılında Sigmund Weinberg tarafından çekilen fakat kaynağının günümüze kadar ulaşmadığı bir filmidir. Bu film ile ilgili yalnızca Servet-i Fünun Dergisi'nde bir fotoğraf bulunmaktadır. Bugün günümüze kadar ulaşmış ilk filmlerden olan bir film vardır. Bu film Makedonyalı Manaki Kardeşler, 5-26 Haziran arasında, 1911 yılında V. Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır'ı ve Selanik'i ziyaret ettiği sırada çekilmiştir. Aynı zamanda haber-film olma özelliği taşıyan film Makedonya Sinematek'te saklanmaktadır.(Evren,1995:123).

Bunun yanı sıra Türk Sinemasında 14 Kasım 1914 çok önemli bir tarihtir. Çünkü, bir Türk tarafından ilk kez çekilen yerli bir film olma özelliği taşıyan "Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" adlı 150 metre olan belgesel, Subay Fuat Uzkınay tarafından yapılmıştır. Bu film 1896 tarihinde Rusların yapmış olduğu anıtın yıkılışını göstermiş ve Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Osmanlı döneminde sinema, 19.yy Balkan savaşlarının yaşandığı dönemde, yaşanan olaylara ışık tutan ve kanıt olarak kullanılan bir araç olmuştur. Çünkü sinema ülkemizde ilk olarak belgesel niteliğinde önem teşkil etmiştir. (Sinematek.org.)

Osmanlı döneminde, Osmanlı Hürriyet Cemiyeti'nin kurucu lideri, İttihat Ve Terakki Cemiyeti kurucularından Talat Paşa, yabancı yönetmenler tarafından Anadolu'da filmler gösterilmesine izin vermiştir. Bununla birlikte yabancı yönetmenlerin Anadolu'da film çekmelerine karşı çıkmış ve çekimleri yasaklamıştır. Bunun sebebi casusluk korkusu ve güvenlik zafiyeti yaşanması endişesidir. (Özuyar,2004:40-41).

Balkan Savaşlarının olduğu zamanlarda, sinemanın belge niteliği ile olan ilişkisini fark eden ve zamanla belgesel bir unsur haline gelebileceğine inanan bazı kuruluşlar olmuştur. Bunlardan biri Rumeli Muhacirin-i İslamiye Cemiyeti Merkezi Umumisi'dir. Umum Kâtip H. Hüsameddin, Dahiliye Nazır'ı Talat Bey'e cemiyet adına bir mektup yazarak, savaşın ülkeye getirmiş olduğu acıları anlatan bir film çekilmesini istemiştir. Fakat bu istek kabul edilmemiştir. Bu istek gerçekleşmediğinden, Türk sineması arşivinde Balkan Savaşı'na dair zengin bir belgesel arşivi bulunmamaktadır. (Makal,1999:71).

Cemiyetin istemiş olduğu uluslararası ve toplumsal açıdan çok önemli olan film çekim isteği eğer kabul edilmiş olsaydı, Balkan Devletleri'nce Osmanlı Devleti aleyhine yapılmış olan propaganda amaçlı filmlerin "batıdaki "inandırıcılık rolü azalmış olabilirdi.

Türkiye'de yaşanan bu toplumsal ve siyasal olaylar, değişimler, gelişimler birçok sanat dalını olduğu gibi, sinemayı da etkilemiş ve yeni konu, yeni düşünceler, yeni akımların oluşumunu sağlamıştır. Böylece sinema Türkiye'de yine birçok ülkede olduğu gibi ilk çıkış yaptığı zamandaki kullanım amacından sapmış ve farklı yönlere doğru gelişmiştir. Değişerek ve gelişerek toplumun yaşadığı ve ses getiren her olayı ifade etme amacıyla kullanılan bir araç olmuştur.

İlk konulu filmler, Türk sinemasında ilk kez Milli Müdafaa Cemiyeti tarafından çekilmiştir. Bu Cemiyet, Balkan Harbi döneminde, halktan toplanan yardımları orduya ulaştırabilmek, ordu ile sivil halkın arasındaki ilişkileri düzene sokmak için 1913 yılında kurulmuştur. 1916 yılında ise Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, sinemalar ile ilgili çalışmalara başlamıştır. Bu kapsamda bir sinema kolu oluşturularak bu kolun başına Kenan Erginsoy atanmıştır. Erginsoy, Türkiye'de yeni yeni ortaya çıkan film çalışmalarına, belge ve haber niteliği taşıyan filmlerle katılmış, tüm yaşanan olayları olay yerinde, kendi kamerasını kullanarak kaydetmeye başlamıştır. (Şener,1970:15-16). Cemiyetin gelir kaynağı haber ve belgesel çekmek ve bunları halka ücretli şekilde izletmek olmuştur. (Erksan,1983:37-11-12).

Sinema halka açık gösterildikten sonra bazı taraflar sinemanın günah olduğuna inanmış ve bu yüzden sinemadan uzak duranlar olmuştur. Sinema, böyle düşünenlere göre, Müslüman olmayan kişiler tarafından yapıldığından, bu kişilerin kendi dinlerinin ve kendi kültürlerinin topluma örnek teşkil edebileceğinden dolayı günah olarak algılanmıştır.Hatta bir dönem sinema kadınlara yasaklanmıştır. Daha sonralarıkadınların sinemaya girmelerine izin verilse de bu izin, erkekler ile kadınların farklı zamanlarda sinemaya gitmeleri şeklinde oluşmuştur. (Evren, 2006:22).

Osmanlı'da sinema, 1914 yılına kadar İzmir, Selanik ve İstanbul gibi şehirlerde yaygın hale gelmiş ve bu şehirlerde sinema salonları açılmaya başlamıştır. Bu sinema salonlarının geniş bir izleyici kitlesi oluşmuş ve salonlara ilgi büyük olmuştur. O dönemlerde Osmanlı'da sinema var olmasına rağmen "Osmanlı Sineması" adı altında bir kavram geliştirilememiştir.ÇünküOsmanlı'da sinema olsa da sinema işletmeleri ve sinemaçekenlerin büyük bir çoğunluğunun hâkimiyeti azınlıkların ve yabancıların elinde olmuştur. Osmanlı'da sinema yaygınlaşırken, bu sırada yabancı yönetmenler ve operatörler de Türkiye'deki farklı ve güzel görüntülerin peşine düşmüştür. Sinemacılar böylece Türkiye'yi keşfetmeye başlamışlardır. (Scognamillo,1998: 22).

Dünya sinemasında ilk etapta belgesel nitelikte filmler çekilirken, 1915 yıllarına gelindiğinde artık yavaş yavaş sinemasal anlatıların da olduğu kurmaca türü filmler çekilmeye başlanmıştır. 1915 yılına gelindiğinde, Amerika ve Avrupa'da sinema anlatımına sahip olan uzun metrajlı filmler çekilmiştir. Ancak, Türk sineması dünya sinemasının gelişimine göre geride kalmıştır. 1915'te Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurulduğu zamana kadarki dönemde çekilen belge niteliğindeki filmler haricinde Osmanlı sinemasında yeterince yerli film çekilememiş, fakat bu tarihten sonra resmi kuruluşlarının desteği ile ilk yerli filmler çekilmeye başlanmıştır. 1918'de savaşın sona ermesiyle bir resmi kuruluş olan Merkez Ordu Sinema Dairesi kaldırılmış fakat sinema alanındaki çalışmalara devam edilmiştir. Sinemadaki bazı gelişmeler, ciddi bir şekilde rekabetin artış göstermesine sebep olmuş, her şirket gişedeki hasılatını arttırmak amacıyla tanıtım yapmaya yoğunlaşmıştır. Bu dönemde duvar ve el ilanlarının yanında tanıtım için dergiler ve gazeteler de kullanılmaya başlanmıştır. Böylelikle, gazete ve dergilerde reklam geliri adında bir gelirin meydana gelmesiyle, 1920 yılında gelişim gösterecek olan reklam sektörünün oluşmasına ortam hazırlanmıştır. Halkın sinemaya büyük ilgi göstermesi, sinema kavramının tanımı konusunda farklı ve yeni fikirler ortaya çıkarmış, sinemanın yeniden tanımlanarak ve bağımsız bir yayın olarak Osmanlı basınında yer alması sağlanmıştır. (Özkan Karaca, syf.3).

1.Cumhuriyet'in ilk yıllarında Sinema Faaliyetleri

Cumhuriyetin ilk yıllarında birçok neden devletin sinemayla yakından ilgilenmesini sağlamıştır. Eski bir imparatorluktan yeni bir devlet düzenine geçmiş olan, her daim devrim yapmaya hazırlanan Cumhuriyet için sinema, topluluğa en hızlı ulaşılabilen iletişim aracı olmuştur.

Cumhuriyet döneminde nüfusun çok yüksek bir oranını köylü nüfus oluşturmaktaydı. Bölgeler içinde sosyolojik, toplumsal ve ekonomik açıdan büyük farklılıklar görülmekteydi. Nüfusun %90 gibi büyük bir bölümünün okuma-yazması yoktu. Bu yüzden sinemanın; eğitime, propaganda ve kültürel anlamdaki gücünün kullanımı da artmıştır. Cumhuriyetin getirilerinden olan ilköğretimin zorunlu hale gelmesi, öğrenimin laiklik düzeyine ulaşması, harf inkılabının ortaya çıkması, okuma-yazma ile ilgili çabalar, mekteplerin açılması gibi yeniliklerin oluşmasıyla, sinema eğitim ve

kültür açısından bu unsurların gelişmesinde bir araç olarak görülmüştür. (Erksan, Cumhuriyet, 1994).

Cumhuriyetin ilan edildiği zamanlarda en iyi öyküye sahip olan filmlerden biri olan “Ateşten Gömlek” filmi çekilmiştir. Bu film TBMM’nin kurulmasından 3 yıl sonra, yıldönümünde, hâlâ işgale uğrayan İstanbul’da gösterilmiştir. “Ateşten Gömlek” adlı film, Halide Edip Adıvar’ın romanından, Muhsin Ertuğrul tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Adıvar bu romanı, Kurtuluş Savaşı’nın sürdüğü sırada yazmış ve filmUlusal duyguların çok yoğun olarak yaşandığı dönemde izleyici ile buluşmuştur. Aynı dönemde “Malul Gaziler Cemiyeti, Kemal Film ve TBMM Orduları Film Teşkilatı’nın sinema çalışmaları da olmuş, bu sinema çalışmaları o dönemdeki yaşanan olayları, belgesel film anlayışıyla sinemaya yansıtılmıştır.(Önder, Baydemir,2005:122). Hakkı Süha Gezgin,” Ateşten Gömlek “filmini izlemiş ve daha sonra 10.05.1923 tarihinde “Vakit Gazetesi’nde” film hakkında bazı yorumlarda bulunmuştur.

Hakkı Sühan’a göre; %95 nüfusun okuma yazma bilmeyen bir ülkede, kitabın önemi ikinci planda kalmaktadır. Okul kitaptan önce gelmektedir. Çünkü okuma – yazma bilmeden, kitapların ne anlatmak istediği ve kıymeti de bilinmemektedir. “Ateşten Gömlek” işte bu noktada çok önemli bir konumdadır. (Özon,1995:54-55).

Cumhuriyet döneminde sinemayla ilgili umutlar, daha sonraları maalesef yarım kalmıştır. Cumhuriyet’in tarihi boyunca sinema, resmî kurumlar tarafından ihmal edilmiştir. II. Dünya Savaşı’na kadar olan dönemde, film gösterimlerinin yapılması konusunda adımlar atılmıştır. “Atatürkçülük “ düşüncesi temelinde sanat ve kültür alanında etkin olan halk evleri ve halk odaları bu dönemde film gösterimleri de yapmışlardır. Cumhuriyet Dönemi’nde 1920’lere kadar, Sedat Simavi, Ahmet Fehim, Sadi Karagözoğlu gibi yönetmenler film çekme denemelerine girmişlerdir. Tamamlanmış olan ilk uzun metraj filmler:” Casus” ve “Pençe” adlı filmlerdir. Bu filmleri Sedat Simavi Çekmiştir. (Kaplan, 2003).

Türk sineması gelişim gösterirken Tiyatrocular dönemi, Geçiş Dönemi ve Sinemacılar Dönemi olarak kendi içinde dönemlere ayrılmaktadır. Tiyatrocular dönemi, Muhsin Ertuğrul’un önderliğinde oluşmaya başlamıştır.1920 yılından, 1938 yılı arasında geçen zamanda Türk sinemasında Muhsin Ertuğrul çok önemli bir rol oynamıştır. Muhsin Ertuğrul 1922’de Almanya’dan Türkiye’ye dönmüş, o yıl kurulmuş olan “Kemal Film”

adına filmler yapmaya başlamıştır. (Scognamillo,1990). 1922 yılından 1940 yılları arasındaki 17 yıllık dönemde sinemada yalnızca bir yönetmenin hakim olduğu bir sistem gelişmiştir. Bu dönem TürkSineması'nda tiyatro sanatçılarının hakim olduğu bir dönemdir. Ertuğrul, sinemanın gelişimine çok önemli katkılarda bulunmuş, sinemayı büyük ölçüde yönlendirmiş ve aynı zamanda batı tarzı filmler çekerek çok fazla eleştiriye de maruz kalmıştır. Bu dönemde İstanbul Şehir tiyatrosunun başında Muhsin Ertuğrul'un bulunması nedeniyle sinemada tiyatrocunun oyuncuların hakimiyeti mevcuttur. (Yılmaz, 2021, uenstitu.com)

İlk sesli film olma özelliği taşıyan Türk filmi, Mısır ve Yunanistan ile ortak yapılan "İstanbul Sokaklarında" filmi, Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilmiştir. Bu film 1931'de Pera'da ve Elhamra'daki sinema salonlarında gösterilmiştir. "Milyon Avcıları", "Bir Millet Uyanıyor" adlı filmler, yine Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen başarılı filmlerdendir. (Scognamillo,1990). Bu yıllar içerisinde Ertuğrul, filmlerde birçok farklı konu işlemiş olsa da mevcut olan teatral anlayış tarzını bırakamamıştır. Örneğin Türk tiyatrosundan uyarladığı "Aynaroz Kadısı" filmi yine aynı oyuncu kadrosu ile film olarak çekmiş, fakat tiyatrodaki başarısını bu filmde tekrar edememiştir. Ertuğrul son dönemlerinde sinemadan çekilmesine neden olan ilk renkli filmi olma özelliği taşıyan "Halıcı Kız" adlı filmi çekmiştir. Fakat bu filme yapılan çok sayıda eleştiri sebebiyle Ertuğrul sinemayı bırakmıştır. Muhsin Ertuğrul, son dönemlerinde filmler yaparken, Türk sineması da geçiş dönemi yaşamaya başlamıştır. (Özon,1985). Bu geçiş döneminde Mısır'dan gelen bazı filmler Türkiye'de çok fazla ilgi görmüştür.

Tiyatrocular döneminin ardından Türk Sinemasında Geçiş Dönemi başlamıştır. Geçiş Dönemi, yönetmen Faruk Kenç'in "Taş Parçası" filmi ile başlamıştır. Batı'da eğitim alan, maddi kaygısı bulunmayan bu dönemin yönetmenleri, İkinci Dünya Savaşı döneminde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde yaklaşık olarak 100 film çekilmiş, sinemaya bir çok teknisyen ve yeni oyuncu kazandırılmıştır. Geçiş döneminde Tiyatrocular Dönemi'nin aksine daha doğal oyunculuklara ve abartılı olmayan sahnelere yer verilmiştir. Dekorlar daha gerçekçi, dış çekimler daha yoğun kullanılmıştır. (Ormanlı, 2006,20).

1950'li yıllar sinemanın artık yükselme dönemi olmuştur. Bu döneme artık "Sinemacılar Dönemi" de denilmektedir. Yeni yapımlar için uygulanan vergilerde indirim yapılarak, yönetmenler film çekimine teşvik edilmişlerdir. Böylece sinema

sayısında artış görülmesinin sebeplerinden biri de bu olmuştur. Bu dönemden itibaren Türk sinemasında geleceği parlak olan yönetmenler ortaya çıkmaya başlamıştır. Lütfi Akad, Orhan Arıburnu, Aydın Arakan Şakir Sırmalı, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Osman Seden gibi yönetmenler ilk filmlerini yapmışlardır.

Türk sineması Batı'daki sinemaya göre, birtakım eksikliklerle varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bu eksikliklerle birlikte kendi sosyal ve kültürel çerçevesi kapsamında Ulusal değerleri aktarmak için uğraşan popüler filmlere ağırlık veren bir sisteme sahip olmuştur. Türk Sinemasında çekilen tüm filmler, Türk toplumuna ait kimlikler ve toplumsal hafızanın izlerini taşımaktadır. Türk sineması asıl manada, 1960'lı yıllarda kendi benliğini ve gerçekliğini bulmaya başlamıştır. Bu yıllardan önce genelde kendini keşfetmeye yönelik çalışmaları oldukça yavaş yapmıştır. Bunun sonucu olarak birçok sinema akımı ve kuramsal tartışmalar ancak 1960'lardan sonra ortaya çıkmaya başlamıştır.

1950 -1960 yılları arasında yaşanan tüm değişimler ve 27 Mayıs'ta yapılan ihtilaller sebebiyle Türk Sineması'nda farklı akımlar doğmuştur. Bu akımlar sırasıyla aşağıda verilecektir

B. Türk Sineması'nda Akımlar

Sinema tarihinde birçok sinema akımından bahsetmek mümkündür. Bu bölümde Türk sinemasında etkinliği yüksek sinema akımlarından olan Milli sinema akımı, Ulusal sinema akımı, Toplumsal Gerçekçi sinema akımı ve Devrimci Sinema akımından bahsedilecektir.

Sinema, diğer sanat dallarındaki gibi ortaya çıktığı toplumun iniş çıkışlarından ve toplumsal yapıdan direkt veya dolaylı bir biçimde etkilenmektedir. Bunun sonucunda ortaya çıkan filmlerin konuyu ele alma, görselliği kullanma, oyunculuk ve yönetmenlik gibi alanların yanı sıra teknik olarak da değişimler görülmüştür. Sinemanın ortaya çıkmasında, gelişip şekillenmesinde teknolojinin getirdiği faydaların yanında, sinemaya olan farklı bakış açıları ile kullanılan farklı tarzların da katkısı olmuştur. Yönetmenler çekmiş oldukları filmlerine, kendi bakış açılarıyla bakmış, kendi gördüğünü yansıtmıştır. Sinemanın toplum üzerindeki gücünün farkına varılmaya başlanmasıyla, sinema artık yalnızca bir sanat dalı olmaktan ziyade, bir de bünyesinde ideolojik unsurlar barındıran bir araç görevi üstlenmiştir. Sinemanın bu

görevi üstlenmesindeki en büyük sebep, üretildiği toplumun bazı dönemlerindeki hareketlilikler olmuştur.

Yönetmenler kendi üsluplarını, bakış açılarını ortaya koyan filmler yapmaya yönelmişlerdir. Örneğin, Türkiye’de Milli Sinema akımının kurucusu ve lideri olan Yücel Çakmaklı, toplumun yaşanan değişiminden memnun olmadığı için kendi bakış açısını ortaya koyan filmler çekmiştir. Çakmaklı’nın Milli Sinema hareketi kapsamında çektiği filmler, toplumun kültüründen beslenerek, öğretici özellikler taşımaktadır. Böylece Milli Sinema, Türkiye’deki toplumsal yapıda ideolojik söylemler ile çerçevelenerek, ortaya çıktığı dönemde sinemaya yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Sinemanın sanat ya da ticari araç olup olmaması konusundaki eleştiriler, onun gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bütün tartışmalardan ziyade, sosyolojik, bireysel veya psikolojik etkileri ve gücü olan sinemanın güç kaynağı, toplum ve insanlar arası ilişkiler olmuştur. Sinemanın bu özellikleri ve sinemaya toplumda yaşanan olayların dahil edilmesi ile toplumdaki din ve kültürel anlamda da sinemabirtakım değişikliklere sebep olmuştur. Türkiye’de sinema ortaya çıkmaya başladığında hem kültürel anlamda hem de dini anlamda birtakım kaygıların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu kaygılar, sinemanın gelişim gösterdiği süreçte, içeriğinin ve biçiminin yönlendirilmeye uğramasına zemin hazırlamıştır.

Sinemanın, Milli Sinemadaki ideolojik çerçevesi İslamcılık fikri ile şekillenmiştir. Bu düşünce şekli içerisinde sinema; öze dönüş, mücadele, kültürel aşınmaya çözüm arama ve tepki gösterme biçiminde gelişmiştir. Birçok sanat dalında kendini gösteren İslamcılık fikri, Türkiye’deki siyasal hareketliliğin yaşandığı dönemde, Milli Sinema kapsamında şekillenerek, bir kurtuluş biçimi olarak ele alınmıştır.

1. Milli Sinema Akımı

Millî Sinema Akımı, Türk Sineması'na manevi ve millî değerleri aktarmaya çalışan bir akımdır. Milli Sinema akımı, Anadolu'da yaşanan gerçek yaşamın, olayların, değerlerin ve geleneklerin, topluma yansıtılma ihtiyacına yönelik ortaya çıkmıştır. Milli Sinema Türkiye’de, millî karakterleri, manevi değerleri ve inançları, köylü ve şehirli karakterler ile harmanlayarak anlatan önemli bir akım olmuştur. Milli Sinema Akımı savunucuları, tıpkı Ulusal Sinema' da olduğu gibi batı sinemasına ve sinemanın

evrenselciliğine karşı bir üslup geliştirmiştir. Milli Sinema akımı kapsamında çekilen filmlerde, ülkenin kendine has milli karakterleri ve bu çerçevede yaşanan toplumsal hikâyeler anlatılmaktadır.

