

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI



KOMEDİDEN DRAMA TÜRK SİNEMASINDA DİNİ
KARAKTER İMGESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Tamer KAVURAN

HAZIRLAYAN
Ümmü BOZKURT

ELAZIĞ-2018

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

KOMEDİDEN DRAMA TÜRK SİNEMASINDA DİNİ KARAKTER İMGESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Dr. Öğretim Üyesi Tamer KAVURAN

HAZIRLAYAN

Ümmü BOZKURT

Jürimiz, 10.05.2018 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu Yüksek Lisans tezini oy birliği ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. Dr. Öğretim Üyesi Tamer KAVURAN

2. Dr. Öğretim Üyesi Feridun NİZAM

3. Dr. Öğretim Üyesi Mevlüt AKYOL

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ömer Osman UMAR

Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****Komediden Drama Türk Sinemasında Dini Karakter İmgesi****Ümmü BOZKURT****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı****Elazığ-2018; Sayfa: XIII+133**

Sinemada dini karakterler imgesinin tiplemeye dönüştürülmesi hayatımızın her alanında yer almaktadır. Sinema ise propagandanın vazgeçilmez araçlarından biridir. Çünkü televizyonla birlikte sinema, aynı anda daha çok kişiye ulaşabilme olanağına sahiptir. Sinemanın bu özelliğinden dolayı dini karakter imgesi insanlara anlatılırken çoğu zaman kötü karakterli ve olumsuz olarak yansıtılmıştır.

Bu çalışma, dini karakter imgesinin Türk sinemasında ki durumunu, sinema yapıtlarında tiplemeye dönüştürürken nasıl kullanıldığını anlatmak amacıyla hazırlanmıştır.

Bu amaçtan yola çıkılarak öncelikle din ve sinema ilgili temel kavramlar ele alınmıştır. Ardından da Türkiye’deki din ve sinema tarihi süreci, daha sonra ise dini karakter imgesinin Türk sinemasına yansımaları irdelenmiştir. Bu amaçla aynı zamanda Türk sinemasında 1970-2015 yılları arasında yapılmış ana konusunu dini karakter tiplemesinin oluşturduğu filmler, bu filmlerde dini karakter tiplemesinin sunumu ve bu bilgiler ışığında Türk sinemasının dinin karakter tiplemesine karşı tutumu incelenmiştir.

Konusu dini karakter imgesi üzerine kurulmuş filmlerde ‘dini karakter’ ya da karakterlerin temsil ediliş biçimlerine göre Türk sinemasının dini karakter imgesine karşı tutumunun analizi bu çalışmanın temel dayanağını oluşturmaktadır. Buradan hareketle; dini karakter imgesinin Türk sinemasında nasıl temsil edildiği, dini karakter tiplemesine yönelik nasıl bir tutum gösterdiği ve zamanla bu temsillerin ve

yaklaşımların değişiklik gösterip göstermediği gibi problemlere çalışma kapsamında yanıtlar aranmıştır.

Bu alışma kapsamında araştırılan örnek filmlere dayanarak, Türk sinemasının 70’li yılların sonuna kadar genel olarak dini karakter imgesine alaycı, menfaatçi ve çıkarları doğrultusunda hareket etmeyi seven bir karakter olarak ele alınmıştır diyebiliriz. Fakat 2000’li yıllarla beraber bu tutumda bir yumuşama gerçekleşmemiştir. Türk sinemasında dini karakter imgesinin 2000’li yıllara kadar gelen süre içinde “menfaatçi” (ıkarıcı, komik, paragöz, vs.) olarak dinin dışında ve olumsuz bir şekilde kullanılmıştır. 2000’li yıllarda ana konusu dini karakter olan filmlerinde dini karakter imgesinin ideal karakter bir tip olarak ele alınmamıştır. Dini karaktere olan bakış açıcı olumlu bir yönde ilerleme kaydetmemiştir. Din adamını çıkarıcı, menfaatçi olarak gösterilmemiştir fakat basiretsiz, ikna etme becerisi olmayan, şaşkın bir tip olarak gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Din, Hoca, Hacı Propaganda.

ABSTRACT

Master Thesis

**Analysis of the Religious Character Image in the Comedian Drama
Turkish Cinema**

Ümmü BOZKURT

Firat University

Social Sciences Institute

Department of Communication Sciences

Elazığ-2018; Page: XIII+133

The transformation of religious images into stereotypes in the cinema takes place in every aspect of our lives. Cinema is one of the indispensable means of propaganda. Because the cinema with the television has the possibility to reach more people at the same time. Due to this characteristic of the cinema, while the religious character image is told to the people, it is often reflected as bad character and negative,

The purpose of this study is to explain how religious character image is used to transform the situation in Turkish cinema into typography in cinema works.

By starting from this aim, firstly basic concepts related to religion and cinema are discussed. Then religion and the history of cinema process in Turkey, then the reflection of the religious character of the Turkish cinema images were analyzed. For this purpose, films of religious character typed in Turkish cinema during the period of 1970-2015, presentation of religious character type in these films and attitude of Turkish cinema to religion character typed in this information light have been investigated.

The analysis of the attitude towards the religious character image of the Turkish cinema according to the 'religious character' or the representation forms of the characters in the films based on the religious character image constitutes the basic basis of this study. Move from here; how religious character images are represented in

Turkish cinema, how they show religious character typology, and whether these representations and approaches have changed over time.

Within the scope of this study, the sample films investigated in the light of the Turkish cinema are in an attitude that is generally sarcastic to the image of the religious character until the end of the seventies, and is interested in acting in the interests and interests. However, with the decade of 2000, this attitude has not softened and religious images have been represented in the Turkish cinema as "beneficial" (beneficiary, funny, paranoid, etc.) out of religion till 2000s it has come to the conclusion that the religious image of the film which is a religious character has been used by the productions continuing with the negative use of the religious image other than religion,

Keywords: Turkish cinema, Pilgrim, Haji, Propaganda, Religion

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	IV
İÇİNDEKİLER	VI
TABLolar LİSTESİ	IX
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	X
ÖNSÖZ	XII
KISALTMALAR LİSTESİ.....	XIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TEORİK ÇERÇEVE	4
1.1. Temel Kavramlar	4
1.1.1. Sinema	4
1.1.2. Din	5
1.1.3. Din Adamı.....	6
1.2. Kuram	7
1.2.1. Sinema Tarihi.....	7
1.2.2. Sinema ve Din.....	8
1.2.3. Türk Sinema Tarihi.....	11

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRKİYE'DE SİNEMA VE DİN	15
2.1. Sinemanın Türkiye'de İlk Yılları.....	18
2.1.1. Tiyatrocular Dönemi.....	22
2.1.2. Geçiş Dönemi	24
2.2. 1950 Sonrası Türk Sineması	25
2.2.1. Sinemacılar Dönemi	25
2.2.2. Hazretli Filmler Dönemi.....	27
2.2.3. Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı.....	28
2.2.4. Ulusal Sinema Akımı.....	30
2.2.5. Devrimci Sinema Akımı	34
2.2.6. Dini- Milli Sinema Akımı.....	35
2.2.6.1. Milli Sinema Kronolojisi	36

2.2.6.2. Milli Sinema: Başlangıç ve Klasik Dönem (1970–1989).....	37
2.2.6.3. İslamcı Sinema: Zirve Dönemi (1989–1995)	37
2.2.6.4. Muhafazakâr Sinema: Durgunluk Dönemi (1995–2012)	38
2.2.7. Dini Karakter/ Tip Barındıran Filmler	40

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ARAŞTIRMA.....	45
3.1. Araştırmanın Genel Çerçevesi	45
3.1.1. Araştırma	45
3.1.1.1. Problem.....	45
3.1.2. Amaç	45
3.1.3. Önem.....	46
3.1.4. Hipotezler.....	46
3.1.4.1. Araştırma Hipotezleri	47
3.1.5. Araştırmanın Yöntemi	47
3.1.5.1. Söylem Analizi	48
3.1.5.1.1. Söylem Analizi Nasıl Yapılır?	48
3.1.5.1.2. Söylem Analizi Nereelerde Kullanılır?	49
3.2. Evren ve Örneklem	49
3.2.1. Sınırlılıklar ve Kapsam	50

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. TÜRK SİNEMASINDA KOMEDİDEN DRAMA DİN ADAMI TİPLEMESİ:..	51
4.1. Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi	51
4.1.1. Kibar Feyzo Filminin Künyesi	52
4.1.2. Kibar Feyzo Filminin Analizi	52
4.1.2.1. Diyalog Örnekleri	59
4.1.2.2. Karakter Analizi.....	61
4.1.3. Üçkağıtçı Filmin Künyesi.....	63
4.1.4. Üçkağıtçı Filminin Analizi	63
4.1.4.1. Diyalog Örnekleri	69
4.1.4.2. Karakter Analizi.....	71
4.1.5. Kelebekler Sonsuza Uçar/ İskilipli Atıf Hoca Film Künyesi	73
4.1.5.1. Kelebekler Sonsuza Uçar/ İskilipli Atıf Hoca Filminin Analizi.....	74
4.1.5.2. Diyalog Örnekleri	78

4.1.5.3. Karakter Analizi.....	80
4.1.6. Takva Filmi Künyesi	82
4.1.6.1. Takva Filminin Analizi.....	82
4.1.6.2. Diyalog Örnekleri	89
4.1.6.3. Karakter Analizi.....	92
4.1.6.4. Kış Uykusu Filminin Analizi.....	94
4.1.6.4.1. Diyalog Örnekleri	102
4.1.6.4.2. Karakter Analizi.....	103
4.2. Türk Sinemasında Komediden Dram’a Din Adamı Tipleme Söylem Analizi	106
4.2.1. Kibar Feyzo filmi Söylem Analizi.....	107
4.2.2. Üç Kâğıtçı Film Söylem Analizi	109
4.2.3. Kelebekler Sonsuza Uçarlar Analizi.....	111
4.2.4. Takva Filmi Söylem Analizi.....	112
4.2.5. Kış Uykusu Filminin Söylem Analizi.....	117
SONUÇ	120
KAYNAKÇA.....	124
EKLER	127
Ek 1. Orjinallik Raporu.....	127
ÖZ GEÇMİŞ	133

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Kibar Feyzo Filmi Hakkında Genel Bilgiler.....	52
Tablo 2. Kibar Feyzo Filmi Gösterge Çözümlemesi	62
Tablo 3. Üçkağıtçı Film Hakkında Genel Bilgi	63
Tablo 4. Üç Kağıtçı Filmi Gösterge Çözümlemesi.....	73
Tablo 5. İskilipli Atıf Hoca Filmi ile İlgili Genel Bilgiler	74
Tablo 6: Kelebekler Sonsuza Uçar Filmi Gösterge Çözümlemesi.....	81
Tablo 7. Takva filmi ile İlgili Genel Bilgiler	82
Tablo 8. Takva Filmi Gösterge Çözümlemesi	93
Tablo 9. Kış Uykusu filmi ile genel bilgiler	94
Tablo 10. Kış Uykusu Gösterge Çözümlemesi.....	105
Tablo 11. Film Tablosu.....	106
Tablo 12. Film Analizlerinin Tabloları	106
Tablo 13. Karakterlerin Tablo Analizleri.....	107
Tablo 14. Gösterge bilimsel analiz.....	108
Tablo 15. Gösterge Bilimsel Analiz.....	110
Tablo 16. Kelebekler Sonsuza Uçar Filmi Gösterge Çözümlemesi.....	112
Tablo 17. Gösterge Bilimsel Analizi.....	116
Tablo 18. Kış Uykusu Film Gösterge Bilimsel Analiz	118

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Vurun Kahpeye film afişi.....	16
Fotoğraf 2. Kibar Feyzo Film Afişi	52
Fotoğraf 3. Kibar Feyzo filminin yasaklı olduğunu yayınlayan gazete.....	53
Fotoğraf 4. Feyzo ve Topal Hoca abdest alırken pazarlık yaptıkları kare	55
Fotoğraf 5. Topal Hoca'nın Feyzo'ya okuyup üflediği sahne	55
Fotoğraf 6. Feyzo'nun anasını ikna etmek için minareye çıktığı kare	56
Fotoğraf 7. Feyzo'nun senet ödeme sahnesinden bir kare.....	57
Fotoğraf 8. Feyzo olayları Hakim Bey'e anlatırken bir kare	58
Fotoğraf 9. Diyalogdan bir kare.....	59
Fotoğraf 10. Diyalogdan bir sahne	60
Fotoğraf 11. Senet ödeme sahnesi	61
Fotoğraf 11. Üç Kağıtçı Film Afişi.....	63
Fotoğraf 12. Ana karakterimiz Rıfkı Efendini köye geliş anından bir kare	64
Fotoğraf 13. Arif Efendi ve köylünün Rıfkı'yla iddiaya girip yağmurun yağmasını beklediği sahne	65
Fotoğraf 14. Murat Hoca ve Rıfkı efendinin konuşma sahnesi	66
Fotoğraf 15. Arif Efendi Rıfkı'nın arkasından konuştuğu kare.....	67
Fotoğraf 16. Köylünün Arif Efendinin kahvede ermişliğini sınıdığı kare	68
Fotoğraf 17. Arif Efendi ve Rıfkı arasında diyalog geçen sahne	70
Fotoğraf 18. Arif efendi ve köylülerin konuşması.....	70
Fotoğraf 19. Arif Efendi ve Rıfkı'nın bahse girdikleri sahneden görüntü	71
Fotoğraf 20. Arif efendinin köye gelişi ve yağmur duası sahnesinden bir kare	72
Fotoğraf 21. İskilipli Atıf Hoca Film afişi.....	73
Fotoğraf 22. Takva Film Afişi	82
Fotoğraf 23. Takva filmi ana karakteri Muharrem efendi	83
Fotoğraf 24. Rauf karakterine Şeyhin zikir ayinini yönetmesi için izin verdiği sahne.	84
Fotoğraf 25. Muharrem'in Rauf karakteri tarafından Şeyhin huzuruna çıkarılması.	86
Fotoğraf 26. Şeyhin paraların toplanması konusunda Muharrem'e telkinde bulunması.	87
Fotoğraf 27. Muharrem'in rüyasında gördüğü kadını bulması ve yağmurda arınması.	88

Fotoğraf 28. Filmin sonunda Muharrem'in akli dengesini kaybetmesi sonrasındaki görünümü.....	89
Fotoğraf 29. Diyalog sahnesinden bir kare.....	90
Fotoğraf 30. Muharrem efendi ve Rauf'un diyalog sahnesi	91
Fotoğraf 31: Kış Uykusu Film Afişi.....	94
Fotoğraf 32. Aydın ve Necla tartışma sekansı.....	95
Fotoğraf 33. Aydın ve Nihal'in tartışma sahnesi.....	96
Fotoğraf 34. Aydın ve Nihal'in diyalog sahnesi.....	97
Fotoğraf 35. Hamdi Hoca karakterinden bir görünüş.....	98
Fotoğraf 36. Hoca ve İlyas'ın konuşma sahnesinden bir görüntü	99
Fotoğraf 37. Aydın ve Hamdi'nin diyalogundan bir sahne	100
Fotoğraf 38. Hamdi hoca ve İsmail'in konuştuğu sahne	101
Fotoğraf 39. Hamdi hoca ve aydın arasında geçen konuşma sahnesi.....	101
Fotoğraf 40. Diyalogdan bir kare.....	102

ÖNSÖZ

Tez çalışmam sırasında kıymetli bilgi, birikim ve tecrübeleri ile bana yol gösteren ve destek olan değerli danışman hocam sayın Doç.Dr.Tamer KAVURAN'a, sonsuz teşekkür ve saygılarımı sunarım. Yüksek lisans tezimin, hazırlanış ve yazılışı sırasında bana sürekli destek olan başta Eşim Halil BOZKURT'a ve analiz çalışmalarında bilgi ve tecrübeleri ile bana yol gösteren ve bana yardım ve desteğini esirgememiş olan tüm hocalarıma özellikle Ayşe Şebnem YOLCU hocama teşekkür ederim. Çalışmalarım boyunca maddi manevi destekleriyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan sevgi ve sabır dolu babam Ali KILIÇ,'a annem Dudu KILIÇ'a, sevgili kardeşlerim Nevriye, Fatma ve Cihan KILIÇ'a sonsuz teşekkür ederim.

Biricik kızım Meryem Nisa'ma sevgilerle...

ELAZIĞ-2018

Ümmü BOZKURT

KISALTMALAR LİSTESİ

- a.g.e** : Adı geçen eser
m.g. : Milli Gazete
v.s. : Vesaire



GİRİŞ

“Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak” filminin kahramanlarının yaptığı gibi resimlerin düzenli aralıklarla hızla hareket ettirilmesi temeline dayanan Sinema, toplumların hayatına hem bir ayna görevi ile hem de bir dönüştürücü olarak dâhil olmuştur.

Hayata dair gerçekliğin izlenmesi ya da yeniden yaratılması amacıyla toplumsal yaşam ve ayrıntıları üzerinde dolasan kameranın yansıttıkları “sinema” kavramının yaratım sürecinin başlatıcısı olarak tarif edilebilir. “Tek unutulmaması gereken şey, sinemadan farklı olarak edebiyatın ve şiirin kendine özgü bir dili olmasıdır. Film, hayatın dolaysız gözleminden doğar. ” “Sinema, zamanın akısını, yeryüzünde birer gölge gibi dolasan, yakamoz gibi yanıp sönen anları ve insanları, Hızır’la _İskender’in ab-ı hayat arayışını, gizemini bulmak üzere yola koyulmuş gibidir. Görünen her zaman bir başkasının resmidir, sinema hayatın görüntüsüdür, insan ötekinin aynasıdır. Bireyin kendi içindeki diğer bireyler her an yenilenen ruhun izdüşümü olarak görülebilir.(Tarkovski, 1992:5) ” “Sinema ‘popüler’ yani halka yönelik ve halk tarafından, bir toplu gösteri bir toplu eğlencedir.

Aynı zamanda sinema bir kültür olayı bir sanattır. Tüm diğer sanatları potasında eriten yedinci sanat.(Yalsızuçanlar, 1998:241) ” Sinema yeni bir sanat dalı olarak modern yaşamların kıyısına konakladığı yıllardan beri toplumların biçimselliğini, kültürlerini, hayata bakışlarını ve geleneklerini perdeye aktarırken aynı zamanda yeni biçimsellikleri de bu toplumların hayatında işler kılmayı başarmıştır. Bu bağlamda birçok toplum modern Dünya’ya eklemlenmeye çalışırken, sinema aracılığı ile modern yaşamın ilişki biçimleri öğrenilmiş ve bir benzeme süreci başlamıştır. “Sinema, şimdiki zamanın yeniden üretildiği bir alan olarak mutlak anlamda düşseldir. Böylece sinema sahneleri düş gibi olacaktır. (Scogramillo, 1997:9) ” Sinemanın hazırladığı düşler dünyası bazen bir gerçekliğin yansıması olurken bazen de ideale duyulan özlemlerin ifadesi olmuştur. Bu bağlamda sanatçı içinden çıktığı toplumun değerler sistemini bazen asarak yeni yaratımları ve düşünme biçimlerini de sinema aracılığı ile ortaya koymaya çalışır. Toplumun günlük hayatta yakalayamadığı kendine dair bir çok gerçeklik perde de görünürlük kazanmış olur.(Yalsızuçanlar, 1998 : 53)

Andre Bazin’a göre, bilimsel buluşların ve endüstriyel tekniklerin sinemanın keşfi kaynağındaki nedenselliğin somut sırası için iyimser olmak, en azından psikolojik olarak, biraz zordur. İki endüstri adamı olan Edison ve Lumiere bile sinemanın geleceği konusunda olumsuz fikirlere sahipti. Edison sadece kinetoskop yapmakla yetindi ve eğer Lumiere bunun patentini Malies’e satmayı kıskançlık nedeniyle reddetmemiş olsaydı kuşkusuz kendisi çok kar edecekti fakat halkın kısa zamanda bu yeni icattan bıkacağını tahmin etmişti. Bernard Palissy gibi mobilyalarını birkaç ilginç görüntü elde edebilmek amacıyla hiç tereddüt etmeden yakacak kadar sinema çılgını olan kişilerin bu sanata çok fazla şey kattığı söylenemez. Buna karşılık sinemanın bu gibi tutkular sonucu geliştiğini söylemek yanlış olmaz. Böylece sinema yüzyılımıza damgasını vurmuş bir sanat dalı halini almıştır. (Bazin, 2011: 29)

Dini karakterlerin dini bütün olarak adlandırdığımız, din konusunda hassas olan insanlardır. Toplumumuzda derviş, veli, âlim, hoca veya hacı olarak adlandırılabilir. Dini karakter sıfatı kazanan kişilerin toplum içinde önemli bir yeri olduğu doğrudur. Bu durumdan faydalanmak isteyenler veya kişiler dini karakter kimliğinden menfaat sağlamak için konumlarını kendi çıkarları için kullandıkları duruma ‘tipleme’ diyebiliriz. Dini karakter tiplemesi, özellikle toplum adına kararlar almada ve nasıl davranmaları gerektiği konusunda da baskı yapmaktadır. Bu kuralların dışına çıkanları sosyal çevre olarak çeşitli cezalarla yüzleşmektedir. Bu cezalar kimi zaman toplum olarak dışlamak, ötelemek, kimi zaman toplum içinde yer edinememe, aile baskısı ve bazı toplumlarda ise öldürülme şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışma kapsamında incelenen örnek filmlerin verilerine dayanır. Türk sinemasının 80’li yılların sonuna kadar genel olarak dini karakter imgesi tiplemesinde menfaatçi ve çıkarları doğrultusunda hareket etmeyi seven bir tutum içindedir. 2000’li yıllara gelindiğinde bu tutumda bir kırılma gerçekleşmediği ve Türk sinemasında dini karakter imgesinin 2000’li yıllara kadar “menfaatçi” (çıkarıcı, komik, paragöz, vs.) olarak dinin dışında ve olumsuz bir şekilde temsil edildiği yönünde veriler elde edilmiştir. 2000’li yıllarda ana konusu dini karakter olan filmlerinde yan konusu yine dini karakter imgesi olan filmlerde, dini karakterlerin dinin dışında olumsuz kullanılmasıyla devam eden filmler yapılmaya devam edilmesiyle dini karakterlerin gösterimini olumlamayan bir yaklaşım içinde devam edildiği sonuçlarına varılmıştır.

Bu çalışma kapsamında Üç Kâğıtçı (1981), Kibar Feyzo (1978-90), Kelebekler Sonsuza Uçarlar (1993) Takva(2006) ve Kış Uykusu (2014) filmleri detaylı olarak

incelenmiştir. Yöntem olarak nitel bir yol izlenmiş ve incelemelerde söylem analizi kullanılarak filmler irdelenmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. TEORİK ÇERÇEVE

1.1. Temel Kavramlar

1.1.1. Sinema

“Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak” filminin kahramanlarının yaptığı gibi resimlerin düzenli aralıklarla hızla hareket ettirilmesi temeline dayanan Sinema, toplumların hayatına hem bir ayna görevi ile hem de bir dönüştürücü olarak dâhil olmuştur.

Hayata dair gerçekliğin izlenmesi ya da yeniden yaratılması amacıyla toplumsal yaşam ve ayrıntıları üzerinde dolaşan kameranın yansıttıkları “sinema” kavramını yaratım sürecinin başlatıcısı olarak tarif edilebilir. “Tek unutulmaması gereken şey, sinemadan farklı olarak edebiyatın ve şiirin kendine özgü bir dili olmasıdır. Film, hayatın dolaysız gözleminden doğar. ” “Sinema, zamanın akışını, yeryüzünde birer gölge gibi dolaşan, yakamoz gibi yanıp sönen anları ve insanları, Hızır’la _İskender’in ab-ı hayat arayışını, gizemini bulmak üzere yola koyulmuş gibidir. Görünen her zaman bir başkasının resmidir. Sinema hayatın görüntüsüdür, insan ötekinin aynasıdır. Bireyin kendi içindeki diğer bireyler her an yenilenen ruhun izdüşümü olarak görülebilir.(Tarkovski, 1992:5) ” “Sinema ‘popüler’ yani halka yönelik ve halk tarafından, bir toplu gösteri bir toplu eğlencedir. Aynı zamanda sinema bir kültür olayı bir sanattır. Tüm diğer sanatları potasında eriten yedinci sanat.(Yalsızuçanlar, 1998:241) ” Sinema yeni bir sanat dalı olarak modern yaşamların kıyısına konakladığı yıllardan beri toplumların biçimselliğini, kültürlerini, hayata bakışlarını ve geleneklerini perdeye aktarırken aynı zamanda yeni biçimsellikleri de bu toplumların hayatında işler kılmayı başarmıştır.

Bu bağlamda birçok toplum modern Dünya’ya eklemlenmeye çalışırken, sinema aracılığı ile modern yaşamın ilişki biçimleri öğrenilmiş ve bir benzeme süreci başlamıştır. “Sinema, şimdiki zamanın yeniden üretildiği bir alan olarak mutlak anlamda düşseldir. Böylece sinema sahneleri düş gibi olacaktır. (Scogramillo, 1997:9) ” Sinemanın hazırladığı düşler dünyası bazen bir gerçekliğin yansıması olurken bazen de ideale duyulan özlemlerin ifadesi olmuştur. Bu bağlamda sanatçı içinden çıktığı toplumun değerler sistemini bazen asarak yeni yaratımları ve düşünme biçimlerini de

sinema aracılığı ile ortaya koymaya çalışır. Toplumun günlük hayatta yakalayamadığı kendine dair birçok gerçeklik perde de görünürlük kazanmış olur.(Yalsızuçanlar, 1998: 53)

Andre Bazın'a göre, bilimsel buluşların ve endüstriyel tekniklerin sinemanın keşfi kaynağındaki nedenselliğin somut sırası için iyimser olmak, en azından psikolojik olarak, biraz zordur. İki endüstri adamı olan Edison ve Lumiere bile sinemanın geleceği konusunda olumsuz fikirlere sahipti. Edison sadece kinetoskop yapmakla yetindi ve eğer Lumiere bunun patentini Malies'e satmayı kıskançlık nedeniyle reddetmemiş olsaydı kuşkusuz kendisi çok kar edecekti fakat halkın kısa zamanda bu yeni icattan bıkacağını tahmin etmişti. Bernard Palissy gibi mobilyalarını birkaç ilginç görüntü elde edebilmek amacıyla hiç tereddüt etmeden yakacak kadar sinema çılgını olan kişilerin bu sanata çok fazla şey kattığı söylenemez. Buna karşılık sinemanın bu gibi tutkular sonucu geliştiğini söylemek yanlış olmaz. Böylece sinema yüzyılımıza damgasını vurmuş bir sanat dalı halini almıştır. (Bazın, 2011: 29)

1.1.2. Din

“Etimolojik ve semantik bakımlardan dinin çeşitli anlamları vardır. Ancak günümüzde kullanılan tanımına en uygun olan anlam, Farsça, Zend- Avesta'daki Daena sözünden geldiği öne sürülen din kelimesi, “din ve mezhep edinmek, inanmak, adet edinmek” manalarını ifade etmektedir. Buna göre din, “kişinin bağlandığı ve uyduğu nazari ve ameli yol” dur.