Mili sinema kavramının bir akım haline gelmesinde en büyük etkenin, Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) bünyesinde faaliyet gösteren sinema kulübü olduğu söylenebilmektedir. Bu anlamda MTTB 'nin bu akımın ortaya çıkmasındaki ve yayılmasındaki rolü, Türk Sinematek Derneği' nindevrimci sinema üzerindeki rolü ile benzerlik gösterebilir. (Duman-Yorgancılar,2008:241,255).

Milli Sinemanın kurucusu Yücel Çakmaklı'dır. Yücel Çakmaklı, toplumsal gerçekçi sinema akımından da etkilenmiştir. Toplumsal sorunları ve konuları anlatan filmler çeken Yücel Çakmaklı'nın filmlerinin birçoğu sansür baskısı altında kalmıştır. Bu yüzden filmlerindeki hikâyeler çoğu zaman değişikliğe uğramıştır. Örneğin; "zengin kız, fakir oğlan" temaları ile film konularını basite indirgemıştır. Filmlerinin konusu aslında toplumsal temaları ele almasına rağmen, anlatmak istediği hikâyeleri toplumsaldan soyutlayıp bireyselleştirmesi için baskı görmüştür. Milli Sinema Akımı, Ulusal sinemada olduğu gibi toplumun değerlerine sahip çıkma amacı güder. Çakmaklı hem yapımcı hem yönetmen hem de senarist olarak, kendi tarzını, hayat görüşünü, toplumun değer yargılarını ve milli benlik duygusunu filmlerine yansıtmış, Milli Sinema bilincini dolayısıyla Milli Sinema Akımını ortaya çıkarmıştır.

Milli Sinema Akımı önderi olan Yücel Çakmaklı, milli duyguların ağır bastığı hatta sanatın da önüne geçen "milli filmlere" imza atmıştır. O'nun sanat anlayışı, milli birlik ve milli benlik kapsamında; Türkiye'nin özel gelenek- görenek ve milli unsurlarını sinemaya aktarmak olmuştur. Çakmaklı, batının izinden gitmemeyi, sinemadaki asıl amacın ticari amaç olmaması gerektiğini savunmaktadır. Bunun yanı sıra Çakmaklı, sinemanın politikacıların belirlediği ölçüde kısıtlanmasını, hatta bir propaganda aracı olarak siyaset için kullanılmasını da eleştirmiştir. Çünkü O'na göre bu tarzda ve bu amaçla yapılan filmler, toplumun ve ülkenin manevi bağlarını ve değerlerini derinden zedelemektedir.

Milli Sinema Akımı'nın ilk filmi "Birleşen Yollar" (1970) adlı film olmuştur. Bu akımın son filmi ise "Hür Adam" adlı filmidir. Mesut Uçakan, Salih Diriklik, İsmail Güneş, Mehmet Tanrıseven, Metin Çamurcu, Nurettin Önel gibi yönetmenler tarafından Milli Sinema kapsamında filmler çekilmiş ve anlatılmak istenilen hikâyeler

dini ve İslami bakış açısıyla irdelenmiştir. Bu yönetmenler, farklı temalarla din ile sinemayı harmanlayarak, dini unsurları sinema yoluyla topluma aktarmayı amaçlamışlardır.

Milli Sinema, bu isimle anılmasından önce birçok farklı isimle de anılmıştır. Bu akım isimlendirilmeden önce, dini temalı filmler ağırlıkta olduğu için, " İslamcı sinema, rüya sineması, arınma sineması " gibi isimlerle de anılmıştır. Öyle ki, isim olarak Milli sinema ya da İslami sinema olup olmadığı sık sık tartışma konusu olmuştur. Milli Sinema kendi öz kültürel değerlerinden bağımsız, melodram tarzında çekilen filmlere karşıt görüşte olmuştur. Türk toplumunun özüne, özgünlüğüne, kültürel değerlerine uygun tarzda film çekilmesi gerektiğini savunmuşlardır.(Duman-Yorgancılar, 2008: 244).

Milli Sinemada, Türk toplumunun geleneksel değerleri sinema aracılığı ile aktarılmıştır.Yine bu değerlere ilişkin kültürel ve tarihi birikimleri, Milli Sinema kapsamında Türk halkına anlatmak amaçlanmaktadır.Bu akımda Milli kültürün ve Milli yaşamın derinliklerine inilerek, neden-sonuç ilişkisi bazında filmler çekilmiştir. Aynı zamanda, sanattan, dinden ve bilimden beslenilerek, gelecek nesillere Türk toplumunun manevi değerlerinin anlatımı amaçlanmıştır. Milli sinemacılara göre; dinin sinemaya aktarılmasındaki asıl sebep “dindarlık” kavramı değil, dinin getirilerinden olan “ahlak” kavramıdır. Din ve ahlakın birbiriyle ilişkisi yadsınamaz bir boyutta paralellik göstermektedir. Böylece, din olgusunun sinemada kullanılmasıyla, ahlak kavramının ülke bazında nasıl temsil edildiği anlatılmaktadır.

Milli Sinemada tıpkı Auteur Sinemada olduğu gibi, yönetmen kendi sanat anlayışını, hayat görüşünü, yansıtmak ve anlatmak istediği tüm duyguları, kendi zihninden ve duygu süzgecinden geçirerek aktarmaktadır.

Milli sinemada; toplumsal gerçekler, ülkenin içinde bulunduğu veya geçmişte ülkede yaşanan gerçek olaylar anlatılmış, bu gerçekler anlatılırken de tarihi ve kültürel değerler korunarak, onlara ışık tutulmuştur.

Milli sinemada erotizmden ve müstehcen sahnelerden kesinlikle uzak durulmuştur. Çünkü Milli sinema anlayışı dini, manevi değerlere önem veren ve sinemayı din ve İslam temelinde aktarmayı amaçlamış bir akımdır.

Dine karşı olumsuz anlamda bir pozisyon geliştirmeyen yönetmenler tarafından

çekilen filmler, Milli Sinema kapsamında çok iyi kabul edilebilecek örnekler barındırmaktadır. Örneğin, Akad'ın eseri "Gelin" (1973), bir Milli Sinema filmi örneği değildir ama anlattığı hikâyeye itibari ile Milli sinema filmi örneklerini geride bırakabilecek özelliklere sahiptir. Çünkü Akad, iç göç olgusunun önemli bir boyutunu oluşturan köyden kente geçiş sürecinde, dindarlığın engelleyici ve dönüştürücü etkisini, Hz. İbrahim'in kıssasının tesirinden bir yorumlamayla açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Fakat "İslami Sinema" olarak tanımlanan yaklaşımı ile değerlendirildiğinde "Gelin" filmi, dini film olarak kabul edilmemektedir. Aynı şekilde özneleşemeyen modern dindar karakterleri ve İslamcılarının gündelik ve sosyal hayatlarını farklı farklı boyutları ile ortaya koyan "Takva" (2006) , ve "Büşra" (2010) filmleri, Milli sinema örneklerinden olmamasına rağmen, konuları itibari ile "İslami" vurgulara sahip filmlerdir.(Yenen,2012: 248,249).

Yücel Çakmaklı dışında günümüz Milli Sinema yönetmenlerinden biri de Semih Kaplanoğlu'dur. Türk Sineması'nda kendine has bir anlatım tarzı olan Semih Kaplanoğlu, sinemaya bir tanım getirirken, filmde, duygularla çağrışımın bir ilişki içerisinde olduğunu vurgulamaktadır. Kaplanoğlu'na göre; filmlerde edindiğimiz bazı çağrışımlar, bilinçaltımızdaki duyguları ortaya çıkarmaktadır. Filmlerde izleyici yaşamış olduğu olayları hatırlamaktadır. Bu da yönetmene ilham vererek duyguların somutlaştırılmasını sağlamaktadır (Kaplanoğlu,2012:12).

Kaplanoğlu'nun sinemaya bu yaklaşımı ile onun "Auteur" yönetmen olarak anılmasının en büyük sebeplerinden biridir. Çünkü auteur sinemada yönetmen sanat anlatı biçimini, özgünlüğünü kendine has dilinin ortaya koyabilmektedir. .

2.Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı

Toplumsal Gerçekçi Akımının doğuşunda 27 Mayıs İhtilali sonrası oluşan sosyo-politik ortamın etkisi oldukça büyüktür. 27 Mayıs İhtilali, Türk toplumsal yaşamının olduğu kadar, Türk sinemasının da bir dönüm noktası olmuştur. 27 Mayıs İhtilali ve 1961 Anayasasının getirmiş olduğu değişiklikler, sinemamızın sırtını dönmüş olduğu toplumsal yaşamla ilgili konulara değinilmesini sağlamıştır. 1961 Anayasası, daha önceki dönemde görülmeyen sosyalist partilere, sendikal hareketlere izin vermiş, ülkenin sorunlarına değişik bakış açılarından yaklaşmayı sağlamıştır. (Refiğ, 1971: 24).

27 Mayıs İhtilali, toplumsal ve siyasal yaşamdaki değişmeler ve gelişmeler, 1961 Anayasası'nın ülkeye getirmiş olduğu özgür yaşam alışkanlıkları sayesinde, Türk sineması bu tarihe kadar hiç ilgilenmediği toplumsal gerçeklerle ilgilenmeye başlamıştır. Yeni anayasanın sağlamış olduğu özgürlük anlayışı, fikir ve düşüncelere yansıdığı gibi sinemaya da yansımıştır. Öyle ki, bu anayasada daha önceleri pek dile getirilemeyen, tartışılmayan fikir ve düşünceler artık konuşulmaya ve ülkenin sorunlarına farklı bakış açılarından bakılıp bu sorunlar tartışılmaya başlanmıştır. İşte burada 1961 Anayasası'nın getirmiş olduğu bu siyasal hareketlilikler sinemaya etki ederken, bu etki "toplumsal gerçekçilik" adıyla sinema dünyasına girmiştir. (Güçhan,1992:81).

Toplumsal gerçekçilik akımının oluşmasında, Türkiye'de o dönemdeki toplumsal ve siyasal olaylar zemin hazırlamıştır. Toplumsal gerçekçilik akımı, Marksist düşünce yapısından etkilenmekte ve sinemada din ile ilgili tüm temsillere, karşıt bir söylem içinde bulunmaktadır. (Tunca,2010:20).

1960'lı yılların başında ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçi sinema akımının yükselişe geçmesi ve özellikle de ortaya çıkmasında, en büyük etkenlerden biri de toplumsal ve politik gelişmelerdir. Bu akıma uygun filmler çeken yönetmenler hem sanat filmleri yapmış hem de toplumun ilerlemesi için yaptıkları eleştirilerle topluma önderlik etmişlerdir. Bu durumda filmlerin ana teması toplumsal düzen, sistem eleştirisi ya da "kapitalizm" eleştirisi olmuştur. Bu tür filmlerde bireyin ve yaşamı üzerine kurulmuş konular işlenmiştir. Buradaki bireyler toplumdaki sıradan insanlardır. Toplumsal Gerçekçi sinemada bu sıradan insanların sorunları anlatılmıştır. Sorunlar anlatılırken bir yandan da bireyin, toplum içinde yabancılaşması ve değersizlik görmesine yer verilmiştir. 1960 – 1965 yılları arasındaki yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki aynası olan Toplumsal Gerçekçi hareket, modernlik ile geleneksellik çizgisi üzerinde kurulan ulusal bir kimlik arayışını yansıtır. Böylelikle Toplumsal Gerçekçi hareketle çekilen filmlere iki önemli görev yüklenir: Var olan toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye aktarmak ve özgün, modern bir sinema dili yaratmak. (Daldal,2005: 58).

1960-1965 yılları arasında ilk kez toplumdaki sorunlar beyaz perdeye aktarılmaya başlamıştır. O tarihe kadar, sinemada hiç anlatılmayan, bahsedilmeyen konulara yer verilmeye başlanmıştır. 1960'tan sonraki dönemde, Türkiye'deekonomik gelişme

başlamış, sanayileşme ivme kazanmış, böylece büyük şehirlerdeki fabrikalarda işçi ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu da köyden kente göçü hızlandırmıştır. Bu sebeple, Türk toplumunda (gecekondu gibi) farklı ve yeni hayat şekilleri ortaya çıkmıştır. Köylerden kentlere yapılan göçlerle birlikte toplumdaki tüketim şekilleri oldukça değişikliğe uğramış, geleneklerin, davranışların ve değerlerin değişerek dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur. (Güçhan,1992:85).1963 yılında Halit Refiğ 'in "Şehirdeki Yabancı " filmi, işçi sorunlarına ve aydınların yabancılaşması konusuna değinen ilk film olma özelliği taşımaktadır (Güçhan.1992:83). Toplumsal sorunlara ilgi duyulan ve toplumun gündeminde sıcak bir olay olarak barınaniç göç konularının işlendiği filmler, yine bu dönemde yapılmıştır.

3.Devrimci Sinema Akımı

Bu bölümde Türk sinemasının belirli bir kapsayan, tartışılan ana akımlarından biri olan Devrimci sinemaya değinilecektir. Türkiye'de Devrimci Sinema, 1960 yıllarındakitoplumcu gerçekçi yönelimin zemin hazırlamasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde "Toplumcu Gerçekçi Akım" adı altında önceleri edebiyat, daha sonraları da filmler yapılmaya başlanmıştır. "Susuz Yaz, Gecelerin Ötesi, Hudutlar Kanunu, Denize İnen Sokak " gibi toplumcu gerçekçi izler taşıyan filmler yapılmıştır. Böyle filmlerin ilk amacı, ideolojik ve kültürel tartışmalar ile kamuoyunu etkilemektir.1960'lı yıllarda sol akımı yükseliş göstermiş ve bunun sinemaya yansımaları kaçınılmaz olmuştur. Yukarıda bahsedilen Ulusal sinema konularından olan; göç, yoksulluk, toplumsal sorunlar gibi temalar işlenirken, bu temaların içinde aslında sol akımını savunan fikirler de kendini farklı şekillerde göstermiştir. Yeşilçam filmlerinden sonra özellikle farklı sinema arayışları ortaya çıkmıştır. (Yıldırım,2018,).

Yeşilçam Sineması ile birlikte oluşan Sinematek Derneği de aktif hale gelmiş farklı ülkelerin sinemalarının ve yönetmenlerinin filmleriyle tanışan entelektüel bir seyirci oluşmaya başlamıştır. Bu süreçte yeni temalar sinemada ele alınmaya başlanmıştır. Devrimci sinemada devletin politikasına eleştirilere, eşitsizliğe, şehir ve köy hayatındaki sorunlara, toplumsal ve sosyoekonomik sorunlara değinilmektedir. Milli Sinema ve Ulusal Sinemada olduğu gibi, Batı özentiliği görülen film karakterleri oldukça eleştirilmiştir.

"Devrimci Sinema'nın başlangıcında, Yeşilçam Sineması'nın bazı özelliklerinin değiştirilmesi düşüncesi yer almaktadır. Sinemadaki yeni arayışlardan biri de siyaseti

sinemaya doğrudan katmaktır. Siyasi ideoloji ve siyasi söylemler, Devrimci Sinema Akımı ile artık dolaylı yollardan değil de doğrudan sinemaya aktarılmıştır.

"1960 yıllarında farklı sinema arayışlarının ortaya çıkması ile toplumcu gerçekçi filmler beyaz perdeye yansıtılmıştır. Bu yıllarda yeni kuşaklar sinemaya girmiş, yeni deneyimler perdeye yansıtılmış, ilk kez Uluslararası başarılarla imza atılmıştır. (Kırbaş,2010:256).

1965 yılı itibariyle, toplumcu gerçekçi filmler yerini halk için yapılan filmlere bırakmıştır. Birçok sanatçı, kendi ideolojisi ve değer yargılarıyla toplumu en fazla etkileyenler arasında yer almıştır. 1968 yılı itibari ile de toplumdaki her kesimde olduğu gibi sinemada da siyasi hareket ve ideolojiler artmaya başlamış ve hızla yayılma göstermiştir. Bu hareketlenmede Yılmaz Güney'in rolü oldukça fazladır. Güney'in çekmiş olduğu kısa filmler, belgeseller ve aynı dönem Sinematek 'ten çıkan grup tarafından kurulmuş olan " Genç Sinema" isimli dergi mevcuttur. Bu grubun, bu dergiyi kurmaktaki asıl amacı, yine yeni sinema arayışı ile Devrimci Sinema Akım'ına duydukları ilgiden dolayı olmuştur.

4. Ulusal Sinema Akımı

Ulusal Sinema Akımı 1960-1967 yılları arasında kendini göstermeye başlamıştır. Halit Refiğ ve Metin Erksan önderliğinde kendini kanıtlayan akım, Halit Refiğ 'in "Ulusal Sinema Kavgası" adlı eserinde kendini resmi olarak ilan etmiştir. Ulusal Sinema akımı, halkın istek ve onayına sunulmuş ve halk için yapılmıştır. Toplum için ve topluma dönük olarak başlayan Ulusal Sinema akımı, batı sinemasının kalıplarını reddetmiştir. Türk Sinemasının, batı sineması kalıpları yerine geleneksel ve ulusal kalıplar kullanmasını istemektedir. Batı Sinemasının birçok özelliğinin, Türk sinemasına uygulanmasına karşı çıkmakta ve onu adeta yok saymaktadır.

Ulusal Sinema kavramı tüm kaynaklarda, bir ülke ile alakalı filmlerin tanımını yapmakta kullanılır. Çekilen filmler için bütçe sağlama görevi, ülke filmlerindeki dil unsuru, film karakterlerinin milli kimlikleri, filmlerde kullanılan müzikler ve kültürel özellikler gibi birçok madde Ulusal Sinema kapsamındadır.

Ulusal Sinema, 1960 sonrası konuşulmaya başlanmış olsa da bilinçli ve net bir şekilde

1966-1967 yılları arasında isim olarak netlik kazanmıştır. Ulusal Sinemayı Kemal Tahir'in ardından, Lütfi Akad, Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sarioğlu gibi isimler takip etmiştir.

1960 sonrası Türk Sineması, halkın çıkarı doğrultusunda halk için yapılmaya, topluma dönük olarak gelişmeye başlamıştır. Bu durumda, o dönem sinemanın siyasetle olan ilişkisi oldukça yüksektir. 1960 sonrası siyasetin topluma dönük ve toplum ile iç içe olması bu duruma örnek teşkil etmektedir. Bu dönemde, siyasetin topluma dönük olması ile Ulusal Sinemanın yükseliş göstermesi arasında bir paralellik söz konusudur. Ulusal Sinema, halkın talepleri doğrultusunda sinema yapmayı hedeflemiştir.

1960 -1965 yıllar arasında Metin Erksan Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Lütfi Akad gibi yönetmenler tarafından farklı tarzlarda filmler çekilmiş, ancak bu filmler büyük ticari başarılar yakalayamamıştır. Bu dönem içerisinde Halit Refiğ gibi yönetmenler, sinemada Türk Sineması'nın, Türk toplumunun kültürel birikiminden beslenmesi gerektiğini savunmuşlardır. Önce halk sineması daha sonra ise Ulusal Sinemayla oluşan yeni anlayış, ticari amaç güden sinema anlayışının isteklerine uygun filmler yapmanın daha doğru olacağı görüşünde birleşmiştir." (Kutlar,1985:18).

Halit Refiğ; Türk Sinemasının kendi özgün kalıplarını bulması gerektiğini ve bu çerçevede sinema yaparken tarihsel ve toplumsal olaylardan beslenilmesi gerektiğini savunmaktadır (Refiğ,2013:67). Geleneksel değerler, Ulusal Sinemada ön planda olmakla birlikte, bu değerlerin geleceğe ve gelecek nesillere sinema yoluyla aktarılması mümkündür. Batı sineması ile arasındaki farklılıkları bariz bir şekilde ortaya koyup bu farklılığı korumaya çalışan Ulusal Sinema Akımı, yerel motiflerden ve Ulusal kimlikten yana olmuş ve bu kapsamda yapılan filmlerde bunlara çok fazla yer verilmiştir.

Türk Sineması'nın 1960 yılından itibaren gelişmeye başlamasının sebepleri arasında Türk halkının yerli filmleri, yabancı filmlere göre daha fazla tercih etmesi gösterilebilir. Ulusal Sinema Türkiye'de, toplumun özgün gerçeklerinden beslenmekte ve Türk toplumunun değerlerini ve toplumsal gerçeklerini sinemaya yansıtmaktadır. Bu akımı tanıyan yönetmenlere göre; Ulusal Sinemada "evrensellik" ilkesi reddedilerek, doğu ile batı sinemasının birbirine karşıt olması gerekmektedir.. Çünkü bu görüşe göre evrensellik (sinemada), bazı ulusal değerleri ve gerçekleri silerek bu değerlerin kaybolmasına sebep olmaktadır.

Ulusal sinema, kavramsal hale getirilirken karşılaşılan birtakım sorunlar, Ulusal Sinemanın çok farklı şekillerde sunulması ve çok yönlü olması, bu sinema akımının tanımlamasındaki belirsizliği de beraberinde getirmektedir. Bu tanımlamanın belirsizlik içermesinde birçok neden bulunmaktadır. Bu belirsizliğin nedenlerinden biri ise Ulusal Sinemanın, ulus ve ulus-devlet anlayışıyla direkt olarak bağlantılı olmasıdır. Bu bağlantıyı kurmuş olan unsurlardan biri "ulusal endüstri" bir diğeri ise "ulusal kültür" kavramıdır. Böylelikle Ulus ve Ulusal tanımlamalarındaki belirsizlik, Ulusal sinemada karşımıza çıkmaktadır. Avrupa'da Ulusal sinema, ticari sinemaya karşı olarak çıktığı ve siyasi hareketliliği yüksek olan bir yerde kurulduğu için, bu akım sinemasının farklı boyutlarda yansıtıldığını görmek mümkündür. (Behçetoğulları,2002:66).

“Ulusal Sinema” kavramını ilk düşünenlerden Kemal Tahir'e göre; Batı'yı tanımlamak ve açıklamak için kullanılan ölçütler, Osmanlı Türk toplumu için kullanılamaz. Kemal Tahir, ülke gerçeklerinin ve sinemanın batıcı bir kafayla değil, ancak ülkenin kendi Ulusal gerçeklerinden hareketle alınması gerektiğini savunmuştur. Türk Sineması, bu ülkenin kendi gerçeklerinden doğan ve bu ülkenin kendi gerçeklerini yansıtan bir sinema olmalıdır. Gerek biçim gerek içerik açısından Ulusal değerleri yansıtan bir sinema, taklit değil özgün olmalıdır (Yaylagül,2013:541-550).

Kapitalizmin getirmiş olduğu sistemde, merkezi çevre şeklinde örgütlenen, hiyerarşi barındıran ilişkiler ve bu ilişkilerin bölgelere göre bir karşılığı vardır. Bu sebeple, farklı ülkelerde modernleşme çerçevesinde aynı zamanda siyasal bir mücadele devam etmektedir. Bu siyasal mücadelenin kültürel müzakereler ile yer değiştirmiş olması, kültürü siyaset ile ilişkilendirmiş, Ulusal Sinema söylemi de bu siyasi kültürden etkilenmiştir. Bu kapsamda bütün söylemsel mücadeleleri ve “Ulusal Sinema” söylemini, merkeze dahil edilen, dahil edilirken de "benzeştirilmeye " direnen bir arayış olarak görmek mümkündür. Bu söylemsel mücadeleler, aynı zamanda ülkenin odak noktasında olma fikrini ilke haline getirerek arayışını sürdürmektedir. Küresel sistemde Ulusal devletlerin arttığı bir dönemde, bu arayışı ulus-devlet meşrutiyetinin oluşmasını etkileyen, ulusal kültürün gelişmesini sağlayan bir "ulusal kimlik" arayışı olarak görmek mümkündür. (Behçetoğulları,2002:64).

III. MİLLİ SİNEMADA SOSYAL, SİYASAL, ULUSAL VE İDEOLOJİK ÖGELERİN YANSIMALARI

A. Milli Sinema Akımı Bağlamında Sinemanın Din İle İlişkisi

Din ile sanat arasındaki bağ insanlık tarihinden itibaren çok güçlü bir yapıya sahip olmuştur. Öyle ki insanlık tarihinden bu yana çeşitli dinler var olmuş ve dinler, evreni ve insanı nasıl anlamlandırdıklarını sanat aracılığıyla iletmışlerdir. Böylelikle din ile bağlantılı sanat anlayışını ortaya koymuşlardır. Sanat, bu yaklaşımla ele alındığında dini inançve olguları her zaman bünyesinde barındırarak, bu inançların iletilip anlamlandırılmasında büyük bir göreve sahip olmuştur. (Lüleci, 2007:1).

Sinema birçok sanat dalına göre geç ortaya çıkmış olmasına rağmen, sahip olduğu ses ve görüntünün aynı zamanda kullanılma tekniği, onu avantajlı hale getirerek, kitleler üzerindeki etki gücünü arttırmıştır. Kitleler üzerinde böyle etkili ve önemli olan bir unsurun, yine toplum ve birey üzerinde çok önemli bir yerde olan din ile bir bağ kurması kaçınılmaz olmuştur. Böylece sinema ilk çıktığı zamandan bu yana mutlak din ile ilgisini sürdürmüştür. (Sitney,1987:498).Böylece,din temalarısinemada varlığını ortaya koyarak sürdürmektedir.

Bundan hareketle, sinemanın gelişimi ve kitleler üzerindeki etkileme gücü dikkat çekmiş, böylelikle dinsel inançlar sinema ile kendini gösterme şansı bulmuştur. Hristiyanlık ve Musevilik gibi dinler, özellikle sinema ile topluma kendilerini göstermek için uğraşmışlardır. (Dorsay,2006:3).

Geleneksel toplumlarda din; kültürlerin, örflerin, ahlakın ve adetlerin formel koruyucusu konumundadır. Toplumun sosyal ve maneviyatla ilgili sorunlarının çözümünde dinden birtakım beklentiler vardır.Bu açıdan bakıldığında, geleneksel toplumlarda gruplar ve kültürler din sayesinde olgun hale gelmeyi arzulamakta ve

ideal hal için çalışmaktadırlar. Bu sebeple, böyle bir toplumsal yaşamda din adamları en güçlü sosyolojik ve manevi yetkiye sahiptir (Subaşı, 1995:56).

Türkiye’de cumhuriyetin ilan edilmesinden itibaren din ile devlet unsurlarının ayrılığına dayalı ortaya çıkan sekülerizmi savunan “laik siyasal” anlayışlar yaşamı birey ve kamu olarak farklı düşünmüş, sonrasında ise dini, kamusal yaşamdan tamamen ayırt ederek sadece bireysel boyutta ele almıştır. Bu anlayış muhafazakâr ve gelenekçi toplum kesimleri tarafından kabul görmemiştir. Bir anlamda kültürel bir kutuplaşma olarak toplumda ortaya çıkmıştır. Heper’in saptamasıyla dindar görüş, yaşamı bir bütün olarak ele almaktadır (Heper, 2010:120).

Türkiye'nin modernleşmeye başlamasıyla birlikte bazı kesimler tarafından din, toplumun ilerlemesine engel olan ve bireyin yalnızca manevi çerçevesi ile daraltılmış bir unsur olarak ele alınmıştır. Türk sinemasının ortaya çıktığı ilk dönemlerde de din, filmlerde bu şekilde yansıtılmıştır (Yenen,2012:198).

Milli Sinemanın Türk Sinemasının tarihi açısından önemli bir konumda olmasının sebebi, yönetmenlerin çektikleri filmlerde dindarlığı ve dini konuları hem açıkça hem de simgesel şekillerde yansıtmış olmalarıdır. Din, Türk toplumunun karakterini etkileyerek, yüzyıllardır batılılaşma sürecinde doğu-batı çatışmasının ortasında kalmış, aidiyet sorunlarıyla karşılaşmıştır. Toplumun bazı kesimleri, toplum sorunlarının sadece İslami düşünce ile çözülebileceği düşüncesine sahip olmuşlardır. (Uzdu,2016:37).

Dini filmler din konusunu baz alan ve dindar kahramanlara yer vererek dini mesajlar iletmeyi amaçlamıştır. Bir dönem maddi sıkıntı çeken, senaryo kısıtlılığı ile zor zamanlar geçiren ve konu sıkıntısı çeken yapımcılar, kolaycılığa giderek, sinemayı dini öğretileri aktarma aracı değil de "ticari araç" olarak kullanmışlardır. Dini filmleri bir kazanç rekabetine dönüştürmüşlerdir. Anadolu insanının dindar duygularını etkilemek için üretilen bu filmler, maddi olarak çok maliyetli olmadığı için, dini düşünceleri ticari araç olarak gören yapımcılar tarafından tercih edilmiştir. Bu da filmlerin karakteristik özelliklerine ve kalitelerine olumsuz anlamda yansımıştır.

Türkiye’de 1960’lı yıllarda sinemanın toplum üzerindeki etkisinin farkına varılması ve toplumun sinemaya ilgisinin daha çok artması, dindar kesimlerde bazı sorulara yol açmıştır. Örneğin; "dini olguların ve değerlerin topluma sinema ile aktarılması

muhtemel midir?" gibi sorular ortaya çıkmıştır. Böylece Milli Sinema bağlamında, dini filmler çekilmeye başlanmıştır. Milli Sinema Akımındaki dini motifler, sinemada dini temaların çok fazla kullanılması ve dindar kesimin ilgisini çekmiş olması nedeniyle, "Dini Sinema" olarak da adlandırılmıştır. Milli Sinema, İslam inancını benimseyerek, bunu esas konu olarak sahiplenmiştir (Lüleci, 2007:21).

1960'lı yıllarda çekilen filmlerde, din adamı tiplerini kullanmış oldukları kostümler, takma sakallar ile özensizce kılıklara girmiş ve bu şekildeki tiplerleriyle o dönemdeki dindar insanları doğru bir şekilde yansıttıklarını düşünmüşlerdir. Fakat ilkel bir şekilde, özensizce çekilen bu filmler sanattan yoksundur. Bu filmlerde din öğütlerinden çok din adamlarının yaşamları irdelenmiştir. Bu filmlerde estetik kaygıdan uzak kalınmıştır. İslam dinini yayma ve anlatma çabası göstermiş din adamlarının hayatları üzerinden, Yeşilçam'ın melodramik tarzına benzeyen konular işlenmiş, gerçekte toplum içinde var olan din adamları düzgün bir şekilde temsil edilememiştir.

Din adamları Türk sinemasında farklı temalarla işlense de çoğunlukla, üfürükçü hoca makamına düşkün, camilerde vaaz veren fakat çoğunlukla saygı duyulmayan, kişisel menfaatlerini dinden fazla düşünen, modernlik ve yenilik karşıtı olan kişilikler şeklinde işlenmiştir. Bu tipler filmlerde saygı duyulan kişilikler şeklinde ele alınmamış aksine yenilik karşıtı, bağnaz, komik tiplerle, çoğunlukla mizah yapmak için kullanılmıştır.

Bazı geleneksel toplumlar bünyelerinde, muska yazımı ve üfürükçülük gibi, İslam'ın hoş görmediği ve yasaklamış olduğu bazı unsurlar barındırmaktadır. Bunlar, İslam dinini kendi menfaatlerine uygun olarak kullanmak isteyen, dini sömürmeye çalışan, çıkar elde etmek isteyen, gerçek din insanı olmayanların seçtiği yollardır. 1980 yıllarına kadar, Türk Sineması'nda din adamları bu tarz tiplerle yansıtılmıştır. Cumhuriyet'in ilanı sonrası "batılılaşmanın" başlamasıyla din, "gericiliğin" sebebi olarak gösterilirken, sosyal yaşamdaki varlığı ve etkisi bazı topluluklar tarafından yadsınmaya çalışılmıştır. Böylece dini sinemaya aktarmak isteyen sinemacılar, kırsal kesimdeki topluma ve onların yaşayış tarzına yönelmiş ve bu toplulukların aksayan her olayı, din olgusunu kullanarak, sorun olarak göstererek filmler çekmişlerdir.

Milli Sinemacılar, "milli" kelimesini hem dini duygularını ifade etmek hem de bugünkü tabirle; Ulusal kültürümüze atıfta bulunmak amacıyla kullanmışlardır. Milli Sinema

Akımının ortaya çıktığı dönemde, Türk siyasetinde etkili olan Milli Selamet Partisi, Milli Nizam Partisi gibi muhafazakâr partilerin de isimlerinde "Milli" kelimesini kullanmış olmaları, "Milli " kavramının o dönem Türk siyasetinde de kullanılmıştır (Lüleci, 2007:69).

Millî Sinema film örneklerinin "İslamcı sinema" şeklinde isimlendirilmesindeki en önemli sebep, bu akım yönetmenlerinin sinemayı "sanat" olmasının ötesinde, bir propaganda aracı olarak algılamış ve yansıtmış olmalarıdır. Buna göre, İslami sinemacıların asıl amacı sanatsal bir faaliyet olarak film çekmek değil, insanlara dini kuralları anlatmak ve dinin gerektirdiği motifleri izleyiciye aktarmaktır. Bu nedenle film çekmeyi araçsallaştırmışlardır. Dolayısıyla sinema, fikir ve düşüncelerin, topluma aktarıldığı propaganda aracına dönüşmektedir (Yenen,2012: 249).

Milli Sinema Akımını benimseyen filmlerin artış göstermesiyle, Türk toplumunun dini düşüncelerinin yükseliş göstermesi doğru orantılı bir biçimde gelişmiştir. Bu filmler İslam dinini yayma amacı güderek, modernleşmeyi eleştirerek, modernleşmenin karşısında yer almış ve bu yüzden Milli Sinema, Türkiye'deki sekülerizm savunucuları tarafından eleştirilmiştir. (Maktav,2006:989).

Türk sinemasında din adamları 1980 yıllarına kadar pek de olması gereken bir şekilde temsil edilememiştir. Din adamları bu dönemde sosyal hayattan bağımsız işlenmiş, Türk kültürünün oluşmasını sağlayan değerlere sahip karakterler olarak yansıtılmamışlardır.

Türkiye'de 1980 yıllarında gerçekleşen darbenin de etkisiyle diğer bazı siyasilerin olduğu gibi İslami siyasi güç sahipleri de, iktidardan ve yönetimden uzak tutulmuşlardır. Siyasi alandan uzaklaştırılan ve siyasete etkisi azalan İslami güçler, kültürel ve sosyal yaşamda etkisini sürdürmeye devam etmiş. Böylece sosyal yaşamda varlıklarını, sinemada dini filmler yaparak göstermişlerdir.

1980 askeri darbesinden sonra dini filmlerin sayısı oldukça azalmıştır. Ve 1980'den sonra din adamları, Yeşilçam'da temsil edilen din adamlarından son derece farklı olmaya başlamıştır. Millî sinemada din adamı temsilleri, Türk -İslam kültürünün devamlılığını sağlayıp onu korumak doğrultusunda ilerlemiştir. (Günaydın,2019:81).

2000'li yıllara gelindiği zaman, din adamları birçok filmde ideolojik temsiller şeklinde yansıtılırken, aynı zamanda sosyal bir gerçeklik içerisinde varlığı gözetilerek

yansıtılmıştır. Böylece yalnızca dini kimlikleri değil, sosyal yaşamın içerisinde topluma yön veren, toplumu etkileyen ve Cumhuriyetin ilk yıllarında almış olduğu "gerici" sıfatını yavaş yavaş terk eden karakterler olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır.

B. Muhafazakârlık ve Milli Sinema Arasındaki İlişki

Din insanoğlunun varoluşundan itibaren herhangi bir şeye inanma ihtiyacına istinaden ortaya çıkmıştır. İnsanların her zaman en büyük ihtiyacı inanma ihtiyacıdır ve din ile bu ihtiyacını karşılamaktadır. Din insanların hayatını çok önemli bir düzeyde etkilerken, onların sosyal hayatının da bir parçası olmuştur. Din, semboller, simgeler ve değerlerle ilintili olan, kültürü de etkileyen bir unsurdur. (Eliade, couliano,1997:23-29).

Din sosyal yaşamla doğrudan ilişkilidir. İnsanlık tarihinden itibaren çok farklı sayılarda din ortaya çıkmıştır. Bu da demektir ki hiçbir toplum dinden bağımsız yaşamamıştır.

Dini inanışların çok farklı türlerde çeşitlilik göstermesi ve farklı değerler içermesinden ötürü dinin tanımı oldukça fazla olabilmektedir. Bu duruma göre, dinlerin çeşitli olmasının sebebi ile dindar kimliğin yansıtılmasındaki çeşitlilik doğru orantıya sahiptir. Böylece her insan veya her toplum kendileri için kutsal buldukları ve inandıkları dine bağlanmaktadır. Bireylerin dini yaşama seviyeleri, dindarlık söylemini ifade etmektedir. (Yılmaz, 2014:40).

Dinin oluşmasına katkı sağlayan hatta onu besleyen kültür birikimlerinin, dindarlığı oldukça fazla etkilediğini, aynı zamanda dindarlığın bu kültürel birikimlerle oluştuğunu ve ona bir altyapı kazandırdığını söylemek mümkündür. Dindarlığın yalnızca dini yaşama düzeyini anlatan bir unsur olmadığı gibi, aslında insanların bireysel olarak hayatına etki eden ve yönlendiren bir unsur olduğu da söylenebilmektedir. Birey,dindarlık kavramını kabul edip bunu davranışlarıyla dışarıya yansıttığı için, dini kuralları yerine getirdiği ve eylemleştirdiği her hareketinde kutsal saydığı emir ve yasaklara uyduğu için o bireyin dünyadaki tüm ilişkilerinin odak noktası dindarlık olmuştur. (Kurt, 2009:2).

Dindarlık, insanların dünyevi hayatını bu şekilde etkilerken, muhafazakâr bir tutum

içerisinde yaşamayı hayat ilkesi haline getirmiş olmaktadır. İslam dinin getirilerinden biri olan muhafazakarlığın, Türk Sinemasına etkisi yadsınamaz düzeyde olmuştur. Muhafazakarlığın Türk Sinemasına yansımaları ilk olarak Milli Sinema Akımı ile başlamıştır.

Muhafazakarlık kavramsal olarak çok farklı anlamlar barındırmış olsa da çoğu zaman "dindarlık " kavramı ile eş anlamlı olarak algılanmaktadır. Muhafazakâr bir insan olmak, din ile ilgili sorumluluklarını yerine getirmiş olmak şeklinde algılanmaktadır. Fakat muhafazakarlığın gündelik yaşamda bunlardan farklı bir tanımlaması daha vardır. Kimi zaman muhafazakarlık; "gericilik", statükoculuk", değişim karşıtı olarak algılanmaktadır. Gerçek anlamda muhafazakarlık kavramının tanımı bu şekilde olmamasına rağmen toplumda böyle algıya sahip olmuştur. (Özipek, 2017:13-14). Ayrıca muhafazakarlık kavramsal algının dışında Türk Sineması'ndaki dindar karakterlerin betimlemeleri de bu tutumlarla somutlaştırılmıştır. Muhafazakarlık kavramının somut örneklerini Milli Sinema akımı kapsamında çekilen filmlerde görmek mümkündür.

Muhafazakarlık, kesin olarak bir ideolojik yapı olup olmaması konusunda her zaman tartışılan fakat net bir yargıya varılamayan bir kavram olmuştur. Bu konuyla ilgili çok farklı düşünceler ortaya konulmuştur. Bu düşüncelerden biri muhafazakarlık kavramını, Fransız Devrimi sonrası ortaya çıkan, yeni iktidarın oluşturduğu tüm değerlerin ve kurumların karşısında olan, ideolojik bir unsur olarak görmektedir. Diğer bir düşünce ise muhafazakarlığı katı bir ideolojik yapıdan ziyade, toplumun ve rejimin değer yargılarını ve tutumlarını koruyan bir düşünce yapısı olarak görmektedir."(Vural,2007:399).

Din geçmişten bugüne muhafazakarlık kavramı içerisinde çok önemli bir yere sahip olmuştur. Muhafazakarlık bir bakıma dini modernleştirmeye çalışmaktadır. Böylece din, toplumdaki birliğin devamlılığı ve otoritesi için önemli bir göreve sahiptir. Bu bağlamda bakıldığında muhafazakarlık, topluma dayatılmış dinden ziyade, toplumun kabul ettiği dini yaşamayı, devletin veya şahısların doğrudan ya da dolaylı olarak müdahale etmemesi gerektiğini savunmaktadır.

Muhafazakarlık ile Milli sinema arasında açık bir ilişki olduğu söylenebilmektedir. Dinin toplum için motive edici olması, ahlaki değerlere ve manevi bir kaynağa sahip olması, Milli Sinemada dindarlığın ve dini temaların işlenmesi, muhafazakarlık ile

Milli Sinema arasında oldukça yüksek düzeyde bir ilişki olduğunu göstermektedir.

Milli Sinema da olduğu gibi muhafazakâr sinemada da, dindar kimliğe bürünme, dinin topluma sağlamış olduğu faydalara inanma ve dinin toplumun değer yargılarını besleyip bu değer yargıların devamlılığını sağladığı düşüncesi, bu iki kavramın ortak ilkesi olmuştur. Milli Sinemada anlatılan karakterlerin, dinine sahip çıkan, dindarlık vasfına uyan ve topluma ve insanlığa yarar sağlayan karakterler olarak işlenmesi, tıpkı muhafazakâr bireylerin, dinin topluma nasıl faydalı olduğunu ve birleştirici güce sahip olduğunu, dolayısıyla da dini hayatının merkezine koyup, dünyevi ilişkilerini ona göre yaşaması ile benzerlik göstermektedir.

Mili Sinema akımındaki film temaları, sıkıştırılmış dini temalarını, İslam dinini benimsemiş bir düşünceyle şekillendirerek, "İslamcılık" fikrini bir araç olarak kullanarak sinemaya aktarmaktadır. Türkiye'de modernleşme çabaları Tanzimat ile başlamış, "batıcı", "İslamcı" ve "Türkçü" düşünce yapıları gibi üç yapıya ayrılarak değerlendirilmeye zemin hazırlamıştır (Algül,1999:8).Devletin içinde bulunmuş olduğu buhranın etkilerinden devleti korumayı ve toplumu uygar toplum düzeyine çıkarmayı hedefleyen bu düşünce sistemleri, devletin siyasi ve kültür açısından etkilenmesine yol açmıştır. Amaçları bir olan bu fikir akımlarının bir de öncelik sırası vardır. Örneğin, çağdaş düşünce yapısındaki batı medeniyeti, ırk, din gibi unsurları birincil referans olarak kabul etmektedir. Millî sinema uygulanırken "İslamcı" düşünce yapısı, genel olarak çağdaşlaşmış düşünce yapısının bir alternatifi olarak gözetilen bir düşünce akımı olmuş hem siyasi hem de kültürel anlamda etkilerini göstermiştir (Yenen,2012:241).

C. Millî Sinema İle Ulusal Sinema Arasındaki İlişki

Ulusal Sinema Akımı 1965 yılında ortaya çıkarken, Milli Sinema tartışmalarının başlayış yılı ülkemizde 1970'li yıllara dayanmaktadır. Bu iki sinema akımı birbirinden farklıdır. Milli Sinema Akımının kurucusu Yücel Çakmaklı'dır. Ulusal Sinema Akımı denildiği zaman akla gelen ilk isim ise Halit Refiğ'dir. Bu iki yönetmenin, dünyaya bakış açıları, sanatsal yaklaşımları, sanatı algılama biçimleri ve yorumlayış şekilleri tamamen birbirinden farklıdır. Ancak bu iki yönetmenin büyük ortak bir özelliği: Sinemayı Müslüman Türk toplumunun değer yargılarına uygun araç olarak görüp,

filmlerini bu amaç dahilinde çekmiş olmalarıdır.