“Din tanımı ise, ferdi ve içtimai yanı bulunan, fikir ve tabiat açısından sistemleşmiş olan, inananlara bir yaşama tarzı sunan, onları belli bir dünya görüşü etrafında toplayan kurumdur. O, bir değer koyma, değer biçme ve yaşama tarzıdır. Dini değerlendirme derinlik, geniş kapsamlılık ve kutsallık arz eden bir değerlendirmedir.”(Aydın, 2010:6)

Din sosyolojik açıdan ise, ” toplumun ortaklaşa dini hayatının, din ve toplum münasebetleri ve bu münasebetlerden doğan etki ve tepkilerin ve dini grupların incelenmesi” şeklinde tarif etmek mümkündür.” Dini hayat ve olayların tek tek kişileri ilgilendiren ferdi yönünün yanı sıra toplumu ilgilendiren tarafları da bulunmaktadır. Dini düşünceler, inançlar, ibadetler, davranışlar, gruplar ve cemaatlerin ferdi karakterlerinin ötesinde toplumu alakadar eden ve pek çok sosyal şartlardan ileri gelen bir takım etkileşimlerle de karşı karşıya oldukları; üstelik onların başka toplum

olaylarına etkilerde bulundukları görülmektedir. Burada amaç dinin sosyal fonksiyonunu ve toplum üzerindeki etkilerini yanı sıra, toplumsal şartlar ve olayların dini vakıalar üzerindeki etki ve tepkilerini de ortaya çıkarmak olmaktadır. (Günay, 2010:60)

1.1.3. Din Adamı

Dinin içinde yaşadığı toplumsal yapının biçimselliğinden etkilendiği ve bu biçimselliğe ait unsurların zamanla dinin bir parçası gibi algılandığı bilinmektedir. Buna bağlı olarak Türk toplumsal yapısı içerisinde de din ve din adamı kavramları farklı biçimsellikleri içinde barındıran bir sunum kazanmıştır. İslam dini içerisinde bir din adamı sınıfı olmaması ve böyle bir sınıfın tavsiye edilmemesine rağmen Türk toplumunda bu kavramı karşılayan birçok yapılanma biçiminden söz edilebilir. Toplumun dini vecibelerini yerine getirmesi için devletin tayin ettiği imamların yanında bir de toplumun kendi içinden çıkardığı din adamları söz konusudur. Bunlar şeyhler, dervişler, veliler, âlimler, hocalar, hacılar şeklinde isimler taşımaktadır. Bu yönüyle Türk toplumu içerisinde resmi din görevlilerinin yanında toplumun kendi içerisinde çıkardığı din adamları da varlık göstermektedir.

Toplumun içinde var olan bu din adamları insanlar tarafından çok değer verilen, sayılan ve sevilen kişilerdir. Türk toplumu içerisinde var olan inanca saygı unsuru beraberinde insanların sorgulamadan kabul etmesine sebep olmaktadır. İnsanlar din lideri ve dinin temsilcisi olan din adamlarını da sorgusuz bir şekilde kabul etmektedir. Ancak bu meslek dalında dürüst olanların yanında dini kendi çıkarları için kullanan insanlarda olmaktadır. Bu insanlar toplumu din adı altında sömürerek zamanla o yaptıkları çıkarıcılık yüzünden insanların dinden soğumasına sebep olmaktadır. Bu art niyetli din adamlarından dolayı insanların inançları sömürülmektedir. Böylelikle güven kaybına uğratılan din adamı ciddi ve saygın olmaktan uzaklaşır alay ve dalga söz konusu olmakla karşı karşıya gelir.

Art niyetli din adamları, cinci, büyücü, üfürükçü, ırz düşmanı, paracı olarak gösterilebiliyorken iyi karakter deki din adamları ise temiz, dürüst, insanları yanlışla düşmekten kurtaran, halka olumlu yönde öncüllük eden, ilim irfan sahibi olgun karakterli olarak ta gösterilmektedir. Toplum olarak din adamı karakterine aramızda saygın bir yer vermekteyiz. Din adamları bizleri yönlendirirken sorgulamadan itaat eder saygı duyarız. Çünkü bizim için din adamı yüce bir varlıktır. Bunlar, topluma yerleşmiş

bazı kuralların aslında yanlış olduğunu sadece hurafeden ibaret olduğunu anlatırken zıt karakterli din adamlarının temsili de cinci, büyücü, üfürükçü olarak görünüp halkın kafasını karıştırmaktadır. Din adamı toplumumuzda bu şekilde ayrılmıştır. Bazıları çıkar için dini kullanırken bazıları da sadece görevlerini yapmaya çalışmıştır. Bu ince çizgiden dolayı çoğu kez filmlerde sadece; kötü, halkı sömüren ve gerici olarak gösterilmektedir. Türk sinemasında belli bir dönem bu kullanımlar çok olduğu için, işin özünü anlayamamış olanlar din adamı karakterini hala kötü olarak anımsamaktadır.

1.2. Kuram

1.2.1. Sinema Tarihi

Dünya sanatları içerisinde yedinci sanat olarak kendine yer bulan sinema, tarihsel serüvenine “sinematograf” kavramıyla başlamıştır. Sinema’nın “Sinematograf” kavramının kısaltılmasından oluştuğunu belirten Scognamilloya göre: “Fransızcadan gelen ‘sinematografin ana kökeni Yunancadır. Sinema= Sinematograf= Kinematograf=Kinematografos yani hareketin kaydı, hareketin yapılışı, tespiti İngilizce karşılığı “Mation Picture” aynı anlamdadır, yani hareket halinde, hareketli resimler görüntüler.(Scognamillo, 1997:13)

Lumiere kardeşlerin 28 Aralık 1895’te Paris’teki Grant Cafe’de sinematografı ile yaptıkları gösterim sinema çağının başlangıcı olarak gösterilmektedir. Bu tarihten itibaren sinema önemli bir eğlence, endüstri ve kültürel üretim aracı olarak insanların hayatlarına girmiştir. İnsanlar fotoğraf ve sinemanın öncülüğünde başlayan yoğun bir görsel çağda yaşamaktadırlar, öğrenme, bilgilenme ve yönlendirme gözün, görme duyusunun büyük bir rolü vardır ve bunun farkında olanlar tarafından başka amaçlarla kullanıma gelmiştir. Ancak sanayi devriminin ardından tüketimi değişmiştir.

Hareketsiz görüntü olan fotoğraf ve ardından hareketli görüntü sinemaya dönüşmüştür. (Armağan, 2006:6-8).Sinema hareketli görüntü ile bir anlam yaratma sanatıdır. İnsanların kendilerini ifade tarzlarının görselliğe ve hareketli görüntüye doğru genişlemesinin son noktasıdır.(Türkoğlu, 1995) İnsan kendisini bir görsel biçimler diline aktarması, tarihsel gelişme süreci içinde gündelik hayatın değişip duran ihtiyaçlarıyla bağlılık ortaya koyar. Hem yaşanan günün özel şartlarını anlayabilmek için baş vurduğumuz kaynaklar arasında bunlar da tarihsel bir geçmişi aydınlatırlar. Yaşadığı dünyayı anlamlandırmaya çalışan, kendi düşüncesini kaydeden ve başkalarına aktaran insanlar için bunun sonu yoktur. Daima kültürün ve bilgisinin el verdiği ölçüde

daha ileriye gitmek istemiştir. Bu amaçla da aklını ve hayal dünyasını kullanmak istemiştir. (Türkoğlu, 1995: 51)

Sinemanın gelişimini, buluşundan itibaren üç farklı bakış açısından değerlendirerek ortaya koymak mümkündür. Bunlar bilimsel, tecimsel ve estetik açıdan yapılacak incelemelerdir. Bilimsel yani sinemanın mekanik yapısı üzerinde araştırmalar yapılması, tecimsel yani sinemanın bir endüstri olarak gelişiminin incelenmesi ve estetik yani sinemanın dramatik bir ifade aracı olarak oluşumunun araştırılması. (Okay, a.g.e.) Sinema, dünya üzerinde başladığı serüvenine yedinci sanat sıfatını alarak devam ederken, birçok sanat dalı ile de etkileşim içinde olmuştur.

Toplumların, ötekilerin hayatına olan merakı, yasadıklarına dışarıdan bakma sansı ve özdeşim kurma gerekleri sinemayı besleyen unsurlar olarak sayılabilir. Sinema gelişirken, televizyonun icadıyla filmlerin çekimi artmıştır. Sinema ve televizyonun önemli kitle iletişim araçları olarak ortaya çıkmaları, birçok siyasi, ideolojik ve ekonomik tüketim biçiminin insanların hayatına girmeleri sonucunu doğurmuştur.(Karakaya, 2008:9) Böylelikle sinema icadının ilk yıllarından bu güne kadar gösterdiği başarılı bir gelişme ile insan yaşayışına uyum sağlamıştır. İnsanlar için vazgeçilemeyecek bir konumda olmayı başaran sinemanın, bu başarıdaki en büyük etkeni en ise; sesi, görüntüyü ve hareketi bir arada kullanabilmesidir.

1.2.2. Sinema ve Din

Din, toplumların kültürel değerlerinin oluşumunda etkin olduğu gibi bu değerlerden aynı zamanda etkilenen bir yapıya sahiptir. Din, toplumsal yapı açısından incelenecek bir çok yöne sahiptir. Ancak bizim konumuzla alakalı olarak üzerinde duracağımız en önemli nokta dinin kültürel doku üzerindeki etkisi ve aynı zamanda bunun sinemaya yansıma biçimleridir. Sinema toplumların yaşam serüvenlerinin nasıllığının kameranın süzgecinden geçirerek perdeye yansıtır. Perde de ki bu görüntüde o topluma ait değerleri, gelenekleri, hurafeleri, ibadet biçimlerini, giyim tarzlarını v.s. unsurları izlemek mümkündür. Sinema içinden çıktığı toplumun yaşanmışlıklarının nasıllığına şahitlik eden hareketli bir hafıza konumundadır. Bu hareketli hafıza toplumun geçmişine ışık tuttuğu gibi günü de geleceğe tasıma fonksiyonunu üstlenmektedir.

“Bir düş makinesi olan sinema, özellikle tiyatro, roman, öykü, destan, efsane, masal, fotoğraf, müzik, meddah, orta oyunu, karagöz, şiir mimari, dekoratif tasarım vesaire gibi alan ve türlerden de beslenir. İnsan, tarih, doğa ve toplumsal yaşamla ilgili ve varsa sinemanın ilgi alanına girer. Doğrudan insanın duyularına seslenmesi, Aristocu dram anlayışına uzanışı, özel bir mekânda tıpkı düş görülür gibi, bir gösterim ortamında alıcıyla karşılaşması, sinemayı, insan hayatında oldukça etkin bir yere sahip kılar. Sinema yoluyla aktarılan içeriğin, insani ve toplumsal hemen her temaya imkân vermesi de bu büyüsel etkiye katkıda bulunur.(Yalsızuçanlar,1998: 10)

Toplumların sahip oldukları dini inançlarını sinema aracılığı ile izlemek mümkündür çünkü toplumsal yaşamdan kesitlerin yeniden yorumu olan sinemasal anlatıda yerel değerlerin gerek sembolik olarak gerekse tutum olarak görsellik kazanması söz konusudur. Bu görsellik her şeyden önce senaryo yazarının ve yönetmenin bakış açısının izlerini taşımakla beraber içinden çıktığı toplumsal yapının nasıllığının okunabileceği bir takım izleri de üzerinde taşımaktadır. Sinema toplumların zamanın içinden süzülerek geçerken yaşanmışlıklarına zaman ötesi bir noktadan ayna tutmaya çalışırken; aynaya yansıyanlar aynanın durduğu yerden, ışığın geliş yönünden vs faktörlerden etkilenmektedir. Sinemanın görselliği, modernleşme sürecinde birçok yönetmen ve yapımcıya toplumun dönüştürülmesi noktasında fırsatlar sağlamıştır.

Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde başlayan ve Cumhuriyetin ilk yıllarında da devam eden yenileşme ve batılılaşma hareketleri toplumsal bir dönüşümü zorunlu kılmıştır. Bu dönüşümün toplumun yerli değerleri üzerinden yeniden bir yaratımı beslememesi eski ile yeni arasında uzun sürecek bir mücadelenin başlatıcısı olmuştur. Tanzimat ile başlayan yenileşme hareketleri, toplumun bir kesiminde yaşam biçimlerine getirilen bir takım kolaylıklar, giyim tarzları ve evlerin dekorasyonu gibi alanlarda değişimleri gözlenebilir hale getirmişse de bu değişimin kendi biçimselliğini asabildiği söylenemez.

Konu ile ilgili olarak Tanpınar şunları aktarmaktadır: “Büyük sanat modalarına henüz nüfuz etmeyen ve ancak hayatın dış tarafında kendini gösteren bu terkinin güzel ve çekici tarafları bulunduğu inkâr edilemez. Fakat çok satıhta kaldığı da muhakkaktır. Hakikatte bu Abdülmecit dönemi Avrupalılığı, bazı sahalarda milli ve mahalli hayata vurulmuş küçük bir Frenk cılası olarak ve tıpkı eski camilerde kadim ve asil süslerin üzerine yine aynı devrin geçirmekten çekindiği rokoko nakışlar gibi, dışta kalır ve sadece eskinin yekpareliğini bozar. (Tanpınar, 2003:134) ” Batılılaşma hareketlerinin

tam bir biçimsellik içerisinde belli kentlerde yürütülmesi halkın bu değişimin çok uzağında kalmasının temel sebeplerinden birini oluşturur.

XVIII. Yüzyıldan başlayarak Cumhuriyet sonrası döneme kadar devam eden aydınlanma hareketleri içerik olarak bir takım farklılıklar taşımakla beraber, Türk toplumu içerisinde modernleşmenin biçimselliğini asma noktasında çok fazla bir farklılık taşıdıkları söylenemez. Tanzimat’la başlayan çeşitli aydınlanma hareketlerinin yarattığı aydın karakterleri hakkında Balcı şunları aktarmaktadır: “Edebiyatımızdaki ilk roman örneklerinden itibaren yazarlar, yeni bir hayat biçimini ve bunun taşıyıcısı durumundaki batılı aydın tipini okuyucu karsısına çıkarırlar. Bu aydın tipi, Taaşuk-ı Talat ve Fitnat romanında toplumun geleneğe bağlı değerlerini karsısına alarak hayatımıza girer. ” “Osmanlı aydınını üreten olgu batılılaşmadır. Oysa Batı aydınını Burjuvazi üretmiştir. Osmanlı aydını böylece toplum karsısında hep sınıflar üstü konumda kalmış; halkın dışında, halk için, halka rağmen çözümler önermiştir. ” (Subaşı, a.g.e: 66) Batılılaşma ve değişme adına toplumun çok uzağına düşen aydın romanlara, sinema filmlerine ve çeşitli yayımlara konu oluşturmuşken, değişim ve modernleşmede istenen düzeyde yakalanamamıştır.

Modernleşmenin yerli değerler üzerinden üretilememesi toplumun değişim ve yenidünyaya uyum sürecini uzun yıllara yaymıştır. Toplumun elit tabakları değişim ve yenileşme adına batılı bir biçimselliğe bürünürken, toplumun geri kalanı bu farklılaşmayı ve bu farklılaşmanın taşıdığı biçimselliği kitle iletişim araçlarının

Anadolu’nun en ücra köselerine varmasına kadar ertelemiştir. Değişip değişmeme arasında gidip gelen çatışmaların yansımaları çeşitli biçimlerde kendini sosyal hayatın içerisinde ifadelendirmiştir. “Değişim” insanlığın Pösteği farklı bir açıdan su cümlelerle ifade eder: “Türkiye’de “değişim” olgusu farklı açılardan algılanmaktadır. Muhafazakâr eğilimler- kültür farklılıkları nedeniyle gelişme için kültürel öğelerin değiştirilmesi gerektiğini düşünmezken; ilerici olarak adlandırılanlar kültüründe değişmesi fikrinden hareket etmişlerdir. Bu farklı kutupların ortak noktaları ise gelişmeyi “Batı” olarak algılamalarıdır. Yasam pratiğinde de kültür değişmeden kalmamış, Batıdaki gibi olmamış ve üretim biçimi alanında da gelişmiş toplumların seviyesine çıkamamıştır. ”(Pösteği, 2004 :20) Bu bağlamda Türk batılılaşmasının basından beri kendince bir dönüşüm yolu izlendiğini ve buna bağlı olarak istenilen düzeyde bir dönüşümün yakalanamadığını söyleyebiliriz.

Toplumların modernleşme hikâyelerinin Batı'lı toplumlarla aynı çizgiyi izlemesinin mümkün olmadığı, bunun en temel sebebinin de Batılı toplumsallık anlayışlarının yasalı olduğu bireysellik ve sınıflı toplum anlayışlarının olduğu birçok toplumbilimci tarafından dile getirilmiştir.

Geleneğin, modernleşmenin önünde duran en önemli kavramlardan biri olarak algılanması, geleneksel değer ve kurumların çağın gerekleri noktasında kendini yeniden okumasının önüne geçmiş, bu kavramların yasarlık kazandıkları alanlarda kendini tekrar ederek ve değişime dirençli olarak var olma biçimlerini beslemiştir. Din, küçülen yaşam alanı içerisinde dış dünyaya kapattığı kapılarının arkasında geçmişe öykünmeci yaklaşımı ile var olmayı sürdürürken, hurafelerin ve birçok batıl anlayışın kendine tutunarak var olmasına zemin hazırlamıştır. Batılılaşma noktasında uygulanan politikaların, eğitimsiz din adamlarının toplumda tutunmasına zemin hazırlamıştır.

“1930’lardan itibaren din eğitiminin yasaklanması, ezanın Türkçeleştirilmesi ciddi anlamda bir boşluk meydana getirmiştir. Din adamı grubu bilgiden yoksundu. Sadece bir hoca efendiden kısa dönem bir eğitim alan, birkaç zammı sureleri (küçük sureler) ezberleyenler ve kulaktan dolma bilgiye sahip olanlar din adamı oluvermişlerdi. Sosyal hayattan uzak olan bu tipler modern fenne karşı çıkar, her yeni şeyi gâvur icadı diye niteler ve reddederdi.”(Haksal. 2007: M. G.)

Bu bağlamda geleneksel yaşamın tüm kurumları bir genellemenin içerisinde eritilerek, sosyal hayattan çekilmesi gereken unsurlar olarak tasvir edilmiştir. Bu anlayışın beslediği sinema ve senaryo noktasında ona kaynaklık eden Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki romanlar, Türk toplumunda karanlık bir devri tasvir eder. Bu tasvir, toplumun kültürel yapısının oluşumunda önemli bir pay sahibi olan din ve din adamı karakterleri üzerinden yapılır. Bu bağlamda yapacağımız inceleme din ve din adamının konumunun tasviri noktasında, Türk sinemasında din adamı tiplmesi üzerinde araştırma yapılmıştır. Bu bağlamda modernleşmenin Türk toplumunda izlediği yolu filmsel anlatılar üzerinden okurken bu dönüştürme biçiminin toplumsal yapıya yansıma biçimleri sinemada bir yönüyle görsellik kazanmıştır.

1.2.3. Türk Sinema Tarihi

Sanat Tarihi açısından çok eski bir sanat olmayan sinema, Lümiere kardeşlerin bir icadı olarak yeni dönem sanatları arasına girmiştir. 1895 tarihinde Batı toplumlarının gündemine giren sinema, Osmanlı toplumuna girmekte de gecikmemiştir. İlk defa

Polonyalı bir Yahudi olan Sigmund Weinberg aracılığı ile İstanbul'a getirilmiştir. Bu yıllarda sadece birkaç büyük kentte varlık gösteren sinema, daha sonraki yıllarda elektriğin de yaygınlaşmasıyla ülkenin birçok kentine götürülmüştür. Sinemanın ilk kez dünyada gösterimi ile ülkemize gelişi arasında çok uzun bir zaman dilimi söz konusu olmamasına rağmen, sinema, dünyada izlediği başarılı var olma sürecini Türk sinemasında gösterememiştir. Sinemanın ilk dönem tarihi ile ilgili olarak "1914'te Fuat Uzkınay, Ayestefanosta ki Rus Abidesinin Yıkılışı'nı görüntüleyerek ilk Türk filmini gerçekleştirmiş oldu. Bu sinemasal çalışmadan çok belgesel nitelikli bir çekimdir. 1915'de Enver Paşa'nın denetiminde, Merkez Ordu Sineması kurulmuş ve başına Sigmund Weinberg, yardımcılığına da Fuat Uzkınay getirilmiştir.

Türkiye'de çekilen ilk konulu filmler, Sedat Simavi'nin 1917'de çektiği Pençe ve Casus dur. 1922 yılında ilk özel film şirketi olan Kemal Film kurulmuştur. İkinci özel film şirketi ise 1928'de kurulan ipek Film şirketidir. 1922 yılına gelinceye kadarki süreçte Müdafaa-i Milliye Cemiyeti modernleşme ve değişimin askeri bürokrasi tarafından yürütüldüğü Osmanlı Devleti'nde ikinci sinema kuruluşudur. Bu kurumun basına getirilen Uzkınay o yıllarda genç bir gazeteci olduğu bilinen Sedat Simavi'nin desteği ile cemiyette ilk öykülü filmlerini gerçekleştirir. Böylece yukarıda ifade edildiği gibi Pençe ve Casus'u kesintisiz ilk öykülü filmler olmayı başarırlar. 1919 yılında Ahmet Fehim, Mürebbiye ve Binnaz filmlerini yöneterek sinema tarihinde ki yerini alır. Türk sinema tarihinde güldürü filmlerinin ilk sinyali Bican Efendi Vekilharç filmi ile Sadi Fikret Karagözoğlu verir. Türk sinemasının, aslen bir tiyatrocu olan Muhsin Ertuğrul'la başlamış olduğunu söyleyebiliriz.

Ertuğrul'un bu dönem sineması "tiyatrocular dönemi" olarak da isimlendirilmektedir. Ertuğrul, 1922-1939 yılları arasında Türk sinemasının tek egemeni olarak 19 uzun metrajlı film çekmiştir. Ertuğrul 1916 yılından beri Almanya da oyuncu ve yönetmen olarak çalışmalarını sürdürdüğü sırada yurda dönerek, Türkiye'nin ilk özel film şirketi unvanını taşıyan Kemal filmle Bir Facia-i Ask ve Boğaz içi Esrarı (Nur Baba) adlı çalışmaları gerçekleştirir. 1923 yılına gelindiğinde Türk sinemasındaki 'tek adam' dönemi sağlamlaşmıştır ve Ertuğrul bu yıl içerisinde Ateşten Gömlek filmini gerçekleştirir ve Türk kadınlarını filmde oynatarak bir ilke imza Atar. Ertuğrul, Peyami Safa'nın aynı adı taşıyan romanı Sözde Kızlar'ı sinemaya uyarladıktan Sonra 1925 yılında Rusya'ya giderek çalışmalarına orada devam etmiştir.

“Muhsin’in sineması içyapısıyla batı özentisi içinde, çoğunlukla batılı kaynaklardan yola çıkan bir sinemaydı. Sinemasının dış yapısı ise yine batıdan gelen tiyatroya uygun bir anlatıma dayanıyordu. Ertuğrul bir yönüyle sinemayı kamera önünde tiyatrolaştırmıştır. Her ne kadar sinema çok yeni bir sanat dalı olarak ortaya çıkmış olsa da Ertuğrul’a yöneltilen eleştirilerin kaynağını sinemayı teatral bakıştan kurtaramaması oluşturmaktadır. “Sinemasının kitabi ve teatral özellik taşıması, sadece tiyatrodan etkilenmesinden kaynaklanmaz.

Bu durumun sosyal, ekonomik ve kültürel nedenleri vardır. 30’ lu yıllarda yurda dönen Ertuğrul, bir Mısır-Yunan-Türk ortak yapımı olan İstanbul Sokaklarında filmi ile ‘tek adam’ dönemi serüvenine devam eder. 1933 yılında ise Nazım Hikmet’in senaryosunu yazdığı Kanlı Nigar filmi gerçekleştirir. 1935 yılına gelindiğinde ise teatral bir anlayışla da olsa Türk sineması birçok filme Ertuğrul aracılığı ile sahip olmuş ve Türk sinema tarihinin ilk köy filmi olan Bataklı Damın Kızı gerçekleştirilmiştir. Bataklı Damın Kızı Sovyet sinemasından izler taşımakla eleştirilirken, Türk sinemasının ilk kadın yıldızı olan Cahide Sonku’nun sinemaya girdiği filmidir.

1939 yılına gelindiğinde ise ‘tek adam’ döneminin ilk kırılma noktasının sinyali Faruk Kenç’in Taş Parçası ile verilmiş olur. Faruk Kenç tiyatro dışından ilk yönetmen olarak Türk sinemasındaki yerini alır. Kenç 1938 yılında Almanya da sürdürdüğü fotoğrafçılık ve film okulundaki eğitimini tamamlayarak yurda dönmüş ve bir süre tiyatrocularla birlikte çalışmıştır. Kenç’in 1940 yılında çektiği Yılmaz Ali filminde oynayan Suavi Tedü ilk jön tiptir.

1949 yılında Ö. Lütfi Akad tarafından çekilen Vurun Kahpeye filmi ikinci bir kırılma noktasını oluşturmuş olarak değerlendirilebilir. Türkiye’de bir takım toplumsal ve sosyal değişimler etkilerini sinema üzerinde de göstermiştir. Özellikle 1950’li yıllarda köylerden kentlere doğru hızlı bir göçün başlaması, “çarpık kentleşme” ve “gecekondulaşma” gibi kavramları gündeme taşımıştır.

Ayrıca Batı’lı tarzda bir sanayileşme girişiminin olamayışı modernleşmenin izlediği yolu Batı’lı manasından çok farklı bir noktaya taşımıştır. Buna bağlı olarak sosyal ve toplumsal farklılaşmaya ilaveten siyasal alandaki bir takım değişimler Türk sinemasındaki akımları besleyen unsurlar olmuştur. Bu çerçevede Türk sineması üzerinde etkili olmuş akımları şöyle sıralayabiliriz. “Toplumsal Gerçekçi Akım”, “Devrimci Sinema”, “Ulusal Sinema” ve “Milli Sinema” Türk sinemasında farklı alanlarda bir çok filmin yapılmasına temel olana bu akımlar aynı zamanda Türk siyasi

düşüncesinde yaşanan dalgalanmaların da ifadelendiricileri olmuştur.(Karakaya, 2008: 34, 35, 36)

Türkiye’de sinema ilk yıllarından itibaren ilgi görmüş bir sanat dalı olmasına rağmen, devlet tarafından desteklendiği söylenemez. Hatta uygulanan sansürle sinemanın ilerlemesine ket vurulmuştur. Zaten uzun yıllar tiyatrocular tekelinde olan sinema, kendi benliğini bulamamış ve batı taklidi olmaktan öteye gidememiştir. Belli bir dönemi kapsayan tiyatrodan uyarlanmış filmler ve yine melodramlar gerçek hayatta olamayacak yaşamlarla bir süreliğine büyülüyorlardı, özellikle kadınlar tarafından tercih edilen sinema, oluşturulmuş karakterlere ve filmde sergilenen aşklara özenerek gerçek hayatta da uygulamaya çalışıyorlardı.

Toplum olarak zor zamanlar geçirmiş olmamız, bazı kesimler haricinde tüm insanlar tarafından sinemanın olumlu karşılanmasına sebep olmuştur. Ucuz ve eğlenceli olan bu sanat sayesinde insanlar zaman geçiriyor bir süreliğinde de olsa gerçek hayatın dışına çıkabiliyorlardı. Türk sineması günümüze gelinceye kadar birçok aşamadan geçmiştir. Bu aşamalar, bazen iyi yönde etkilediyse de, bazen de kötü yönde etkilemiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRKİYE’DE SİNEMA VE DİN

Sinemanın Türkiye’ye geliş tarihi, aynı zamanda ülkemizde sinema ve din arasındaki etkileşimin de başlangıç tarihi olmuştur. Ülkemizde sinema filmleri yapılmaya başladıktan çok kısa bir süre sonra, filmlerde dini öğeler görülmeye başlanmış ve buna paralel olarak dindar kesimde sinemaya yönelik bir ilgi gelişmiştir.