Yücel Çakmaklı, "Milli Sinema" tanımlamasını ilk kez 1964 yılında "Tohum" adlı bir dergide "Milli Sinema İhtiyacı" isimli bir yazısı ile ortaya koymuştur. Sinemaya sunulan filmleri katı bir üslup ile eleştirdiği bu yazısında, o dönem çekilen filmlerin, estetik bakış açısından uzak olmasını ve tamamen ticari kâr amacı ve para kazanma arzusuyla çekilmiş melodramları ve özgün konuya sahip olmayan filmleri eleştirmiştir. Yücel Çakmaklı, "Milli Sinema" tanımının sahip olduğu özelliklerinin çerçevesini bu yazısında çizmiştir. Çakmaklı 'ya göre; manevi değerlere çok önem veren Müslüman Türk Milleti'nin yaşamış olduğu Anadolu'nun gerçek hikayelerini anlatan filmlerin, "Milli Sinema" isimlendirilmesi gerekmektedir. Çakmaklı'nın filmlerinde Müslüman ve Türk olmanın bazı erdemleri vardır. Ve filmlerinde bu erdemlerin gerekliliklerine sıklıkla yer vermiştir. Bu filmlerden biri de "Birleşen Yollar" adlı filmidir. Bu filmde, maddi huzur ve isteklerden ziyade, manevi ihtiyaçların gerekliliğine yer verilerek manevi duygular vurgulanmaktadır. Filmde maddiyata değer verilmemesi gerektiği anlatılmaktadır. Filmde asıl değerli olan şey, Türk toplumundaki Müslüman bireylerin manevi inanç ve duygularıdır.

"İslamcı" düşünceye sahip bazı düşünür ve eleştirmenler, bu dönemde Milli Sinema akımına bağlı olarak çekilen dinsel temaları yeterli görmeyerek oldukça eleştirmişlerdir. Onlara göre, Milli Sinema 'da dini unsurların kullanılması yetersiz kalmıştır. Bu düşünürlere göre, olması gereken Milli Sinema anlayışı, filmlerde tamamen "İslami kimliğin" ön planda tutularak çekilmesi gerektiği görüşüdür. Bu eleştirmenlere göre, Türk Milleti'nin asıl özü İslamcılıktır. Ve filmleri de tamamen İslamcılığa ve İslami sembol ve imgelere yer verme aracı olarak kullanmayı arzulamışlardır.

Milli Sinema Akım'ının tezi, Milli fikirlerin ve Milli bakışın, sinema aracılığıyla topluma aktarılmasıdır. Millî sinemacıların Milli bakış açıları, Millî düşünce yapıları ve Milli yaşam görüşleri, çekmiş oldukları sinema filmlerine de yansımış, filmlerini Milli benlik duygusuyla yorumlayıp topluma mal etmelerine sebep olmuştur. Bu bakış açısı ile sinema yapımları "Milli Sinema" kavramını doğurmuştur. (Yorgancılar, 2010:72).

Yücel Çakmaklı'nın Milli sinemayı anlayış ve yorumlayışında, Türk toplumunun tarihi birikiminde toplumun yaşama şeklini, özüne ve geçmişindeki köklerine bağlılığını,

toplumdaki yeniliklerle kaynaşan uygar bir anlatım görmek mümkündür.

Çakmaklı; sanat, din ve ilim gibi üç temele dayandırılan Milli Sinema 'da Osmanlı ve Selçuklu'dan izler gördüğünü, Milli kültürün sinema yoluyla aktarılması gerektiğini, tarihi kültür birikimlerinin, toplumda birikmiş öz değerler ile sinemaya yansıtılması gerektiğini ifade etmektedir (Yorgancılar, 2010:72).

Çakmaklı, kendi yapmış olduğu hiçbir filmde ticari amaç gütmemiştir. Ve insanların temel problemlerini, toplumda ezildiğini, kendi özünden uzaklaşmak zorunda kaldığını, kapitalizm düzenindeki çıkmazlık ve bunun getirmiş olduğu bunalımları, Milli Sinema kapsamında anlatmayı amaç haline getirmiştir. Millî Sinema Akımı, toplumun sorunlarının yansıtılması ve çözülmesi ve toplumun sağlıklı bir devamlılığının olması için, İslam nizamını bünyesinde barındırmak istemektedir. 1976'lardan beri ise Milli Sinema, ayrıca kendi içinde Mili mi? Ulusal mı? gibi sorularıyla tartışmalarını genişletip, kitle iletişim araçlarında İslami model arayışı tartışmaları olmuştur.

Ulusal Sinema'nın öncüleri arasında yer alan Halit Refiğ, 1960'lı yıllarda Amerika'nın hem sağı hem de solu kendi kontrolü altına almış olduğu görüşündedir. Kemal Tahir'in görüşlerinden etkilenen Refiğ sinema alanında "Ulusal Sinema" yaklaşımını benimsemiş ve bu doğrultuda hem fikirler ileri sürmüş hem de filmler üretmiştir. Refiğ, ülkenin bölünme riskine karşılık bölünmeden ve parçalanmadan, birleştirici olmak gerektiğini, Atatürk'ün bu konudaki fikirlerini benimsemek gerektiğini vurgulamaktadır. O'na göre, bu birleştiriciliği kavramanın ve uygulamanın yolu Ulusal Sinema yapmakla olmaktadır. Çünkü Atatürk'te Kuvayı-i Milliye ve Hakimiyet-i Milliye ile Ulusal devlet anlayışını benimsemiştir.

Ulusal Sinema Akımı kurucularından Halit Refiğ, Ulusal Sinema çizgisini belirlerken gerçekçiliğin her toplum için farklı biçimlerde ortaya çıkmış olduğunu anlatmaktadır. Bu toplumsal gerçeklikler Ulusal Sinema arayışlarında bulunur. Bu arayışlardan ilkini "Halk Sineması" kavramı kapsamında yapmaya çalışmış, daha sonraları ise 1967-1968 yılları arasında " Ulusal Sinema" kavramını kullanmıştır.

Ulusal Sinemanın beyaz perdeye aktarılan ilk filmi "Bir Türk' e Gönül Verdim" adlı film olmuştur. Bu filmde Alman bir kadının Müslüman olması anlatılmaktadır. Hatta filmin afişinde seccadede dua eden bir kadın profili kullanılmıştır. Bu filmin afişinde

dini imge ve simgelerden biri olan seccade, namaz kılınması ve başörtüsü kullanımı, filmin Milli Sinema Akımı ile de ilişkilendirilebileceğini göstermektedir. Çünkü Milli Sinema Akım'ında da bu imgelere yer verilmektedir. Fakat Halit Refiğ' in bu şekilde bir afiş kullanmaktaki amacı ile bir kadının filmde din değiştirmesi gibi konulara yer vermesindeki amacı sadece İslam'ın güzelliklerini anlatmak olmamıştır. Asıl anlatmak istediği Türklerin de kendine has olan toplumda yaşadığı gerçekliklerin olduğudur. Filmin ismin de ve konusunda "Türk " isminin kullanılması bunu anlatmaktadır.

Ulusal Sinema Akımına bağlı olarak filmler çekmeye başlayan Halit Refiğ, düşünür ve romancı Kemal Tahir'den çok fazla etkilenmiştir. Çünkü Kemal Tahir' de Türk toplumunda yaşanan gerçeklerin, klasik Marksist yorumlamalarından tamamen farklı olduğunu düşünmektedir. "Sığırdere" adlı romanı da buna örnek olarak gösterilebilmektedir. Ulusal Sinemayı savunanlar, klasik Marksist görüşün yansıttığı gibi batıdaki feodalite ile Türk köylerindeki ağaların benzerlik göstermediğini ve aynı çerçevede işlendiğini değil, aksine Türk toplumundaki sosyal sınıfların batıdaki gibi görünmediğini anlatmaktadırlar. Bu yüzden Ulusal Sinema 'da Türk toplumu Ulusal bilinç ile işlenmektedir.

Halit Refiğ, Lütfi Akad ve Metin Erksan sinemasında Anadolu'nun anlatılması gerektiğini savunurken, Mesut Uçakanve Yücel Çakmaklı Milli Sinema ile Ulusal Sinema'nın aynı anlama sahip oldukları konusunda çok fazla tartışma yaşanmıştır. Fakat Refiğ, Mili Sinema ile Ulusal Sinemanın aynı amaca hizmet etmediğini her fırsatta açıklamıştır. Halit Refiğ, bu ayrımı nasıl ve neden yaptığını anlatırken, "Ulusal" kelimesini bilinçli olarak laiklik özelliğini taşıdığı için seçtiğini, dini konular ile ilgilenmiş olsa bile, laiklikten asla taviz vermeyeceğini belirtmiştir. Refiğ' e göre; "Milli" kelimesini, dini anlatmak için kullanan yönetmenler vardır ve Milli sorunları değil, dini ve İslam ahlakını filmlerinde anlatmaktadırlar. Halit Refiğ, İslami değerlere saygı duyduğunu, asla karşısında olmadığını ancak, filmlerindeki önceliğin İslami hayatın reklamının yapılması olmadığını ifade etmiştir (Aktaran: TÜRK,2001:263).

D. Milli Sinemada Siyasal Söylem Ve İdeolojik Yapı

Milli sinema kapsamında dini unsurlarıçeren dini sinema, 1970'te Türkiye'de, toplumun ahlaki değerlerini korumak amacıyla yapılan bir "siyasal söylem sineması" olarak ortaya çıkmıştır. İlk önceleri sadece belirli bir muhafazakar kitleye yönelik

yapılan dini sinema, 2000 yıllarına gelindiğinde Türkiye’de cemaatlerin görünür olması ile birlikte bir cemaate ve o cemaatin kendi kitlesine ve kültürüne yönelik filmler yapmaya başlamıştır. (Akser, Panorama Khas, yazı 113).(https://panorama.khas.edu.tr/turk-sinemasinda-dini-filmler-gelenekciligin-modernlesmesi-113).

Türkiye’de 1960 yıllarda siyasetle ilgili tartışmalara açık ve çok yaygın bir şekilde yer yapılmaya başlanılmıştır. Toplumsal, siyasal ve ekonomik dönüşümler sonucu farklı konularda siyasi söylem oluşturulmaya başlanmıştır. Bu durum kültürel alanda da kendini en çok şiir ve romanda göstermiştir. Sinemada da siyasal düşünceler, toplumsal imgelerle varlığını çok dinamik ve kapsamlı bir şekilde karşımıza çıkarmıştır. Bu dönemde belirli bir hedef kitleyi etkileyen popüler sinema varken, bir yandan da devrimci sinema, Milli sinema ve ulusal sinema gibi sinema akımları varlığını göstermiştir. Bu toplumsal hareketliliğin içerisinde sosyolojik içerikler kazanan sinema, edindiği bu sosyal içeriklere siyasal bir çerçeve çizmek için çaba göstermeye başlamıştır. Bu durumda popüler sinema sıradan vatandaşın günlük yaşadığı siyasete vurgu yaparken, siyasi söyleme sahip sinema ise aydın insanların toplumsal ve siyasi düşüncelerini aktarmıştır .(Bostan, 2020:105).

1970’lerde sağcılarının ve solcularının sinema üzerindeki etkilerinin yoğun olmasından dolayı, Milli Sinema da bir siyasal söylem ve siyasal hareketliliğin içinde yer almıştır. Bu yıllarda sinema ideolojik söylemler ile çok fazla kuşatılmış, filmlerde sanatsal kaygılardan çok fazla uzaklaşmıştır. İslami sinemanın uzantısı olarak devamlılığını sürdürmek isteyen Milli sinema, kendini İslami söylemlere dayandırmıştır. (Yorgancılar,2019:5).

Türkiye’de dini sinema 1970’lerde siyasi etkinlikler ve siyasetle bağlantılı olarak başlamıştır. Din ve siyasetle bağlantılı olan böyle bir sinemanın ortaya çıkmasıyla muhafazakar ve geleneksel değerlere sahip izleyici kitlesinin sinema salonlarına yönelmesine yol açmıştır. Bu durum, dinsel, siyasal ve ticari kavram üçgenine yol açmıştır. Dini sinema, 1970 yılında başlangıç yapmış olsa da 1990’lı yıllara kadar diğer sinemalara göre geride kalmıştır. Dini sinemanın siyasal söylem ile ilişkili hale gelmesi, 1990’larda başörtü sorunu ile tekrar yükseliş göstermiştir. Millî sinemada işlenen dini temalar (başörtüsü, göç, kadının toplumda edindiği yer) gündemde kalarak bu temalar zamanla siyasal söyleme dönüşmüştür.

Türkiye’deki dini filmlerin başlangıcı” Birleşen Yollar” filmi ile olmuştur. (1970). Aynı yıl Necmettin Erbakan’ın kurmuş olduğu Milli Nizam Partisi, Türk siyasi yaşamında olduğu gibi dini filmlerde de etkisini göstermiştir. Böylece artık muhafazakar ve geleneksel kesimin siyasal İslam çerçevesinde mecliste temsil edilmesi ile dini filmlere yönelik de artış görülmüştür. 1973 ile 1975 yılları arasında çekilen dini içerikli filmler sayısal olarak artmıştır. Ancak 1980 darbe döneminde bu tür konuları içeren filmlerde azalma yaşanmış, 1990’lı yıllarda Refah Partisi’nin yükselişe geçmesi ve tesettür sorununun toplumsal sorun haline gelmesiyle dini film çekimleri yeniden yükselişe geçmiştir. Ak Parti iktidarı ile özgür bir hal alan dini konular, daha rahat bir şekilde konuşulmaya ve tartışılmaya başlamıştır. Dini filmlere övgüler yapan film eleştirmenleri, bu tarz filmleri “beyaz sinema” olarak adlandırmaya başlamışlardır (MURAT, A. Panorama Khas, 113).<https://panorama.khas.edu.tr/turk-sinemasinda-dini-filmler-gelenekciligin-modernlesmesi-113>.

Dini sinemanın sahip olduğu siyasal söylem, modernleşmenin karşısında duruyor gibi görünmesine rağmen, aslında modernleşmenin karşısında olmamıştır. Siyasal olarak laikliğe karşı durmuş fakat sekülerizmi de reddetmemiştir. Gelenekselci bir söyleme sahip olan bu tür filmlerde toplumu kendi değerleriyle etkilemek için devletin yönetiminde olunmak istendiğine yer verilmiştir.

Bu siyasal söylemler, dini modern bir üslupla aynı şekilde algılayarak, toplumun merkezinde olmasını istemektedir. Millî sinemanın siyasal söylemi, bazen liberal, bazen muhafazakâr, bazen de Milliyetçi bir tavır geliştirerek, bir yandan da modernizmi bünyesinde barındırmış hem de geleneksel yapısını bozmamıştır. (Murat Akser, Panorama Khas, yazı-113.)<https://panorama.khas.edu.tr/turk-sinemasinda-dini-filmler-gelenekciligin-modernlesmesi-113>.

E. Millî Sinemada Propaganda

İdeolojiler, aslında insanların kendilerini ve dünyadaki her şeyi anlamlandırmaya çalıştıkları sırada kullandıkları araçlardır. Tüm kitle iletişim araçları, baskın olan ideolojiyi topluma dikte etmeyi amaçlamaktadırlar. Sinema ortaya çıktığı zamandan bu yana, çoğu zaman siyasal amaç için propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Sinema, ideolojiyi aktarma ve yaymada en etkili yollardan biri olmuştur. Siyasal etkiler barındıran sinemanın siyasal söylemler taşımaya başlaması 20.yy ‘de, 1950 yıllarda

başlamıştır. Toplumsal ve siyasal olaylar beyaz perdeye aktarılmaya bu dönemde aktarılmaya başlamıştır.

Filmlerde görülen şeyler gerçek değildir ve her biri ideolojiler tarafından şekillendirilerek tekrar üretilmektedir. Öyküleme tekniği kullanılarak, ideolojik anlatımlar filmlere yansıtılmaktadırlar. Propaganda, aslında hedef kitlenin bilinç altını etkilemeyi amaçlar. Savunduğu ve tarafında olduğu ideolojinin faydası için, hedef kitlenin bilinçaltı ve davranışlarında, tutumlarında, düşüncelerinde, davranışlarında değişim sağlamayı ve bu kitleleri kendi ideolojileri doğrultusunda etkilemeyi amaçlamaktadır. Sanatsal bir amaç güden, belirli bir ideolojiyi ve siyasal amacı aktarmak için yapılan filmleri, propaganda filmleri olarak tanımlamak mümkündür. Propaganda hedefiyle yapılan sinema, ortaya çıktığı zamanlardan itibaren çok fazla kişi üzerinde etki eden, bu kişilerin bir fikir oluşturmasını sağlayan, tutum ve davranış kalıplarını etkileyen bir ideolojik araç olmuştur.

Sinemanın yalnızca görüntü ve sesle oluşan bir eğlence unsuru olduğu düşünüldüğünde onun popüler kültürün pazarlama araçlarından biri olduğu düşüncesi yok sayılmış olunabilir. Sinema bazı dönemlerde eğlence unsuru olmaktan ziyade, topluma çok güçlü iletiler taşıyabilen güçlü bir propaganda aracı olmuştur. Sinemanın bu özelliğinin farkına varan siyasiler, sinemanın bu yüzü sayesinde onu propaganda aracı olarak kullanmaya başlamışlardır. Scognamillo'ya göre; (1997:183) siyasi bunalım döneminde siyasi güçler tarafından sinema, toplumun ikna olmasını sağlayan ve kamuoyu oluşturma yeteneğine sahip olan bir unsur olmuştur. Sinemada propaganda hem milli propaganda hem de siyasal propaganda şeklinde söylemler geliştirmiştir.

Türkiye'de sinema yoluyla propagandaya özellikle 1960 ile 1980 yılları arasında ağırlık verilmiştir. Her siyasal akım ve bunların sinema sektöründeki temsilcileri siyasal propaganda olanaklarından yararlanmışlardır. Türkiye'de 1970'li yıllarda propagandanın sinemaya yansımaları denildiğinde ilk akla gelen isim Yılmaz Güney'dir. Çünkü Güney, devrimci hareketlerden esinlenerek, bu ideolojisini tüm filmlerine yansıtmıştır. Güney'in "Arkadaş" filmi ilk ideolojik tavrını ortaya koyduğu filmidir. Onun yaptığı filmlerden en çok dikkati çeken ideolojik filmi "Yol"dur. Senaristliğini Güney'in yapmış olduğu bu film, sinemayı tamamen bir siyasal propaganda aracı kullanarak yapılan bir filmidir. Türkiye'de çekilen siyasal propaganda amacı güden filmlerde, genelde sistem eleştirilerine yer verilmiştir. 2000'li yıllardan sonra ise,

politik belgesel nitelikte filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu filmler de ideoloji içermektedir.

Sinemada izleyiciye sunulan tüm filmler, ekonomik amaç da taşımaktadırlar. Ekonomik sisteme bağlı olan bu filmler aynı zamanda bir de ideolojik yapıya da bağlıdırlar. Filmlerde verilen ideolojik mesajlarda, iki farklı yaklaşımla karşılaşılabilir. Birincisi algılanan mesaj ile izleyici filmi eleştirip tepki gösterebilirken, diğer bir seçenekte de seyirci, bu verilmek istenilen ideolojik mesajı kabul edip, onaylayıp, bu ideolojinin peşinden gidebilmektedir. İdeolojik veya propaganda amaçlı yapılan filmlerde, aktarılmak istenilen ideoloji, film kahramanı üzerinden ya da senaryoda farklı bölümlerdeki anlatımlarla karşımıza çıkabilmektedir. Bu durumu tıpkı siyasal propaganda yapan filmlerde olduğu gibi, dini propaganda aracı olarak kullanan filmlerde de görmek mümkündür.

Atilla Dorsay'a göre; sinemada propaganda yapılması, sanatın işlevine kesinlikle uymamaktadır. Fakat çoğu film, ekonomik amaç ve belli bir politik görüş barındırmaktadır. Bu yüzden de filmlerde siyasal ideoloji olmasa bile, mutlaka bir propaganda amacı vardır. Propaganda yapma aracı olarak sinemanın seçilmesinin sebeplerinden en önemlisi, sinemanın gerçeği tekrar üretmesi ve anlatılanların gerçekmiş gibi yansıtılmasıdır. Bu yüzden her zaman çok etkili bir propaganda aracı olmuştur. Sinemada propaganda iki şekilde yapılmaktadır. Birincisi, dolaylı yollardan mesajı gizli tutarak yapılan propaganda, ikincisi ise doğrudan yapılan ve verilmek istenilen mesajı direkt aktaran ve siyasi söylemlere yer veren propaganda şeklidir.

Sinema, milliyetçi ideolojik söylem olarak düşünüldüğünde, kitleleri tek tip kalıba koyan, etkileme gücü yüksek olan, provokatif özellikler taşıyan bir tutuma sahiptir. Ulus kimliğinin oluşması, muhafaza edilmesi ve devamlılığının sağlanması için, ulusal bilince yönelen kültür araçlarının içinde sinema, her türlü iletinin kolaylıkla anlaşılabilir olması sebebi ile çok büyük ilgi görmüştür. (Yedidal,2009:99).

Mustafa Aslan'a göre; (2015:18) "*Din, devletleşme sürecinden sonra da milliyetçi ideoloji tarafından çeşitli amaçlar için kullanılmaktadır. Hiçbir ülkede merkezi idare, coğrafi ve kültürel olarak uzak yerlerde, merkezdeki kadar etkili değildir. Çember genişledikçe, halkalarda da zayıflama başlar. Milliyetçi ideoloji, bütün milleti aynı duyguyla bilinçlendirmek için özellikle zayıf halkaların kopmamasına özen göstermektedir.*"

Milli Sinema akımı içinde de bu anlamda propaganda içerikli mesajlar yerini almıştır. Toplumsal ve siyasal alanda tartışma konusu olan dini semboller ve konular filmlerin hikâyelerine yerleştirilmiştir. Müslüman kimliği ve yaşantısı, başörtüsü sorunu, imam hatipli olmak gibi konular inançlı ve muhafazakar kesimin talepleri olarak işlenmiştir.