Türk sinemasında din, son yıllarda olumlu şekillerde ele alınıyorsa da sinemanın ilk yıllarında bu denli iyimser değildi. Türk sinemasında bazı film ve yönetmenler, dönem dönem, din adamlarının davranışlarını olumsuz göstermeleri nedeniyle dindar kesim tarafından olumsuz eleştirilere uğramıştır. Geçmişe dair bu eleştiriler, bu konularda çalışanlarca günümüzde de zaman zaman yapılmaktadır. Biraz gerilere gittiğimizde, Türk sinemasında değişik vesilelerle dine, dindar insana ve dini değerlere saldırma, onları aşağılayıp kötüleme ortak bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tutumlar nedeniyle din ve dini temsil eden değerler toplum bilincinde kötümser bir olgu olarak etkisini göstermektedir.

Türk sinemasının din adamının olumsuz bir karakter olarak çizildiği filmlerin başında özellikle milli mücadelemizi anlatan tarihi filmler gelir. Bilindiği gibi Millî Mücadele yıllarını anlatan bazı edebi eserlerde, din adamları ve dindarlar, işgalci düşmanla işbirliği yapan, kurtuluş mücadelesine muhalif karakterler olarak kullanılmışlardır.

Bu dönemi isleyen ve genelde romanlardan uyarlanan bazı sinema filmlerinde de durum benzerdir. Bu filmlerde de bazı din adamları, bağımsızlık mücadelemize karşı duran, sevimsiz ve ahlaksız kişiler olarak yansıtılırlar. Öyle ki bazı tarihi filmlerimizde, Millî Mücadelemiz, Kuvâ-yi Milliyeti ve padişahçı-hilafetçi ikilemine oturtulmuş ve Millî Mücadele, aslında Batıcı aydın (Kuvâ-yi Milliyeti), gerici Doğucu (padişahçı-hilafetçi) çevreler arasındaki bir mücadele, âdeta bir iç savaş olarak takdim edilmiştir. Bu ikilemde, din adamına, genelde padişahçı hilafetçi cephesinde yer biçilmiştir. Bir yanda vatani kurtarmak isteyen Kuday-i milliyetiler, öbür yanda vatanın kurtarılmasını istemeyen, milli mücadele düşmanı, vatan haini din adamları (padişahçılar, hilafetçiler) vardır. Bu filmlerde islenen teze göre, Millî Mücadele, sanki Yunan, İngiliz, Fransız vb. işgalci emperyalistlere göre değil de, sadece padişahçılara hilafetçilere karşı yapılmıştır.

Mücadelenin sonunda da vatan, bu gericilerden, bu hainlerden kurtarılmıştır. Buna karsın Milli Mücadelemizi konu edinen filmlerde din adamlarını daha olumlu karakterler olarak çizen Halit Refiğ ve Yücel Çakmaklı gibi yönetmenler de olmuştur. Dindar çevrelerde, sinemamızda “din” ögesinin kullanımı ile ilgili olarak Yeşilçam’a yöneltile eleştirilerden biri de bazı filmlerde, çeşitli yörelere ait “örf âdetlerin”, İslâm’ın gerekleri gibi sunulmasıdır.

Kuvaiye milliye mücadele dönemini anlatan edebi eserden alıntı yapılarak filme konu edilen ve Halide Edip Adıvar’ın kaleminden çıkan eser Vurun Kahpeye’dir.



Fotoğraf 1. Vurun Kahpeye film afişi

Yıl 1915 Ülkenin işgal altında olduğu sırada, öğretmen okulundan yeni mezun olmuş İstanbullu idealist Aliye öğretmen, bir Anadolu kasabasına atanır. Kasabayı benimseyeceğine, çocuklara bir ışık, bir anne olacağına ve hiçbir şeyden korkmayacağına dair kendine söz veren genç öğretmen aynı zamanda milli mücadeleye de destek olur ve çeşitli faaliyetlere katılır. Bunu tasvip etmeyen yobaz Haccı Fettah, din ve namusu bahane ederek Aliye'ye iftira atar, tüm kasaba ona inanır ve genç öğretmen idealleri, savunduğu düşünce uğruna linç edilir.

Bu filmlerde Doğu bölgelerimizin geri kalmışlığı, kadının ezilmişliği, törelerden kaynaklanan kimi trajik durumlar, İslâm dinine mâl edilmiştir. Aslında bir Müslüman'ın asla kabullenemeyeceği safça bir kadercilik anlayışı ve kimi anlamsız ve yanlış gelenek ve görenekler, sanki İslâm'ın ilkeleriymiş gibi yansıtılmıştır. Bu tarz bir kadercilik anlayışının, saçma gelenek ve göreneklerin İslam'a mal edilmesiyle İslam, mücadele ettiği şeylerle itham olunmak gibi çok çarpıcı bir durumla karşı karşıya gelmiştir.

Türk sinemasında din unsurunun kullanımı konusunda dindar kesimden en fazla tepki alan bir diğer durum da din adamlarının çağdaşlık karşıtı, gerici ve yobaz sekinde sunulmasıdır. Türk sinemasında din adamı ya nikâh ve yağmur duasıyla hatırlanan bir tiptir ya da muska yazan, üfürükçülük yapan bir hocadır veya cenaze namazında cemaatin önünde yürüyen sarıklı, cübbeli bir şahıstır. Camide söylediklerini kimsenin merak etmediği, kişisel çıkarları için her şeyi yapabilecek bir anlayışta yobaz, makam düşkün bir tiptir. Bu tür filmlerde çizilen dindar görünümü, çıkarıcı ve yobaz Hacı, hoca karakterinin seyirci üzerinde oldukça olumsuz etkisi olmuştur. Filmi seyreden seyirci için, burada çizilen din adamından daha aşağılık, daha çıkarıcı ve daha din simsarı bir insan olamayacağı yargısına varmak oldukça kolaydır.

Popüler Türk filmlerinde dine, genelde kuşaklar arası çatışmada bir motif olma rolü verilir ve bu rolde din, geçmişte kalanı sembolize eder. Bu çatışmada dindar insanı temsil eden genelde "...modern ve çağdaş düşünceler içindeki gençlere despot ilkeler dayatan ailedeki, kaba ve anlayışsız baba imajıdır. Kafasında takke, elinde tespih, her iyiliğe, her güzelliğe, her gelişmeye karşı çıkan bu tiplerin, nasıl her güzellik önünde bir engel olduğu vurgulanmaya çalışılır. Türk sinemasında din adamlarının görüldüğü karelerden biri de nikâh sahneleridir. Yabancı filmlerde, kiliselerde rahipleri nikâh kıyarken gördüğümüz gibi, bizim filmlerimizde de, zorunlu resmi nikâhın yaygınlaşmadığı kırsal bölgelerde geçen senaryolarda, nikâh kıyan imamlar olarak görürüz.

Köy filmlerinde, hep köylülere haksızlık yapan ağanın yanında yer alan, onun şakşakçısı, işbirlikçisi sekinde sunulan "üfürükçü imam" tiplmesi de dindar kesimlerden ciddi tepki almıştır. Burada imam, toprak sahibi olan, zulmeden, güçlü olan despot köy ağasının yanında yer alırken, bu din adamı veya dindar kişi tiplerinin aslında sömürüden yana oldukları, ezilenin değil ezenin yanında bulundukları imajı verilmeye çalışılıyor.

Bu bölümün ilk satırlarında da ifade ettiğimiz gibi, Türk sineması, artık din olgusunu, ticari ve ideolojik kaygıların ötesine geçerek hayatın içindeki diğer olgularla beraber olağan bir olgu olarak isleyebilecek olgunluğa gelmiştir. Tabii gerek dünyada gerekse ülkemizde yaşanan birçok acı tecrübe bizleri karşılaştığımız durumları daha iyi anlama ve anlatma eğilimine yöneltmektedir. Batılılaşma özentimizin önünde bir engel olarak gördüğümüz din, günümüzde biraz daha iyi yansıtılmaya çalışılmıştır.(Lüleci, 2007: 25, 26, 27, 28, 29)

2.1. Sinemanın Türkiye’de İlk Yılları

Dünyada ilk sinema gösterimi, 1895 yılında Lumière Kardeşler tarafından Paris’te yapılmıştır. Sinemanın Türkiye’ye girişi ise o dönemin koşullarına göre hayret uyandıracak kadar hızlı bir şekilde olmuştur. Lumière Kardeşlerin yanında çalışan bazı yönetmenler, ilk gösteriden bir yıl sonra; yani 1896 yılında İstanbul’un görüntülerini çekmek için ülkemize gelmişlerdir.

Eylül 1896 tarihinde Osmanlı Devleti’nin resmi kurumları tarafından “sinematograf” hakkında olumlu bir rapor verilmiştir. Bu raporda, sinematografin “ilmin yayılmasında insanlık için önemli bir araç” olarak nitelendirilmesi, ülkedeki sinema faaliyetlerinin başlamasında ve bu yeni icadın saraya girmesinde oldukça etkili olmuştur.

Sultan Abdülhamit’in kızı Ayşe Osmanoğlu’nun anılarından anlaşıldığı kadarıyla, ülkemizde yabancılar tarafından ilk film gösterisi Yıldız Sarayı’nda yapılmıştır. Ülkemizde halka açık ilk film gösterimi ise 16 Ocak 1897’de, Sigmound Weinberg tarafından Beyoğlu Sponeck Birahanesi’nde yapılmıştır. Seyirciler, “sihirli icat” olarak gördükleri sinemanın bu ilk gösterisini büyük bir ilgiyle karşılamışlardı. Lumière Kardeşlerin ilk gösterimlerinden bir yıl sonra ülkemizde de halka açık olarak gösterime sunulan sinema, “dinsel kültürün halka empoze etmiş olduğu bazı nedenlerden dolayı kimi çevrelerce günah sayılsa da bu konudaki tutum kısa sürede olumlu bir hâl almıştır. Sinemanın yeniliği, cazibesi ve albenisi, bu karşı koymaları kısa sürede alt etmenin üstesinden gelmiş ve giderek toplumumuzda yaygınlaşma olanağını bulmuştur. İlginç olan bir nokta da tiyatroya halen soğuk bakan halkımızın bu yeni icada önemli bir tepki göstermemesidir.

Öyle ki, Kumpanya Müdürü Hanri’nin 1897 yılının Ramazan ayında, Şehzade başı Fevziye Kıraathanesi’nde yaptığı gece gösterileri halk tarafından ilgiyle

seyredilmiştir. Halkımızın, sinema konusunda gösterdiği bu ılımlı tutum hakkında bugüne kadar ileri sürülen görüşler arasında bizce en açıklayıcı olanı, geleneksel Karagöz oyunumuz ile sinemanın arasındaki teknik benzerliktir. Ülkemizde o yıllarda çok yaygın olan Karagöz oyunu insanları sinema fikrine hazırlamış, karanlık odada sinema ile karşılaşan halk, bu yeni icada karşı fazla yabancılık duymamıştır.

Ülkemizdeki ilk yıllarında, birahane, kıraathane ve konaklarda düzenlenen gösterilerle halka tanıtılan sinema, zamanla halkın gündelik yaşamında yer edinmeye başlamıştır. Öyle ki bir süre sonra sinema, Ramazan gecelerinde geleneksel Türk gösteri sanatları olan Karagöz ve Meddah'a eşlik eder duruma gelmiştir. Osmanlı Devleti'nde sinema ile ilgili ilk resmi düzenleme 1903 yılında yayınlanan "Sinema Nizamnamesi" olmuştur. Bu nizamname, birçok konunun yanında filmlerdeki müstehcenlik konusunda da hükümler içeriyordu. Nizamnamenin on altıncı maddesine göre, "yabancı ülkelere ait olay ve görüntülerden edebe ve ahlaka aykırı olmayanlar sayısı günlük programdaki resimlerin yarısını geçmemek üzere büyük şehirlerdeki özel yerlerde halka seyrettirilebilecek, fakat hurafeye dayalı, faydasız ve münasebetsiz manzaraların gösterilmesinden uzak durulacaktı. Bu görüntüler devlet memurlarının onayından sonra gösterilebilecekti.

İlk sinema gösteriminin Yıldız Sarayı'nda yapılmasına ve halkın sinemaya gösterdiği hoşgörüye rağmen II. Abdülhamit, bu yeni icadın seyirci üzerindeki etkisinden rahatsız olmuş ve Fransızların İstanbul'da yerleşik bir sinema salonu açma girişimlerine müsaade etmemiştir. Nitekim Türkiye'nin ilk sineması sayılan Pathe, ancak II. Meşrutiyetin ilanından sonra, 1909 yılında açılabilmiştir.(Lüleci, 2007: 30, 31, 32)

Türk modernleşmesi sürecinde genelde ilerlemeyi engelleyici unsur olarak değerlendirilen ve manevi alanla sınırlandırılan din, İlk Dönem Türk Sineması'nda da bu sınırlandırmaya uygun olarak "dışlanmış" (Yenen; 2011: 198) bir şekilde değerlendirilmiştir. Aslında bu paralelliği sağlayan unsurlardan birisi, siyasal alanda görülen "köktenci batıcı zihniyetin" (Kılıç; 2007: 18-22) Türk Sineması'nda da geçerli olmasıdır. Dönemin siyasal ve sanatsal paradigmalarının aynı zeminde buluşmasını sağlayan kişi ise tiyatro yönetmeni, yazar ve oyuncu Muhsin Ertuğrul'dur. Türk Sineması'nda birçok ilki gerçekleştiren buna rağmen ülkede sinema sanatının gelişmesine engel olmakla da suçlanan Ertuğrul, "sinemada o gün için ihtiyaç duyulan milli konuları ve Kemalist görüşleri ele almadığı, bunun yerine batıcılığa öykündüğü"

(Maktav; 2002: 52) gerekçesiyle de eleştirilmiştir. Her şeye rağmen Muhsin Ertuğrul yaptığı uyarlamalarla Cumhuriyetin modernleşme projesini benimsemiş ve bu doğrultuda filmler üretmiştir. 1922–1939 yılları arasında çekmiş olduğu 13 filminden (Kuyucak Esen; 2010; 19, 33) altısı, içerik ve etki itibarıyla din ve din adamı ögesi barındırmaktadır. Bunlar; Nur Baba (Boğaziçi Esrarı–1922), Ateşten Gömlek (1923), Ankara Postası (1929), Bir Millet Uyanıyor (1932), Ayranoz Kadısı (1938) ve Bir Kavuk Devrildi (1939) filmleridir. Ertuğrul'un dini unsur bulunduran bu altı filminin konu dağılımına bakıldığında üç tanesinin doğrudan milli mücadeleyi anlattığı görülmektedir. Kurtuluş Savaşı konulu bu filmlerdeki din ve din adamı öğeleri ise temel hikâyenin alt metinlerinde ortaya çıkmaktadır. İki film ise tekke hayatını anlatan "Nur Baba" ve geleneksel Osmanlı saray hayatının konu edildiği "Bir Kavuk Devrildi" dir. Bu haliyle altı filmde rastlanan bulguların özelliği, din olgusunun din adamı karakteri aracılığıyla temsil edilmekte olduğudur. Din adamı karakterleri ise özellikle Kurtuluş Savaşı dönemlerinde hain, işbirlikçi vs tasvir edilmektedir. Muhsin Ertuğrul'un Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen eserlerinden ilki, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan "Ateşten Gömlek" (1923) filmidir. Filmin öyküsü İzmir'in işgali sırasında kocası ve çocuğu düşman tarafından öldürülen Ayşe, akrabası Peyami ve Binbaşı İhsan'ın Kuvayi Milliye güçlerine katılması ve bu iki erkeğin aynı kadına âşık olması etrafında gelişmektedir. Sonunda bu üç kişinin de öldüğü filmin asıl özelliği, ilk defa bir Türk filminde Müslüman Türk kadın oyuncuların oynaması olmuştur (Kuyucak Esen; 2010: 48). Kadınların sinemaya film seyretmek için bile olsa gitmesinin hoş karşılanmadığı bir dönemde, Müslüman bir kadının aktris olarak sinemada yer alması, önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilmiştir. Reşat Nuri Güntekin'in "Bir Gece Faciası" adlı eserinden uyarlanan yine Milli Mücadele ile ilgili film olan "Ankara Postası" (1929), filmdeki imam karakteri için "irticanın timsali, düşmanların adamı" tanımlaması ile beğeni toplamıştır. Aynı şekilde Kurtuluş Savaşı konulu "Bir Millet Uyanıyor" (1932) filmi, Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun eserinden uyarlanan ve vatan haini olarak temsil edilen Said Molla ve yandaşlarına karşı Kuvayı Milliye olarak mücadele eden bir yüzbaşıyla emir erinin kahramanlık öyküsü üzerine kurulmuştur. Film işgalci güçlerle işbirliği yapan hain din adamı "Molla Said" karakteri ile dikkat çekmektedir. Filmde, dini bir karakterle özdeşleştirilen "hain" sıfatı, dönemin ulusal kimlik inşasına yönelik dinsel kaynaklı itirazların eyleme dönüşmesinin Şeyh Said isyanı gibi bir tür izdüşümü olarak okunmak mümkündür. Bu film aynı zamanda

kendisinden sonra bu tür konularda çekilecek filmlerde özellikle Kurtuluş Savaşı bağlamında “hain din adamı” imajının sürekli kullanılmasında önemli bir rol oynamıştır. Neticede Ertuğrul'un, Kurtuluş Savaşı'nı farklı alt temalarla işlediği filmleri, gerçekleştirilmeye çalışılan ulus ve ulusal kimlik yaratma çabalarının sinema aracılığıyla temsil edilmesinde rol oynadığı söylenebilir (Yenen; 2011: 35-36). Kurtuluş Savaşı konulu eserlerden sonra Ertuğrul'un "Nur Baba" Boğaziçi Esrarı filmi, hem içerik hem de meydana getirdiği etki itibari ile ayrıca dikkat çeken bir yapımdır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun aynı adlı romanından uyarlanan filmin konusu, tekkesine gelen zengin kadınlardan faydalanan, önce ölen şeyhin karısı ile evlenen ve ardından başka kadınlarla ilişki kuran zevk ve şehvet düşkününü bir şeyhin hikâyesine dayanmaktadır. Henüz tekke ve zaviyelerin resmen kapatılmadığı bir dönemde çekildiği için oldukça cüretkâr sayılabilecek bu filmin çekimleri esnasında çeşitli olaylar meydana gelmiştir. Filmin çekim anlarına şahit olan Rakım Çapala olayı şöyle anlatır: "Bir gün stüdyoda çalışırken bir gürültü patırtı koptu. Bir alay Bektaşî dervîşi stüdyoya baskın yapmıştı. Bektaşîlik aleyhine film çeviriyorlar diye artistlerin üzerine bir yürüyüş yürüdüler, dekorların üzerine bir saldırış saldırdılar ki demeyin gitsin! Bütün dekorlar artistlerin başına geçti. Herkes çil yavrusu gibi bir tarafa dağıldı. Bu arada en çok korkan zavallı Papazyan oldu. Hakkı da yok değildir hani! Arkasındaki Bektaşî urbalarına, çenesindeki takma sakalına rağmen değil Bektaşî, Müslüman bile değildi! Papazyan Unkapanı'ndan bir faytona atladı, evine kaçtı. Ertesi gün... yeniden çalışmalara başlanmıştı. Fakat Papazyan'ın gözü o kadar yılmıştı ki bir daha bu rolü oynamak için kendisini razı etmek mümkün olmadı. Onun son derece korkmuş olduğunu ve tekrar Bektaşî elbisesini sırtına giyemeyeceğini anlayan rejisör, o rolü kendisi oynamak zorunda kaldı" (akt. Scognamillo; 2003: 46-47) Musahipzade Celal'in eserlerinden uyarlanan "Bir Kavuk Devrildi" (1939) filminde ise, geleneksel Osmanlı saray hayatı etrafından gündelik hayatın hicvedilerek eleştirildiği görülmektedir. Sonuç olarak belirli bir siyasal kültürel yapılanmanın anlamlı bir değere dönüştüğü toplumda film çeken bir yönetmenin, dönem şartlarına uygun eserler ortaya koyması beklenilebilen bir durumdur. Ayrıca Muhsin Ertuğrul'un sinemada kullandığı dini unsurlar, aslında kendi dini görüşlerini yansıtmaktadır. Çünkü kendisi, din anlayışını şu şekilde ifade etmektedir: "Biz çok geri kalmış bir milletiz. Bunun milyonlarca başka sebeplerinden vazgeçip de en hakiki saikını ararsak bir din olarak bilgiye tapınmadığımızda buluruz. Dünyada tek bir din vardır, o da “bilgi”. Bu bilgiye erişmek

için çalışmak en büyük sevap ve ibadettir. Dünyada bir tek mukaddes şey vardır, o da öğreten “kitap”. İnsanların bir tane silahı olmalıdır, o da: kalem. Beşer bu büyük gayeye eriştiği gün dünya bir cennettir, insanlar birer dindardırlar, kütüphaneler birer cami, kilise, havra olur”(Tuncel, akt. Yenen; 2011: 36). Muhsin Ertuğrul'un bu düşünceleri Erken Cumhuriyet dönemi elitlerinin zihinsel yapılarını göstermesi açısından iyi bir örnektir. Zira Osmanlı'nın son döneminde başlayan modern eğitim sistemi Cumhuriyetle birlikte zirveye ulaşmıştır. Elbette bu modern eğitimin sisteminin en önemli özelliği bilimsel bilginin kutsallaştırıldığı, dini bilginin de dışlandığı hatta yok sayıldığı pozitivist anlayışın hâkim olduğu eğitim sistemiydi. İşte Muhsin Ertuğrul bu sözleriyle pozitivist eğitim sistemin yarattığı bir insan prototipi olarak modern bilgilerle mücehhez seküler bir birey yaratmanın somutlaşmış halini temsil eder.

2.1.1. Tiyatrocular Dönemi

Muhsin Ertuğrul, Türk sinema tarihindeki en önemli birkaç köşe taşından biridir. 17 yıl boyunca (1922-1939) Türk sinemasına yapımcı, yönetmen, senarist ve oyuncu olarak hizmet vermiş; bu özellikleriyle (sinema sanatı açısından eleştirilecek yanları olmakla birlikte) Türk sinemasının ilk harcını atmıştır demek herhalde abartılı olmaz. Sinemaya ilişkin ilk deneyimlerini Fransa ve Almanya’da edinen Muhsin Ertuğrul, 1922 yılında Kemal ve Şakir Seden Kardeşler’le anlaşarak ilk film stüdyosunu kurmaya karar verir.

Nitekim Haliç’te Ordu’ya ait Defterdar Mensucat Fabrikası’nın bir pavyonu kiralanarak stüdyo haline getirilir. Stüdyonun kuruluşundan sonra, Muhsin Ertuğrul’un ilk çektiği film

- *‘İstanbul’da Bir Facia-ı Aşk tır.*
- *Bu filmi, ‘Boğaziçi Esrarı’,*
- *‘Ateşten Gömlek’,*
- *‘Kız Kulesi’nde Bir Facia’,*
- *‘Leblebici Horhor’,*
- *‘Sözde Kızlar’ izler.*

Büyük çoğunluğu edebiyat uyarlamaları olan bu filmler içinde ‘Ateşten Gömlek’ en dikkate değer olandır. Halide Edip Adıvar’ın romanından uyarlanan ‘Ateşten Gömlek’, Kurtuluş Savaşı’nın hâlâ sıcak olan heyecanını yansıtmakta olduğu kadar akıcılığı ve sağlam oyunculuğu ile de Türk sinema tarihinin ilk önemli yapıtı olarak tanımlanabilir.

Filmin bir başka özelliği de, ilk kez Türk kadın sanatçıların (Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir) bir sinema filminde rol almalarıdır.

1924-28 yılları arasında çalışmalarını tiyatro üzerinde yoğunlaştıran Muhsin Ertuğrul, 1928 yılında İpek Film’le anlaşarak yeniden sinemaya döner. O dönem için hayli büyük bir rakam olan 15 bin kişi tarafından izlendiği sanılan ‘Ankara Postası’nın ardından ‘Kaçakçılar’ ve ‘İstanbul Sokaklarında’yı çeker. ‘İstanbul Sokaklarında’ aynı zamanda Türk sinemasının ilk sesli filmidir.

1932 yılına gelindiğinde, Muhsin Ertuğrul uzun süredir tasarladığı projeyi hayata geçirme fırsatı bulur: Türk sinemasında daha sonraki yıllarda çekilecek olan ve Kurtuluş Savaşı’nı konu alan filmlerin bir tür ‘prototipi’ sayılan ‘*Bir Millet Uyanıyor*’, Muhsin Ertuğrul’un da başyapıtı olur. Sonraki iki yıl boyunca,

- ‘*Karım Beni Aldatırsa*’,
- ‘*Söz Bir Allah Bir*’,
- ‘*Milyon Avcıları*’,
- ‘*Cici Berber*’
- ‘*Leblebici Horhor Ağa*’

gibi müzikal vodvillere imza atan Muhsin Ertuğrul, 1934 yılından sonra kendi hesabına çalışmaya başlar. Sırada ikinci bir başyapıt vardır: ‘*Aysel, Bataklı Damın Kızı*’. Bursa’nın Çalıköy sakinlerinin figüranlığını üstlendikleri film, aynı zamanda Türk sinemasında Cahide Sonku efsanesinin de başlangıcıdır.

Muhsin Ertuğrul’la birlikte ‘Tiyatrocular Dönemi’ olarak anılan dönem, yine Ertuğrul’un iki tiyatro uyarlaması (‘*Aynaroz Kadısı*’, ‘*Bir Kavuk Devrildi*’) ve birkaç başarısız yeni deney ile (‘*Allahın Bahçesi*’, ‘*Tosun Paşa*’) sona erer. Tiyatrocular Dönemi, Türk sinemasında tiyatro kökenli sanatçıların bütünüyle egemen oldukları bir dönemdi. Dolayısıyla, bu süre boyunca, sinema ile tiyatro arasındaki ayrım çizgisi oluşmadı ve tiyatroya ilişkin alışkanlıklar sonraki yıllarda da etkili olacak biçimde baskın geldi. Altyapı konusunda son derece yetersiz bir alanda, sinemanın bir biçimde sürekliliğinin sağlanması açısından olumlu yönler içeren bu evre, aynı zamanda film türlerinin hemen hepsine ait örneklerin de çekildiği bir dönemdi.

Tiyatrocular Dönemi’ni bitirirken, Türkiye’de sinema sanatı açısından önemli bir gelişmeden de söz etmeliyiz. 1939 yılında çıkarılan ‘Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname’, devletin sinemaya yasal düzeyde ilk

müdahalesidir; ya da başka bir ifade ile Türk sinemasının devlet kaynaklı sansür uygulaması ile ilk kez tanışmasıdır. (arsiv.ntvmsnbc.com)

2.1.2. Geçiş Dönemi

Türk Sineması 20. yüzyılın başından günümüze kadar olan süreç içerisinde çeşitli dönemler geçirmiştir. Bunların içinde çok önemli bir yere sahip olan ‘Geçiş Dönemi Türk Sineması’ 1940’tan 1950’lere kadar etkisini göstermiştir.

Bu dönemde Türk Sineması büyük ölçüde tiyatrodan etkilenmiştir. Daha önceki dönemlerde olduğu gibi sinema endüstrisinde birçok tiyatro kökenli kişi yer almaktaydı. Ancak bu dönemde yavaş yavaş ‘sinemacılar’ bu sektörde çalışmaya başladılar. Birçok yönetmen basitte olsa bir sinema dili yakalamaya çalıştı. Özellikle 1948 yılında yerli film biletlerinden alınan vergilerin düşürülmesi bu sektöre büyük bir canlılık getirmiştir.

Yani yerli filmlerin yabancı filmlere göre yarı yarıya az bir vergi ödemesi uygulamasıyla, Türkiye’de yerli filmlerin, yerli film gösteren sinemaların, yabancı film gösteren sinemalara karşı daha avantajlı bir duruma geçmesi sağlanmıştır. Böylece sinemalar yerli film göstermeyi tercih etmeye başlamıştır. Bu durumda Türkiye’de üretilen yerli filmlerin sayılarının süratle çoğalmasına sebep olmuştur. Filmlerin konusu genellikle melodramlar, tarihsel serüvenler ve polisiyelerdir.

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de 2. Dünya savaşının izleri hala görünmektedir. Özellikle sinema bundan çok etkilenir.

Bunun dışında ABD ve Mısır’dan gelen filmlerin etkileri açık bir şekilde görülür. Geçiş döneminde gerekse daha önceki dönemlerde ABD ve Mısır sineması Türk sineması için birer örnek oluşturur.

İşe doğrudan doğruya sinemacılıkla başlayan yönetmenlerin çoğu sinemacılık eğitiminden geçmişlerdir. Bu eğitim daha çok ses ve görüntü yönetmenliği gibi teknik konularda uzmanlaşan bir eğitimdi. Yönetmenler doğrudan doğruya kendileri gibi sinemayla işe başlayan yeni bir oyuncu kadrosu yetiştirdiler. Faruk Kenç’in yönetmenliğe başlamasıyla bu dönem ilk ciddi ürünlerini verir. Faruk Kenç’in “*Yılmaz Ali*” adlı ilk polisiye film denemesinde oynayan *Suavi Tedü’yle* ilk jön tipi ortaya çıkar.

Geçiş dönemi Türk sineması Türkiye’de gerçek anlamda bir sinema sektörünün yaratılmasına neden olmuştur. Ayrıca birçok yeni film şirketinin kurulması bu döneme denk gelir. Geçiş dönemi Türk sinemasının en önemli yönetmenleri; Faruk Kenç, Baha

Gelenbevi, Şakir Sırmalı, Vedat Örfi Bengü, Turgut Demirağ gibi isimlerdir. (www.sinematvdersleri.blogspot.com)

2.2. 1950 Sonrası Türk Sineması

1948 yılında belediyelerin, vergi indirimi Kanunu'yla yerli filmlerden alınan harcı %20'ye düşürmesiyle, maliyetler düşmüş, dolayısıyla kâr oranları artmıştı. Bunun yanında Demokrat Parti iktidarı ile yol ve elektrik hizmetlerinin daha geniş bölgelere götürülmesi sonucunda sinema salonlarının sayısı hızla artmıştır. Bu salon artışıyla beraber film üretimi de artmıştır. Bu sayede de o döneme kadar dar bir alanda gerçekleştirilen sinema faaliyetleri yurt geneline yayılmıştır.

Bu yıllardan itibaren, din sinema ilişkileri bakımından önemli konulardan biri olan, filmlerde cinsellik unsurunun kullanımı konusunda da önemli gelişmeler olmuştur. 1950 yılından sonra Türk sinemasında, yabancı filmlerden esinlenerek fahişeler, harem görüntüleri, banyo sahneleri, tarihsel filmlerde cariyeler, çıplak esir kadınlar, havuzda yıkanan çıplaklar ya da çıplak göğüslü kızların görüntüleri yer almaktadır. Arkasından tecavüz sahneleri, deniz ve göl sahneleri, oryantal dansözler ve pavyon sahnelerindeki çıplaklık gibi cinsellik unsurlarının daha fazla kullanıldığını görülmüştür (Lüleci, 2007: 45, 46).

2.2.1. Sinemacılar Dönemi

1948 yılında Belediye Eğlence Vergisinde yapılan indirim birden bire film şirketlerinin ve film yapımlarının çoğalmasına neden olmuştur. Öyle ki 1917-1947 yılları arasında çekilen uzun metraj filmlerin sayısı sadece 58 iken, 1948-1970 yılları arasında çekilen uzun metraj filmlerin sayısı 2308'dir. Doğal olarak bu dönemde Türk sinemasında eser veren yönetmenlerin sayısında da ciddi bir artış yaşanmıştır. Sinemacılar döneminin en dikkat çeken siması yönetmen Lütfi Ömer Akad'dır. Tiyatrocular döneminde Muhsin Ertuğrul ne denli bir etkiye sahip olmuşsa, bu yeni dönemde de Akad aynı şekilde etkili olmuş ve kendinden sonra gelen yönetmenleri önemli ölçüde etkilemiştir. Akad her ne kadar Amerikan gangster filmlerinden ve Fransız "ozansız gerçekçilik" akımından etkilenmiş olsa da, filmlerinde yerli bir dilin, yerli bir havanın ve yorumun etkili olduğu gözlemlenmektedir.

Peş peşe 4 film yöneten Lütfi Ö. Akad, özgün bir yaşam öyküsüne dayanan "*Kanun Namına*" ile Türk sinemasına ilk kilometre taşını koymuştur. Gerçekten Akad,

yıllardır anlatım aksaklıklarıyla yaşamaya çalışan kekeme bir sinemaya bir dil kazandırmış, yeni soluk getirmiştir. Yaşayan tipler, gündelik olaylar ve doğal çevrenin kullanımı “Kanun Namına”'yı tarihsel süreç içindeki yerine oturtmuştur.

Bu ilk ustanın ardından gelen önemli bir sinemacı da Metin Erksan'dır. Erksan,

- “Karanlık Dünya”
- “Âşık Veysel'in Hayatı”

Adlı ilk gerçekçi köy denemesiyle, daha ilk aşamada sözü edilen bir yönetmen olmuştur. Sonraki yıllarda yaptığı “Susuz Yaz” ve “Yılanların Öcü” gibi filmler ortaya koyduğu köy gerçekliği temasının dikkati çeken diğer ürünleridir.

Geçiş döneminden sonra sinemacılar döneminde Muhsin Ertuğrul'un geleneksel sinemasını sürdürenler de olmuştur. Muharrem Gürses ve filmi “Zeynep'in Gözyaşları”, bu ilginç örneklerden biridir. Gürses, sonraki yıllarda belli bir süre, ticari sinemanın önde gelen isimlerinden biri olmuştur. Halka inmesi açısından da üzerinde durulması gereken tipik bir yönetmendir. Kendinden sonra gelen bazı yönetmenleri de oldukça etkilemiştir. Bu dönemin dikkati çeken diğer yönetmenleri Atıf Yılmaz Batıbeki ve Osman Fahri Seden'dir. Her iki yönetmen de uzun yıllar mesleklerini sürdürmüşler ve Türk sinemasının en çok film üreten yönetmenleri olarak tarihteki yerlerini almışlardır.

Sinemacılar döneminin en karakteristik özelliklerinden biri de “Star Yıldız Sistemi”nin gelişmiş olmasıdır. Hızla gelişmekte olan film endüstrisi bir pazarlama stratejisi olarak yıldız sistemine sarılmıştır. Hollywood'da 1910'lu yıllardan beri uygulanmakta olan bu sistem bizde 1950'li yıllardan sonra uygulanmaya başlamıştır. Sinema endüstrisinin pazarlanmasında çok önemli bir işleve sahip olan yıldız sisteminin önemini senaryo yazarı Bülent Oran şöyle ifade etmektedir; “Yıldızlar toplumun düşlerinin, dolaylı ya da dolaysız yansılardır. Yıldız sisteminin devamlılığını sağlayan ve yeni yıldızları parlatarak topluma sunan dönemin magazin dergileri ve bu dergilerin düzenledikleri yarışmalardır. Özellikle “Ses Dergisi” bu anlamda en büyük etkiyi yapmıştır. Ayhan Işık ve Belgin Doruk'tan başlayarak Türk sinemasında yıllarca boy gösteren yıldızlar hep bu ve benzeri dergilerin açtıkları yarışmaları kazanarak sektöre adım atmışlardır.

1960'lı yıllar Türk siyasi hayatında da çok önemli değişimlerin olduğu yıllardır. Nasıl ki 1948 yılında yapılan vergi indirimi sinemanın bir atılım yapmasına imkan tanıdıysa, 27 Mayıs 1960 yılında yapılan ihtilal de sinemada çeşitli akımların ortaya çıkmasının fitilini ateşlemiştir. Sinemacılar genel anlamda darbenin yapılmış

olmasından memnundular. Bu darbe süreci gerek olumlu gerekse olumsuz olarak eleştirilmiştir. Ama sinemacılar genel anlamda bu durumun memnuniyet verici olduğunu özellikle ilk döneminde ifade etmektedirler. Hatta darbe savunusu yapan filmler bile üretilmiştir bu dönemde. Halit Refiğ imzalı 1963 yapımı “*Şafak Bekçileri*” filmi, yönetmenin kendi ifadesiyle bir 27 Mayıs savunmasıdır. Ancak Refiğ, Kemal Tahir’in de etkisiyle sonraki yıllarda 27 Mayıs darbesiyle ilgili fikirlerini değiştirmiştir. 60’lı yıllar, Türk sinemasında yoğun kuramsal tartışmaların yapıldığı ve çeşitli sinema akımlarının bir biri arkasına ortaya çıktığı zaman dilimidir (Aksoy, 2010: 21, 22, 23).

2.2.2. Hazretli Filmler Dönemi

1952 yılında “*Hac Yolu*” isimli bir belgesel film yapılmıştır. Kaynaklarda yer alan bilgiye göre bu film bir din sömürüsü amacıyla kullanılmıştır. “*Hac Yolu* Anadolu’da din sömürücülerinin elinde saf halkı kandırmak için uzun bir süre kullanılmıştı. Film yedi kez gören tabi her seferinde ayrı bilet almak koşuluyla- hac farızasını yerine getirmiş sayılıyordu! Din sömürücüleri saf halkı kandırmayı daha da kolaylaştırmak için yalnız *Hac Yolu*’na özgü olarak özel bir film izlettirme yöntemine bile başvuruyorlardı: Önce abdest alınacak, sonra sinemanın çevresi yedi kez dönülecekti. Film arasında gül suyu dağıtmak bile ihmal edilmiyordu.

Ne var ki *Hac Yolu* sömürücülüğü Anadolu’nun ancak en ücra köşelerinde yapılıyordu. Sonra yerli film diye tanıtılan *Hac Yolu* belgeseli gerçekte bir Mısır belgeseline birkaç yerli sahne eklenmesiyle gerçekleştirilmişti. Bu yıllarda sinema yoluyla din sömürücülüğü zaten hep Arap filmleriyle yapılıyordu.

- *Zuhur-ül İslam*
- *Bilal*
- *Müezzin er-Rasül*
- *İntisar-ül İslam Mevlid er-Rasü Allahu Ekber*

Bütün bu filmler yerli filmlerle rekabet etmesin diye Arap sinemasının öbür filmlerine kapıyı sınıksız kapatan sinemacıların izleyiciyi sömürmek için dört elle sarıldıkları Arap filmleriydi. İşin tuhafı sözde İslam propagandası yapan bu son derece ilkel ve gülünç filmlerin yapımcısı da önce Mısır’da, sonra da Lübnan’da çalışan Elie Antoine Khourie adında bir Hristiyan’dır.

Türk sinemasında dinsel öğelerin kullanıldığı ilk konulu film çalışması, 1956 yılında gerçekleştirilen ve Hicri Akbaşlı imzasını taşıyan “*Âşıklar Kabesi Mevlana*”dır.

Film Mevlana'nın hayat hikâyesi üzerine kurulmuştur. Bu film kendinden sonra yapılan filmlere de örneklik teşkil etmiş ve yapılan bu nitelikteki filmler dini temalardan ziyade kahramanları ve kahramanlarının dini tavırlarını temel almışlardır.

Nejat Saydam tarafından çekilen “Hz. Ömer’in Adaleti” adlı film Hazretli Filmler Akımı’nı başlatan film olarak nitelendirilebilir. Bu akımın dikkati çeken diğer örnekleri şunlardır;

- 1964 yapımı Asaf Tengiz imzalı “Hz. İbrahim,
- 1966 yapımı Nuri Akıncı imzası taşıyan “Hz. Ayşe”
- 1967 Muharrem Gürses “Hz. Süleyman ve Saba Melikesi”
- 1967 Muharrem Gürses tarafından filme alınan “ Hacı Bektaş Veli”
- 1969 yılında çekilen ve Tunç başaran imzası taşıyan “Hz. Ali”.

Dini içerikli olan ama ticari amaçla gerçekleştirildikleri çok açık olan bu filmler furyasının ortaya çıkma nedenlerinden biri ve belki de en önemlisi 1960’lı 70’li yıllarda ortaya çıkan erotik filmler modasıdır. Yapımcılar seks içerikli filmler nedeniyle sinema salonlarından uzaklaşan Türk ailesini ve muhafazakâr yapıdaki seyircileri sinema salonlarına yeniden çekebilmek için böyle bir yönetime başvurmuştur.

Bu filmlerde yalnızca ticari bir amaç güdüldüğünün en önemli göstergelerinden biri de film anlatılarında açık mantık hataları, tarihsel bilgi yanlışlıkları ve ibadetlerin yapılaş şekilleri ve yapılaş zamanlarının yanlışlığı gibi ilk bakışta hemen göze çarpan hususlardır. Bu filmlerdeki senaryolar ve oyuncu performansları problemlili olduğu için inandırıcılıktan uzak ve hiçbir estetik kaygı taşımayan filmlerdir.(Aksoy, 2010: 25, 26, 27)

2.2.3. Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı

Türk sinemasında çeşitli fikir akımlarının etkisi, 1960 yılından itibaren görülmeye başlanmıştır. 27 Mayıs 1960 Darbesi’nin Türk siyasal ve kültürel hayatına etkisi üzerine değişik çevrelerce olumlu ya da olumsuz çok şey söylenmektedir. Bunları bir kenara bırakıp da sadece sinemamız üzerindeki etkisine baktığımızda; darbenin etkisinin genellikle olumlu şekilde yorumlandığını görmekteyiz. Aslında bir ihtilalin, o ülkenin sineması için olumlu bir sürecin başlangıcını hazırlaması bir paradoks olarak görünse de, 27 Mayıs Darbesi, Türk sineması için olumlu bir anlam taşımaktadır... Türk sineması bu tarihten itibaren daha önceki dönemlere nazaran daha farklı konulara el atmış, özellikle toplumsal sorunlara eğilmeye başlamıştır.

1960 Darbesi'nin özellikle sol zihniyete getirdiği “özgürlük havası” içerisinde, perdeye yansıyan ilk fikri akım “Toplumsal Gerçekçilik” olmuştur. Türk sinemasındaki “Toplumsal Gerçekçilik Akımı”, Amerika'daki “Sosyal Gerçekçilik” ve İtalya'daki “Yeni Gerçekçilik” akımlarının etkisiyle doğmuştur. Akımın amacının toplumdaki gerçeklerin dış yüzünü veren filmler ortaya koymak olduğu vurgulanmıştır.

Bu anlayışla ortaya konan filmlerde Marksizm'in din anlayışı ve din adamına bakış tarzı aynen yansıtılmış, filmlerde din, tarih, geçmiş, inanç, ahlâk vb. kavramlar olumsuzlanarak sunulmuştur.” “Toplumsal Gerçekçilik” akımı içinde değerlendirilen bazı filmlerde din adamları, işverenle birlikte işçilere ve ağanın yanında köylülere karşı olarak gösterilmiştir.

Türk Sineması'nda “Toplumsal Gerçekçi Akım” olarak nitelendirilen bu dönem, 1960-1965 yılları arasında etkin olmuştur. Bu akımın 1965 yılından itibaren etkisini kaybetmesinde iki önemli olayın rol oynadığını görüyoruz: Bunlardan birincisi, 1965 seçimleriyle Adalet Partisi'nin iktidara gelişi. Liberal bir politik görüşe sahip olan AP, Marksizm'e karşıdır. Böylece, beş yıldır sola karşı gevşetilmiş olan Sansür'ün ipleri AP'nin kontrolüne geçmiştir. İkinci olay ise, “Toplumsal Gerçekçilik Akımı”nı temsil eden yönetmenlerle, onu savunan eleştirmenlerin birbirleriyle anlaşmazlığa düşmeleri ve bunun sonucu olarak Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin Marksist anlayıştan uzaklaşmalarıdır.

Türk sineması tarihinde ilk bilinçli sol hareket olan ‘toplumsal gerçekçilik’ hareketi sağcı basının ve kurumlarının patırtılarıyla ilgi toplayıp geliştikten sonra, ölüm darbesini solcu geçinen yazar ve kurumlardan yedi. Sinemamızın 27 Mayıs 1960'ta başlayan bir devresi böylece 10 Ekim 1965'te son buluyordu. Yaşanan tartışmalar sonucunda “Toplumsal Gerçekçilik Akımı”nın temsilcilerinin bir kısmı milli bir anlayışa yönelince; bu akım ikiye bölünür ve bunlardan iki sinema akımı oluşur: Marksizm'e tabandan bağlı “Devrimci Sinema” ve Türk Halkı'nın ulusal kültürünü, sinema yoluyla anlatma amacında olan “Ulusal Sinema.” 1968-70 yılları arasında yeni bir düşünce daha filizlenir: “Millî Sinema...”

Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı'nın en önemli eserleri olarak

- Metin Erksan'ın “Gecelerin Ötesi” (1960),
- “Yılanların Öcü” (1962),
- “Susuz Yaz” (1963)
- Halit Refiğ'in “Şehirdeki Yabancı” (1963),

- “*Haremde Dört Kadın*” (1965) adlı filmleri gösterilebilir.

Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı’nın önemli filmlerinden, Erksan’ın 1962 yılında çektiği “Yılanların Öcü” Fakir Baykurt’un aynı adlı romanından uyarlamadır. Bu film ile Erksan, ikinci defa sansür engeline takılmıştır. “Film özellikle aşırı sağcıların tepkilerini aldı ve Ankara’daki gösterimi sırasında olaylar çıktı. Filmin uyarlandığı roman, zamanında çeşitli tepkiler almıştı. Film ise romandan daha fazla tepki almıştır. İmam Hatip Okulu öğrencileri film aleyhinde gösteriler yapmışlar ve sonuçta film Sansür Kurulu tarafından reddedilmiştir. Gösterilen tepki konusunda filmin kendi halkının inançlarına, toplum yapısına ters düşmüş olmasında arayabiliriz yorumları yapılmıştır (Lüleci, 2007: 50, 51, 52).

Bu akımın etkili olduğu filmlerde konu toplumsal gerçekler etrafında şekillenmektedir. Bu filmlerin konuları göç olgusu, işçi sınıfının hakları, mülkün dağılımındaki adaletsizlik gibi konular etrafında, gerçekçiliği temel alma biçiminde şekillenmektedir. Bu akım ile beraber sinemanın kamerası, sosyal hayattan uzakta yaratılmış pembe hayatların (Melodramlar) üzerinden alınarak, topluma ve gerçek yaşanmışlıklara çevrilmiştir (Karakaya, 2008: 61).

2.2.4. Ulusal Sinema Akımı

Tanzimat ile başlayan Türk modernleşme çabalarının Cumhuriyete uzanan yansımaları Batıcılık, Türkçülük ve İslamcılık şeklinde üç düşünce sistemi ile formüle edilmektedir. Bir ortak hedefleri, devletli içinde bulunduğu buhrandan kurtarmak ve toplumlu müreffeh, çağdaş toplum normlarına uygun hale getirmek olan bu üç düşünce sistemi, son 150 yıllık siyasal ve kültürel hayatın temel noktalarını belirlemiştir. Temel amaç birliğine sahip görünen bu fikir akımları, referans kaynaklarının öncelik sıralamasına göre farklılaşmaktadırlar. Nihai hedefin çağdaşlaşmak (Batılılaşmak) olduğu düşünce sistemlerinin özellikleri, Batı medeniyeti, ırk/kültür ve din (İslam) gibi konuları birincil referans olarak tercih etmelerinde ortaya çıkmaktadır. İslamcılık da genel anlamda çağdaşlaşmanın yedeğinde dini (İslam’ı) gözetken bir düşünsel altyapıya sahip olarak siyasal ve kültürel hayatta etkinliğini göstermiştir. Bu noktada İslamcılık şu şekilde tanımlanmaktadır:

19. ve 20. yüzyılda, İslam’ı bir bütün olarak (inanç, ibadet, ahlak, felsefe, siyaset, eğitim...) “yeniden” hayata hâkim kılmak ve akılcı bir metotla Müslümanları, İslam dünyasını Batı sömürsünden, zalim ve müstebit yöneticilerden, esaretten,

taklitten, hurafelerden... Kurtarmak; medenileştirmek, birleştirmek ve kalkındırmak uğruna yapılan aktivist, modernist ve eklektik yönleri baskın siyasi, fikri ve ilmi çalışmaların, arayışların, teklif ve çözümlerin bütününe ihtiva eden bir harekettir.

Bu tanımdan hareketle Kara, İslamcılığın söylemsel kaynaklarını şu şekilde sıralamaktadır: İslamcı söylem, modern, modernleştirici, ideolojik (genelleştirmeci, indirgemeci) ve büyük ölçüde seküler bir söyleme sahiptir. Direnişçi ve kurtuluşçu bir söyleme sahiptir. Bir taraftan Batılı iddiaların İslam'a yönelik tenkitlerine cevap verirken diğer taraftan Müslümanların din algısını düzenlemeye yöneliktir. Din ve İslam algıları, modernist düşünceye uygun olarak tek tip ve merkeziyetçi bir şekildedir. İslamcı söylem, gelenek karşıtıdır. Siyasi alanda özden çok şekilcidir. İslamcı söylem, savunmacı bir yapıya sahiptir.

Bu söylemsel kaynakların, 20. yüzyıl Türk İslamcılığının toplumsal tezahürlerinde farklı alanlarda ortaya çıktığı görülmektedir. Siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel gibi toplumu kuşatan birçok alanda İslamcı faaliyetlerin yukarıda belirtilen referans kaynaklarından hareketle işlevsellik kazandığı anlaşılmaktadır. Özellikle Türk toplumsal hayatının serbestlik kazandığı varsayılan 1960'lı yıllardan başlayarak İslamcılık, siyasi alanda Milli Görüş teorisinin farklı partilerinde değişerek ve dönüşerek temsil edilmiştir. Bunun dışında 1950'li yıllarda gümüş motor denemesiyle başlatılabilecek ekonomik faaliyetler, Anadolu sermayesi, yeşil sermaye gibi isimlendirmelerle ve farklı tecrübelerle günümüze taşınmıştır. Aynı şekilde İslamcılık, Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, İsmet Özel gibi yazar ve şairlerle kültürel faaliyetleri de mücadele alanı olarak benimsemiştir. Sinema da sembolik bir anlam haritası oluşturabilme özelliği sebebiyle İslamcı düşüncenin kültürel faaliyetleri kapsamında ayrı bir alan oluşturmaktadır. Bu haliyle makalemiz çerçevesinde Milli Sinema akımı, 1969–2010 yılları arasında Türk sinemasındaki din temsiliinin İslamcılık düşüncesi aracılığıyla gerçekleştirilmiş formunu ifade etmektedir. Çünkü İslamcılık özü itibarıyla ideolojik (genelleştirmeci, indirgemeci) bir özelliğe sahiptir.

Toplumsal gerçekçi akımın toplumla gereken diyalogu kuramaması ve yeterince benimsenmemesi, sinemada farklı düşünsel çıkışları besleyen bir süreç oluşturmıştır. Bu bağlamda yönetmenler, Türk toplumsal yapısını yeniden okumak, toplumun değişim sürecini takip etmek adına yeni bir girişimin hazırlığına başlamışlardır. Halit Refiğ'in öncülüğünde Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler halkı anlamak ve onun kültürel dokusuyla uyumlu filmler yapmanın izini sürmek adına farklı sinema filmleri

çekmişlerdir. Bu hareket, Türk düşünce tarihinde bir takım kırılma noktalarının yansımalarını da üzerinde taşımaktadır (Yenen, 2012: 3).

Türk toplumsal yapısında, Batılılaşma anlayışının aktarmacı bir temel üzerinden islemesi toplumsal karşılıkları olmayan düşüncelerin topluma giydirilme çabasını beraberinde getirdiğini daha önce ifade etmiştik. Batılılaşmanın Osmanlı'nın çöküşünden sonra bir nevi yeniden bir yaratım olarak algılanması ve Avrupa toplumlarına uyum sürecinin hızlı bir şekilde gerçekleştirilmek istenmesi, bu sürecin hızlandırıcı unsurları olarak değerlendirilebilir

Batılılaşmanın tam anlamıyla gerçekleştirilmesi amacıyla, geleneksel kültür görmezden gelinmiş ve modernleşmenin önünü kesen bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda kendi modern dönüşümünü kendi kültürel değerleri içerisinde yaratarak gerçekleştiremeyen Türk toplumu, değişimi kabullenme noktasında ve bu değişimle bir uylaşım içerisinde olma noktasında sancılı bir süreç yaşamıştır. Modernleşmenin daha tabana yakın bir noktadan başlaması gerektiği noktasında, “modernlik istendiği kadar Türkiye ve Çin’de olduğu gibi yukarıdan, elitler eliyle topluma dayatılsın, sonuçta gelip dayanacağı yer, yine kendisinin ürünü olan bireyin öznel dünyasıdır. Bu dünya ile karşılaşmayan ve onun karşısında hesabını vermeyen hiçbir modernlik projesinin ise tutma, hadi tuttu diyelim, özel dünya ile nesnel dünya arasındaki korelasyonu sürgit yaşatma sansının olmadığını düşünüyorum. Bu bağlamda ‘Ulusal Sinema’, Türk toplumsal yapısının ayrıntılarında gizli olan dramların gerçekliğini okuma çabası içerisinde olmuş ve piyasa şartlarının da izin verdiği ölçüde bunu gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Ulusal sinemanın ortaya çıkış süreci, sol düşüncede bir takım kırılmaların gerçekleşmesinin ardından, toplumla bir yakınlaşma çabası olarak değerlendirilebileceği gibi batıya öykünme noktasında, ilk defa bir ezber bozma girişimi biçiminde de değerlendirilmesi mümkündür. Türk toplumsal yapısında kültürel ve modern bir dönüşümün başlatıcısı olarak değerlendirilen 27 Mayıs hareketinin yarattığı tepeden değişimin, 1965 seçimlerinin sonucunda somutlaşamadığı ortaya çıkmıştır. “27 Mayıs hareketinin 10 Ekim 1965 seçimlerinde siyasi arenada başarısızlığa uğraması, 27 Mayıs hareketine bel bağlamış yönetmenlerde bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Bunun yanında, filmlerin başarısız olması ve bu yönetmenlerin örgütlü bir dayanışmaya girememesi ve piyasa koşullarına hepsinin kendi basına direnmek zorunda kalması bu yönetmenleri,

yeni arayışlara itmiştir''. Özellikle Halit Refik, bu zor durumda bu yönetmenlere kılavuz kaptanlık yapmıştır.

Halit Refik'e göre toplumumuzda bir batılılaşma hareketi olan 27 Mayıs başarısızlıkla sonuçlanmıştır. 'Demek ki Halka rağmen Halk için anlayışı sökmüyordu. Yapılması gereken halkı, onun zevklerini, siyasal davranışlarını kısaca halkı ve onun kültürünü anlamak ve bu doğrultuda filmler yapmak gerekiyordu.' Refik, Türk sineması konusunda çalışma yaparken kendisini sadece sinemanın sınırları içine hapsedmemiş, bir sosyolog gibi Türk toplumunun kültürünü ve kültürün tarihi köklerini anlamaya çalışmıştır. Bu da Halit Refik'i ve diğer yönetmenleri sinema konusunda yeni kuramsal yaklaşımlar geliştirmeye zorlamıştır.

Halit Refik, içinde yaşadığı topluma dokunmak ve onu anlamak adına 'Ulusal Sinema' anlayışına öncülük etmiş ve bir noktada 'Ulusal Sinema' ile özdeşleşmiştir. "Halit Refik'in bu kavramı ortaya atarken öne sürdüğü temel yaklaşım sudur; Türk toplumunun geçmişi ile Batı toplumlarının geçmişi ve kültürü farklıdır. Batı toplumu feodal toprak düzenine dayalı, sınıflı bir toplumken Osmanlı toplumu miri toprak düzenine dayalı sınıfsız bir toplumdur. Altyapıları farklı bu iki yapının üst yapıları da farklıdır. Bu çalışmalarda Refik ile birlikte hareket eden Metin Erksan da bu konuda benzer görüşleri paylaşır.