IV. TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMLARININ KANAAT ÖNDERLİĞİ VE KARAKTER TEMSİLLERİ

A.Din Adamlarının Kanaat Önderliğindeki Yeri Ve Önemi

Kanaat önderliği kavramı ve bunun toplumdaki etkisi üzerine Batı'da birçok çalışma yapılmıştır. Aslında medyanın ve kitle toplumu kuramcılarının gücü ile yönetilen, "kanaat önderi" adıyla anılan bu tipolojilerin, ilgi alanları; din, pazarlama, siyaset, eğitim ve iletişimdir. Kanaat önderlerinin kimliği, nasıl özelliklere sahip olduğu etkilerinin neler olduğu, etkilediği kitle ve etkileme gücünün hangi düzeyde olduğu, kamuoyunu nasıl etkilediği, yeniliğe karşı duruşunun nasıl olduğu gibi sorular tartışılmış ve bu konuda birçok çalışma yapılmıştır. (Ulutaş,2015:25).

Kanaat önderliği üzerinde yapılan bir çalışmaya; "liderliğin boyutları, liderin ne olduğu, lider olmanın nasıl bireysel olduğu veya toplumsal ihtiyacı karşıladığı, hangi boşluğu doldurduğu" gibi sorular dayatılmaktadır. Weiman'da bu alanda yapılan çalışmaların liderliğin hangi noktada düğümlendiğini ve liderliğin, lider olan ile olmayan arasındaki farklılıklar üzerine konumlandığını ifade etmiştir. Liderlik üzerine yapılan hemen her çalışma, liderliğin farklı boyutlarına odaklanmıştır. (Ulutaş, 2015:31).

Kanaat önderliğinin ilgi alanının yanında, oldukça önemli olan alanlardan biri de din ile ilgili olan boyuttur. Kanaat önderliği bağlamında din adamlarının rolü, toplum üzerindeki etkisi, liderliğinin boyutu, kamuoyunun üzerindeki lider statüsü uzun yıllar boyunca önem arz etmiştir.

Dinin yayılmasında, tanınmasında, anlatılmasında da kanaat önderlerinin payı büyüktür. Toplumsal yaşamın var oluşundan itibaren, insanların kendilerini yönetebilecek, yön verecek, bilgi verebilecek, yapmaları gereken şeyleri onlara karşılaştıkları kriz anında öğretebilecek liderlere ihtiyacı olmuştur. Toplumsal hayatın bir parçası olan din olgusunun, yaşamın var oluşundan itibaren bir dini lidere ihtiyacı

olmuştur. İnsanlar, yalnızca sosyal açıdan değil, kendilerine dini anlamda da önderlik edebilecek güzel ahlaklı, bilge, güvenilir ve dürüst liderlere ihtiyaç duymaktadırlar.

Günümüzde din adamlarının etki alanları artık yalnızca camiler değildir. Topluma erişebilecekleri en uzak yerden en yakın yere kadar, din temalı kanaat önderliği görevlerini üstlenirler. Teknolojini gelişmesi ile dini bilgilere artık daha farklı ve kolay şekilde ulaşılabilir. Bu yollardan biri de sinemadır. Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması ve yaygın hale gelmesiyle birlikte, din adamları da kanaat önderleri olarak sinema ile karşımıza çıkmaktadır. Daha önce de bahsedildiği gibi, sinemanın kamuoyu üzerindeki etkisi oldukça yüksektir. Sinemayı destekleyen ses ve görüntünün aynı anda kullanılması, onu etkileyici kılan unsurlar arasındadır. İşte tam da bu noktada din olgusunun, hedef kitleye, kamuoyuna ulaşmasını sinema aracılığı ile kanaat önderlerinden olan din adamları sağlamaktadır.

Kanaat önderliği, toplumun her döneminde, her kesiminde farklı açılarla ele alınmıştır. Din adamları sosyal açıdan incelendiğinde, kamuoyu ve medyayı ne ölçüde ve nasıl etkilediği her dönemde araştırılan bir konu olmuştur.

Milli Sinemada dini filmlerin ağırlıklı olduğu dönemde din adamlarının başrolde olması kaçınılmaz olmuştur." Din adamı karakterlerinin çeşitli değerlendirmeleri, son zamanlarda büyük gelişim göstermiş olan kitle iletişim araçlarında da görülmektedir. Bunun yanı sıra edebi metinlerde de bu karakterler karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki bunlarla beraber, sinema ve televizyon gibi önemli kitle iletişimini sağlayan araçlarda da görülen dini karakterlerin temsil biçimleri, genel kültüre ve edebi ürünlere yansıtılmış örneklerden de farksızdır. Oldukça önemli bir kitle iletişim araçlarından olan televizyonda da görülen dini adamı tasvirleri de genelde olumlanmamış bir şekilde ortaya çıktığı görülmektedir (Yenen,2012:1165)

Sinemada din adamı temsilleri her mecrada farklı şekillerde ele alınmıştır. "Dinin toplumsal uzayda oluşturduğu dikey ve yatay tabakalaşmanın en önemli taşıyıcılarından birisi, aşkın bilgisine sahip olduğuna inanılan özneleridir. Bu kişiler, sahip oldukları dinsel bilgi birikimin niteliği dolayısıyla, müntesipler tarafından manevi hiyerarşi anlamında, farklı birer pozisyonla konumlandırılmışlardır. Bu konumlandırılmanın merkezi, sahip olunan varlığın değeri iken, zamanla onu taşıyan varlığın değerine doğru evrilmiştir. Dolayısıyla tecrübelerle benimsenen bu tutum ve olgu, sadece dinsel olanın sınırlarıyla çevrelenememiş, hayatın bütün alanlarına

yayılmıştır. Dini Bilimler bağlamında, dini hayatın ilk dönemlerinde, toplumsal hayatın seyrini belirleme karakterine sahip insan tipleriyle karşılaşmaktadır (Yenen,2012:1167).

B.Modern Dindar Karakterler

Sinema, toplumdaki yaşam şeklini en gerçek şekilde anlatan, toplumsal hayatın yaşayışı hakkında genel bilgiler veren çok önemli bir sanat dalıdır. Bir film ile toplumdaki birçok olgu hakkında bilgi edinilebilmektedir. Hakkında fikir edinebildiğimiz toplumsal olgularla bağlantılı bir şekilde, sadece olay ve olguların değil, aynı zamanda bir de sinemadaki karakterlerin de yansıtılma biçimleri, toplumun içerisinde barınan, gerçekte var olan gerçek karakterler hakkında da bilgi sahibi olmamıza yardımcı olmaktadır. Bu karakter temsillerinden biri de din adamlarıdır. Türk Sinemasında din adamlarının tasvir edilme şekline bakıldığında, büyük ölçüde olumsuz yanlarının daha ağır bastığı şeklinde temsiller görmekteyiz. Bu olumsuz temsillerin asıl temel noktası, Türkiye'nin modernleştirilme çabasına dayanmaktadır. Toplum olarak modernleşirken, gelenek ve göreneklerden, din ve tasavvuf anlayışından koparak, toplum dönüştürülmeye çalışılmıştır. Toplum çağdaştırılıp dönüşürken, sinemada temsil edilen din ve dindar karakterler, "çirkin" tip olarak, her zaman sakal bırakmış tipler, batıl kavramlar ile yürüyen dini inanç, cahil ve kırsal alanın dışına çıkmayı becerememiş tiplerle karşımıza çıkmaktadır.

Türk sinemasında genelde öğretmen veya mühendis olan insanlar aydın insanları temsil ederken, geride kalmış, cahil, hiç eğitimi olmayan kişiler şeklinde işlenen karakterler din adamları olmuştur. Eğitim, şehirleşme, ekonomik açıdan yükselme, demokrasinin hakimiyeti gibi evrensel yayılan değişkenler ve bu değişkenler arasında yaşanan neden-sonuçların, zamanın ve mekânın bütün olarak bağımsız olması ve bütün bunların modernleşmeyi ortaya koyması ile karşılaşmaktayız (Göle,2010:83). Bu şekilde modernleşen aydın kesim ile, geride kalan kitle arasında büyük bir uçurum oluşmuş ve din olgusu ile geleneğin yansıtılma şekli değişmeye başlamıştır. Modern söylemler ile modernizinin dışında kalan kitlelerin arasında hiçbir ortak nokta olmamış, aksine iki tarafta farklı söylemler ile devamlılığını sürdürüp yeni bir kültür oluşturmuştur. Dolayısıyla "batılı" olma arzusu büyük bir kitle tarafından, modernizasyonu getirenlerin "devletçi" düşünme sistemi ile ilişkilendirilmiştir. Bunun yanı sıra, "dayatılmış modernleşme" ile modernleşme kendi aralarında birbirlerinin

karşısında durmuş, böylece geleneksel kimliğini korumaya çalışan farklı bir kültür oluşmaya başlamıştır. Modernleşme, geleneksel kültüre hala bağlı kalan kitleyi, ortadan kaldırmakta yetersiz kalmıştır. Bu şekilde de modern kültürün her zaman farklı şekillerde ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Keyder,2010:49). Böyle bir kültürün varlığı, Türk filmlerinde din adamlarının tasvir edilmesini “orta çağ uzantısı” olarak temsil edilmiş halde karşımıza çıkarmaktadır.

Türkiye’de Cumhuriyet’in ilk yıllarında yayılan ideolojik düşünce; İslamiyet’in Türk toplumunun yapı taşlarından biri olduğunu reddetmiş, bu da elit kesim ile okumamış kişiler arasındaki mesafeyi oldukça arttırmıştır. Cumhuriyetten önceki sistemde, heterojenlik hoşgörülü bir biçimde karşılanmaktaydı. Cumhuriyetçi ideolojiye sahip olan kişiler ise, feodaliteyi hala bünyesinde barındırmış, aykırılaştırılmış toplulukları özümsemeye çalışmışlardır. Bu yaklaşıma en güzel ve en doğru örnek ise, Türkiye’deki Cumhuriyet Dönemi öğretmenleri olmuştur. Cumhuriyetçi ideolojiye sahip bu bazı öğretmenlere göre; bilim ile “gericilik” olarak kavranan iki muhalif unsurun tartışmasına yönelik pozitif yönde gelişen sisteme doğru bir ilerleme mevcuttur ve bu ilerleme kaçınılmazdır. (Mardin, 2010:73,74).

Toplumu bu şekilde dindar kişiler üzerinden algılamış olan kesim ile, laik ve modern düşünceye sahip toplulukların arasındaki fark oldukça göze çarpmıştır. Din ve dindarlık idrakini topluma aktarmak ve kabul ettirmek için sinemayı bir araç olarak kullanmak isteyen topluluklar olduğu gibi, bir de sinema ve tiyatro gibi sanat öğelerinin, toplumun ahlakını bozabileceği algısına sahip topluluklar da olmuştur. (Berkes, 2013:447).

Filmlerde kullanılan imgeler, izleyiciye yeni gerçeklik şeklinde yansıtıldığında, izleyicilerin filmi filmlerdeki karakterler üzerinden algılaması daha basittir. Bu kapsamda bakıldığında, sinemanın gerçeği tekrar üretip yansıtma kabiliyetine sahip olması (Battal,2006:26) fikri ile yeniden şekillenen toplumun gelişimine katkı sağlaması mümkün olmaktadır. Sinemadaki karakterler, toplum tarafından örnek alınabilir hatta rol model olma özelliği oluşturabilmektedir. Filme bütün olarak bakıldığında ise, toplumun yaşayış şeklini etkileyip yön veren içerik sunmaktadır. Dünyadaki çok sayıda kültür ve gelenek, sinemadaki karakterlerin bu şekilde yansıtılmasıyla, modernizmeyi kendi toplumsal biçimlerine uygulamak için, taklide yönelik bir şekilde ilerleyebilmekte ve bir yandan da bunun sonucunda farklı ve yeni

toplumsal normlar oluşturmaktadır. Kitle iletişim araçları bu konuda toplumun kültürel açıdan dönüşmesine asla izin vermese bile topluma örnek olabilmeyi başaramışlardır. İzledikleri filmlerdeki karakterleri örnek alıp bunu hayatlarına uygulayan kişiler, gerçek hayattaki toplumsal düzenin içerisinde yaşanan olaylara, tıpkı filmlerdeki karakterler gibi tepkiler vermiş, kendilerini bu karakterler ile özdeşleştirmişlerdir. Bu bağlamda bakıldığında bireyin etkileşimde olduğu diğer bireyler arasındaki ilişkiler belli bir kalıba girmiş, böylece sosyal yaşama dahil olmuştur. (Karakaya, 2008:16).

Popüler kültürün, ortaya çıkmasında etkili olduğu varsayılan “popüler dindarlık” kavramını, halkın öz kültürü ile de ilişkilendirmek mümkün olmaktadır. Halk kültürü, aslında endüstriden önce oluşan toplumların geleneklerini ve kültürlerinin yanı sıra, şu anki zamanın köy kültürünü de içermektedir. Popüler kültürün ürünleri genelde, sanayileşmiş toplumun oluşturduğu kültürlerdir. Fakat popüler kültürün günümüzdeki varlığını, geçmiş kültürlerdeki uygulama ve inanışlardan bağımsız ve geçici etkiye sahip olarak düşünmek doğru bir yaklaşım olmamaktadır. Çünkü popüler kültürü halk oluşturmaktadır ve bu kültürün devamlılığı mutlaka vardır. Sosyolojide bahsedilen “kitle kültürü” kavramı gibi geçici şekilde zaman zaman moda olup yaygın hale gelip, daha sonra kısa sürede etkisini kaybedip yok olmaz. Bu bağlamda bakıldığı zaman, popüler dindarlık kavramı hem dinlerden önceki toplumlardan günümüze kalan inançlarını hem de evrensel dinlerin inançlarını ve geleneklerini içinde taşıyan bir dindarlık şeklidir. (Arslan, 2004:27-29).

Türk toplumunda çok farklı boyutlarda ortaya çıkan dini yaşam, popüler dindarlık kavramının birçok halk topluluklarında yaygın bir şekilde görülmektedir. Örneğin Türk toplumundaki dini yaşamı ve din imgelerini anlamaya ve anlamlandırmaya yönelik gelişen bir unsur olarak karşımıza çıkan “popüler dindarlık” kavramı da bu çerçevede ele alınmalıdır (Arslan,2006: 289,319).

Popüler dindarlık, genelde kitabi dindarlığın sınırları içerisinde dini öğretilerden ve teolojiden uzak, dini otoritelerden yoksun ve dini kurumlardan bağımsız, sistemi olmayan inançlar şeklinde ortaya çıkmaktadır. Ve popüler dindarlık, dini öğretilerden ziyade; büyüler, kehanetler, fal ve benzeri konuları, Şeri kurallardan çok dini coşku ile araçlara dayalı bir şekilde biçimlendirmektedir (Arslan,2004:56,58). Popüler dindarlık, İslami esaslara kısmen bağlı kalarak, geleneksel hayatın benimsemiş olduğu

hurafelere dayalı bir dindarlıktır. Popüler dindarlıktaki unsurlar, topluma bir dünya görüşü sağlamakta ve toplumun ihtiyaçlarına ulaşmasına olanak sağlamaktadır. (Taş,2005:66). Bu bağlamda bakıldığında Türk sinemasındaki dini karakterler, uzunca bir dönem modern ve popüler dindarlık çerçevesinde yansıtılmıştır. Ve böylece, İslam dinini öğretici bir unsur olarak değil de çeşitli hurafeler, üfürükçü hocalar ve komik imgenmiş karakterler ile karşımıza çıkarmaktadır.

Milli Sinemada popüler kültürün inşa ettiği dindarlık kavramı dışında, dini tebliğ eden ve öğretici imgeler yer almaktadır. Çalışmaya konu olan “The İmam” filmindeki inanç sistemi, eski Türk filmlerinde veya bazen İslam kültüründe de rastlanan hurafelere veya geleneksel dindarlığa yer verirken aynı zamanda farklı bir karakterle modernize edilmiş dini karaktere yer verilmiştir.

C.Popüler Kültür ve Dindarlık Arasındaki İlişki

Türkiye’deki dini hayatın değişimine sebep olan temel unsurlardan biri de hiç kuşkusuz popüler kültür araçlarının dini yaşama dahil olmasıdır. Popüler kültür, gündelik hayata ait bir kültür olarak karşımıza çıkarken, Milli kültürden de farklı olarak yorumlanabilmektedir. Çünkü popüler kültür, zamana ve zamanın getirdiği koşullara uygun bir şekilde üretilip, çok çabuk tüketilmektedir. Çok nadir bir şekilde ise, Milli kültüre katkı sağlamaktadır. Gündelik hayatın güzel, basitçe ve kolayca geçirilmesini sağlayan popüler kültür, birçok kitleyi de etkisi altına aldığı için aynı zamanda ideolojik bir fonksiyonu da elinde bulundurmuş olduğu varsayılmaktadır. (Oktay,1994:13-33). Bu kültürü nesillere aktaran baş araçlar ise kitle iletişim araçlarıdır.

1970’li yıllarda Türk siyaseti popüler kültürün ve gündelik hayatın içine kadar girmiştir. Bu dönemdeki Türk Sineması, sadece siyasi filmlerin varlığı ile değil tecimsel sinemaya da dahil olan bazı siyasi üsluplar ve popüler kültürün isteğine bağlı olarak bir tarzın varlığını da bünyesinde barındırmıştır. Örneğin popüler kültürün getirilerinden etkilenen yönetmenlerden Şerif Gören de işte bu noktada eskiden Auteur tarzda çektiği sinema akımından kopmuş, arabesk film denilebilecek filmler çekmeye başlamıştır. Nitekim Gören ‘in popüler kültürün bir getirisi olan arabesk filmleri de yönetmenin Yeşilçam’ın kodlarını kullanırken kendi özgün sinemasal dilini geliştirmeye yöneldiği, aynı zamanda da popüler sinemanın seyircisiyle rahat diyalog

kurmasına yardımcı olacağını düşündüğü filmler 1974-1981 döneminin ürünleridir. (Karadoğan,2005:22-23).

Dindar topluluklar, 1990 yıllarına kadar sosyoloji ve felsefi alanda güçlü bir temele ulaşamamış olsalar da belli bir döneme kadar popüler kültürün tamamen karşısında duran söylemler geliştirmişlerdir. Bu söylemlerin doğuşundaki en büyük sebeplerden biri, ahlaki değerlerin körelmesi konusundaki kaygılar olmuştur. Bu düşünceden hareketle, popüler kültür ürünlerinin birçok özelliğinin, dinin onaylamadığı özelliklerden oluştuğu inancı yaygındır. (Eygi,1976:11).

Popüler kültüre ait unsurların dindar topluluklara ulaşip, onlara dahil olması, TV kanalları sayesinde olmuştur. Özellikle 1990'lı yıllardan sonra özel TV yayınları ile radyo yayınlarının ortaya çıkması, dindar kesimin dikkatini çekmeye başlamıştır. Bu süreçte iki nokta öne çıkmıştır: birincisi özel TV kanalları TRT'ye göre daha cazip görülmesidir. Bu, insanların daha fazla zamanını TV başında geçirmesini sağlamıştır. Ayrıca, özel TV kanallarında müstehcenliğe daha fazla yer verildiği içindindar kesim, halkın bu tarz yayınlardan korunması gerektiği düşüncesine sahip olmuştur. İkinci bir husus ise, kurulan özel kanalların, iyi bir tebliğ aracı olarak kullanılması ve İslam dininin bu sayede daha fazla kitlelere yayılabilmeye düşüncesi hâkim olmuştur.

Dindar topluluklar tarafından birtakım özel kanallar yüksek maliyetler ile kurulmuş ve bu kanallar düşük izlenme oranına sahip olmuştur. TV'de verilen dini sohbetler, vaazlar gibi dini içeriğe sahip programlar, o dönemde yayın hayatına devam eden özel kanallar ile yarışta geride kalmıştır. Bir süre sonra, dini içerikli programlar, TV'ler için bir alternatif olmaktan uzaklaşmaya başlamışlardır. Bu sebeple yeni arayışlara girilmiş, hem halkı diğer özel kanalların “zararlı” yayınlarından uzak tutmak hem de kanallarını tanıtip, izlenme oranlarını arttırmak için çalışmalar yapmışlardır. Daha önceleri dindar çevrelerin karşıt söylem geliştirdiği müzik ve futbol programları gibi popüler kültür ürünleri olan programlar, kanalların izlenme oranlarını arttırmak için çok iyi bir çözüm olarak tercih edilmeye başlanmıştır.

Popüler kültür, dindarlık kavramı üzerinde büyük bir dönüştürücü güce sahip olmuştur. Öyle ki; daha önceleri dindar çevrelerin tasvip etmedikleri her türlü TV yapımına sıcak bakmayan topluluklar, kendi çevrelerinde TV'de yayınlanan müzik, futbol gibi programlara bile artık sıcak bakmaya başlamışlardır. Böylece popüler kültür araçları, dindarlıkta kabul görmeyen bazı unsurları meşrulaştırmayı başaramışlardır.

Yalnızca programlar değil, zamanla bu araçlar sayesinde TV programlarındaki davranış kalıpları da gündelik hayata yerleşmiş ve meşrulaşmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra popüler kültür araçlarına karşı hala karşıt söylem geliştiren dindar topluluklar olsa da sayıları oldukça azalmıştır. (Saygılı,1988:12-13).

1990'lı yıllarda dini konuların popüler olması, bu konuların artık kamuoyu önünde de açıkça ve sık sık konuşulup tartışılmaya başlamasını sağlamıştır. Bu dini konuların yoğun şekilde konuşulup tartışılmasına özel TV'ler zemin hazırlamıştır. İzlenme oranlarını arttırmak için TV kanalları, dini konuları tartışma edasıyla yayınlamış ve din olgusu izlenme oranı uğruna araç olarak kullanılmıştır. Böylece özel TV kanallarında sohbet ve dini tartışma programları varlığını sürdürmüştür.