Refik, Türk toplumsal yapısıyla uyumlu bir sinematografik yapı geliştirmek için 'Ulusal Sinema' kavramı etrafında filmlerini şekillendirme çabası içerisinde olmuştur. Dolayısıyla halkın tüketeceği bu görsel sanat unsurunu, yine halkı dikkate alarak üretmeye çabalamıştır. Ancak bu dönem filmlerine bakıldığında toplumun yerel değerlerinin, modernleşmenin önünde duran engeller olarak algılanması gerçeğini değiştirememiştir.

Bu bağlamda Sinema ile Türk toplumsal yapısı arasındaki mesafe azaltılmak istenmiştir ancak yerel değerlerin dönüşümü noktasında resmi ideolojinin modernleşme politikaları olduğu gibi benimsenmiştir. Ki bu yaklaşımın temelinde de bir yeniden yorumlama anlayışından çok direkt bir dönüştürme söz konusudur. Ulusal Sinema anlayışı içerisindeki filmsel anlatılarda yerellik ve bu yapının beslediği birçok deler eleştirel bir gözle ele alınırken bu algılayış biçimi Refik filmlerinde daha yumuşak bir yansıma biçimine sahiptir.

Refik ve arkadaşlarının, batılılaşma ve Marksizm den beslenen bir bakışla toplumu okumaya çalışan sinemacılarla ayrı düşmesi ve sorgulayıcı yaklaşımları Ulusal

Sinemanın ‘toplumsal gerçekçilik’ anlayışını biraz daha gerçekçi bir noktaya taşımıştır diyebiliriz. Ulusal sinema, toplumu okuma noktasında mutlak bir başarı yakalamış olarak değerlendirilmemekle beraber Türk sinema tarihinde, Türk toplumsal gerçeğine ışık tutan önemli filmlere imza atmayı başarmıştır.

1965’lerde hız kesen toplumsal gerçekçi sinema çalışmalarının istenen başarıları yakalayamamasını topluma olan mesafeli dururlarına ballayan Refiğ, 1965 seçimlerinin Demirel ve partisini iktidara taşımasının, Türkiye de aydınların birçoğunun devlet ve halk ilişkileri üzerine yeniden düşünmeye yönelttiğini ifade etmiştir (Karakaya, 2008: 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94).

2.2.5. Devrimci Sinema Akımı

Ekim Devrimi’yle birlikte Sovyetler Birliği’nde Vertov öncülüğünde başlayan, ilerleyen yıllarda devrimci 68 kuşağı sürecinde Fransa’da Godard’la devam eden “devrimci sinema” tartışmaları, arayışları, denemeleri, Türkiye’de de 60lı ve 70li yıllarda konuşulmuştur. Türkiye’de sol politiğin en güçlü olduğu zamanlarda, sosyalist bir partinin meclise girdiği, Kemalist partinin kendini solda konumlandığı, işçi ve gençler arasında sol öğretinin giderek yaygınlaştığı v.s. gibi olaylar yaşanmıştır. 61 Anayasası’nın hükümlerine rağmen uygulanmayan sendikal haklar için mücadelelerin verildiği zamanlar vardır. Yasadışı sol örgütlerin mücadele alanlarının yanında sol seçmenin yüzde 40ı aşabildiği 60lı ve 70li yıllarda Türk sinemasında da solcu ve hatta devrimci arayışlar görülmektedir.

Devrimci Sinema olarak adlandırılabilir ilk oluşum, solcu yazar ve aydınların kurduğu, çağdaş ve Batı üslubunda film üretimini teşvik eden Türk Sinematek Derneği’nden ayrılan daha radikal bir grup gencin, 1968’de kurduğu Genç Sinema hareketi ve onların aynı adla yayınlanmaya başlayan dergileri olmuştur. Var olan konvansiyonel sinemayı tümünden reddeden Genç Sinemacılar, Türkiye’de devrimle Türk sinemasında devrimi aynı anda istemektedirler. Genç Sinemacılar, Vertov ve Godard’ın yaptıklarına benzer bir şekilde ellerinde kameralarla sokaklara çıkmışlar, başta Kanlı Pazar ve 15–16 Haziran işçi eylemleri olmak üzere dönemin politik eylemlerini ve emekçi kitlelerini filme alarak tümüyle farklı bir sinema olayına girişmişlerdir. Genç Sinema’nın kısa metraj ağırlıklı filmleri Oğuz Makal’ın aynı dönem tanımladığı “siyasal sinema” tanımıyla da uyuşmaktadır.

Genç Sinemanın ülkede giderek kabaran sol siyasetle eş güdümlü yükselişi, radikal sol grupları ezen 12 Mart 1971 askeri müdahalesiyle son bulmuş, hareketin üyelerinin birçoğu tutuklanırken filmlerine de el konulmuştur. Ancak bu müdahaleden sonra hareketin bir daha toparlanamamasının ve kaybolan filmler dâhilinde bile çekilen film sayısının az olmasının sebebini, hareketin önde gelen isimlerinden Artun Yeres “Genç Sinema hareketinde film yapmaktan çok konuşmayı yeğledik; ortaya bir şey çıkmadı.” özeleştirisiyle ortaya koymaktadır. Türk sinemasında aynı dönemlerdeki Toplumsal Gerçekçi Sinema ve Ulusal Sinema akımlarında olduğu gibi Genç Sinemacılar da kuramsal tartışmalara verdikleri ağırlığı film üretimine vermemiş ve Türk sinema tarihindeki en devrimci atılım kısa soluklu bir girişim olmaktan öteye gidememiştir (kültur. sol. org.tr. com).

2.2.6. Dini- Milli Sinema Akımı

Güçlü bir dini ideoloji ve ahlak anlayışı içeren sinema, laik Türkiye’de 1970’lerde kırsal kesimden şehre göçün hız kazandığı zamanlarda başlamıştır. Milli Sinema adı verilen bu tür, ticari sinemanın değersiz filmlerine ve hem toplumsal hem de siyasal açıdan sol tarafta yer alan filmlere bir tepki olarak gelişti. İkinci gruptaki filmler, Yılmaz Güney’in açtığı ‘yol’ filminde daha gerçekçi, özgün ve çağdaş bir sinema yaratmak amacıyla ticari sinemanın yerleşik kurallarına karşı mücadele verirken, Yücel Çakmak’ının etrafında toplanan küçük bir grup sinemadan uzaklaşmış muhafazakâr ve geleneklerine bağlı seyirciyi “Milliyetçi” hikâyelerle geri kazanmaya çalışmıştır. Bu hikâyeler ticari düşünceler çerçevesinde örülmüştür, ama daima barındırdığı dini bir mesaj vardır.

Milli Sinemacıların filmlerinde, popüler kültür ve batılılaşma eleştirisi, başörtüsü, din değiştirme, dini-tarihi olaylar ve kişilerin hayat hikâyeleri, politik sistem eleştirisi, mistik ve ahlaki konular gibi bir takım temalar sıkça işlenmiştir (Uçar, 2010: 12, 13). Milli Sinema Akımı’nın destek aldığı, fikir ve eylem planında kendine dayanak bulduğu kuruluş, Milli Türk Talebe Birliği(MTTB) dır. MTTB sinema kulübünde idealist bir grup genç büyük bir heyecanla bu harekete destek vermektedirler. (Aksoy, 2010: 38)

‘Milli Sinema’ akımı Necip Fazıl’ın senaryolarından beslenen bir sinema olmasının yanında, ortaya çıktığı dönemin siyasal yapısının gerekleri ile uyumlu olarak sinemada farklı bir çıkış hareketidir. Siyasi hayattaki çeşitli düşüncelerin sinemaya

yansıması olan düşünceler ve kuramlar geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu kuramlar aslında bir birine taban tabana zıtmış gibi görünmelerine rağmen aynı toplumsal yapı içerisinde yer alan çeşitli sınıfları temsil eden farklı yönetmenler genel anlamda düşüncelerinde, öze inilirse filmlerinde birlikte yasadıkları sosyal olayların farklı yüzlerini gündeme getir mislerdir.

Örneğin milli sinemacılar toplumun geçmişte yasadıkları değerleri savunurken devrimci sinema taraftarları filmlerinde Türk toplumunun gelecekte görmek istedikleri değerlerini ortaya koymuşlardır. Bu farklı iki toplumsal grup aynı toplum içerisinde yaşamakta ve topluma egemen olan düşünceleri dile getirmektedir. Yücel Çakmaklının 1970 yılında çektiği '*Birlesen Yollar*' ilk milli sinema örneğidir. Çakmaklının filmlerinde altı çizilmek istenen en önemli nokta, batılılaşma karşısında kendine ve kendi öz değerlerine yabancılaşan gençlerin doğru yolu İslami değerlere sarılarak bulacakları noktasındadır (Karakaya, 2008:109, 110, 111).

2.2.6.1. Milli Sinema Kronolojisi

Milli sinemanın Türk sinema tarihi içerisindeki önemi, bu akımla ilgili yönetmenlerin filmlerinde açık veya sembolik düzeyde İslam'a ilişkin atıflardan kaynaklanmaktadır. Bu atıfların neticesinde ise din, Türk toplumunun karakterini oluşturan birincil etkidir ve bu etken de beyazperdede tez olması açısından kullanılmaktadır. İslam'ın sinemada tez olarak kullanılmasından maksat, iki yüz yıldır batılılaşma serüveninde doğu batı karşıtlığı üzerinden aidiyet sorunu yaşayan Türk insanı ancak İslam dini ile sağlıklı bir çözüm geliştirebilme düşüncesidir. Bu düşüncenin sinemada örnekleri ise Milli Sinema filmleri olarak adlandırılmaktadır. İslamcılığın sanatsal formu olarak değerlendirdiğimiz milli sinemayı, Türk İslamcılığının siyasal, ekonomik ve kültürel genişleme/daralma dönemlerine paralel bir biçimde üç ayrı döneme ayırmak mümkündür. Bu dönemlendirme denemesi aynı zamanda isimlendirme konusunda başvurulmuş kavramların biraya getirilmesiyle oluşmaktadır. Böylelikle İslamcılığın popüler söyleminde içkin unsurların milli sinemada hangi imgelerle ortaya çıktığı tespit edilmeye çalışılacaktır. Sonuç olarak Milli Sinema genel olarak üç dönemle sınıflandırılabilir:

1. Milli(yetçi) Sinema: Başlangıç ve Klasik Dönem (1970–1989)
2. İslamcı Sinema: Zirve Dönemi (1989–1995)
3. Muhafazakâr Sinema: Durgunluk Dönemi (1995–2010)

2.2.6.2. Milli Sinema: Başlangıç ve Klasik Dönem (1970–1989)

Milliyetçilik, İslam'ın kamusal görünürlüğüne sınırlandırıldığı ve İslam kaynaklı muhalefet imkânı kalmadığı dönemlerde İslamcı söylem için bir sığınak rolü oynamıştır. Bu sığınak İslamcılığı hem sağ muhafazakâr çizgiye yakınlaştırmış hem de kendisine muhalefet ettiği Kemalizm'le buluşturma görevi üstlenmiştir (Duran, 2005: 137).

Fakat İslamcılık açısından milliyetçilik, kelimenin dini anlamda kullanımıyla (milli: dini) dinileştirme ve alternatif bir kimlik inşası ile başvurulmuş bir düşünce sisteminde karşımıza çıkmaktadır. Yani milliyetçilikten anlaşılması gereken anlam, etnik bir referansla değil dini bir referansla belirginlik kazanmaktadır. Nitekim 70'li yıllar siyasal İslamcılığın temsilcisi konumunda bulunan partiler, milli kavramıyla isimlendirilmişlerdir. Zira İslamcılık açısından milli kavramının etnik ve dini anlam dengesinin dini lehinde yoğunlaşması, 20. yüzyıl İslamcı düşünürler tarafından ifade edilmiştir. Bu tercih, 20. yüzyıl İslamcı düşünürlerden Nurettin Topçu'da Anadoluçuluk şeklinde kavramsallaşırken Said Nursi aynı hissiyatı müspet milliyetçilik şeklinde paylaşmıştır. Bu durum, klasik dönem Milli Sinema eserlerinin birçoğuna senaryo ilham eden Necip Fazıl Kısakürek'in milliyetçilik anlayışında da görülmektedir. Çünkü İslam'a tabi olan bir milliyetçiliği benimseyen Kısakürek, milliyetçiliği bir ideoloji olarak değil psikolojik bir tutum yorumlamaktadır. Dolayısıyla bu anlayış çerçevesinde şekillenen milli(yetçilik) düşüncesi başlangıç ve klasik dönem Milli Sinema yapımlarında da görülmektedir (Duran, 2005: 137).

2.2.6.3. İslamcı Sinema: Zirve Dönemi (1989–1995)

Milli sinema, içeriği, biçimi ve hassasiyetlerinin farklılaşmasıyla kendisini bir akım şeklinde ortaya koyan ürünlerini 1989 yılından itibaren vermeye başlamıştır. Bu dönem aynı zamanda bu düşünce sistemine göre çekilen film sayısının en fazla olduğu yıllara tekabül etmektedir. Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan'ın yanında İsmail Güneş, Mehmet Tanrıseven, Metin Çamurcu de yönetmen kimlikleri ile kendi filmlerini çekmişlerdir. Başlangıç ve gelişim döneminde Çakmaklı sinemasında milli bir kültür sorunu ve Uçakan sinemasında dinin sosyal gerçekliği olarak filmlerde milliyetçi yumuşak bir temasla ele alınan İslami konu ve karakterler, 80'li yıllar Türkiye'sinin ideolojik kutuplaşma ile ayrılmaya başladığı toplumda İslamcı söylemin paradigmalarına paralel, sert ve sembolik senaryo konuları haline dönüşmüştür.

Dolayısıyla milli sinemanın İslami sinema kavramı ile karşılanan genel tanımlaması bu dönem içerisinde rastlanan örnekler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Fakat isimlendirme bölümünde de belirtildiği gibi İslamcı söylemin halim olduğu 1989–1995 arası bu dönem milli sinemanın İslamcı sinema dönemine karşılık gelmektedir. Aslında sinema söyleminin sert ve tavizsiz oluşturulma gayreti laik anti laik, batıcı gerici, alevi Sünni, Türk-Kürt gibi toplumsal ayrışmayı besleyen 90'lı yıllar diskuruyla paralellik arz etmektedir. 1980'li yıllarda gözlemlenen İslami hareketlerin siyasi, sosyal ve ekonomik alanlardaki canlanması İslamcı söylem üzerindeki tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

Bu yıllarda İslam ve İslami hayat tarzı, modern yaşam tarzının üstünlüğünden, sadece ezikliğinin hafiflemesi ile teselli bulmayı yetersiz görmüş, yeniden üstün ve alternatif bir düşünce ve hareket sistemi olabilmenin imkânlarını araştırmaya başlamıştır. 1990'lı yıllarda, İslami hareketin zihinsel altyapısını oluşturan bu düşünceye bağlı insanlar, öncelikle ezikliği terk etmiş, açık sözlü, inandığını eylemine de yansıtan bir tavır geliştirmişlerdir. Bu zihinsel altyapı, modern çağın meydana getirdiği bilgi ve düşünce alanlarının verilerine de uzanan bir entelektüel canlılık ve arayışa öncülük etmiştir. Bu bağlamda Milli Sinema örneklerinde, "iyiler ve kötüler" İslami iyi bir hayatın da sınırlarını çizmektedir. Böylelikle Milli Sinema, aydınlardan kitlelere kadar, içinde yaşadığı yozlaşmış toplumun sürdürdüğü kötü hayata alternatif olarak, yeni ve anlamlı bir hayat sunma iddiasını gündeme getirmektedir. Bu nedenle özü, dini kaynaklarda olan bu hayat tarzı oluşturma iddiası, yeni hayat olarak sunulmaktadır. Burada dikkati çeken nokta, bu yeni ve anlamlı hayatın, mevcut sosyo-ekonomik kurumlarının üzerine inşa edilmek istenmesidir. Modern sosyoekonomik kurumların varlığı ile ilgili şüphe taşımayan bu düşüncede yeni unsur inanmış insandır. 1980 öncesindeki, sonradan hidayete eren kahramanların ve çevresinde gelişen olayların vurgulandığı filmler yerine, 1990'lı yıllarla birlikte, yakın tarihin bazı uygulamalarının sorgulandığı, Müslümanların yaşadığı sıkıntıların anlatıldığı, başörtüsü sorunu ve Türkçe ezan uygulamaları konuları anlatılmaktadır (Çiğdem: 2000; s, 39-42).

2.2.6.4. Muhafazakâr Sinema: Durgunluk Dönemi (1995–2012)

Türk Sinema tarihinde ilk defa faili meçhul cinayetleri konu alan Ölümsüz Karanfiller (Mesut Uçakan, 1995) filminden sonra Milli Sinemanın, hem çekilen film sayısı hem de bu filmlerin toplumsal etkinliğinin azalmasıyla bir durgunluk dönemine girdiği görülmektedir.

1995–2010 yılları arasında bu anlayış doğrultusunda sinemalarda gösterilen film sayısı sadece sekizdir. Milli Sinema akımının 1995 yılından itibaren yaşadığı bu durgunluğunun sebeplerini anlayabilmek için öncelikle bu tarihten günümüze kadar geçen zamanda Türkiye’de yaşanan sosyal-siyasal-kültürel-dini ve ekonomik alanlardaki değişimlere göz atmak gerekmektedir. 1995–2010 yılları arasında ülkede yaşanan olaylar şu şekilde özetlenebilir; Cumhuriyet tarihinde ilk defa iktidara gelen İslamcı bir partinin post modern bir darbe süreci ile görevden uzaklaştırıldı. İrtica ile mücadele planı çerçevesinde başta başörtüsü olmak üzere farklı uygulamalar sebebiyle dini hayatın seyrinde meydana gelen değişimler; 17 Ağustos tarihinde meydana gelen deprem; bankaların ve yatırım ortaklı şirketlerin iflas etmesi sonucuyla açığa çıkan ekonomik kriz; liberal-muhafazakâr bir partinin ülkeyi yönetmeye başlaması. Aslında bütün bu olayların toplamı, toplumsal hayatın belirli alanlarda önemli dönüşümler geçirdiğinin göstergeleri olarak değerlendirilebilir. Fakat bu sosyal hareketlilik içerisinde ana akım Türk sineması yeniden bir canlanma dönemi yaşamaya başlarken Milli Sinema akımı, zirve dönemini tamamlamış olarak geri plana doğru çekilmeye başlamıştır. Bu geri plana çekilme süreci, İslamcılığın üçüncü evresinin de (2000-...) başlangıcına tekabül etmektedir. Bu dönemle birlikte üçüncü nesil İslamcı kuşak, din ve dünya işlerini yorumlamaya çalışırken dil, söylem, analitik araç ve projeleri ile geçmiş nesillerden derin bir şekilde ayrılmaktadırlar. Temel düşünce ve amaçların değişmediği bu dönemde İslamcılık, siyasal, kültürel, ekonomik ve sanat alanlarında liberal muhafazakâr yeni bir tutum geliştirmiştir. Fakat bu durumda yeni olan liberal muhafazakârlık değil, İslamcılarının bu düşünceleri retoriğe içselleştirerek retoriğe dönüştürmesidir. Zira bu tutum, siyasal anlamda muhafazakâr demokrat kavramıyla en belirgin şekle bürünmüştür. Dolayısıyla Milli Sinema da geçmiş dönemlerde sahip olduğu milli(yetçi) ve İslamcı söylemleri filmsel anlatının merkezinden uzaklaştırmıştır. Zaten bu dönemden itibaren büyük bir durgunluk yaşamaya başlayan milli sinemanın, az sayıda ortaya çıkardığı eserlerde de muhafazakâr bir tutumu benimsediği ifade edilebilir. Çünkü 1995–2010 yılları arasında sayıları ancak 10’u bulan Milli Sinema örneklerine bakıldığında sembolik anlatımlar, metafizik konular ve geleneksel karakterlerin tercih edildiği görülmektedir. Milli sinemanın durgunluk dönemini siyasal ve toplumsal alanın genişlemesi ile tekrar gündeme gelen imam-hatipli olgusu ile aşmaya çalışan Güneş, 100 bini bulmayan seyirci sayısı ile istediğini gerçekleştirememiştir. The İmam (2005) filmiyle, geleneksel (imam karakteri) ve

popüler (imam-hatip liseleri) olanı bir araya getirme çabasıyla mili sinema serüveninin içe dönük farklılaşmasını ortaya koymaktadır. Çünkü artık eski film örneklerinde olduğu gibi filmsel anlatının muhatabı öteki olmaktan uzaklaşmış ve kamera toplumun dini konularla ilgili kesimlerine yönelmiştir. Filmin isminde kullanılan The sözcüğü, aslında geleneksel aktörlerin işlev değişikliğine bir tepki olarak yorumlanabilir. Zira filmin imam-hatip lisesi mezunu bilgisayar mühendisi geleneğe (kendisine) yabancılaşırken köy imamı geleneğin temsilci konumundadır. Dolayısıyla milli sinema, 1995–2010 yılları arasında muhafazakâr değerlerin korunmasına yönelik bir sözcü konumunda ortaya çıkmaktadır. Zira toplumsal geleneklere değer vererek hızlı bir şekilde değişmelerine karşı çıkma anlamında tanımlanabilecek muhafazakâr düşünce, sinemaya taşınmaktadır (Pösteği: 1990; s, 69).

2.2.7. Dini Karakter/ Tip Barındıran Filmler

1980-2006 yıllarında Türk sinemasında dini karakter imgesi konu alan filmlere değinmeden önce, bu yıllar arasında sinemanın bazı dönemlerde farklı iniş çıkışlarının olduğunu bilmek gerekmektedir. Eleştirmenler tarafından yapılan çalışmalara göre, Türkiye Sineması için 1989-1992 yılları arası çöküş dönemi olarak görülmektedir. Bu bunalımlı dönemde en etkili olan ise sansür olduğu ifade edilmektedir.

Pösteği'ye göre, 1980 darbesi sonrası depolitize edilmiş izleyici kitlesinin, özel radyo-TV'lerin yayın hayatına başlamasıyla beğeni seviyesi düşürülmüştür. Bu kitlenin sinemadan beklentisi sadece keyifli saatlerdir. Popüler filmlerin izleyici kitlesi, 1980 sonrasının depolitizasyon sürecinde yetişen, film izlerken zevkli saatler yaşamak isteyen, Dolby stereo ses, rahat koltuklar, popcorn ve cola talebi olan genç bir kitledir. Özel radyo-TV döneminde beğeni düzeyleri "sabun köpüğü" programlar ile düşürülen izleyici kitlesinin politik içerikli ya da ağır tempolu, toplumsal eleştiri dolu filmlere tahammülü bulunmamaktadır (Pösteği, 2005: 11).

1978 yılı yapımı olan '*Kibar Feyzo*' filmi 78 yılında hiç yayınlanamadan yasaklanmış ancak 1990 yılında yasak kalkınca beyazperdeye girmiştir. Feyzo karakteri askerden döndüğünde ilk aşkı ve yıllardır sevdiği kadın olan Gülo karakterini babasından istemeye karar verir. Gülo karakteri Hacı Hüso Ağa karakterinin kızıdır. Hacı Hüsa karakteri kızını en çok başlık parası verenle evlendirecektir. Bu aşamada Feyzo karakterinin rakibi Bilo karakteridir. Feyzo karakterinin anası Gülo'yu istememektedir. Fakat anasının gölü her ne kadar olmasa da Feyzo karakteri kızı

almakta kararlıdır. Köylünün itimad ettiği hocayla anlaşır ve deli numarası yapar hoca Feyzo karakterine okur üfler ama nafile kara sevdaya düşmüştür. Hoca Sekine karakterine Gülo karakteri ile oğlunu evlendirmesini söyler. Feyzo karakteri türlü taktiklerle kızı almayı başarır, başlık parasının yarısını verir. Diğer yarısı ise köyün ağası olan Maho Ağa karakterine yaptığı senetlerle ödenecektir. Eğer Feyzo karakteri senetleri ödemede başarısız olursa Ağa, kızını geri alacaktır. Korkuya kapılan Feyzo karakteri parayı denkleştirebilmek için büyük şehre göçer. Burada gördüğü medeni yaşam Feyzo karakterini değiştirecek, köye döndüğünde birçok şeyi düzenleyip değiştirmesini sağlayacaktır (<http://www.beyazperde.com>).

1981 yılı yapımı olan ‘Üçkâğıtçı’ filminin başkahramanı Rıfkı Efendi karakteridir. Rıfkı karakteri başlık parasını denkleştirebilmek için yıllarca Almanya’da çalışmıştır. Ölen babasının mallarını satmak için Almanya’dan köyüne döner Rıfkı karakteri tesadüfler sonucu bir ‘ermiş’e karakterine dönüşür. Arif Efendi karakteriyle büyük bir çekişme sonucu hoca olan Arif Efendi karakterini alt etmeyi başarır. Yağmur duasına çıkan köylüler için yağmur yağdırır, üfürükçülük yapar, evde kalmış kızların kismetini açar. Bu arada Belediye Reisi seçimlerine adaylığını koymasını ister. Seçimleri kazanır ancak çok geçmeden Üçkâğıtçı olduğu ortaya çıkar (<https://www.sinemalar.com>).

1984 yılı yapımı olan ‘Postacı’ filmi Postacılık yaparak hayatını idame ettiren Âdem karakteri çalıştığı mahallede ailesiyle birlikte yaşayan 30’lu yaşlardaki Sevtap karakterine âşıktır. Sevtap karakteri, evlenme yaşı geçmiş, evlenmek arzusunda olan ama başkasıyla evlenemediği için umutsuzlukla Âdem karakterinin bu aşkına karşılık vermektedir. Evlenmeye karar veren ikilinin önündeki tek engel Sevtap karakterini Almanya’daki ağabeyi Latif karakteridir, sert mizaçlı, hemen kızıp öfkelenen, şiddet eğilimli, otoriter ve belalı bir adam olan Latif bu evliliğe ne pahasına olursa olsun karşı çıkmaktadır. Ağabeyi ikna etmeye çalışan âşıklar Sevtap’ın babasının dilinden bir mektup yazarak Latif karakterine gönderirler. Bu telgrafta babanın evliliğe razı olduğu yazmaktadır. Ancak Latif karakterinin ailecek tatil amacıyla Türkiye’ye dönmesiyle tezgâhları ortaya çıkar ve işler karışır. Latif karakteri Sevtap karakterini dini bütün birine vermek ister. Ama Sevtap karakteri Âdem ile evlenmekte kararlıdır. Agâh efendi karakteri, dini bütün, namaz kılan, hacıya gitmiş gelmiş dilinden Allah kelamını düşürmeyen biridir, içki içmeyen evinden işine işinden evine giden, Sevtap karakterinden haşlanan, varlıklı biridir. Fakat Sevtap karakteri Agâh karakterinden

hoşlanmaz. Adem ile Sevtap karakterlerini türkü oyunlarla Latif karakterini dize getirmelerini ve evlenmelerini anlatan mutlu sonla biten bir filmidir (<http://www.beyazperde.com>).

‘Yoksul’ filmi 1986 yılında yapılmıştır. Büyük bir işhanın da çaycı olarak çalışan Yoksul karakteri tecrübeli, saf ve iyi niyetli bir adamdır. Süleyman karakteri çay ocağının sahibi dindar biridir fakat onun iyi niyetinden her konuda yararlanmaktadır. Aynı iş hanında tekstil atölyesinde çalışan âşık olduğu kız da Yoksul karakterinin temiz duygularıyla oynamakta ve ondan ödenmeyen borçlar almaktadır. Kerim Bey karakteri handa dükkânı olan iş yeri sahibidir ve Yoksul karakterine nasıl davranması gerektiği hakkında öğüt verir. Yoksul karakteri yaşadığı bu olaylar çok sıradan gözüксе de aslında tüm rolleri değiştirecek bir güce sahiptir (<http://www.sinematurk.com>).

1987 yılı yapımı olan ‘Kiracı’ filminin başkahramanı Kerim Bey karakteridir. Kaynanasıyla birlikte oturan evli ve üç çocuklu devlet memuru Kerim karakteri zaten kıt kanaat geçinirken ve aylığının yarısını ev kirasına verirken, bir de ev sahibinin sürekli kira zammı istemesinden iyice bunalmıştır. Ev sahibi hacı karakterin dini bütün biridir fakat paraya karşı zaafı vardır. Sonunda adamın türlü dalaverelerine dayanamayan Kerim çareyi başka bir eve taşınmakta bulur. Bu sırada iş yerindeki Sühendan karakteri Kerim karakterine âşık olur. Sühendan karakteri çok seven kendi benliğini vermek isteyen ve Kerim karakterinin kendisine sahip olmasını isteyen biridir. Ama Kerim karakteri başlarda kabul etse de sonrasında yanlış yaptığını anlar ve kabul etmez. Kemal Sunal ustadan dar gelirli kiracıların yaşadıkları sorunları ele alan trajedi komik bir film... (<http://www.sinematurk.com>).

1989 yılı yapımı olan ‘Zehir Hafîye’ filminin başkarakteri olan Cemal karakteri hayatını polisiye romanlar okuyarak geçirmekte, rüyalarında bile kendini dünyanın en ünlü polis hafîyesi olarak görmektedir. Kolombo ve Mike Hummer hayranı olan Zehir Hafîye yaptığı saçma dedektif oyunları yüzünden girdiği bütün işlerden kovulmaktadır. Fakat bir gün taksiyle iş peşindeyken arabasına aldığı mafya babasının kızı hayatını değiştirir. Kızı babasından ister ama babası bu evliliğe razı değildir. Çünkü kendisi gibi zengin, varlıklı biriyle evlenmesini ister. Bunun üzerine Zehir Hafîye hoca kılığına girer ve kızın babasını kandırır. Artık o gerçek bir olayın kahramanıdır (<http://www.sinematurk.com/>).

1993 yılı yapımı olan ‘*Kelebekler Sonsuza Uçar*’ filmi, Âtîf Hoca’nın itibarının iade edilmesi için mücadele veren genç bir avukat dikkatleri kendi üzerinde topluyor. Öncesinde normal bir dava gibi düşünerek İstanbul’dan kalkıp gelir İskilip’e. Bir zaman sonra şahit olduğu sıra dışı bir iman, ihlâs ve samimiyet müdafaasına ve akla hayale gelmez zulümlere karşılık kayıtsız kalamaz genç avukat. Çok şaşırır ve şaşırmakla kalmayıp Âtîf Hoca’ya ve dönemindeki olaylara kaptırır kendini. Eşi dostu, arkadaşları delirdiğini düşünürler. O ise duymazdan gelir söylenenleri. Ne yapıp edip Âtîf Hoca ve onun gibilerin iade-i itibarları için elinden gelen çabayı gösterme amacındadır. Ne idüğü belirsiz bir şapka yüzünden insanların tarifsiz sıkıntılara düşmesi ve kabul etmeyenlerin ölümle pençeleşmesi zihnini tarumar eder avukatın. İnsan için en kıymetli varlık olan canı pahasına da olsa o türedi şeyi başına almayan, ona en değerli uzvu olan başında yer vermeyen Âtîf Hoca’nın hayatı, araştıranların, soruşturanların hayretlerini gizleyemeyecekleri kadar hayret uyandırıcı ve tüyler ürperticidir. Evine gelen ve maksatlarının kendisini mahkemeye çıkarmak ve hapse götürmek olduğunu sonradan öğreneceği polis memurlarına bizzat eliyle kahve ikram eden bir âlim, bir münevver, bir mülayim insandır Âtîf Hoca. Birkaç saatliğine diye götürülüp, ailesinin aylardır haber dahi alamadığı bir aile reisidir Âtîf Hoca. Şapka kanunundan evvel yazıp yayınlattığı ve kanundan sonra nüshasının neredeyse kalmadığı bir risalenin müellifi, edibidir Âtîf Hoca (<http://www.dunyabizim.com/sinema>).

2005 yılı yapımı olan ‘*The İmam*’ filmi, Hemen her imam hatip lisesi mezunu gibi Emre karakteri de zorlayıcı çelişkiler içinde yaşamını sürdürmek zorundadır. Aldığı dinsel eğitim, üniversiteyi kazanıp mühendis olsa dahi ideolojik olarak kendisiyle hep beraberdir. Farklı ve iyi bir iş hayatının içine daldığında üniversite yıllarındaki alışkanlığını burada da sürdürecektir. Okul yıllarında ve sonrasında İmam Hatip’li olduğunu herkesten saklar. Sanki bir ayıpmış gibi davranmaktadır. Ama ne kadar uğraşsa da genç yaşta aldığı bu eğitim onun karakterinin bir parçasına dönüşmüştür. Dışardan bakıldığında hiç de dindar biri izlenimi vermeyen Emre karakteri bunun tam tersi olduğunu kendine bile itiraf edemeyecek kadar kafası karışık bir vaziyettedir. Böyle olunca da çelişki, huzursuzluk ve buhranlar hayatında çok büyük bir yer tutacaktır(<http://www.beyazperde.com>).

2006 yılı yapımı olan ‘*Takva*’ filminin başkarakteri, Aile evinde tek başına yaşayan, sessiz, koyu dindar, eline kadın eli muhtemelen değmemiş, düzenli olarak mahallesindeki camide zikir törenlerine katılan Muharrem, filmin ana karakteri.

Tabelaya göre araştırma vakfı olan tarikatın şeyhi, mülklerinin kiralarını toplamak ve diğer mali işlerle ilgilenmek görevini ona verir. Kendisine tahsis edilen takım elbiselerle, cep telefonu ve dizüstü bilgisayarıyla, özel şoförlü arabayla, özellikle onunla iş yapmak isteyen insanlarla etrafı çevrilen Muharrem karakteri, yavaş yavaş değişmeye, yozlaşmaya, kontrolünü kaybetmeye başlar. Bu arada, hakkında cinsel fanteziler kurduğu kadını da rüyalarından çıkaramaz.

Muharrem karakterinin geçirdiği değişimi ele alan Takva, Kendini dindar addeden kimi insan ve/veya kurumların ikiyüzlü olabildiklerine vurgu yapmaktadır. Ama başta şeyh olmak üzere bu karakterlere belli bir hürmetle yaklaşmaktadır. (<http://www.beyazperde.com>).

Yüksel Aksu'nun yaptığı ve 2006 yılında yayına giren '*Dondurmam Gaymak*' filminde, hem olumlu ve hümanist imam tiplemesine yer verilmiş, hem de sinemanın daha farklı bir yolda olduğuna dikkat çekilmiştir. Aksu, filminde çizdiği karakterin farkını şöyle açıklar: "Oradaki imam tiplemesi zaten geleneksel Anadolu imam tipidir. Cumhuriyet edebiyatının, modernizmin, 1930'ların, 40'ların literatürünün bize öğrettiği imamla, Anadolu imamı aynı imam değildir". Aksu, Yeşilçam'daki olumsuz imam tiplemelerine dair ise ilginç bir değerlendirmede bulunuyor: "O çember sakallı ve gerici imam modeli daha çok Fransız ihtilalinde, Fransız aydınlanmasında Avrupa entelektüellerinin kapıştığı papaz tipi aslında. Yeşilçam'ın Avrupa sinemasının komik papaz tiplemelerinden devşirdiği imam tiplemeleridir." (<https://www.academia.edu>).

2014 yılı yapımı '*Kış Uykusu*', Aydın karakteri emekli bir tiyatroçudur; oyunculuğu bıraktıktan sonra Kapadokya'ya babasından yadigâr kalan butik oteli işletmek için geri döner. Aydın karakterinin o günden sonra başlayan kış uykusu, gözlerden ırak otelin içerisindeki gündelik işleriyle, kâh yerel bir gazeteye köşe yazıları yazarak kâh her zaman niyetlendiği, ancak bir türlü başlayamadığı tiyatro tarihi kitabını yazmayı düşünerek geçer. Tüm bu süreçte hayatında iki kadın vardır: Kendisine her anlamda uzak ve soğuk davranan genç karısı Nihal karakteri ile boşandıktan sonra baba evine dönen kız kardeşi Necla karakteridir. Kışın bastırması ve artan kar yağışı bu küçük taşrada en çok Aydın karakterinin sinirlerine dokunur ve onu uzaklara gitmeye teşvik eder. Film, 2014 Cannes Film Festivali'nde büyük ödül Altın Palmiye'yi kazanarak 1982 yapımı Yol filminden sonra bu ödülü kazanan 2. film olmuştur. Oscar ödüllerine Türkiye'nin adayı olarak da katılmış tüm dünya da ses getirmiştir.

ÜÇÜNCÜBÖLÜM

3. ARAŞTIRMA

3.1. Araştırmanın Genel Çerçevesi

Bu çalışmanın üçüncü bölümünde konunun problem, hipotezler ve işleniş yöntemleri hakkında bilgi verilmektedir. Buna göre çalışmanın amacı, problem saptanma, gerekçeleri ve önemi üzerinde durulmuştur. Araştırma kapsamında verilerin hangi yöntemler ile elde edileceği ve bu verilerin nasıl analiz edileceği konusuna değinilmeye çalışılmıştır.

3.1.1. Araştırma

Bu araştırmada 1970 - 2015 yılları arasında yapılmış Kibar Feyzo(1978), Üçkâğıtçı (1981) , Kelebekler Sonsuza Uçar (1993) ,Takva (2006), Kış Uykusu (2014), filmleri detaylı olarak incelenmiştir. Bu çalışma 2015 yılında Kibar Feyzo Filmi ile başlayıp (1978), Kış Uykusu filmi ile son bulan (2014) ve bu dönem arasında geçen diğer yapıtlarda dini karakterleri inceleyerek dini karakter imgesine yapılan atıfları detaylı bir şekilde ortaya koyarak sonlandırmıştır. Bu tarihler öncesinde ve arasında yapılmış, içeriğinde dini karakter imgesi barındıran diğer filmler üzerine değinilecek fakat kapsamlı bir şekilde ele alınmayacaklar.

3.1.1.1. Problem

1970 – 2015 yılları arasında yapılmış konusu dini karakter imgesi üzerine kurulmuş filmlerde dini karakter ya da karakterlerin temsil ediliş biçimlerine göre Türk sinemasının dini karakter imgesine karşı tutumunun analizi bu çalışmanın temel dayanağını oluşturmaktadır. Buradan hareketle; dini karakter tiplemesinin Türk sinemasında nasıl temsil edildiği dini karakter imgesine yönelik nasıl bir tavır sergilediği ve zamanla bu tutumunun değişiklik gösterip göstermediği gibi problemlere çalışma kapsamında yanıtlar aranmıştır.

3.1.2. Amaç

1970’lı yıllardan günümüze kadar geçen süreçte Türk sinemasında dini karakter imgesinin sunumu değişim göstermeye başlamaktadır. Bu çalışmanın amacı; Türk

sinemasında genel olarak dini karakter imgesine değinen filmlerden yola çıkarak 1970-2015 yılları arasında doğrudan ve ya dolaylı olarak dini karakter imgesi konu almış filmler üzerinden söz konusu değişimi ortaya koymak ve gösterebilmektir. Bu genel amaç çerçevesinde aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır;

- 1- Türk sinemasında dini karakter imgesine yönelik tutum, egemen toplum anlayışıyla örtüşüyor mu?
- 2- Türk sinemasında konusu dini karakter imgesi üzerine kurulmamış filmlerde dini karakter imgesinin karakter ya da karakterler basmakalıp ve ironik bir şekilde mi temsil ediliyor?
- 3- Türk sinemasında konusu dini karakter üzerine inşa edilmiş filmlerde dini karakter imgesi çelişkileri olan tam bir karakter olarak mı temsil ediliyor?
- 4- Türk sinemasında filmlerin kronolojik sırası ve dini karakter tiplerinin temsili olan karakterine karşı olan tutumun değişmesi arasında bir paralellik var mı?
- 5- Türk sinemasında dini karakter imgesi model alınacak bir karakter midir?
- 6- Türk sinemasında dini karakter imgesinin bulunduğu sahnelerde dini karakter dini vecibelerini yerine getiriyor olarak gösteriliyor mu?
- 7- Türk sinemasında dini karakter imgesi abartılı bir anlatıma sahip midir?

3.1.3. Önem

Türk sinemasında dini karakter imgesi temsili ile ilgili yeterince çalışma olmamakla beraber ve var olan çalışmaların hiç birisinde Türk sinemasında dini karakter imgesinin sunumuyla ilgili farklı bir çalışmanın yapılmamış olması bu araştırmaya ayrı bir önem kazandırmaktadır.

3.1.4. Hipotezler

Türk sinemasında genel olarak dini karakter imgesi olumsuz, 70'li yıllarla birlikte dini karakter imgeleri gerçeklikten uzak ve sığ tipler olarak beyaz perdede görünmeye başlamıştır. Bu tipler filmlerde gülünç, yobaz, itici, inatçı ve menfaatçi bireyler olarak temsil edilmişlerdir. Böylelikle dini karakter imgesi günümüze kadar sinemamızda kullanılmaya devam etmiştir. Bununla birlikte 70'li yıllarla dini karakter imgesini konu alan ve enine boyuna ve derinlemesine beyaz perdeye yansıtan filmler de yapılmaya başlanmıştır. Türk sinemasında 1970-2015 yılları arasında yapılmış dini

karakter imgesini konu alan filmlerin dini karakter imgesini temsilden ne derece farklı şekilde temsil ettiği altı farklı hipotezle ortaya konmaktadır.

3.1.4.1. Araştırma Hipotezleri

H1: Türk sineması 70'li yılların sonuna kadar genel olarak dini karakter imgesine ön yargılı bir tutum içinde olmasına karşın, Günümüze kadar olan zaman zarfında tutumda bir yumuşama gerçekleşmiştir.

H2: Türk sinemasında dini karakter imgesi 1970'li yıllardan 90'lı yıllara kadar menfaatçi, çıkarıcı, yalan söyleyen, rüşvet alan, yalan yanlış şeylerle halkı galyane getiren, itici, gerici ve olumsuz bir şekilde temsil edilmiş karakterlerdir.

H3: Türk sinemasında dini karakter imgesine 90'lı yıllarda bakış açısı değişmiş sevilen saygı duyulan, namuslu bir karakter olarak gösterilmiştir.

H4: Türk sinemasında dini karakter imgesine 2000'li yıllardan günümüze daha ılımlı bir yaklaşım sergilenmiştir.

H5: Türk sinemasında dini karakter imgesi model olacak bir karakter olarak gösterilmemiştir.

H6: Türk sinemasında dini karakter imgesinin anlatımı abartılı bir anlatımdır.

3.1.5. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma sözel nitelikli ve sosyal bilimlere uygun bir çalışma olduğu için gösterge bilimsel ve söylem analizi kullanılmıştır. Taramanın amacına uygun olarak verilerin toplanması ve çözümlenmesi, gerekli koşulları düzenlemek için araştırma modellerinden tarama modeli ile 1970 ile 2015 yılları arasında yapılan dini karakter imgesi içerikli tüm filmler taranmıştır. Ayrıca filmin künyesi ve filmin konusuyla ilgilide bilgi verilmiştir. Türk Sineması'nın dini karakter imgesi içeren komedi ve dram filmleri içerisinden öncelikle araştırma konumuzla alakalı filmler tespit edildi. Bununla birlikte her 10 yıl içerisinde dini karakter imgesi içeren bir filmi Amaçsal örnekleme yöntem çeşitlerinden Benzişik yöntemi yoluyla seçilen 5 film incelemeye alınıp diğer dönemlerle karşılaştırmalı olarak analizi yapıldı. 1970/ 1980/ 1990/ 2000/ 2010 ve günümüz yılları arasında çekilmiş her dönemden çok ses getiren çok izlenen, dini karakter içerikli bir film amaçsal Örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Tez başlığımızla doğru orantıda sıralama esas alınmıştır. İlk dönemler komedi olarak ele alınan filmler günümüze yaklaştıkça dram türü olarak değişkenlik göstermektedir.

3.1.5.1. Söylem Analizi

Son yıllarda sosyal psikolojideki gelişimlere bağlı olarak nitel araştırmalarda öne çıkan bir araştırma yöntemi olup odağını anlamın değişkenliğine çeviren bir girişim olarak kabul edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında söylem analizi bir anlamda “anlam”ın çeşitliliğini ve değişkenliğini araştıran ileri düzey hermeneutik ve sosyal göstergebilim olarak görülebilir (Elliott, 1996: 65).

Söylem analizi en basit anlatımı ile dilin incelenmesidir. Ancak bu inceleme ifade edilen dilsel öğelerin basit bir incelenmesi olmayıp ifadelerin/söze dökülenlerin sözdizimsel ve semantik sınırlarının ötesine gitmeyi ve bu ötede yatan anlam ve içeriği incelemeyi gerektirmektedir. Dijk’inde işaret ettiği gibi söylem analizi, söylem ya da dil kullanımının sadece biçimsel (fonolojik ya da sözdizimsel) yönü ile ilgilenmez. Bundan ziyade ilgi odağını sosyal ve kültürel bağlam içinde iletişim kuran dil kullanıcılarının oluşturduğu sosyal olaylara çevirir (Barker ve Galasinski, 2001).

Kurumların sosyal paydaşlarına erişimlerinin sağlanmasında kurum sözcüklerin açıklamaları da önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle kurumsal mesajların ilk ağızdan iletilmesi ihtiyacı duyulduğu hallerde, her alan ve seviyeden kurum sözcülerinin açıklamaları, etkili bir iletişim aracı olarak da kullanılabilir. Söylem analizleri, kurumsal sözcülerin ve kurumsal açıklamaların nasıl formüle edildiğini hedeflenen sosyal paydaş nezdinde ne ölçüde algılanabildiğini analiz eden çalışmalardır. Kurum sözcülerinin söylem analizi sonuçları kurumların sosyal paydaşlara seslenişlerinde en uygun dili ve sözcüyü seçmelerine olanak sağlayacaktır.

Konulara göre kurum sözcülerinin ve kullanacakları söylemin içeriksel ve biçimsel yapısının profesyonel analizler ile desteklenmiş halde seçimi daha etkin bir kurumsal iletişimin tesis edilebilmesinde kritik önem taşıyacaktır

3.1.5.1.1. Söylem Analizi Nasıl Yapılır?

Söylem analizleri kurum veya sözcüleri tarafından hazırlanan metinlerin yayımı öncesi ve sonrasında gerçekleştirilebilir. Mesaj aktarımının yapılacağı hedef kitle tanımlanarak, kullanılacak medya da seçilebildiği halde söylem analizinin yayın öncesinde yapılması sağlıklı bir iletişimin gerçekleştirilmesine yarar sağlayacaktır. Ancak öncel analizin yapılabilmesi için iletişim çalışmasının planlanmış olması ve metnin asgari bir gün öncesinde analize gönderilebilmesi gerekmektedir.

Bilinen bir gerçektir ki, kimi zaman kurumların böylesi bir ön çalışmayı yapacak zamanları olamayabilmektedir.

- Dil Analizi
- Mesaj Analizi
- Aktarıcı Analizi
- Medya (Araç) Analizi



Şekil 1. Söylem analizinin şematik gösterimi

3.1.5.1.2. Söylem Analizi Nerelerde Kullanılır?

Söylem analizleri kurumsal açıklamaları veya kurum sözcüleri ile kontrollü veya kontrolsüz olarak paydaşlarına ulaşan kurumlar veya hedef kitlelerine ulaşmaya çalışan kişiler tarafından kullanılır. Söylem analizlerinden en yüksek yarar iletişim öncesinde yaptırılacak çalışmalar ile elde edilir. Böylelikle kurum ve kişiler açıklamalarının, hedef kitleye uygun olacak şekilde içeriksel özelliklere sahip olduğundan ve daha seçik bir dille hazırlanmış olduğundan emin olabilirler. İletişim çalışmalarının sonrasında yapılan söylem analizleri ise çalışmanın etkinliğini ölçmek açısından önem taşımaktadır. Hedef kitle nezdinde söylemin biçimsel ve anlamsal analizi Kurumsal açıklamaların nasıl formüle edildiğini, hedeflenen sosyal paydaş nezdinde ne ölçüde algılanabildiğini analiz eden çalışmalardır.

3.2. Evren ve Örneklem

Ana konusu veya yan konusu dini karakter imgesi üzerine kurulmuş 1970-2015 yılları arasında yapılmış filmler araştırmanın evrenini oluştururken, Araştırmanın örneklemini ise, komedi alanında Kemal Sunal filmlerinden Kibar Feyzo(1978),

Üçkağıtçı (1981) , Dram olarak ise İskilipli Atıf Hoca (1993), Takva (2006), ve Ödüllü filmimiz Kış Uykusu (2014) filmleri örneklemini oluşturmaktadır.

3.2.1. Sınırlılıklar ve Kapsam

Bu çalışmada dini karakter imgesi ile bütün film karakterlerinin menfaatçi olarak değerlendirilmesi ve çalışmada birebir görüşmenin yapılamamış olması çalışmanın sınırlılığı olarak kabul edilmektedir.

Türk insanı ve kültürüyle ilintili, 1970 -2015 yılları arasında yapılmış, konu olarak dini karakter imgesini ele alan, Kibar Feyzo (1978), Üçkâğıtçı (1982) , Dram olarak ise İskilipli Atıf Hoca (1993), Takva (2006), Kış Uykusu (2014) filmleri bu çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Türk sinemasında dini karakter imgesi bulunduran filmlerin genel bir değerlendirmesi yapıldıktan sonra buradan hareketle bahsi geçen bu beş film tek tek ve kapsamlı olarak dini karakter imgesinin Türk sinemasındaki temsili açısından incelenmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. TÜRK SINEMASINDA KOMEDİDEN DRAMA DİN ADAMI TİPLEMESİ:

4.1. Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi

1970-2015 yıllarında Türk sinemasında dini karakter hacı-hoca-şeyh tiplemesini konu alan filmlere değinmeden önce, bu yıllar arasında sinemanın bazı dönemlerde farklı iniş çıkışlarının olduğunu bilmek gerekmektedir. Eleştirmenler tarafından yapılan çalışmalara göre, Türkiye Sineması için 1989-1992 yılları arası çöküş dönemi olarak görülmektedir. Bu bunalımlı dönemde en etkili olan ise sansür olduğu ifade edilmektedir.

Pösteği'ye göre, 1980 darbesi sonrası depolitize edilmiş izleyici kitlesinin, özel radyo-TV'lerin yayın hayatına başlamasıyla beğeni seviyesi düşürülmüştür. Bu kitlenin sinemadan beklentisi sadece keyifli saatlerdir. Popüler filmlerin izleyici kitlesi, 1980 sonrasının depolitizasyon sürecinde yetişen, film izlerken zevkli saatler yaşamak isteyen, Dolby stereo ses, rahat koltuklar, popcorn ve cola talebi olan genç bir kitledir. Özel radyo-TV döneminde beğeni düzeyleri "sabun köpüğü" programlar ile düşürülen izleyici kitlesinin politik içerikli ya da ağır tempolu, toplumsal eleştiri dolu filmlere tahammülü bulunmamaktadır (Pösteği, 2005: 11).

1970'li yıllarda çekilmiş dönemi eleştiren ilk filmimiz Kibar Feyzo filmidir. Bunun akabinde 1970'li yılları anlatan dini karakter içerikli film olan Kibar Feyzo söylem analizi yoluyla incelenip bir sonraki dönem olan 1980 'li yıllarda yapılan filmlerle kıyaslama yapılacaktır. Her dönem kendisinden sonra gelecek olan dönemi-akımı incelemek için bir basamak olarak görülecektir.

4.1.1. Kibar Feyzo Filminin Künyesi



Fotoğraf 2. Kibar Feyzo Film Afişi

Tablo 1. Kibar Feyzo Filmi Hakkında Genel Bilgiler

Yönetmen	Senaryo Yazarı	Yapımcı	Oyuncular	Yıl
Atıf yılmaz	İhsan yüce	Memduh Ün	Kemal Sunal İhsan yüce- İlyas salman- Adile naşit- Müjda ar- Şener şen	1978

(<https://www.sinemalar.com>)

4.1.2. Kibar Feyzo Filminin Analizi

Kibar Feyzo filmi, 1978 yılında çekilmiştir fakat 1990'lı yıllarına kadar izlenmesi yasaklı olan bir filmidir. Sansürün kaldırıldığı dönemlerde yeni çekilmiş ve vizyona girip ilk defa yayınlanıyormuş gibi izlenmiştir. Kibar Feyzo filmi, güldürürken düşündürülen komedi filmleri olarak adlandırılan bir akımın etkisinde kalmış, Türk sinemasının o yıllardaki kült filmlerinden biridir. Kibar Feyzo filmi, filmin ana karakteri olan Feyzo'nun Gülo'ya olan aşkını anlatır. Bu aşka engel olmaya çalışan aileyi düzene ve isteme atfederek açık bir dille eleştirel bir üslupla anlatır. Anlatırken dini ve din adamı karakterini de olumsuz olarak eleştirir.



Fotoğraf 3. Kibar Feyzo filminin yasaklı olduğunu yayınlayan gazete

Film mahkeme sahnesiyle başlar. Hâkimin sesi duyulur. Feyzo karakterine sorular sormaktadır. Feyzo karakteri ayağa kalkarak kendini tanıtır. Arkasında da hiç hareket etmeden duran iki tane jandarma vardır. Hâkim beyin sesi duyulur fakat kendisi hiç görülmemektedir. Feyzo karakteri mahcup bir şekilde kendini tanıtarak hafif bir tebessümle de olayları anlatmaya devam eder. Feyzo karakteri olayları anlattığı esnada görüntüler olayların akışını göstermeye başlar. Kırmızı bir minibüs görünür. Feyzo karakteri askerden dönmektedir. Diğer yoldan mavi bir kamyon gelmektedir. Kamyon durur ve inen kişi Bilo karakteridir.

Bilo karakteri, Feyzo karakterinin kendisine rakip gördüğü, Gülo karakterine âşık, içgüzar, Maho ağanın bir numaralı adamı sağ kolu olan, verilen emre itaat eden, halka zulüm eden, Hüso Ağa karakterine yalakalık yapan, Feyzo ve Gülo karakterlerinin evlenmemesi için elinden geleni ardına koymayan birisidir.

Bilo karakteri ile karşılaşan Feyzo karakteri Bilo karakterine gülerek seslenir. İki karakterin üzerinde de asker kıyafetleri vardır. Ellerinde bavulları diğer ellerinde hediye paketleri olan karakterler konuşmaya başlar. Askerlik durumlarını ayak üstü konuşan karakterler birlikte yola devam ederler. Yolda yürürken birbirlerine bakıp rakip olduklarını hatırlarlar ve hızlı yürümeye başlarlar. Artan müziğin ritmiyle koşarak

devam ederler. Koşmanın sonunda Feyzo karakteri Gülo karakterinin evine varır. Bilo karakteri ise Hüsa Ağa karakterinin dükkânına varır. İkisinin de tek amacı sevdikleri kız ile evlenebilmek...

Hacı Hüsam karakteri Gülo karakterinin babasıdır. Cimri, menfaatçi, başlık parası için her şeyi göze alan, acımasız, aşka saygı duymayan, anlayışsız, sadece alacak olduğu paraya odaklana ve onun dışında hiçbir şeyle uğraşmayan, argo kelimeler kullanan, Feyzo karakterine evliliği zulüm eden, elinde tüfeği ile gezen, oğlunu yanından hiç ayırmayan, Maho Ağanın yandaşçısı olan bir karakterdir.