1990'lı yıllarda Cumhuriyet tarihinde o zamana kadar hiç karşılaşılmayan bir düzeyde din popüler bir konu haline gelmiştir. Din hem popülerleşmiş hem de bazı dindar topluluklar, popüler kültürün egemenliği altına girmeye başlamıştır. Dindarlığın, popüler kültürün etkisiyle dönüşmesi ve değişmesindeki en büyük etkenlerden biri de siyasal ve sosyal hareketlilik olmuştur. Bu sosyal hareketliliklerde çeşitli İslam araştırmaları gerçekleşmiş ve bu araştırmalar, dindarlığın değişim ve dönüşümünü meşrulaştırmaya yönelik araç görevi üstlenmişlerdir.

1990'lı yıllardan 2000'li yıllara kadar geçen sürede dindarlıkta belirgin bir değişimin yaşandığı söylenebilmektedir. Dindarlığın dini söylemlerinde bir değişim olmasa da dindarlığın tezahürü bağlamında büyük bir değişim söz konusu olmuştur. Popüler kültürün sosyal ve dini hayata doğrudan etki etmesiyle, dindar çevrelerin "helal" ve "haram" kavramlarında birtakım değişiklikler meydana gelmiştir. Burada bahsedilen değişim dini duygu değişimlerinden ziyade, günlük hayatta dine ilişkin uygulamalarındaki değişimdir.

D.Türk Sineması'nda Din Adamı Tipolojisi ve Temsil Biçimleri

İnsanların yaşadığı toplumunun gelenekleri, görenekleri, sosyolojik ve kültürel değerleri kuşaktan kuşağa aktarılırken, aynı zamanda insanlar bu değerleri kapsayan dini inançları ve davranışları, kendi yaşamlarına örnek alarak yaşamaktadırlar. Din, insanların kutsal sayarak inandığı dini inançlarını, hayatlarına yansıtmaktadır. Dindarlık, bireylere göre öznel olan karakterlere sahipken, toplumsal açıdan düşünüldüğünde nesnel karakterlere sahip bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dindar insanlar belli bir inanç temelinde kodlanan değerlere sahiptir, bu değerler inanç sistemi olarak onların yaşamlarında yer almaktadır. Bu sistemde, dini inançlar ibadet şekline dönüşüp somutlaşmaya başladığında insan, manevi doyuma ulaşır ve bu durumda dünyaya artık madde olarak bakmak yerine mana olarak bakmaya başlar. Bu durumda, hayatının bütününe dini öğretileri entegre etmiş dindar kişilere, yaşadığı toplumda bazı görev ve sorumluluklar yüklenmektedir. Dindar kimseler bu görev ve sorumlulukları yerine getirirken; doğruluk, adalet ve etik gibi kodlar içeren değerlere sahip çıkmaktadırlar.

Bütün bu değerlere sahip çıkarken bunu sadece ahlaki sorumluluktan dolayı değil, inancı gereği bütün her şeyin üstünde tuttuğu ilahi güce uygun olarak tüm emirlere ve tüm yasaklara uygun olarak yaşamak ve ebedi hayattaki huzura kavuşabilmek için yapmaktadırlar. Dindar kişilikler toplumda olumlu görülen davranış ve tutumlarını, sadece toplumsal hayatta kabul edilebilmek için değil, öncelikli olarak inandığı ilahi güç karşısında iyi bir kul olma arzusu ile de gerçekleştirmektedirler.

Dindarlık bu şekilde örneklendirilirken, dinin ve dindarlığın sinemada ele alınması da her topluma, her döneme ve her düşünce yapısına göre farklılıklar göstermektedir.

Türk Sineması'nda genel anlamda dindar karakterler ya da din adamları, modernliğe karşıt bir duruşa sahip bir şekilde ele alınmıştır. Sinemamızın etkilenmiş olduğu modernleşmiş batıyı algılama şeklimiz, modern batıya yaklaşım tarzımız ve ortaya çıkan sinema hareketleri, karakter tasvirlerindeki ideolojiyi etkilemektedir. Türk Sineması'nda dini temsil eden din adamları, genelde çok fazla olumsuz biçimde yansıtılan karakterler olarak görülmektedir. Bunun sebeplerinden biri olarak Türkiye'nin modernleşme süreci gösterilebilmektedir. Modernleşen toplum, cahil, kaba-saba, hurafeci gibi görünen din adamlarını dönüştürmek isterken, toplumun dini değerlerinin de içinde bulunduğu birçok değer yok olmasına sebep olmuştur.

Din adamlarının tasvirinin, gündelik hayatta nasıl biçimlendiğini kavrayabilmek için, ülkedeki toplumsal tarihin de incelenmesi gerekmektedir. Toplumsal tarihimizdeki din adamlarının, sosyal hayattaki konumu incelendiğinde, geçmiş yıllarda Osmanlı Devleti'nde din adamlarının (şeyhülislam, kadı vb.), dini alan dışında bir de sosyal ve ekonomik alanda, siyasi uygulayıcılar arasında konumlandığını söylemek mümkündür.

İslam dininde, din adamlarının veya din ile ilgili işlerde çalışan insanların ayrıcalıklı olmadığı vurgulanırken, teolojik yapıda bu şekilde bir sistem kurulmaya çalışılmıştır. Fakat, yukarıdaki paragraflarda da bahsedilen; Osmanlı Devleti'nde dindar kişilerin bürokraside etkili konumunda olması yani kamu işlerinde söz sahibi olmaları, aslında bu kişilerin toplumsal yaşamda statü ayrıcalıklı olduğunu da göstermektedir. Devletin sosyolojik, siyasal ve ekonomik alanında şekillenmiş ve devletin işleyişi ile kazanılmış olan bu ayrıcalıklı statü, devlet sistemde gerilemeler başladığında bu durum da olumsuzluklar yaşanmıştır. 18. yy'den itibaren yapılan değişikliklerin başında, dindar kimselerde de değişim söz konusu olmuştur. Dindar kimseler, Osmanlı'daki değişimlerden etkilenmiş ve dönüşmeye başlamışlardır. Çünkü yenilenme çabası ve geride kalmama arzusu ile dini referansların etkisi de değişime uğramıştır. Bu durumda, dinin bireysel ve toplumsal temsilini sağlayanlar, devlet düzenindeki bu kültürel, sosyal ve dini anlamdaki değişimin karşısında yer almışlardır. (Cihan,2004:273). Çağdaşlaşma ve Batılılaşma çabasının Türkiye'deki en büyük özelliği, Batı'daki gibi dinin ve dini temsil eden din adamlarının sosyal, kültürel ve siyasal anlamda etkisinin azaltılmak istenilmesidir. Çünkü laik bir devlet düzeninde dini temsil eden bir kurumun var olması, laik devlet niteliğinin tartışılmasına yol açmaktadır.

Din adamı kavramı, din adamlarının sosyal hayattaki alanlarda uygulamaya koyduğu farklı tutum ve davranışlarla, kendi adına bir kimlik oluşmasını sağlamıştır. Bu kimliğin beslendiği platform, bazı toplumsal ve sosyolojik fonksiyonlardan oluşmuştur. (Buyrukçu,1995:335).

Türk sinemasında din adamı tasviri, farklı dönemlerde farklı şekillerde ele alınabilmektedir. Bu tasvirlerden bazıları, Türkiye'de modernleşmenin getirdiği, modern toplum bakış açısının yansıtıldığı din adamı tipleridir. Bu tipler, genellikle Kurtuluş Savaşı dönemindeki filmlere yansıtılmıştır. 1960 yılından 2000 yılına kadar olan bazı akımlar ve yönetmenlerinin sinemaya yansıttığı halk dindarlığında, temsil edilen din adamları yozlaşan karakterler olarak tasvir edilmiştir. Ve 2000 yılından sonra, sosyal hayatta var olduğu kabul edilen, benimsenen kabul görmüş din adamı temsilleri yaygın bir şekilde karşımıza çıkmaktadır (Yenen, 2018:289).

Türk Sineması'nın ilk dönemlerinde din adamları tasvirleri, genelde toplumsal yaşam

düzeninde yer edinememiş bir kişilik olarak betimlenmektedir. Din, kültürel ve toplumsal hayatta gerileme nedenlerinden en büyüğü olarak kabul edildiği için, sinemada yansıtılan dini karakterler de “gerici” olarak nitelendirilerek filmlere bu şekilde aktarılmıştır. İlk dönem filmlerinde, dini kişilikler siyasetten ve iktidardan bağımsız olarak düşünülmemiştir. Bu şekilde gözlemlenen din adamları, siyasal ve toplumsal olguların inşasında yer almış ve bu noktada Handan Karakaya’ya göre; halkın her zaman peşinden gittiği, şeyh veya muskacı hoca tiplerleriyle ortaya çıkmaktadır. Bu dönem sinemalarında, devletin bünyesinde devlet kurumlarında görev alan, eğitilmiş imam gibi dini adamlar filmlerde kullanılmayarak, onun yerine cinci hocalar, büyücü hocalar şeklinde tasvir edilmiştir. (Karakaya,2008:14). Genelde bu dönemlerde din adamları, kendi şahsi menfaatlerini dinin önünde tutan, kendi çıkarları uğruna dini ikinci planda tutan ve dini araç olarak kullanan kişiler olarak betimlenmiştir.

Dindar kişilerin, dini alan ve toplumsal alandaki fonksiyonlarına sınırlandırmalar getirilince, 1960 yılından 2000 yılına kadar yapılan Türk filmlerinde, din adamları olumsuz karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal yaşam içerisinde, din ile ilgili her şey bu dönemde daraltılmıştır. Bunun sebebi ise, toplumda var olan din anlayışının değişmesi olmuştur. Bu dönemde sanat alanında ortaya çıkan bazı yönetmenler, entelektüel olarak algılandığından dolayı, bu yönetmenlerin din konusundaki fikir ve görüşleri de varoluşçuluktan, pozitivistten, aydınlanmadan beslenmiştir. Bu sebeple Türk Sineması’na dinin yansımaları da bu fikirlere göre şekillenmiştir. Dolayısıyla bu fikirlere uygun olarak tasarlanan din adamı tiplerini, İslamiyet’in barındırdığı gerçek değerleri taşımayan, dini araç olarak kullanan, aydınlanmaya karşı söylemler geliştiren kişiler olarak ortaya çıkmaktadır. Bu dönemdeki din adamları, sosyal hayattaki mekân uygulamalarında, özellikle anti karaktere sahip, köy ve kırsalda yaşayan tipler olarak yansıtılmışlardır. Din adamı temsilleri, köylü karakterlerde yoğunlaştırılmış, şehirli insanlar “aydın” kimseler olarak işlenirken, dindar kişiler köylü ve eğitimsiz olarak aktarılmaktadır. Hatta bu dönemdeki filmlerde dini karakterler, ibadetten uzak, dini hayatı yanlış yorumlayan kişiler olarak anlatılmaktadır.

2000 yıllarına gelindiğinde, imam ve dini insanların tipleri, geleneksel dinci tiplerinden soyutlaştırılarak, sosyal hayatta kabul gören ve var olan gerçeklik olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Buradaki kabullenme bireylerin, toplumsal hayatta

aktarılan dini olguların, bireysel gerçeklikleri ile bağdaştırılıp, kabullenme manasında düşünölmektedir.



V. KANAAT ÖNDERİ OLARAK DİN ADAMI TEMSİLİ AÇISINDAN “THE İMAM ” FİLMİ ANALİZİ

A.Araştırmanın Amacı ve Önemi

Türk sinemasında din adamları farklı dönemlerde farklı tip ve karakterlerde temsil edilmiştir. Tüm bu temsillerde toplumun belli bir kesimi üzerinde etki gücü vurgulanmıştır. Bu karakterler dönemlere ve sinema akımlarına göre olumlu ya da olumsuz kişilikler olarak sunulmuştur. Bu noktada akımlar ve onları şekillendiren toplumsal, siyasal ve sanatsal koşullar bu sunum biçimlerini etkilemiştir. Bu çalışmanın konusu söz konusu akımlar içinde Milli Sinema akımına odaklanmaktadır. Çalışmada, Milli Sinema akımında bir kanaat önderi olarak din adamı temsili incelenmiştir. İnceleme Milli Sinema akımı temsilcileri arasında yer alan İsmail Güneş'in yönettiği “The İmam” filmi üzerinden yapılmıştır. “The İmam” filmi konu olarak Milli Sinema akımının toplumsal, siyasal, kültürel ve ideolojik özelliklerini yansıtan bir filmidir. Bu anlamda araştırmanın konusuyla örtüşmektedir. Modern yaşam biçimleri ve geleneksel değerler arasındaki çelişkiler, bunların uzlaşma alanları, kimlik bunalımı ve arayışı ve bu görüntü içinde din adamlarının ve işlevi filmin hikâyesini şekillendiren konular olarak ön plana çıkmaktadır. “The İmam” filminde Müslüman kimliği ve değerlerine yabancılaşmış ana karakterin de içinde bulunduğu üç ayrı din adamı temsili vardır. Çalışma bu üç karakter üzerinden din adamının bir kanaat önderi olarak toplum içindeki yerinin nasıl aktarıldığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu açıdan, çalışma sinemanın ideolojik bir araç olarak konumlanışını ve anlatım biçimlerini ortaya koyması açısından bundan sonra yapılacak çalışmalara veri teşkil edecek bir niteliğe sahiptir.

B. Araştırmanın Yöntemi, Evreni ve Sınırlılıkları

Çalışmada “The İmam” filmi betimsel analizi yöntemiyle incelenmiştir. Betimsel analiz yönteminde literatür taramasıyla kuramsal ve tematik çerçeve oluşturulması,

konunun içeriğini belirleyen verilerin bu çerçeve içinde değerlendirilmesi, varsayımların incelenen örnek üzerinden incelenmesi ve bulguların ortaya konularak yorumlanması gerekmektedir. Bu yöntemde elde edilen bulgular önceden belirlenen tematik çerçeve içinde değerlendirilip yorumlanmaktadır. Bu değerlendirme ve yorum aşamasında verilerin neden sonuç ilişkilerine göre analiz edilmesi ve anlamlandırılması bulguların bilimsel çalışmalarda olması gereken nesnel ölçütlere uygunluğu açısından önemlidir. Bu anlamda betimsel analiz yöntemi, çalışma sahibi, tematik çerçevenin oluşturduğu referans alanı içindeki betimlemelerden yararlanarak bulgulara ulaşmakta ve yorumlar yapabilmektedir.

Bu çalışmada tematik çerçeve olarak Türk sinemasının gelişimi içinde ortaya çıkan sinema akımları anlatılmış, konunun odaklandığı Milli Sinema akımının özellikleri aktarılmıştır. Milli Sinema akımındaki din adamı temsil biçimlerinin sosyal, siyasal, ulusal ve ideolojik nitelikleri veri olarak işlenmiştir. Çalışmanın ana temasını oluşturan din adamının kanaat önderi olarak temsili seçilen “The İmam” filmi çerçevesinde incelenmiştir. Çalışmanın varsayımları filmdeki din adamı temsilleri üzerinden analiz edilmiş, betimlemelerden yola çıkarak bulgulara ulaşılmış ve yorumlar yapılmıştır.

Çalışmanın evrenini Milli Sinema akımı içindeki din adamı temsilleri oluşturmaktadır. Bu kapsamda “The İmam” incelenmiştir. Filmde modern yaşam-geleneksel yaşam ekseninde din temelli pek çok alt okuma yer almaktadır. Bu okumalar çalışmada kanaat önderi kimliği üzerinden temsil edilen din adamlarının gündelik yaşam içindeki ilişkileri çerçevesinde ele alınmıştır. Sosyal, siyasal, kültürel ve ideolojik kökenlerinin detaylı analizi ve değerlendirilmesi çalışma kapsamının dışında tutulmuştur.

C. Varsayımlar

Milli Sinema akımında din adamları iyi ve güzel niteliklere sahip olumlu karakterler olarak temsil edilmektedir.

Milli Sinema akımında din adamları topluma dini ve ahlaki değerleri anlatan birer kanaat önderi olarak sunulmaktadır.

Milli Sinema akımında din adamları saygı duyulan, sözüne değer verilen karakterler olarak temsil edilmektedir.

Milli Sinema akımında din adamları sorun yaratan değil, sorunların çözümünde fikir

üreten ve bu yönleriyle topluma öncülük eden kişiler olarak yansıtılmaktadır.

D. “The İmam” Filminin Betimsel Analizi

1.Filmin Künyesi

Yönetmen : İsmail Güneş

Yapımcı : Mustafa Cihat

Senaryo : Ömer Lütfi Mete

Görüntü Yönetmeni: Ege Ellidokuzoğlu

Müzik : Ali Otyam

Oyuncular : Eşref Ziya Terzi (Emrullah), Emin Gürsoy (Mehmet), Ahmet Yenilmez (Hacı Feyzullah), Sinan Akyol (Hasan), Turgay Tanülkü (Muhtar Şükrü), Mete Dönmezer (Numan), Aslıhan Güner (Zehra), Tarık (Burak Yenilmez), Mehmet Ali Tuncer (Mert), Yaşar Karakulak (Haydar)

Yapım Yılı : 2005

Süre :127 dakika

2.Filmin Konusu

Yapımcı “The İmam” filmi, Milli Sinema Akımını yönetmenlerinden İsmail Güneş tarafından 2005 yılında çekilmiş dini temalı bir filmidir. İmam Hatip Lisesi mezunu, bilgisayar mühendisi bir gencin var olan kimliğini toplumdan saklamaya çalışmasını ve bu süreçte gerçek kimliği ile yüzleşmesini anlatmaktadır.

İmam Hatip Lisesi mezunu Emrullah, daha sonra bilgisayar mühendisi olmuş ve batılı bir yaşam tarzını benimsemiştir. Öyle ki, adını Emre olarak değiştirmiş ve kökenini iş ortamından bile gizlemiştir. Yönetmenin adeta bir sentez, bir orta yol olarak bize sunduğu bu karakter, dinî kesimin uzun saçları ve kullandığı motosiklet; laik kesimin ise İmam Hatip geçmişi sebebiyle yadırgayacağı fakat toplumun her iki kesimi arasında bir uzlaşma sağlayabilme potansiyeline sahiptir. Emre'nin İmam Hatip'ten bir arkadaşı olan Mehmet Baykara, onun çalıştığı yeri bulur. Emre'nin deşifre olmasına

sebepe olur. Mehmet Baykara bir köyde imamlık yapmaktadır. Mehmet kanser hastasıdır, tedavi göreceği zaman içinde Emre'den köyde kendi yerine imamlık yapacak birini bulmasını ister. Aslında bu işi yapan Hacı Feyzullah adında dindar bir marangoz vardır. Ama, İmam Mehmet Baykara, köy halkı arasında ikilik yaptığı ve göçerler denen alkol kullanan kesime kötü davrandığı için camiyi ona bırakmak istemez. Köyde imamlık yapacak başka birini bulamayan ve kökenlerini inkâr edişinden dolayı içinde fırtınalar kopan Emre, sonunda köye kendisi gitmeye karar verir. Uzun saçlı ve motosikletli bir kişinin köye imam olarak gelişi başlangıçta köy halkı tarafından yadırganır. İmam Mehmet'in ona kefil olması ve bunu köy halkı ile paylaşması köylülerin görünümünü yadırgasa da ona saygı duyup arkasında saf durmalarına neden olur. Bu dramatik çelişki üzerinden yürüyen hikâyede, Emre kendi kimliğiyle barışır ve köydeki sorunları çözülmesini sağlar.

3.Din Adamı Temsilleri

“The İmam” filminin hikâyesi Milli Sinema akımının ele aldığı konular etrafında gelişmektedir. Dindarlık, kimlik bunalımı ve arayışı, modern-geleneksel çatışması, muhafazakarlık, inancı yaşama biçimleri filmin tematik fonunu oluşturmaktadır. Müslüman kimliğine ve bunu yaşayış biçimi filmin ana karakterleri üzerinden anlatılmıştır. Bu noktada ön planda “The İmam” isminin verilmesine neden olan Emre (Emrullah Hacıoğlu) karakteri yer almaktadır. Filmde, Emre dışında din adamı olan ya da bu görevi üstlenen iki karakter daha vardır. Biri; Emre'nin İmam Hatip Lisesi'nden arkadaşı Tozluca Köyü'nün imamı Mehmet Baykara, diğeri imamın olmadığı zaman köyde imamlık görevini yürüten marangoz Hacı Feyzullah'tır. Bu üç karakter üç ayrı din adamı profiliyle anlatılmıştır.

Filmin baş karakteri Emre, imam hatip kökenli bir bilgisayar mühendisidir. Ortağı Mert ile beraber Sim Yazılım Şirketi'nin sahibidir. Her iki karakter de modern ve seküler bir hayatın içindedir. Emre bu hayatın içinde geçmişini, gerçek kimliği, imam hatip mezunu olduğunu gizlemiştir. Babasının koyduğu Emrullah ismini bile Emre olarak değiştirmiştir. Emre'yi kimliğin, saklamaya iten neden içine girdiği modern hayatın gerçekliği ve bu toplumsal çevrede kabul görme isteğidir. Filmin ilk sahnelerinde imam hatip yıllarında kız öğrenciler tarafından alay edildiği görüntüler ve kız arkadaşıyla konuşurken “sen hiç ölü yıkadın mı” sorusuna muhatap olması geçmişini gizleyişini ve kimlik bunalımını betimlemektedir.

Emre, dindar kimliğini gizlese de bunu içinde gizlice yaşamaktadır. Emre'nin bu gerçekliği, ortağı Mert'in onun imam hatipli olduğunu öğrendiği sahnedeki diyaloglarla anlatılmıştır.