Feyzo Karakteri, Maho Ağa karakterini ziyarete gider evlenmek için destur ister. Maho Ağa karakteri, köyün ağasıdır, zengin, anlayışsız, derdi günü para olan, kendisi ile köylü arasında sınıf farkı olduğuna inanan, köylüye zulüm eden, para vermeden çalıştıran, köylüyü sürekli köyü satmakla tehdit eden baskıcı bir karakterdir. Maho Ağa karakteri Feyzo karakterine evlenmesi için destur verir. İzni alan feyzo karakteri koşarak Hüso Ağa karakterinin yanına gider. Tam kızı isteyecekken sekine kadın karakteri gelir Feyzo karakterinin kulağından tutar ve eve götürür.

Sekine kadın karakteri, yıllar önce eşini kaybetmiş, dul kalmış, tek başına Feyzoyu yetiştirmiş, askere göndermiş, Feyzo karakteri için endişelenen, birazda anlayışsız, Gülo karakterini sevmeyen onun yerine öküz almak isteyen bir karakterdir.

Ertesi gün Feyzo karakteri ahırda öküzü Gülo karakteri sanarak ona iltifatlar etmeye başlar. Bunu duyan Sekine kadın karakteri tam kavga etmek için dama girmişti ki Feyzo karakterinin içler acısı durumunu görür. Endişelenir ve Topal hoca karakteriyle okuyup üflemesi şifa vermesi için konuşma kararı alır.

Topal hoca karakteri, gri kırçıl sakallı, sert bakışlı, sırtında gri cepken yeleği olan, elinde asası, bir ayağı aksayan, köylülerin kendi arasında hoca olarak seçtiği, yaşlı, menfaatçi, parayı seven, okuyup üfleyen, köylüye her konuda yol gösteren, Maho Ağa karakterinin yandaşçısı olan bir karakterdir.

Feyzo Karakteri Topal Hoca karakteri abdest alırken yanına oturur bu esnada arka fonda ezan okunmaktadır. Feyzo karakteri Hocaya karakteriyle bir tezgâh düzenlemek üzere konuşmaya başlamıştır. Feyzo karakteri Gülo karakteri ile evlenmek istediğini bunun için annesini ikna etmek gerektiğini anlatır. Annesini ikna etmek için deli numarası yaptığını söyler. Kara sevdaya düştüğünü ve bun çaresinin Gülo karakteri ile evlenmesi gerektiğini annesine anlatmasını ister. Bunun üzerine hoca ve Feyzo karakteri arasında pazarlık başlar. 200 kâğıt tavuk, horoz...



Fotoğraf 4. Feyzo ve Topal Hoca abdest alırken pazarlık yaptıkları kare

Topal Hoca karakteri Feyzo karakterinin evine gelmiştir. Elinde tespihle Feyzo karakterine okuyup üfler Feyzo karakteri hala kara sevdaya tutulmuş numarasına devam eder. Feyzo karakteri olayları daha da abartmıştır ve anası Sekine karaktere sarılıp öpmeye başlar. Sekine kadın karakteri Topal Hoca karakterinden yardım ister. Topal hoca karakteri Feyzo karakterini sakinleştirmeye çalışır. Feyzo karakteri annesini bırakır Hoca karakterine sarılmaya başlar mindere yatırıp öper. Hoca karakteri haddi aştığı için Feyzo karakterine kızar küfretmeye başlar. Feyzo karakteri hoca karakteriyle bir pazarlık daha yapar ve anlaşılırlar. Topal hoca karakteri sekine kadın karakterine çocukları evlendirmesi gerektiğini söyler.



Fotoğraf 5. Topal Hoca'nın Feyzo'ya okuyup üflediği sahne

Kibar Feyzo numara gereği minareye çıkar aşağıda toplanan köylü Feyzo karakterinin atlayacağını sanmaktadır. Anası ve Hoca karakteri koşarak minare gelir. Hoca karakteri Sekine kadın karakterine dönerek eğer ölürse vebali senindir diyerek Psikolojik baskı yapar. Sekine kadın Gülo'yu istemeye ikna olur, istemeye gittikleri gün Hacı Hüso karakteri diğer tarafa yani Bilo karakterine de haber verir, amacı pazarlığı kızıştırmak ve kızını pahalıya satmaktır. Durumu gören Sekine kadın karakteri itiraz eder. Feyzo karakteri Anasının itirazlarına kulak tıkar ve Hacı Hüso karakterinin istediği parayı senetli olarak vermeyi kabul eder.



Fotoğraf 6. Feyzo'nun anasını ikna etmek için minareye çıktığı kare

Senet On bin ise beş eşit parçaya bölünecektir. Taksitler zamanında ödenmediği takdirde mal geri alınacaktır yazılır. Feyzo karakterinin geliri olmadığı için hacı Hüsam ağa karakteri kefillik ister. Hacı Hüsam karakteri senet hazırlanırken Feyzo karakterinden aldığı on bin peşin parayı aç gözlülükle saymaktadır.

Bunun üzerine düğün hazırlıkları başlar. Feyzo karakteri damat olarak lengeli fötr şapka takmıştır. Düğüne iştirak eden Maho ağa bu durumu fark edince Feyzo Karakterine ceza verir ve köyden kovar. Elinde bavulu sırtında yatağıyla İstanbul yoluna düşmüştür. İstanbul da çalışıp başlık parasını biriktirmek için çabalayan Feyzo karakterine Maho Ağa karakterinden mektup gelir. Mektupta affedildiği ve köye gelemsi artık serbest olduğu yazmaktadır. Bunun üzerine Feyzo karakteri köye gelir. Başlık parası için kapısına dayanan Hüso Ağa karakteri başlık parasını ister. Feyzo karakteri başlık parasını denkleştiremeyince Gülo karakterini alır. Gülo karakteri

gitmemek için kaçar ama Bilo karakteri yakalayıp babasına teslim eder. Eğer Feyzo karakteri parayı tamamlayamazsa Bilo karakteri Gülo karakterini almak için beklemektedir.



Fotoğraf 7. Feyzo'nun senet ödeme sahnesinden bir kare

Gülo'yu Bilo'ya satmaya çalışır. Gülo karakterinin karnı burnundadır ve hamile olduğunu açıklar. Hüso karakteri ve Bilo karakteri bu durum karşısında şaşkınlığını gizleyemez. Burumdan faydalanan Feyzo karakteri Bilo karakterini evinden kovar. Artık Bilo karakteri gülo karakteriyle evlenme umudu kalmamıştır.

Feyzo karakteri İstanbul da görmüş olduğu sistemi köye getirmeye kara verir. Bu sistemin adı abdesthane'dir. Köyün ortasına bir abdesthane kurar ve işletir. Başlık parasını tamamlayan Feyzo karakteri senedi alır. Bilo karakteri bu durumu Maho Ağa karakterine haber eder ağa karakteri Feyzo karakterini bu durumdan dolayı yine köyden kovar. Feyzo karakteri yine İstanbul yollarına düşer. İnşaatta çalışmaya devam eder. Senet günü yaklaştığında Ağa karakterinden yine mektup gelir. Köye döner.

Feyzo karakterinin kapısına yine Hüso karakteri para için dayanmıştır. Parayı tamamlamak için ahırdaki ineği veren Feyzo karakteri parayı tamamlamaktadır. Sekine karakteri bu durumdan hoşnut olmadığı için Feyzo karakterini öküz olarak tarlada çalıştırırken Maho ağa karakteri gelir. Maho ağa karakteri köyü Ankara'dan gelenlere tanıtmaktadır. Ceza olarak Maho ağa karakterini köyden kovar. İstanbul'a giden Feyzo karakteri boyama işleri yapmaktadır. Bu esnada gelin ve damadı görür başlık parasını sorar. Feyzo başlık parasının kalktığını anlayınca köye gider. Köyde bu durumu gençler arasında yayar.

Köy evlerinin duvarlarına başlık parası ve sistemle ilgili eleştirel yazılar yazarlar. Maho Ağa karakteri ve Topal Hoca karakteri birlikte yolda yürürken bu

yazılardan birine rastlarlar ve yazıyı okumaya çalışırlar. Topal hoca karakteri elinde asasıyla duydukları üzerine feryat etmeye başlar. Hoca karakterinin vermiş olduğu tepkiler Maho ağa karakterini daha çok etkiler ve köylülere karşı daha acımasız davranır. Hoca karakteri filmin ilerleyen sahnelerinde daha az görülmekte ve görüldüğü sahneler hep Maho ağa karakterine vermiş olduğu desteği göstermektedir.

Filimin sonlarına doğru köylünün gözü açılmıştır ağaya karşı ayaklanmışlardır. Bunu öğrenen Maho Ağa karakteri ve yandaşları köylünün önünü keser ve tehdit eder. Bu yandaşlar arasına da Hacı Hüsam karakteri ve Topal Hoca karakteri vardır.



Fotoğraf 8. Feyzo olayları Hakim Bey'e anlatırken bir kare

Gözü açılan köylüler ellerinde pankartlarla Maho Ağa karakterini ve sistemini tenkit etmektedirler. Köylülere önderlik yapan Feyzo karakteri Maho Ağa karakterini vurur. Maho Ağanın vurulduğunu gören Hacı Hüso ve topal hoca karakterleri saf değiştirir ve Feyzo karakterinin tarafına geçerler. Feyzo karakteri Maho Ağa karakterini öldürmüştür. Jandarmalar köye gelir Feyzo karakterini tutuklayıp götürürler. Feyzo karakteri hâkim karşısında mahcup el pençe olayları anlatır.

Bu film din ve din adamı karakterlerinin dinin dışında çıkarlarının ve davranışlarının ön planda olduğunu doğrudan verilen mesajlarla anlatan bir film olmuştur. Bu konuda, filmin senaristinin ve yönetmeninin dine bakış, açıcı yaşam, tarzı düşünceleri önemi de etkindir. Anlatımlarda genel olarak eleştirel bir tavır sergilenmiştir. Filmin mesajlarının verilmesi noktasında ki başarılar tek senarist ve yönetmenle sınırlı değildir oyuncuların payı da büyüktür. Türü komedi olan bu film

güldürü yoluyla insanları düşündürmeye itmiştir. Bugüne kadar komedi ile taçlandırılmış en sağlam sistem eleştirisi barındıran filmlerden biri olan Kibar Feyzo, oyuncu kadrosu ile ve hikâyesi ile muazzam bir başyapıttır.

4.1.2.1. Diyalog Örnekleri

Filmin içerisinde geçen diyaloglara bakıldığında bazı sahnelerde hoca tiplemesi rüşvetçi olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin:

Topal Hoca abdest alırken yanına oturur bu esnada arka fonda ezan okunur.

Feyzo: Hoca Efendi anama kara sevdaya tutulduğunu söyle sana helalinden yüz lira.

Hoca: az 200 kâğıt bide horoz

Feyzo: yüz elli kâğıt verecek sulh olacak

Hoca: olmaz birde tavuk.



Fotoğraf 9. Diyalogdan bir kare

Burada din adamı olan Topal Hoca abdest alırken doğal bir olaymış gibi rüşvette pazarlık yapan biri olarak gösterilmektedir.

Topal Hoca'nın elinde tespihle Feyzo'yu okuyup üfler Feyzo hala kara sevdaya tutulmuş numarasına devam eder ve annesine saldırır diyalog:

Annesi: Hoca Efendi yetiş bu beni becerleyecek

Feyzo : (anasına sarılır) Gülom dur kız kaçma

Hoca: dur deli oğlan o senin anan

Feyzo: (hocaya sarılır) Gülo kız gel seni öpeyim dur kıpraşma

*Hoca: (sinirli bir şekilde) Si*tir ula verdiğin para buna yetmez*

Feyzo: (hocayı öper) bide horoz var ya



Fotoğraf 10. Diyalogdan bir sahne

Bu olaydan sonra annesi ve hoca dışarı kaçar hoca, kızı almak zorundasın diyerek yalan söyler. Bu diyalogdan da anlaşılacağı üzeri hoca tiplemesi burada yalan söyleyen, menfaatçi, çıkarıcı ve rüşvetçi olarak gösterilmiştir.

Hacı tiplemesi Hacı Hüso Gülo'nun babasıdır. Hacı Hüso burada kızını tabiri caizse malmış gibi satar. Hatta açık artırmaya çıkartır Gülo'yu. En fazla para teklif edene kızını verecektir örnek diyalog:

Sekine kadın: Hacı Hüso senin bu yaptığın ayıp ama her iki tarafı da çağırıp fiyat artıracaksın.

Hacı Hüso: bu işler böyle sekine kadın köyün en güzel kızı bende. En fazla parayı veren kızı alır. Başlık parası 5 bin dir.

Sekine kadın: 5.bin 250

Bilo: 5 bin500

Sekine kadın: (sinirli ve agrasif) 6 bin

.

.

.

Sekine kadın: 10 bin vermem öküz alırım o parayla



Fotoğraf 11. Senet ödeme sahnesi

Diyaloglardan da anlaşılacağı üzere hacı karakteri de olumsuz yönde kullanılmıştır. Parayı seven, para için kızını mal gibi satan hatta ve hatta açık artırmaya çıkaran bir baba karakteri olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.1.2.2. Karakter Analizi

Kibar Feyzo filminin karakterleri analiz edildiğinde karakterlerin birçok sahnede kendilerini yansıttığı görülmektedir. Filmde bir sahnede filmin ana karakteri Feyzo ile Topal hoca karakterinin camii bedesteninde abdest alırken yapmış oldukları pazarlık sahnesi görülür. Sahne izleyici açısından rahatsız edicidir. İzleyici açısından rahatsız edici olan bu sahne komedi olarak sunulduğu için izleyiciyi güldürerek kabul ettirmektedir. Çünkü güldürü yoluyla sunulan mesajlar izleyicide daha kolay kabul görülmüştür.

Bura kadının aslında bir nesneyle eşdeğer olduğunu göstermiştir. Alınıp satılabilen senedi yapıp pazarlanabilen tabiri caizse ‘mal’ yerine koyulmuştur. Kadını değersizleştirip itibarsızlaştırmıştır. Dini, din adamını, sosyal sistemi, düzeni, kadına verilen değeri ve her olaya eleştirel yaklaşmıştır.

Bu filmde dini karakter imgesi olarak hacı ve hoca karakterleri bulunmaktadır. Her iki karakterde olumsuz olarak gösterilmiş. Hoca tiplemesi cami bahçesinde abdest alırken rüşvet pazarlığı yapar. Anneyi ikna etmek için yalana başvurur. Dul bir kadının duygularıyla oynamaktadır. Okuyup üfler, üfürükçü hoca tiplemesini arşımıza çıkartmaktadır. Okuyup üfleyince her şey düzelir, keramet üfürmektedir anlayışı vardır.

Hacı karakteri ise, zalim ve paragöz bir baba karakteri olarak can bulmuştur. Baba başlık parası için kızını pazarlığa çıkarmaktadır. Senet günü geldiğinde paranın tamamını veremeyen Feyzo için zor bir durumdur. Hacı Hüso kızını alıp gider. Parayı veren düdüğü çalar... Kadını mal olarak gösteren bir baba ve bu babada hacı statüsünde bir karakterdir.

Tablo 2. Kibar Feyzo Filmi Gösterge Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kibar Feyzo	Başrol Oyuncu
İnsan	Topal Hoca	Dini karakter imgesi, yan karakter
İnsan	Hacı Hüso	Dini karakter imgesi yan karakter.
Kılık kıyafet	Topal Hoca	Gri kırçıl sakallı, elinde tesbih, sırtında gri cepkenli ceket, köstekli saati, sert ve kötü bakışlı,
Kılık kıyafet	Hacı Hüso	gri cepkenli, köşeli şapkası, bıyıklı

Film izleyiciye Feyzo ile Gülo arasında ki aşkı anlatırken aşk arasında ki belirleyici rol olarak gösterilen dini karakter imgelerinin davranış ve tutumlarının nasıl olduğunu göstermektedir. Dini karakter imgesini suçlayıcı davranışlar gösterilmektedir.

4.1.3. Üçkağıtçı Filmin Künyesi



Fotoğraf 11. Üç Kağıtçı Film Afişi

Tablo 3. Üçkağıtçı Film Hakkında Genel Bilgi

Yönetmen	Senaryo Yazarı	Görüntü Yönetmeni	Oyuncular	Yıl
Natuk Baytan	Natuk Baytan		Kemal sunal Ali Şen Yadigar Ejder Turgut Özatay Reha Yurdakul	1981

(<https://www.sinemalar.com>)

4.1.4. Üçkağıtçı Filminin Analizi

Üçkağıtçı filmi, 1981 yılında çekilmiş, sosyal sorunları ele alan komedi filmi olarak eleştirel bir akımın etkisinde kalmış, Türk sinemasının sosyal içerikli eleştirel komedi filmlerinden biridir. Üçkağıtçı filmi, filmin ana karakteri olan Rıfkı Efendi karakterinin geleneklere bağlı köylü ve köylünün dini duygularıyla oynayan din adamı Murat Efendi karakteri arasındaki savaşını işlemektedir.



Fotoğraf 12. Ana karakterimiz Rıfki Efendini köye geliş anından bir kare

Annesi ve babasını yıllar önce kaybetmiş sonrasında sevdiği kızla evlenebilmek ve istenilen başlık parasını kazanmak için Almanya'ya işçi olarak giden, iyi niyetli, temiz, güler yüzlü olan ana karakterimiz Rıfki efendidir. Rıfki karakteri Almanya'dan babasından kalan mirası almak ve sevdiği kızla evlenmek için altı yıl sonra Arpalı köyüne gelir. Rıfki karakterinin yolda yürüme sahnesiyle başlayan film dizlerini ovmasıyla devam etmektedir. Rıfki karakterinin romatizması vardır ve yağmurlu havalarda dizleri ağrıtmaktadır. Dizlerinin ağrısından daha fazla yol alamayan Rıfki karakteri yol kenarında oturup beklemeye başlar. Hasan Ağa karakteri komşu Armutlu köyde oturan, dolmuşu olan, uyanık, Satılmış Ağa karakterinden nefret eden ve onun arkasından türlü işler çeviren, Rıfki karakterinin ermiş sanılmasında büyük payı olan bir karakterdir.

Hasan ağa karakteri ile karşılaşır ve Rıfki karakterini arabasına alır. Rıfki karakteri yarım saat sonra yağmur yağacak der ancak hava güneşlidir. Hasan Ağa karakteri Rıfki karakterinin romatizmalarından habersizdir ve inanmaz ve bahse girerler. Yarım saat sonra yağmur yağar. Hasan Ağa karakteri gök gürültüsünü duyduğunda neredeyse kaza yapacak duruma gelir. Dolmuş yoldan çıkmıştır neredeyse ağaca çarpacakken durdurur. Şaşkınlıktan ağzı açık kalmış ve gökyüzüne bakarak Rıfki karakterine bunu nasıl yaptığını sorar. Rıfki karakteri, romatizmasının olduğunu ve yağmur yağmadan yarım saat önce dizlerinin ağrıdığını ve bundan dolayı yağmurun yağacağını bildiğini anlatır. Köye gelirler ve olaylar bundan sonra başlar. Rıfki karakterinin köyde ilk karşılaştığı manzara, köylüler ve hoca olmuştur.

Arif Efendi karakteri, elinde devasal tespihi, sırtında siyah cübbesi olan, modern görünümlü olmayı giyiniş ve tavırlarıyla reddeden kırçıl ve siyah sakallı, kötü bakışlı,

inatçı, anlayışsız biridir. Köylülerin kendi aralarında hoca statüsünün verildiği, mütevazılıktan uzak kendini üstün gören, bilgiçlik taslayan ve bunun yanı sıra halk arasında saygın bir din adamı olarak görülen hoca karakteridir.

Aylardır köye bir damla bile yağmur yağmadığı için halk endişelenmiş hocaya para karşılığında yağmur yağdırması için yağmur duası yapmasını istemişlerdir. Köyde ki manzarada Arif hoca karakteri önde yürür hemen ardı sıra yürüyen köylüler vardır. Manzaraya çok şaşırان Rıfkı karakteri köylülere neden toplandıklarını sorar, köylüler aylardır yağmur yamadığı için yağmur duasına çıktıklarını söylerler. Arif Efendi karakterine çok güvenen ve inan bir kalabalık hocanın yağmur yağdıracağına inanır ve arkasından giderler. Arif Efendi karakteri kötü görünüşüne destek veren itici bir ses tonuyla, ” en geç bu akşam sayemde yağmur yağacak” der.



Fotoğraf 13. Arif Efendi ve köylünün Rıfkı’yla iddiaya girip yağmurun yağmasını beklediği sahne

Arif Efendi karakteri gibi dini bir karakteri temsil eden Murat hoca karakteridir. Murat hoca karakteri Arif Efendi karakterinin tam tersi, temiz yüzlü sırtında devletin belirlediği kriterlere uygun cübbesi olan sakın, hoş bir ses tonuna sahip dini bir karakterdir. Filmde çok gösterilmeyen bu karakter Arif Efendi karakteri tarafından kandırılan halka doğru yolu göstermek için çalışan ve sürekli halkı bilimsel, mantıklı olaylar doğrultusunda yönlendirme çabası içinde olan biridir. Köyde halkı sömüren bir

din adamının yanında halkı koruyan ve doğru yolu göstermeye çalışan modern bir din adamı daha kullanılmıştır.



Fotoğraf 14. Murat Hoca ve Rifki efendinin konuşma sahnesi

Nuriye karakteri Rifki karakterinin sevdiği ve evlenmek istediği, güler yüzlü, saf, iyi niyetli ve Rifki karakterini seven biridir. Nuriye karakteri Rifki karakterinden gelip kendisini babasından istemesini söyler ve bunun üzerine Rifki karakteri Nuriye karakterini babasından istemek için evlerine gider. Ahmet karakteri Rifki karakterinin sevdiği kızın babasıdır, aç gözlü, başlık parasını için kızının evlilik çağına gelmesini fırsata çeviren, cimri ve aile babası olan bir karakterdir. Ahmet Efendi karakteri kızını başlık parasını tamamlayamayan Rifki karakterine vermez.

Sabri karakteri, Rifki karakterinin sözde amcasıdır, mal sevdasıyla yanıp tutuşan, Rifki'nın babasından kalan malları üzerine zimmetleyen, cimri, yalan söyleyen, Rifki'nın varlığından rahatsız olup onu köyden göndermek için Satılmış Ağa karakteri ve Arif hoca karakteriyle iş birliği yapan düzenbaz bir karakterdir. Sabri karakteri Rifki karakterinin babadan kalma mallarını kendi üzerine devrettirmiş Rifki karakterine de gerekçe olarak babasının kumar oynadığını kendisine borçları olduğu, ödeyemediği için malları kendisinin üzerine geçirdiğini anlatır. Başlarda saf ve iyi niyetli olan Rifki karakteri bu yalana inanır. Rifki karakteri kendi düzenini kurana kadar kahvehanede kalmaktadır. Kahvehanede kaldığı sırada yine yağmur duasına çıkan köylülerle karşılaşır. Romatizması olan Rifki karakteri köylülere yağmurun yağmayacağını söylemesi üzerine başta Arif hoca karakteri olmak üzere bütün köylünün nefretini kazanır. Arif hoca karakteri yağmurun yağmayacağını çok geçmeden anlamıştır fakat bu

duruma bir çare olarak Rıfkı karakterinin varlığını göstermektedir. Rıfkı karakterini uğursuz olduğunu halka anlatarak köyden kovdurtmak ister.



Fotoğraf 15. Arif Efendi Rıfkı'nın arkasından konuştuğu kare

Rıza karakteri, Rıfkı'yı seven, onu koruyan, sürekli telkinlerde bulunup yanlış yapmaması konusunda uyaran iyi niyetli, köylülerin Arif efendi karakterine olan itimadına karşı çıkan, Yağmur duasını mantıklı bulmayan, İlerleyen zamanlarda Rıfkı karakterine belediye başkanlığı için çok yardımcı olacak olan, kendi halinde bir kahvecidir. Rıfkı karakteri Rıza karakterinin kahvesinde bir süre konaklamaktadır. Arif efendi karakteri yağmur yağana kadar bütün köylünün kahveye gitmesini yasaklamıştır. Bu durumdan rahatsız olan kahveci Rıza karakteri sıkıntısını Rıfkı karakterine yakılarak anlatır. Çay satışları düşmüş dükkânda sinek avlamaktadır. Gün geçtikçe itibarı sarsılan Arif Efendi karakteri yağmuru yağdıramadıkça köylüyü Rıfkı karakterine karşı kışkırtmaktadır.

Rıfkı karakterinin henüz yeteneği hakkında fikir sahibi olmayan Arif Efendi karakteri ve köylüler, Rıfkı karakterini köyden kovmak için kahveye giderler o sırada da Rıfkı karakterinin romatizma ağrıları başlamıştır. Arif Efendi karakteri Rıfkı karakterinden köyü terk etmesini ister. Kendisinin uğursuz olduğunu ve varlığından dolayı yağmurun yağmadığını inatla ve bilgiç bir tavırla dile getirir. Rıfkı karakteri diz ağrılarına güvenerek yağmurun yağacağını dile getiri Arif Efendi karakteri ve köylüler havaya bakarak bu durumun imkânsız olduğuna kanaat getirip Rıfkı karakteriyle bahis yaparlar.

Yağmur yağması durumunda Arif efendi karakterinden 50 bin alacaktır. Yağmurun yağmaması durumunda köyü terk edecektir. Köylüler Arif hoca karakterinin âlimliğine güvenerek bahse Rıfkı karakterine karşı Arif hoca karakterinin tarafında girerler. Yarım saat sonra yağmurun yağmasıyla Arif hoca karakteri köylünün nazarında tamamen değer kaybetmiştir. Bundan sonra Rıfkı karakteri Rıfkı hazretleri karakteri olmuştur. Köylünün nazarında büyük bir yere sahip olan Rıfkı karakteri adım adım ermişliğe doğru yol almaktadır. Yenilgiye uğrayıp otoritesi sarsılan Arif hoca karakteri artık bu sahneden sonra ortalıklarda gözükmeyiz.

Rıfkı karakterinin namını duyan Hasan Ağa karakteri Satılmış Ağa karakteriyle başa çıkabilecek bir karakter yaratmanın derdine düşmüştür. Artık Rıfkı karakteri onun nazarında ermiş karakteri olmuştur. Kendisi Rıfkı karakterinin romatizma durumunu bilmektedir. Bir oyun hazırlayarak Rıfkı karakterinin üfürüğünün kuvvetli olduğunu da ispatlamak ister ve arkadaşının kötürüm olduğunu ve yürüyemediğini Rıfkı Efendi karakterinin huzurunda derdini açıklar. Okuyup üflemesini ister. Rıfkı karakteri okuyup üflemesi üzerine adam ayaklanır ve Rıfkı Efendi karakterinin ellerini öperek oradan ayrılırlar. Artık Rıfkı karakterinin ünü civar köylere de yayılmaktadır. Rıfkı karakterinin şansı yaver gitmektedir. Okuyup üfledikleri insanlar tesadüfler sonucu iyileşirler.



Fotoğraf 16. Köylünün Arif Efendinin kahvede ermişliğini sınıdığı kare

Satılmış Ağa karakteri, o civarın en zengini, tefeci, acımasız, faizle para işleten, köylünün kanını emen düzenbaz, egosu yüksek olan ve kendisini her dönem zorbalıkla belediye başkanı seçtiren, koltuk sevdası olan cimri bir karakterdir. Rıfkı Efendi

karakterinin ününü duymuş ve buna engel olmak için türlü oyular sergilemiş fakat hiçbiride başarılı olmamıştır.

Satılmış ağa karakteri ve Sabri karakterinin Rıfkı Efendi üzerinden yapmış oldukları her hamle Rıfkı karakterini yüceltmıştır. Her başarısızlık Sabri ve satılmış ağa karakterine mal kaybı olarak geri dönüştür. Halk nazarında itibarları sarsılmıştır. Rıfkı karakterinin ise itibarı her gecen gün artmaktadır. Halk kurtuluşu artık Rıfkı Efendi karakterinde görmektedir. Belediye seçimlerinde adaylığını ilan eden Rıfkı ve Satılmış ağa karakterleri halktan oy almak için girişimlerde bulunmuşlardır. Satılmış ağa karakteri her ne kadar uğraşsa da artık hak onu başkan olarak seçmeyecektir.