Emre'nin gerçek kimliği imam hatipten arkadaşı Tozluca Köyü İmamı Mehmet Baykara'nın onu ziyaret edişiyile anlaşılır. Bunu üzerine Mert "*Vay be sen imam hatipten ha...*" deyip güler. Emre'nin bu sözlere, "*Biraz önce neydi o ya... İmam hatip deyinde aşağılayıcı ifadeler falan*" diyerek tepki göstermesi üzerine Mert şu karşılığı verir: "*Aşağılama mı? Saçmalama. Şaşırdım o kadar. Ama helal olsun. Süper oynuyorsun. Kaç yıl oldu? Neredeyse 10 yıl. İçki içmemeler; dansa kalkmamak için bahane uydurmalar falan. Süperdin yani*".

Emre, geçmişini gizlemektedir ama gizlediği hayatın gerektirdiği şeylere de uymaya çalışmaktadır. İçki içmemek ve dansa kalkmamak bunun göstergeleri olarak sunulmuştur. Mert için Emre'nin imam hatipli olması değil, bunu kendisinden gizlemesi önemlidir. Emre'nin içinde yaşadığı gerçeklikle Mehmet Baykara'nın ziyareti sayesinde yüzleşir. Mehmet'in köy için kendi yerine imam arayışını yaşadığı kimlik bunalımından çıkış için bir fırsat olarak görür.

İmam Mehmet ile olan diyalogu Emre'nin geçmişi ve bugünü arasındaki sıkışmışlığını ve modern hayat tarzı içindeki kaybolmuşluğun anlatır. Mehmet, "*sen İngiltere'ye gittikten sonra izini kaybetti*" der. Emre de "*Sorma be Pir, biz hürriyetimizi kaybettik. Piyasanın kölesi olduk.*" şeklinde karşılık verir. Bu sözler içinde yaşadığı hayat tarzından rahatsızlığını dile getirmektedir. Modern hayatın bir parçasıdır, ama geçmişi de onun kimliğinin önemli bir unsurudur.

Emre karakteri, modern topluma uygun yaşamaya çalışan, motosiklet kullanan, Kuran'ı öğretirken bilgisayarı da kullanan, çocuklara oyunlar oynatarak dersler veren, modern dindar karakter olarak ele alınmıştır. Üniversite eğitiminden sonra İngiltere'ye gitmiş, İstanbul'a döndükten sonra geçmişinden kopuk bir hayat sürmüştür. Boşanma sürecindedir, mutlu değildir.

Mehmet'in aradığı imam olmak onun içinde bulunduğu karanlıktan çıkış için bir fırsattır. Mehmet'e köye kendisinin gideceğini söylerken "O caminin bana ihtiyacı yok, benim onlara ihtiyacım var" demesi bir kendini arayış ifadesidir. Giyim tarzı ve uzun saçlarının köylüde yaratacağı izlenimden de rahatsızdır. Bu yüzden köylülere

kendisi hakkında bilgi vermesini Mehmet'e söyler. Emre köyde imamlık yapmak için modern hayatın gündelik ve çalışma pratiklerini sembolize eden bilgisayarını yanına alır ve motosikletiyle yola çıkar. Emre karakteri, köy halkı için alışılmışın dışında bir imamdır. Emre, bir aylık imamlık görevi sürecinde, geçmişi, kendi öz kimliği ve yaşamış olduğu toplum ile yüzleşme imkânı bulur.

Filmde sunulan ikinci din adamı karakteri Tozluca Köyü İmamı Mehmet Baykara'dır. Mehmet Baykara, Emre'nin imam hatip lisesinden arkadaşıdır. Konuşma tarzı, ses tonu ve davranışlarıyla insanları kırmamaya özen gösteren, her şeyi iyi yönüyle ve dini terminoloji içinde anlamlandırarak Tanrıyı referans gösteren, kendinden çok köy cemaatini düşünen bir din adamıdır. Kanser hastası olduğu için tedavisi süresince köye imam aramak amacıyla İstanbul'a gelmiştir. Emre'den yardım ister. Mehmet köyün saygı duyduğu ve sevdiği bir din adamıdır. Emre'yi köye imamlık yapmak için geleceğini söylediğinde de köy halkı ona duyduğu güven ve saygıdan dolayı yadırgasalar da kabul ederler. Mehmet, Emre'nin "Aziz Pirim" diyecek kadar saygı duyduğu bir kişiliktir. Sözlükte ihtiyar, aksakallı, iyiliksever kişi olarak tanımlanan pir sözcüğü, İslam Ansiklopedisi'nde tasavvufi anlamda, mürşit, veli şeyh ile eş anlamlı kullanılmaktadır (islamansiklopedisi.org.tr).Emre'nin bu anlamda yıllardır görmediği arkadaşi için her türlü yardımı yapacak kadar sevgisi ve saygısı vardır. Mehmet, Emre'nin sahip olmak istediği tarzını sembolize etmektedir. Mehmet, Milli Sinema akımında din adamlarına yüklenen iyi ve olumlu özellikleri üzerinde barındırmaktadır. Bir arada yaşama kültürünü savunan, herkesi olduğu gibi kabul eden ve dini inançlarını yerine getirebilmeleri herkese destek olan, onlara yol gösteren bir karakterdir. Emre'nin, köylünün tipinden ve saından rahatsızlık duyabileceği endişesi üzerine Mehmet'in "Ameller niyete göre, sen sünnet diye uzatmışsındır" sözleri onun kişiliğinin ve dünyayı yorumlayışının yansımasıdır.

Filmde üçüncü din adamı karakteri Hacı Feyzullah'tır. Hacı Feyzullah asıl işi imamlık değildir. Koyu dindar bir marangoz olan Hacı Feyzullah hayatını dini referanslara göre yaşayan, gündelik ilişkileri bunun üzerine kuran, dini kuralların katı savunuculuğunu yapan, takkesi ve teşpihiyle bu özelliklerini dışa da vuran bir karakterdir. Bu anlamda toplumsal ilişkilere ve yaşam tarzlarına yaklaşımda Emre ve İmam Mehmet'ten ayrılmaktadır. Oğlu Tarık'ı hafız olarak yetiştirmekte, Kur-an'ı Kerim'i öğretirken dayak atmakta, din eğitimi dışında başka bir şeyle ilgilenmesini istememektedir. İmam Mehmet'in ifadesiyle "Bayağı hocadır. Çok dürüştür, hoştur, fakat biraz sertçe bir

arkadaştır”. Mehmet’e göre onun bu sertliği ve hoşgörsüzlüğü yüzünden cemaat ikiye bölünmektedir. Mehmet’in şu sözleri hem kendi kişiliğini hem de Hacı Feyzullah’ın sert ve hoşgörsüz karakterini yansıtmak açısından önemlidir:

“Köyde farklı bir grup var. Göçerli köyü baraj altında bizim oraya yerleştirilmişler. Önceleri dinle diyanetle pek bağlantıları yoktu.Şimdi çok iyiler. Ama bütün köylüler onları hâlâ benimsemiş değil. Sana bahsettiğim marangoz hoca var ya, bizim Hacı Feyzullah. Nedense bu Göçerlileri hiç sevmez. Onlara şarapçı der, afyoncu der. Bazıları içki içer, arada da namaza gelirler.Ben severim onları, İlgilenirim, Çok iyi özellikleri vardır.Mesela hiç yalan söylemezler. Bayılırım onların bu huylarına.Ben olmayınca görev Hacı Feyzullah’a kalıyor. O zaman da insanlar camiye gitmez. Elimde değil, aklımdan çıkmıyor. Hocaya küsüp camiden ayağı kesilen bir tek kişi bile olsa nasıl hesabını veririz.”

Hacı Feyzullah karakteri, Emre ile dini yorumlarda ve ahlaki meselelerde de farklılaşmaktadır. Zehra’nın Emre’nin motoruna binmesi sonucu köyde yayılan dedikodu üzerine Emre, köy kahvesinde din tarihinden referans göstererek Hz. Ayşe örneğini verir. Bunu üzerine Hacı Feyzullah, Hz. Ayşe için ayet indiğini söyleyerek bu örneğin mevcut duruma uymadığını söyler. Hacı Feyzullah dini günümüzün koşullarına uyarlama konusunda İmam Mehmet ve Emre gibi esnek değildir. Bu katı ve tutucu yaklaşımla Türk sinemasında gerici, yobaz din adamı temsillerine yakın bir karakter olarak sunulmuştur.

Türk Sineması’nın ilk dönemlerinde din adamı temsilleri de genelde çıkarıcı, yobaz ve gerici karakterlerdir. Bu tarz filmlerde, din adamları kötü ve olumsuz karakterler olarak sunulmuş, filmlerdeki iyi ve kötü çatışmasında kötünün yanında aktarılmıştır. Cumhuriyetle hız kazanan modernleşme ve Batılılaşma projesinin topluma sunduğu hayat tarzının sinemadaki yansıması bu temsil biçimlerinde etkili olmuştur. Bir tarafta vatanını, milletini seven, dini öğretilere göre yaşıyan, sorumluluk sahibi dindar kişiler varken, bunun tam tersi dindar karakterler de sinemada işlenmiştir.

Milli Sinema akımı din adamlarını genelde ikinci kategoride, yani olumlu yönleriyle, topluma yön gösterici karakterleriyle sunmaktadır. Din adamları Milli Sinema akımını temsil eden filmlerde modern hayatın dini değerlere göre yorumlandığı yeni bir hayatın savunuculuğunu ve yol göstericiliği yapan karakterlerdir. Kendi kimliğinin arayışında olan Emre karakteri de bu temsil biçimiyle uyuşmaktadır. Köyün asıl imamı

olan Mehmet Baykara da daha geleneksel İslami yorumun temsilcisi olarak olumlu ve iyi din adamı temsilinin örneğidir. Hacı Feyzullah bu anlamda bu iki karakterden ayrılır. Kötü bir kişilik olarak değil, yanlış yolda olan ve sonunda hatasını anlayan bir kişi olarak sunulmuştur. Sinemanın toplumun kanaatleri üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulursa bu sunum biçimleri sosyal, siyasal ve kültürel algı açısından önemlidir.

Filmin isminde “the” kelimesi modern hayatın ve popüler kültürün gündelik yaşam pratikleri kadar dinsel alandaki etkisini de sembolize etmektedir. Film, modern dindar olarak din adamının gündelik yaşam pratiklerini Emre karakteri üzerinden betimlemektedir. Emre’nin camide imam cübbesi giymesine rağmen sarık takmaması geleneksel kalıpların dışında bir sunumdur. Aynı zamanda şekilden çok öze dikkat çeken bir aktarım örneğidir. Film boyunca Emre’nin temsil ettiği imam karakterinde bu özellik vurgulanmaktadır. Filmin final sahnesinde Hacı Feyzullah’ın karısına “boş ol” dediği için boşanmanın gerçekleşeceği korkusuyla motosikletten inmek istememesine Emre’nin getirdiği çözüm koyu dinsel inanç ve uygulamaların akıl yoluyla aşılabileceğinin örneğidir. Din adamının dini referanslar içinde bile akli kullanarak sorunlara çözüm üretebilmesinin aktarımıdır.

Filmde köylüler ile şehirden gelen imam arasında kültürel çatışmalara ve farklılıklara yer verilmiştir. Filmde, Emre karakterinin kendi kimliğini ve dindar kişiliğini saklamaya çalışmasının nedeni toplumsal koşullardır ve onun yarattığı baskıdır. Bu noktada psikolojik unsurlar da etkilidir. Kişinin içinde yaşadığı çevreden dışlanma korkusu, konumunu ve çıkarlarını kaybetme endişesi Emre örneğinde olduğu gibi tutum ve davranışlarda etkili olabilmektedir. Cumhuriyetle birlikte hız kazanan ve topluma yayılan Modernleşme ve Batılılaşma politikaları ilerici-gerici, modern-gelenekçi, dindar-seküler ekseninde çatışma alanları oluşturmuştur. Emre bu çatışma alanlarının etkisiyle kimlik bunalımı içindedir. 1980’li yıllardan sonra tırmanan başörtüsü sorunu filmde Emre’nin yaşadığı kimlik bunalımına neden olan iklimi betimleyen bir unsur olarak kullanılmıştır. Muhtarın kızı Zehra karakteri üzerinden anlatılan bu sorun onun eğitim almasını engelleyen bir durum olarak sunulmuştur. Zehra kendi yaşadığı toplumsal çevrede (köyde) başörtüsü kullanırken ve eğitim için gitmesi gereken üniversitede başını açmak zorunda kalmaktan şikayetçidir. Tıpkı Emre’nin kimlik sorunu gibi başörtüsü de Zehra için bir kimlik meselesidir.

Tozluca Köyü’nde Ramazan ayı boyunca yapacağı imamlık Emre için bir çıkış

yoludur. Ancak, İmam Mehmet Baykara gibi güçlü bir referansa rağmen köylüler onu şaşkınlıkla karşılar. Eğitimi, dini bilgisi ve hitabet yeteneğiyle ilk Cuma hutbesinde köylünün beğenisini kazanır. Dini değerleri de referans vererek çocukların eğitimi ve sevgi üzerine söylediği sözler filmde Hacı Feyzullah ve oğlu Tarık ilişkisi içinde aktarılır. Emre'nin köy halkı içinde en çok çocukların ilgisini çekmektedir. Kuran kursunda onlarla kurduğu ilişki son derece öğretici ve samimidir. Buna rağmen Emre'nin gündelik yaşamda normal gördüğü şeyler köy halkı için pek de normal değildir. Köydeki geleneksel yaşam biçimi ve daha katı yorumlanan ahlaki kurallar Emre'nin zaman zaman karşısına çıkmaktadır. Emre'nin Köy Muhtarı Şükrü'nün kızı Zehra'yı yağmurda motosikletinin arkasında köye getirmesi dedikodu yaratır. İlk tepkiyi katı dini ve ahlaki kurallarının savunuculuğunu yapan Hacı Feyzullah verir. Dedikodunun büyümesi üzerine Emre'nin Hz. Ayşe örneğini vermesi yine Hacı Feyzullah'ın tepkisine neden olur.

Emre'nin ortaya koyduğu imam görüntüsüyle köy halkının beklediği imam görüntüsü Batılılaşma politikalarıyla modern-muhafazakâr kesimler arasında giderek keskinleşen kimlik çatışmasının bir sonucudur.

Emre karakteri yaşadığı, büyüdüğü, eğitim gördüğü toplumun karakteristik özelliklerini reddetmiş bir şekilde yaşarken geçmişindeki değerleri özgürce yaşayabileceği bir ortam bulmuştur. Onun “biz hürriyetimiz kaybettik, piyasanın kölesi olduk” sözü bu beklentinin dışavurumudur. “Piyasanın kölesi olduk” sözüyle sadece ekonomik anlamda değil, sosyal ve kültürel anlamda katlanmak zorunda kaldığı hayat tarzını betimlemektedir. Emre üzerindeki bu baskının etkisi onun ismini değiştirmesi ve geçmişini gizlemesiyle güçlü bir şekilde anlatılmıştır.

Emre'nin imam olarak köye gelmesi kendi gerçek kimliğiyle buluşmasıdır. Bu anlamda İmam Emre karakteri, modern dindar karakter olarak resmedilmiştir. Laiklik ile arasında uçurum bulunmayan, maneviyatını modern yaşam şekli ile yaşayan karakter olarak tasvir edilmiştir.

Emre'nin motosikleti bu anlamda bir kaçışın metaforudur. Emre, köyde kendisine yardım eden Hasan'a motosikleti karanlıktan kaçmak için sürdüğünü söyler. Emre'nin karanlık dediği onu gerçek kimliğinden uzak tutan, hürriyetin alı koyan modern dünyanın kendini baskılayan yaşam tarzıdır. Filmin final sahnesinde Emre köyden ayrılırken motosikletini köyde bırakır. Artık ona ihtiyacı yoktur.

“The İmam” filminde, halk dindarlığına çağrışım yapan inançlara yer verilmiştir. “Dilek ağacı” metaforu, halk arasında yayılan ve dini kaynaklara dayanmayan bir halk inancıdır. Filmdeki üç dindar karakterin de ortak özelliği dilek ağacı meselesi olmuştur. Çünkü üç karakter de (İmam Mehmet, Emre ve Hacı Feyzullah) kültürleri ve yaşam şekilleri farklı olsa da bunun batıl inanç olduğu kanısındadır.

4. Kanaat Önderi Olarak Din Adamı

Saygı duyulan, sevilen, görüşüne değer verilen ve bu özellikleriyle güvenilir bir kaynak olma özelliklerini kanat önderleri her meslekte ve her sosyo-ekonomik düzeyde bulunabilirler (Erdoğan ve Alemdar, 1990.74). Din adamları ve imamlar buldukları toplumsal çevrede birer kanat önderidir. Özellikle küçük yerleşim yerlerinde etkilerinin güçlü olduğu söylenebilir. “The İmam” filminde temsil edilen üç karakter de genel ahlak kuralları ve dini meselelerde birer kanaat önderidir.

Köyün asıl imamı Mehmet Baykara sevilen, sayılan ve sözüne güvenilen bir kişi olarak köy halkı üzerinde etkilidir. Kendi yerine köy camisi imam önerdiğinde köy halkı onu koşulsuz olarak kabul etmiştir. İmam olarak köye gelen Emre’nin motosiklet kullanması, giyim tarzı ve uzun saçıyla köy halkına ilk anda güven vermese de İmam Mehmet Baykara’ya güvenmişlerdir. Hatta bu konularda çok daha tutucu olan Hacı Feyzullah bile gönülsüz olsa da “Ben imamlık meraklısı mıyım? Adamın şekli şemali önemli değil” diyerek Mehmet’in önerisini destek olmuştur.

Mehmet Baykara, Emre için de değerlidir. Sevgi ve saygı duyulan bir kişiliktir. Onun imam aradığını öğrenince aslında fazla araştırma yapmadan bu işe kendisi gönüllü olmuştur. Bunun bir nedeni kendi kimlik bunalımında bir çıkış yolu arayışı olsa da diğer nedeni sevip saydığı arkadaşına yardımcı olmaktır. Ona duyduğu saygıyı ve güveni “Aziz Pir” nitelemesiyle belirtmektedir.

Mehmet Baykara, imam olarak bir kanaat önderinde bulunması gereken tüm özelliklesahiptir. “The İmam” filmi onu saygı ve sevgi duyulan, güvenilen kişilik özelliğine sahip bir din adamı olarak aktarmıştır. Göçerler olarak adlandırılan grubun İmam Mehmet’e duydukları güven ve saygıdan dolayı camiye gelmeleri imamların köydeki etkisini göstermesi açısından çarpıcı bir örnektir.

Emre karakteri üzerinden imamlığı filmde bir kanat önderi olarak gösterilmiştir. Emre açısından köy halkında uyandırdığı ilk etki olumsuz olsa da imamlık işi onun etki

gücünü artırmış ve kendini kabul ettirme sürecini kısaltmıştır.

Emre'nin imam olarak verdiği ilk Cuma hutbesi imamların cemaat üzerindeki etki gücünü göstermesi açısından filmin önemli sahnelerinden biridir. Cami cemaati onun sözlerini pür dikkat dinler. Emre bu hutbesinde çocukların eğitimin önemini vurgular ve sevgiden bahseder. Bu tür hutbeler gündelik yaşamda nasıl davranmaları gerektiğinin, neyin iyi neyin kötü olduğunun, iyi bir insan ve iyi bir Müslüman olmak için nasıl yaşamak gerektiğinin dini referanslara da başvurularak aktarıldığı konuşmalardır. Kırsal kesimde, ilçelerde ve köylerde bu bilgi aktarımı ve etkileme süreci cami dışında da yaşanır. İmamlar camide yaptıkları konuşmalar kadar köy kahvelerinde, kamusal alanda ve bireysel sohbetlerinde de söyledikleri sözler, aktardıkları bilgilerle cemaatleri üzerinde etkilidir. Emre'nin köydeki dedikoduyu bitirmek için köy kahvesindeki konuşması, Muhtar ve Numan ile yaptığı sohbetler, Hasan ile köyde geçirdiği zamanlar, çocuklarla oynaması onun bir kanaat önderinin küçük yerleşim yerlerindeki etkisini göstermektedir.

Emre'nin dilek ağacı meselesini çözmek için Hacı Feyzullah'tan destek istemesi hoca niteliğine sahip kişilerin halk üzerindeki etkisine vurgu yapmaktadır. Bu anlamda Hacı Feyzullah'ın tutum ve davranışları köy halkının bir kısmının tepkisini çekse de bir diğer kısım için sözüne değer verilen bir karakterdir. Bu özelliği Emre ile Zehra için çıkarılan dedikodu krizinde net bir şekilde gösterilmektedir. Köydeki bazı yaşlılar Hacı Feyzullah'a yakınlık ve Emre için, "Sen hoca halinle elin kızını motorun arkasına nasıl atarsın" derler. Bunun üzerine Hacı Feyzullah, "Bırakın çekiştirmeyi. Bizim günahımız bize yeter. Ben gerekeni yüzüne karşı söyledim. Arkasından konuşup da adamcağızın etini yemeyelim" diyerek onları susturur.

Filmde din adamı (hoca) nitelikleriyle aktarılan üç karakterin de kanaat önderi olarak cemaat üzerinde etkili olduğu görülmektedir. Bu etki saygı, sevgi ve duyulan güven ölçüsünde artmaktadır.

E. Bulgular

Milli Sinema akımında, Türk toplumunun geleneksel değerlerinin sinema aracılığı ile anlatımı sağlanarak, bu değerlere ilişkin kültürel ve tarihi birikimlerin halka aktarımı

amaçlanmıştır. “The İmam” filmindeki imam karakterleri bu değerleri taşıyan, toplumun saygı duyduğu, sözüne güvendiği kanaat önderi niteliğiyle betimlenmiştir.

Din adamları toplumda kanaat önderleri bağlamında kamuoyu karşısında liderlik statüsü üstlenmiştir. “The İmam” filmindeki din adamı olarak sunulan imam karakterleri de liderlik nitelikleri taşımaktadır.

“The İmam” filmindeki din adamı karakterleri Türk sinemasında stereotip olarak sunulan olumsuz din adamı karakterlerinden farklı olarak Milli Sinema akımının genel özelliklerine uygun olarak iyi ve güzel niteliklere sahip olumlu karakterler olarak temsil edilmiştir.

“The İmam” filminde din adamları sorunların çözümünde fikir üreten ve bu yönleriyle topluma öncülük eden kişiler olarak yansıtılmaktadır. Emre ve Hacı Feyzullah karakterinde olduğu gibi sorunların kaynağı olsalar da çözümünde aktif rol almışlardır.

VI. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sinema ve din ilişkisi diğer sanat dallarına benzer bir etkileşim içindedir. Sinemanın ilk yıllarından itibaren bu etkileşimin örnekleri görülmüştür. Çünkü sanatı siyasal ve toplumsal yapıyı belirleyen dinamiklerden soyutlamak mümkün değildir. Bu anlamda dinin sinema hikâyeleri içinde aktarım biçimleri dönemlere göre değişiklik göstermiş, farklı söylem ve tarzlardaki akımlarda yerini bulmuştur.

Türk Sinemasında din adamı temsili dönemler ve akımlar içinde değişiklik göstermiştir. Cumhuriyet modernleşmesi ve Batılılaşma hareketi etkisi diğer sanat eserlerinde olduğu sinema filmlerinde de görülmüştür. Bu etki çerçevesinde Türk sinemasında din adamı temsili olumsuz karakterler üzerinden anlatılmıştır. Gerici, yobaz din adamı belli dönemlerdeki filmlerde stereotip haline gelmiştir. Milli Sinema Akımı bu bağlamda din adamını stereotip olarak sunulan bu olumsuz görüntüsünü değiştirmiştir. Milli Sinema Akımı içinde yer alan filmlerde din adamları dindar ve muhafazakâr kitlelerin beklentilerine uygun olumlu karakterlerle aktarılmıştır.

Milli Sinema savunucuları ve yönetmenlerinin sinema yapımlarındaki amaçlardan biri de din ile yakından ilgilenmiş olmaları ve dini sinema aracılığıyla anlatmak istemeleri olmuştur. Milli Sinema akımına bağlı filmlerde dini mesajlara yer verilirken, ideolojik söylemler de geliştirilmiştir. Bu anlamda din adamları bu söylemleri aktaran başat karakterler arasında yerini almıştır.

Bu çalışma kapsamında incelenen “The İmam” filmi Milli Sinema akımı içerisinde yer alan yönetmenlerden biri olan İsmail Güneş tarafından çekilmiştir. Türkiye’de modernleşme projesinin dindar kesimlerde yarattığı kimlik bunalımını konu edinen film din adamı temsili açısından da Milli Sinema akımı çerçevesinde kendi sözünü söylemiştir.

Modernleşme ve Batılılaşma projesinin muhafazakâr ve dindar kesimleri üzerindeki dayatmalarından yola çıkan “The İmam” filmi bu anlamda imam hatip okulları ve baş

örtüsü sorunun anlatısının içine almıştır. Bu çerçevede İslami hayat tarzının dışlandığı bir dünyanın birey üzerinde yarattığı kimlik bunalımı imam hatipli olmak ve imamlık üzerinden aktarılmıştır.

Filmin baş karakteri Emre imam hatip lisesi mezunu bir bilgisayar mühendisidir. İngiltere’de de yaşayan Emre ve İstanbul’da bir yazılım şirketinin ortağıdır. Geçmişini gizleyen, Emrullah Hacıoğlu olan ismini değiştiren Emre, seküler bir hayat tarzının öznelereinden biri haline gelmiştir. Emre geçmişi ve gerçek kimliğini modern bir hayat süren, içkisini içen, kadınlarla gönül eğlendiren ortağı Mert’ten bile saklamıştır. Bu hayat tarzının onda yarattığı rahatsızlık özel hayatına da yansımış eşiyile boşanma noktasına gelmiştir. Emre’nin gerçek kimliği imam hatipten arkadaşı olan ve Tozluca köyünde imamlık yapan Mehmet Baykara’nın ziyaretiyle deşifre olur. Bu deşifreyile Emre’nin gerçek kimliğini arayış yolculuğu başlar.

Hasta olan arkadaşı Mehmet Baykara’nın yerine Tozluca Köyü’nde imamlık yapmaya başlayan Emre ile birlikte filmde üç din adamı temsili vardır. Tozluca Köyü imamı Mehmet Baykara ile o olmadığı zamanlar hocalık yapan Hacı Feyzullah köy halkı üzerinde etkili olan karakterlerdir. Bu özellikleriyle birer kanaat önderi niteliği taşımaktadırlar. Mehmet Baykara herkes tarafından sevilen ve sayılan bir kişiliktir. Hacı Feyzullah ise dürüst bir kişiliğe sahip olmasına karşın köy halkının bir kısmı tarafından sevilmez. Tutucu ve koyu dindar niteliğiyle ön plana çıkmaktadır. Kendi yaşam tarzına uymayan köylüleri de sevmemektedir. Onun aksine İmam Mehmet herkesi seven ve herkes tarafından sevilen bir kişiliktir. Mehmet Baykara’nın bu kişiliği köy halkı üzerindeki etki gücünü de artırmaktadır. Mehmet, modern görüntüsü, motosikletli yaşamı, uzun saçları ile köy halkının yadırgayacağı Emre’yi onlara kabul ettirir.

“The İmam” filminde Emre, geleneksel imam görüntüsünden farklı bir karakterdir. Uzun yıllar modern bir hayatı yaşamamanın yarattığı bir görüntüdür bu. Dini yaşam tarzını ve muhafazakâr kimliği modern hayatın gündelik pratikleriyle uyuşturan bir imam profili çizer. Geleneksel değerlere saygılı ve modern hayatın gündelik pratiklerini dışlamayan Emre, sorunları çözme becerisiyle ve dini bilgisiyle zaman içinde köy halkının beğenisi kazanır. Ezanı makamıyla okuması ve köylülere bunu öğretmesi, Cuma namazlarındaki hutbeleri, Kadir gecesindeki duaları onu köy halkının gözünde daha saygın bir yete oturtur. Yıllardır gizlediği kimliğini özgürce

yaşadığı Tozluca Köyü onun çıkış yolu olmuştur.

Emre karakteri, toplumun alışık olduğu tarzda bir imam olmamasına rağmen, kısa sürede köydeki insanlar tarafından kabullenilip saygı duyulan bir kanaat önderi haline gelmiştir. Bu durum, çalışmanın sorularından olan, dindar birinin modern yaşam ile dindarlığı birlikte yürütüp yürütemeyeceği konusunu açıklamaktadır.

“The İmam” filmi ayrı kişilik özelliklerine sahip üç ayrı din adamını farklı nitelikleriyle Milli Sinema Akımındaki din adamı temsiline uygun bir anlatımla aktarmaktadır. Dini yaşayış ve yorumlayış biçimlerindeki farklılıklar onların temsil biçimlerini belirlemektedir. Hacı Feyzullah daha koyu bir dini yaşamı temsil etse de batıl inançlar konusunda diğer iki karakterle uyuşmaktadır. Onun farkı farklı olana yönelik hoşgörü eksikliği ve kendi ailesine yaşattığı sıkıntılardır.

“The İmam”, Emre’nin sergilediği olumlu karakter üzerinden İslam’ın mantık ve bilim çerçevesinde yaşanması gereken bir din olduğu vurgusunu yapmaktadır. Emre ve Mehmet ile çizilen karakterlerle toplumun dine ve din adamına bakışını olumlu yönde şekillenmesi amaçlanmaktadır. Hacı Feyzullah’ın bile tüm zaaflarına rağmen köylüler tarafından kötü bir insan olarak adlandırılmaması bu amacı pekiştiren ikincil bir unsurdur.

Sonuç olarak “The İmam” filminin betimsel analiziyle elde edilen bulgular çalışmanın ilk varsayımı olan “Milli Sinema akımında din adamları iyi ve güzel niteliklere sahip olumlu karakterler olarak temsil edilmektedir” önermesiyle uyumludur. Özellikle, Mehmet Baykara ve Emre (Emrullah Hacıoğlu) karakterleri bu uyumun temsil biçimleridir.

Çalışmada ikinci varsayım olarak ortaya konulan “Milli Sinema akımında din adamları topluma dini ve ahlaki değerleri anlatan birer kanaat önderi olarak sunulmaktadır” cümlesi de bulgularla doğrulanmıştır. Mesleği imamlık olan Mehmet Baykara köyünün en sevilen, sözüne güvenilen ve sözü dinlenen bir karakter olarak aktarılmaktadır. Emre karakteri de hikâyenin gelişmesiyle birlikte sevilen ve saygı duyulan bir kanaat önderi kimliğine bürünmüştür. Hacı Feyzullah içinde bu önerme köylülerin bir kısmı için geçerlidir.

“Milli Sinema akımında din adamları saygı duyulan, sözüne değer verilen karakterler olarak temsil edilmektedir” şeklindeki üçüncü varsayım da çalışmayla ispatlanmıştır.

“The İmam” filminde hocalık yapan Mehmet Baykara ve Emre varsayımdaki niteliklere sahip karakterler olarak sunulmuştur. Hacı Feyzullah ise bir önceki varsayımdaki gibi köylülerin bir kısmı açısından sözüne güvenilen bir kişiliktir.

Çalışmanın son varsayımı olan “Milli Sinema akımında din adamları sorun yaratan değil, sorunların çözümünde fikir üreten ve bu yönleriyle topluma öncülük eden kişiler olarak yansıtılmaktadır” önermesi de büyük ölçüde her üç hoca karakteri için geçerlidir. Özellikle Emre, köyde yaşanan pek çok sorunda fikir ve çözüm üreten bir kişilik olarak gösterilmektedir. Mehmet Baykara’nın hastalığı sırasında köyün imamsız kalmaması için çözüm araması, Emre’nin uzun saçlarını sünnet olarak yorumlaması ve köylüyü bu yönde ikna etmesi onun sorun gideren yanına vurgu yapan sahnelerdir.

Milli Sinema akımı kapsamında çekilen filmlerde olduğu gibi “The İmam” filminde de resmedilen din adamları modern dindarlık algısının sunumunda belirleyici role sahip olmuştur. “The İmam” filmi çerçevesinde kanat önderi olarak din adamı temsilini inceleyen bu çalışmanın bulguları bu konuda yapılacak diğer çalışmalara veri teşkil edecektir. Her çalışma bir sonraki çalışmanın ilk adımıdır.

VII. KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- ALGÜL, M. (1999) **Türk Modernleşmesi Ve Din.** (Çizgi Yayın Evi, Konya).
- ARSLAN, M. (2004). **Türk Popüler Dindarlığı.** İstanbul: Dem Yayınları.
- ARSLAN, M. (2006). **Dindarlık Farklılaşması ve Popüler Dindarlık.**
- BATTAL, Sadık. (2006). **Asıl Film Şimdi Başlıyor.** Ankara: Vadi Yayınları.
- BERKES, Niyazi. (2013). **Türkiye’de Çağdaşlaşma.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BUYRUKÇU, R. (1995). **Din Görevlisinin Mesleğini Temsil Gücü.** Ankara: TDV.
- CİHAN, A. (2004). **Reform Çağında Osmanlı İlimiye Sınıfı.** İstanbul: Birey.
- DALDAL, A. (2005) **“1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik”**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005
- DUMAN, D.-YORGANCILAR, S. (2008) **“Türkçülükten İslamcılığa Milli Türk Talebe Birliği”** Vadi yayınları, Ankara.
- ELİADE, C. (1997) **“Dinler Tarihi Sözlüğü”** İnsan Yayınları, İstanbul, 1997.
- ERDOĞAN, İ.- ALEMDAR, K. (1990) İletişim ve Toplum, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- EVREN, B. (2006) **“İlk Türk Filmleri”** Es Yayınları 2006.
- GÖKMEN, M. (1991) **Başlangıçtan 1950’ye kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları,** Birinci Baskı, İstanbul Kitaplığı Yayınları.
- GÖLE, N. (2010). **Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı.** Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. Der: Kasaba, R. ve Bozdoğan, S. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- GÜÇHAN, G. (1992). **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması (1.Baskı).** Ankara: İmge Kitabevi.
- HEPER, M. (2010) **“Türkiye’de devlet geleneği”** 3. baskı, doğu batı yayınları, Ankara.
- KAPLAN, Y. (2003) **Türk Sineması, Dünya Sinema Tarihi,** pp.740-745, ed. Nowell

- Smith, G., Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- KARADOĞAN, A. (2005). **“Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sinemasında Öykü, Söylem ve Tematik Yapı”**, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- KELLNER, D. (2013). **Sinema Savaşları**, Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset, Çev: Gürol Koca, İstanbul: Metis Yayınları.
- KEYDER, Çağlar. (2010). **1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu**. Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. Der: Kasaba, R. ve Bozdoğan, S. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- KIRBAŞ, B. **Halit Refiğ ve Ulusal Sinema**, Abdurrahman Şen, (ed.), Türk Sinemasında Yerli Arayışlar İçinde, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- MAKAL, O. (1999). **Tarih İçinde İzmir Sinemaları**, İzmir: GÜSEV Yayınları.
- MAKTAY, H. (2006) “Kurandan Kurama İslami Sinema”, İslamcılık, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, c.VI. İstanbul. İletişim Yayınları.
- MARDİN, Şerif. (2010). **Modern Türk Sosyal Bilimleri Üzerine Bazı Düşünceler**. **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. Der: Kasaba, R. ve Bozdoğan, S. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- OKTAY, A. (1994) **Türkiye’de Popüler Kültür**, Yapı Kredi Yay., 2. bs., İstanbul, 1994.
- ÖZİPEK, B. (2017) **“Muahafazakarlık: Akıl, Tolum, Siyaset”** Liberte Yayınları, 4. Baskı.
- ÖZON, N. (1995). **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları** (1. Cilt), Ankara: Kitle Yayınları.
- ÖZUYAR, A. (2004). **Babıâli’de Sinema**, İstanbul: İz düşün Yayınları. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- P. Adams SİTNEY, (1987) **“Cinema And Religion”**, **The Encyclopedia of Religion**, Mircea Eliade (ed.), Cilt:3, New York: The Macmillan Publishing Company, s.498
- REFİĞ, H. (1971) **“Ulusal Sinema Kavgası”**, İstanbul, Hareket Yayınları,1971.
- REFİĞ, H. (2013). **“Ulusal Sinema Kavgası”** İstanbul: Dergâh Yayınları.
- SCOGNAMİLLO, (1998) **“Türk Sinema Tarihi”** Kabalcı Yayınları, 1998.
- SCOGNAMİLLO, G. (1990). **Türk Sinema Tarihi**: İki Cilt, Metis Yayınları, İstanbul.
- SCOGNAMİLLO, G. (1997). **Dünya Sinema Sanayi**. İstanbul: Timaş Yayınları.
- SUBAŞI, N. (1995). **Türk Aydınının Din Anlayışı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- ŞENER, E. (1970). **Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız**, İstanbul: Ahmet Sarı.
- TAŞ, K. (2005). **Üniversite Gençliğinin Dindarlık Kriterleri**. Ankara: Alter Yay.
- TÜRK, İ. (2001) **“Halit Refiğ –Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler”** (Kabalıcı Yayınevi, İstanbul).
- YEDİDAL, H. (2009). **Çizgi Romandan Beyaz Perdeye “Yenilmez Türk” İmajının Yıllar İçerisindeki Dönüşümü: Son Osmanlı Yandım Ali ve Kara Murat**. (Editör: Deniz Bayrakdar). Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- YILMAZ, H. (2014) **“Din Ve Dindarlık”** Hikmetevi Yayınları, 2014.

MAKALELER:

- DORSAY, A. (2006) **“Dinsel Filmler: İslami Sinema Yeniden Doğuyor mu?”**Sonsuz kare, Yıl: 4, Sayı: 9, Ocak 2006.
- EVREN, B. (1995). **İlk Türk Filmini Çeken Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler; Bırak Çocuk Oynasın**, Pazar Postası
- KARACA,Ö. **“Osmanlı’da Sinema”**http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/osmanlidevletindesinema_ozkankaraca.pdf.
- KURT, A. (2009) **“Bireyselden Toplumsala Geçişte Din”** T.C. Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 18, Sayı: 1, s. 37-59.
- ÖNDER, S., BAYDEMİR, A. (2005) **“Türk Sineması’nın Gelişimi (1895-1939)”**Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:6 Sayı:2Aralık2005.
- UZDU, H. (2016), **Türk Sinemasında Din İmgesi Üzerine Din Sosyolojisi Açısından Bir Bakış Denemesi**, Kafkas Üniv. İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı 5 Kars.
- YAYLAGÜL, L. (2013) **Romancı Kemal Tahir'in Bir Düşünür Olarak Türk Sinemasına İlişkin Kuramsal Tartışmalara Katkısı”** International Burch University Uluslararası Türk Dili Ve Edebiyatı Kongresi, Saraybosna, Bosna-Hersek, 17 -19 Mayıs 2013, cilt.1.
- YENEN, İ. (2012) **Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği**, İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi, Cilt, sayı 3.
- YENEN, İ. (2012) **Yazılı Basında "Din adamı" Kimliğinin Temsili**. Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish

or Turkic Volume 7/2 Spring.

- YENEN, İ. (2018) “**Türk Sineması’nda Din Adamı Tiplerine Tarihsel Bir Yaklaşım Denemesi**” TRT Akademi, Cilt:03, Sayı:05, Ocak 2018.
- YILDIRIM, Ö. (2018), **Türkiye’de Sinema Akımları**, PUBLISHED 29 Aralık.
- YORGANCILAR, S. (2010) “**İki Sembol Sinema Akımı: Milli Sinema Ve Ulusal Sinema**”, Umran Dergisi, Ekim Sayısı,2010.
- YORGANCILAR, S. (2019) “**Sinema Ve Kimlik İnşası: Milli Sinema Örneği**”, Turkish Studies.

TEZLER

- ASLAN, M. (2015)” **Sinemada Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi**”, doktora tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Konya.
- BEHÇETOĞULLARI, P. (2002), **Türkiye’de Ulusal Sinema Ve Ulusal Sinema Söylemi**. T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-TV-Sinema Anabilim Dalı.
- GÜNAYDIN, R. (2019) “**1980 Sonrası Türk Sinemasında Din Adamı Temsili**”,
- GÜRKAN, F. (1996) “**Cumhuriyet Öncesi Türk Sineması, 1895,1923**”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo TV Sinema Anabilim Dalı.
- KARAKAYA, H., (2008) “**Türk Sineması’nda Din Adamı Tiplerine** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, S.15.)
- LÜLECİ, Y. (2007) “**Sinema Ve Din, Türk Sineması Örneği**”, İstanbul, Yüksek Lisans Tezi.
- MESUT BOSTAN, B. (2020) “**Popülist Akıl Kavramı Çerçevesinde 1960’lar Türk Sinemasında İdeoloji**” Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Date added: 02/25/20.
- Ordu Üniversitesi Sos. Bil. Enstitüsü, Sinema TV Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- ORMANLI, O. (2006) “**Türk Sinemasında Geçiş Dönemi Ve Toplumsal Altyapısı (1939-1950)**” Yüksek Lisans Tezi.Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Radyo Tv Anabilim Dalı, İstanbul 2006.
- TUNCA, E. (2010). Sinemamızın Umutlu Tarihi. (Editör: Abdurrahman Şen). Türk

Sinemasında Yerli Arayışlar. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı,13-32.

ULUTAŞ, E. (2015) "**Toplumsal Bir Tip; Kanaat Önderi** " Doktora tezi, Konya, 2015.

YEDİDAL, H. (2009) "**Çizgi Romandan Beyaz Perdeye "Yenilmez Türk" İmajının Yıllar İçerisindeki Dönüşümü: Son Osmanlı Yandım Ali Kara Murat.** (Editör: Deniz Bayrakdar). Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler. İstanbul: Bağlam Yayınları.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR:

Türk Sinemasında Dini Filmler: Gelenekçiliğin Modernleşmesi- PANORAMA KHAS-<https://panorama.khas.edu.tr/turk-sinemasinda-dini-filmler-gelenekciligin-modernlesmesi-113> (Erişim tarihi: 22 şubat 2022)

<https://islamansiklopedisi.org.tr/pir> (erişim tarihi: 17 Mart 2022)

<http://zaferyal.kuzeyyildizi.com/onatkutlarvesinema.jpg> (erişim tarihi: 12 nisan 2022).

http://kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/osmanlidevletindesindeinema_ozkankaraca. (erişim tarihi: 27 temmuz 2022)

www.Sinematek.Org. (erişim tarihi: 9 ağustos 2022)

YILMAZ, Ö. (2021) "**Türk Sineması Tiyatrocular Dönemi Tek Adam: Muhsin Ertuğrul**" 25 Mart 2021. <https://www.iienstitu.com/blog/turk-sinemasinda-tiyatrocular-donemi-ve-tek-adam-muhsin-ertugrul>.

DİĞER KAYNAKLAR

ERKSAN, M. **Türk Sinemasının Kurucusuydu**, Hürriyet Gösteri, Sayı. 37, s. 11-12.

ERKSAN, M. (1995)" **Yüzyıl Önce Bugün**", Cumhuriyet Gazetesi,28 Aralık 1995.

ERKSAN, M. (1994) Cumhuriyet Gazetesi.

KUTLAR, O. (1985) "**Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor**" Söyleşi, Ve Sinema Dergisi, 1. Sayı. (<http://zaferyal.kuzeyyildizi.com/onatkutlarvesinema.jpg>.)

EYGİ, M. (1976) "**İslâm Kıyafeti**," Büyük Gazete, Sayı: 11, 7 Temmuz.

SAYGILI, S. (1988) "**Televizyon ve Çocuk**," Zafer, Sayı: 135, Mart 1988, s. 12-13.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı – Soyadı: Selda Çalayır

ÖĞRENİM DURUMU

Lise : Anafartalar Lisesi Adana

Lisans : Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi, Radyo TV Programcılığı.

Lisans : İstanbul Aydın Üniversitesi, Gazetecilik.