Belediye reisi olan Rıfkı karakteri halka yeni bir umut olmuştur. Fakat Rıfkı karakterinin adaletinden memnun olmayan esnaf şikâyet etmeye başlamıştır. Rıfkı karakteri okuyup üfleyerek hastalara şifa, evde kalmışların nasibini açacak olan deva olurken ermiş konumuna erişmiştir. Artık Rıfkı karakteri de bu duruma kendisini inandırmıştır. Öleceği günü ve saatini rüyasında gören Rıfkı karakteri belediye den halka ilan etmiştir. Vakit ve saat geldiğinde ölmeyen Rıfkı karakterinin foyası ortaya çıkmıştır. Artık halk nazarında Rıfkı karakteri de bir üçkâğıtçıdır.

Film genel olarak cemaat, din ve din adamı karakterlerinin dinin dışında resmedildiği, çıkarlarının ve davranışlarının ön planda tutulduğu bir film olmuştur. Bu konuda, filmin senaristinin ve yönetmeninin dini bilgi seviyesinin önemi de etkindir. Anlatımlar genel olarak eleştirel olmasına rağmen, başarılı olduğu noktalarda bulunmaktadır. Fakat bu başarı, karakterleri canlandıran oyuncuların yetenekleriyle de doğru orantılıdır. Arif Efendi'nin otoritesinin sarsıldığı bu durumdan da anlaşılıyor ki, amaç izleyicide din adamı ve dinin otoritesini sarsmak ve kötü izlenim bırakmaktır.

4.1.4.1. Diyalog Örnekleri

Filmin içerisinde geçen diyaloglara bakıldığında bazı sahnelerde hoca karakterinin dini istediği gibi yorumladığı konuşmalara yansımıştır. Örneğin Arif Efendi ile Rıfkı arasında arabada şu diyaloglar geçer:



Fotoğraf 17. Arif Efendi ve Rıfkı arasında diyalog geçen sahne

Arif Efendi: En geç bu akşam yağmur yağdıracağım

Rıfkı Efendi: Bu havada yağmur yağmaz

Arif Efendi: ne dedin sen!! Ben yağacak dediysem yağar

Baka bir diyalog:

Arif Efendi: (Sinirli ve asabi şekilde) ”ya kâfir hemen buradan git, gitmezsen tek damla yağmur yağmayacak, ortalık kuraklıktan kırılacak, köy diye bir şey kalmayacak “

Rıfkı: (gülerek) ” yarım saat içerisinde yağmur yağacak”

Arif Efendi: (bağırır bir şekilde) ” bunu ancak ermişler bilir, senin gibi dinsizler değil...”



Fotoğraf 18. Arif efendi ve köylülerin konuşması

Başka bir diyalog

Köylüler: yağmur yağmıyorsa bunun sebebi sensin

Rıfkı: Neden?

Köylüler: Arif Efendi senin uğursuz olduğunu ve eğer köyden gitmezse sen yağmur yağmayacağını söyledi.

Yine Arif Efendi köylüyü çevresine toplar ve Rıfkı'yı kötülemeye başlar.

Arif Efendi: “şu Rıfkı gittiği her yere kademsizlik götürüyor, onu köyden atmazsanız aklıktan ölür telef olur ve birbirinizi yersiniz” .

Başka bir sahneden diyalog:

Kız: hoca efendi bana bir üfleyin kismetim açılsın

Rıfkı Efendi: sana üflesem bile kar etmez nefesime yazık!

Kız: ne olur hoca efendi nefesinizle kaç kişi derman buldu. Bana da hafiften üfleyin kismetim açılsın

Rıfkı Efendi: peki der ve kıza kuvvetlice üfürür.

Kız: (durumdan memnun bir şekilde gülümser)

Diyaloglardan da anlaşıldığı gibi hoca tiplmesi menfaat üzerine tavırlar sergilerken karşısında ki doğru söyleyen kişiye karşı toplumu kışkırtmaktan çekinmeyen bir karakterdir. Toplum üzerinde ciddi etkisi olan bir hoca tiplmesi karşımıza çıkmaktadır. Arif Hoca (ismi bile ironi taşımaktadır) toplum üzerinde etkisi sarsılmaması için Rıfkı’yla mücadeleye girer. Arif hoca bu mücadeleyi kaybeder. Fakat Rıfkı kendisini gerçekten ermiş olarak görmeye başladığı an oda halkın gözünde itibarını kaybeder.

4.1.4.2. Karakter Analizi

Filmin ilerleyen sahnelerinde karakterlerin söylemleri tavırlarına yansımıştır. Rıfkı karakteri, Arif efendi karakterini milletin duygularını ve parasını sömüren paragöz biri olarak tanımlamıştır. Rıfkı ve Arif Efendi karakterleri yağmur üzerine bahse girmesi de bu durumu doğrulayan bir sahne olmuştur.



Fotoğraf 19. Arif Efendi ve Rıfkı’nın bahse girdikleri sahneden görüntü



Fotoğraf 20. Arif efendinin köye gelişi ve yağmur duası sahnesinden bir kare

Rıfkı'nın köyde ilk karşılaştığı manzara, elinde devasal tespihi, sırtında siyah cübbesi olan, modern olmayı giyiniş ve tavırlarıyla reddeden kırçıl ve siyah sakallı kötü bakışlı bir adamın ardı sıra yürüyen köylülerdir. Burada hoca karakterine giyiniş ve fiziksel özellik olarak atfedilen kötümserlik ve çağ dışılık dini ve dini karakterlerin gelişmişliğinin önünde bir engel olarak görülmelerinden ibarettir. Amaç, izleyicinin algılarını kontrol altına alarak onlarda da aynı tutumu yaratmak istemektir. Filmde tasvir edilen bu karakterin adı Arif Efendi karakteridir.

Arif Efendi karakteri gibi dini temsil eden bir diğer karakter de Murat hocadır. Murat hoca karakteri Arif Efendi karakterinin tam tersi, temiz yüzlü sırtında uygun cübbesi olan sakın, hoş bir ses tonuna sahip dini bir karakterdir. Filmde çok gösterilmeyen bu karakter Arif Efendi karakteri tarafından kandırılan halka tüm içtenliğiyle üzülen ve her zaman köylüye doğru telkinlerde bulunan biridir.

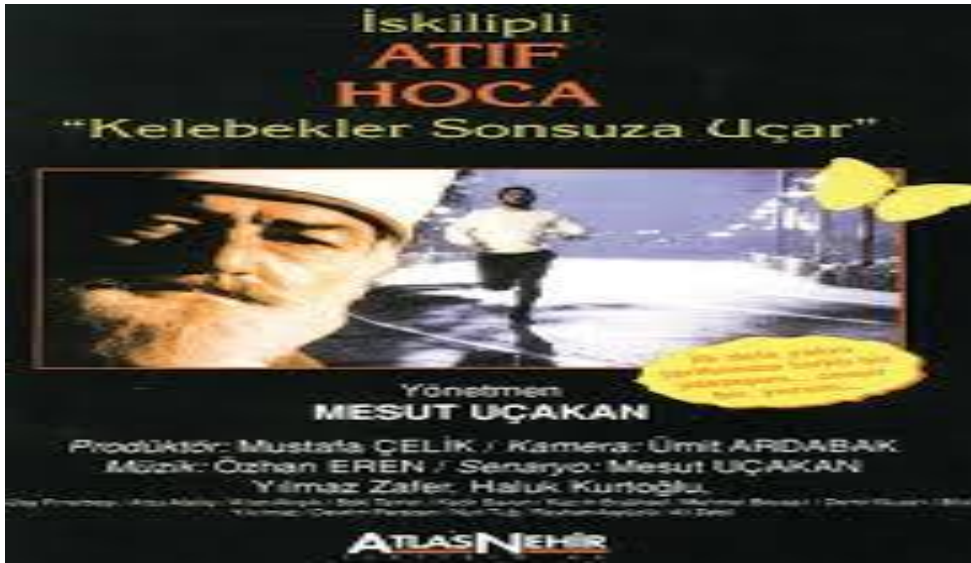
Köyde halkı sömüren bir din adamının karşısında olan halkı koruyan ve doğru yolu göstermeye çalışan bir din adamı daha kullanılmıştır.

Tablo 4. Üç Kağıtçı Filmi Gösterge Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Rıfkı Efendi	Başrol Oyuncu
İnsan	Arif Hoca	Dini karakter imgesi, yan karakter Gördükleri Hoca karakteridir.
İnsan	Murat Hoca	Dini karakter imgesi yan karakter.
Kılık kıyafet	Topal Hoca	Gri kırçıl sakallı, elinde tesbih, sırtında siyah uzun cübbesi, köstekli saati, sert ve kötü bakışlı,
Kılık kıyafet	Murat Hoca	Temiz düzgün giyimli, sac sakal traşı olan birisidir.

Film izleyiciye Rıfkı Efendi ile Arif hoca arasında ki savaşı anlatmaktadır. Dini karakter imgelerinin davranış ve tutumlarının nasıl olduğunu göstermektedir. Dini karakter imgesini suçlayıcı davranışlar gösterilmektedir.

4.1.5. Kelebekler Sonsuza Uçar/ İskilipli Atıf Hoca Film Künyesi

**Fotoğraf 21.** İskilipli Atıf Hoca Film afişi

Tablo 5. İskilipli Atıf Hoca Filmi ile İlgili Genel Bilgiler

Yönetmen	Senaryo Yazarı	Yapımcı	Oyuncular	Yıl
Mesut Uçakan	Mesut Uçakan	Mustafa Çelik	Engin İnal Gülay Pınarbaşı Kazım Eryüksel Haluk Kurtoğlu Yılmaz Zafer Kadir Savun	1993

4.1.5.1. Kelebekler Sonsuza Uçar/ İskilipli Atıf Hoca Filminin Analizi

Kelebekler Sonsuza Uçar filmi, 1993 yılında vizyona girmiş, Milli sinema olarak adlandırılan bir akımın etkisinde kalmış, Türk sinemasının 90'lı yıllardaki önemli filmlerinden biridir. Kelebekler Sonsuza Uçar filmi, filmin ana karakteri olan Mehmed Atıf, Atıf Hoca, İskilipli Mehmet Atıf Hoca, İskilipli Mehmed adlarıyla bilinen döneminin önde gelen bu isminin, Şapka Kanunu'na muhalefet etmek suçlamasıyla cumhuriyetin kuruluş yıllarında yargılanmasını ve idam edilmesini anlatır.

Atıf Hoca Filmin ana karakteridir. Devlet görevlisi olarak imamlık mesleğini icra etmektedir. Son derece zeki, akıllı, ileri görüşlü, dönemin koşullarıyla eş değer giyim tarzına sahip, temiz, gri uzun sakallı, sarıklı, bazen beyaz bazen siyah cübbe giyen, sert bakışlarının arasından akıp giden merhamet dolu bakışları olan bir karakterdir. Okumayı seven, ilim öğrenmeyi seven, çevresinde bulunanlara vaaz veren, ilmi ve bilgisiyle Japon büyük elçiliğinin dikkati çekip övgüsüne nail olan, padişahla görüşüp konuşma fırsatı bulan, Teali İslam Cemiyetinin kurucusu olan bir karakterdir.

Karanlığın arasından göz kırpan ay ışığı ile başlar film ve devamında karanlık yolda yürümekte olan modern giyimli ve fötr şapkalı 3 polis memuru belirir. Evin kapısını çalarlar ve olaylar başlar. Kapı açılır açılmaz içeriye giren polisler evin salonuna bakmaya başlarlar. Atıf hoca karakteri bu sahnede belirir. Hanımı polisler için kahve yapmıştır ve kahveleri servis etmek için salona gelir. Etrafına bakınır ve belli etmese de hayal kırıklığı ve üzüntü yaşar. Elinde kahve tepsisi ile kapıda kalakalır. Kendisini toparlar ve polise ne aradıklarını sorar. Polisler ellerinde Hoca karakterinin yazmış olduğu ve okumuş olduğu bazı kitapları, Atıf hoca karakteriyle birlikte alarak karakola gitmişleridir.

Atıf hoca karakteri fikirleri ve kaleme almış olduğu şapka kanununa muhalefetlikten inkılap düşmanı olarak yargılanır. Eşi ve kızı her ne kadar ziyaretine

gelse de görüş kabul edilmemiştir polisler tarafından. Kızı ve eşi örtülü hatta kara çarşafıdır. Polisler karısına ve kızına ters ters bakmaktadır. Hatta her sözlerini ağızlarına tıkarılmışcasına sustururlar öfkelenirler ve dışarıya çıkartırlar. Kadın ve kızı günlerce bekler ama Atıf Hocadan ses yoktur. Hoca karakteri nezarethanede olduğu için maaşı da kesilmiştir. Kızı ve karısı mağdur bir şekilde cemiyete gitmekte oradaki imama hallerini arz etmektedirler. İmam Karakteri Atıf hocanın arkadaşıdır. Temiz, kibar, naif, düşünceli ve kibar bir imam olarak karşımıza çıkmaktadır. Film Atıf hoca karakterinin talebesi tarafından anlatım yoluyla ilerlemektedir.

Atıf Hoca karakteri halk nazarında kıymetli bir medrese hocası olarak görülmektedir. Fikirleri de çok kıymetlidir. Yapılan inkılâplarda halk Atıf Hoca karakterinin ağzından çıkacak olan söze itimat etmektedir. Öyle ya Japon elçiliğinden övgü almış, Hilafet makamından mektuplar alan ve padişahla görüşme yapan önemli bir şahsiyettir. Frenk şapkası çıkmış herkes onu almak zorundadır. Parası olmayan memurlara devlet kendisi borç verip şapkayı tahsis etmesini sağlamaktadır. Atıf hoca karakterinin vermiş olduğu vaazdan etkilenen bir grup şapka takmak istemediğinin dile getirerek karşı ayaklanma çıkartır. Bunun üzerinde ayaklanan grup gözaltına alınır.

Atıf Hoca karakteri halktan gelen talep üzerine şapka kanunuyla alakalı bir risale yazar. Risale yayınlanır ve büyük ilgi görür. Kitap yayımlandıktan 1,5 yıl sonra şapka kanunu çıkar. Bunun üzerine Atıf Hoca karakteri artık devlet açısından yenilikler için büyük bir tehdit olarak görülmektedir.

Hüsrev karakteri Atıf hocanın torunudur. Esnaf olan Hüsrev karakteri semer diker ve semerlere bakım onarım yapmaktadır. 50 yaşlarında sert karakterli, agresif ve inatçı bir karakterdir. Atıf hoca karakteri için iadeyi itibar davası açılmak istenmektedir. Fakat Hüsrev karakteri hiç bu olayla ilgilenmez. Hatta avukat'a bu konuda sert çıkart ve İstanbul'a gitmesini bu işleri bırakmasını tembihler.

Atıf Hoca karakterinin talebesi, Yaşlı saç sakalı ağarmış, hasta ve yataklara düşmüş, dedesinin bu durumundan dolayı üzüntü duyan bir karakterdir ve bu davaya sahip çıkar. Atıf hocaya haksızlık yapıldığını itibarının iade edilmesi için davanın açılması gerektiğini söyler ve destekler.

Atıf Hocanın diğer torunu Hüsrev'in kardeşi Süleyman karakteri, Davanın açılmasında ön ayak olmuş, mütevazı, sağduyulu, annesine bakan, iyi bir aile babasıdır. Avukat Ferit karakteriyle irtibatı sağlayan, Avukat karakteriyle bire bir ilgilen kişidir.

1990 yıllarda mahkeme işlemleri başlarken olaylar yine atıf Hoca karakterinin yaşadığı döneme akar ve Atıf Hoca Karakteri karakolda ifade vererek devam eder. Polislerin sormuş olduğu tüm soruları efendiliğini hiç bozmadan yanıtlayan Afıt hoca karakteri bir taraftan da olayların nereye götürölmek istendiğine anlam vermeye çalışmaktadır. Atıf hoca karakterinin mahkeme mahkeme dolaştırıldıktan sonra suçlu olmadığı hâkimler ve savcılar tarafından belirlenerek serbest bırakılmasına karar verilmiştir. Komutan buna müsaade etmez Afıt Hocayı mahkeme çıkışında nezarete attırır.

Film bu andan itibaren 90'lı yıllara döner ve Avukatın kaldığı otelde dinlediği şiirin etkisinde kaldığını gösterir. Uykusu gelen avukat uzandığı yerde uyuya kalır ve rüyasında çığlık çığlığa koşan beyaz elbiseli bir adam görür hemen ardından Atıf Hocanın ona bakışlarını görür. Kan ter içinde kalkan avukat hakkın bir an önce yerini bulması için dua eder.

Avukat Ferit İstanbul'da yaşamaktadır fakat dava için Ankara'ya gelir. Güzel zarif giyimli, takım elbiseleriyle göz kamaştıran zengin ve varlıklı, Naif ve son derece kibar, sürekli araştırıp kitap okuyan, vicdanlı bir karakterdir. İstanbul da Dönemin siyasi partisinin avukatlığını yapmaktadır. Dava sürecini başlatmak için Atıf hoca karakterinin çevresinden bilgi edinmek amacıyla Atıf hoca karakterinin yaşamış olduğu mekânı dolaşır. Akrobalarını ziyaret eder görüşlerini alır. Bu süre içinde bir otelde kalmaktadır.

Hacı Yakup Zade Efendi karakteri, cemaatin şeyhidir. Beyaz sarığı ve beyaz uzun bir elbisesi, elinde de tespihi olan şeyh temiz güler yüzlü, halkın derdine derman olmak için uğraşan, hayır işlerine gönöl adanmış idealist bir insandır. Kendi evini halka tahsis etmiş, öğrenciler gelip kitap okuyabilir, Yaşlılar gelip muhabbet edebilmektedir. Halktan gelen maddi manevi sıkıntıları hiç sıkılmadan itina ile dinlemekte aynı zamanda tatlıya bağlanması için çaba sarf edip çözüm üretmektedir. Halkın nezdinde çok kıymetli bir fikir adamıdır.

Ferit karakteri Hacı Efendi karakterini ziyarete gitmiş ve Görmüş olduğu rüyaları anlatmak istemiştir. Fakat Hacı Efendi karakteri Avukat karakteri rüyasını anlatmadan sorusunun cevabını vermiştir. Ferit karakteri bu durum karşısında şaşırır. Yolda giderken hep Hacı Efendi karakterinin söylediklerinin düşünür. Gece bir telefon gelir eşinin doğum sancıları tutmuş İstanbul'a gelmesi gerektiğini söylenmiştir. Sabah ilk otobüsle İstanbul'a gider. Abdullah otobüs kalmadan önce gelir ve Ferit'e kitabı

verir Hacı efendinin selamını iletir. Ferit İstanbul'a geldiğinde eşi çocuğunu kaybetmiştir.

Ferit'in eşi tiyatrodan oynayan içki, sigara, alkol alan serbest bir karakterdir. Doktor dikkatli olmalarını söylerken hastaneden taburcu eder. Eve geldiklerinde Ferit karakteri her şeyi unutmak ve rahatlamak için bardak bardak alkol almaktadır. Bir taraftan da annesiyle konuşmakta ve neler hissettiğini anlatmaktadır. Annesi ise kötürüm sandalyede oturup dışarıya bakan hiç konuşmayan bir karakterdir.

Ferit karakteri İstanbul da olduğu günlerde sürekli Hacı Efendi karakterinin ve Atıf hoca karakterini düşünmektedir. Gece rüyalarında yine aynı adam görmektedir. Parti arkadaşları Ferit karakterinin bu değişiminden rahatsızdırlar ve partiden atmak isterler.

Filmde zaman yine Atıf Hoca karakterine döner. Atıf hocayı yargılamak için Ankara'ya götürmektedirler. Eşi duyunca hemen koşar ve kocasını trene binmeden yakalar son bir kez görür. Ankara Mahkemesine çıkarmak için sorgulanmaktadır. Cemiyeti neden kurdunuz neden risale yayınladınız kitapları nasıl dağıttınız Anadolu'ya gönderdiniz mi? Gibi sorular sordular atıf hoca karakteri ise, hiç edebinden ödün vermeden itina ile cevaplamaktadır. Atıldığı ceza evlerinde namazlarını hiç kaçırmadan kılan şükreden, çevresindekilerle iyi geçinen ve huzuru sayılan bir karakterdir.

Film yine zamana döner Ferit karakteri arşiv araştırırken kameraya takılır. Atıf hocaya yapılanların haksızlık olduğunu anlar ve kanaat getirir. Bu işin peşini bırakmamak için kollarını sıvar. Rüyalarında yine pervasızca koşan bir adam görmektedir. Kel Ali. Kel Ali karakteri atıf hoca karakterinin idam hükmünü veren kişidir. Tarihte de hep bu şekilde anılacaktır. Avukat Ferit karakteri olayları daha detaylı araştırmak için kasabaya gitmeye karar verir. Gazetecilere bir açıklama yapmış davanın tekrar açılması gerektiğini anlatmıştır.

Film yine Atıf hoca karakterine döner. Olaylar mahkemede gelişmektedir. Hakim Kel Ali sorar Atıf hoca karakteri cevaplar. Duruşma salonunda bekleyen iki mahkum göze çarpar ve aralarında konuşmaya başlarlar. Kel Ali'nin şapka kanunu çıkmadan önce şapkayla mahkemeye gelen birinin yaka paça attırdığını anlatır. Bu arada Atıf hoca karakterinin duruşması devam eder Kel Ali karakteri sorular sorara Atıf Hoca karakterini zorlamaya çalışır. Duruşma ertesi güne devreder.

Film 90'lı yıllardan devam eder. Gazetelerde boy boy Atıf hoca resimleri çıkmış ve parti bu durumdan rahatsız olmuştur. Endişelendikleri durum işe bu durum İstiklal

mahkemelerinin yeniden kurulmasına sebep olacağıdır. Fert karakteri annesiyle balkonda oturur ve annesine içindeki sıkıntıyı anlatır. Yakup Zade Hacı Efendi karakterinin düşünür söylediklerini hatırlar ve tekrarlar. Yakup Zade Hacı Efendi, efendim der ve tam o esnada Hacı Efendi karakteri ile düşünce âlemin de buluşurlar. Bu arada eşi ev telefonunu aramaktadır. Fakat Ferit karakteri telefonla ilgilenmez. Evde Şenay adında hizmetçi karakteri vardır. Birkaç defa telefonu açmaya yeltenir fakat burjuva düşüncesi olduğu için telefonda çakar.

Görüntüler yine atıf hoca karakterini gösterir. Geniş açıyla koğuştan insanların uğraş görüntülerinin verirken Atıf hoca karakterine odaklanır. Atıf hoca karakteri kendi yatağında yazı yazmaktadır. Yatak arkadaşıyla konuşurken uyuyakalır ve uykuda hafif gülümser. Hemen uyanır ve idam edileceğini dile getirir. Yanında ki şaşkındır ve nedenini sorar. Rüyasını anlatır. Hz. Muhammed'i gördüğünü yanına çağırdığını söyler ve savunma kâğıdını yırtar. Ertesi gün bütün herkesin son savunmasını dinler Kel Ali karakteri ve sıra atıf Hoca karakterine geldiğinde savunma yapmayacağını her şeyin ortada olduğunu söyler ve yerine oturur. Bunun üzerine Hâkim Ali karakteri idam cezasına çarptırır. Atıf efendi karakterini darağacına götürüp asılır. Avukat Ferit karakteri bunun gibi birçok davaya başlar ve kısa sürede kamuoyunda yankılanır ve destek alır.

4.1.5.2. Diyalog Örnekleri

Bu filmde iki din adamı karakteri bulunmaktadır. Yakup zade hacı efendi karakteri ile Atıf hoca karakteri. Film içinde geçen diyaloglara bakıldığında din adamı karakterleri, aklı başında, iyi niyetli, dünya malı için uğraşmayan, kalp kırmayan, namazlarını kılan, halkı olumlu ve iyi yönde telkin eden bilgili edepli anlayışlı ve derin deryalara dalıp gayptan bilgi alan karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin: Atıf hoca karakterinin müderris arkadaşlarıyla yapmış olduğu bir istişareden bir diyalog;

Atıf hoca: *Arkadaşlar hükümet bizden bir bildiri yayınlamamızı ister. Bu beyanname bizi siyasete alet eder ve zor durumda bırakır. Halk arasında fitne çıkmasına sebep olur.*

Atıf hocadan başka bir diyalog:

Ali Rıza efendi: selamın aleykum hocam

Atıf hoca: ve aleykümselâm Ali Rıza efendi gel.

Ali Rıza: Yine mektup var hocam. Hocam bağışlayın ama bunlar ne istiyor sizden?

Atıf hoca: dini yönden karşılaştıkları problemlerin çözümlerini sorular bizde elimizden geldiğince cevap veriyoruz.

Atıf hocadan cemaatle sohbet esnasından başka bir diyalog:

Atıf hoca: Fahri kâinat efendimiz ilim Çin’de de olsa gidiniz alınız diyor. Frenklerin ilmini ve tekniğini almamızda bir bahis yoktur. Aksine zaruret vardır.

Cemaatten biri: lakin sizinde bildiğiniz gibi yapılan bu değildir hocam Frenklerin ilmi ve tekniğinden değil edepsizliğinden örnek almaktayız. İmanımız elden gidiyor bu konuda bir risale yayınlasanız hocam çok iyi olur.

Atıf hoca(düşünceli) kafa sallar.

Sorgulama sahnesinden bir diyalog:

Polis: Bu bildiriği siz mi yayınladınız?

Atıf hoca: hayır ben yayınlamadım

Polis: siz cemiyet başkanı değimsiniz sizden habersiz nasıl yayınlanır bu bildiri.

Atıf hoca: efendi bizde şura vardır. İslam da hiçbir cemiyet tek başına karar alma mercii değildir.

Polis: yazdığınız kitapları kimlere verdiniz?

Atıf hoca: isteyen herkese verdim

Polis: Anadolu’dan birilerine gönderdiniz mi?

Atıf hoca: gönderdim ama kimlere olduğunu hatırlamıyorum.

Mahkeme salonundan bir diyalog:

Hâkim: sana mektubu bu adam mı yazdı?

Şahit: ben bu adamı tanımıyorum. Mektup yazdı

Atıf hoca. Ben bu adama kasıtlı olarak bir mektup yazmadım.

Hâkim: sana kitabı gönderen bu adam mı?

Şahit: evet

Atıf hoca: vallahi yalan ben göndermedim. Hem göndersem bile bu bir şeyi ifade etmez ki

Şahit: kanundan sonra gönderdi.

Hâkim: şahit adına gönderilmiş herhangi bir posta bulunmamaktadır. Bizler böylesine değerli bir âlimi rahatsız ettik haksız suçladık.

Hacı efendi ve Ferid’in sahnesinden bir diyalog:

Hacı efendi: (gülümseyerek) gördüklerin kâbus değil evladım bir müjdedir.

Ferid: mücde mi?

Hacı efendi: Atıf hoca ölmedi yaşıyor.

Ferid: ama nasıl olur.

Hacı efendi: her yol Allaha varır Atıf hocada onlardan biriydi. Kozasından çıktı kelebek oldu gitti.

Ferid: (Şaşkın)

Hacı efendi: sende kozandan çık kelebek ol evladım.

Atıf hocanın koğuştan bir diyalogu:

Atıf hoca: içimde bir sıkıntı var

Arkadaşı: nedendir hocam

Hoca: bilmem bir mana veremedim.

Arkadaşı: yarın sana fazla ceza vermeyecek.

Hoca: Allah bilir evladım (uykuya dalar hemen uyanır)

Hoca: ben yarın idam edileceğim.

Arkadaşı(şaşkın) ama nasıl olur?

Hoca: rüyamda peygamberimizi gördüm. Burada bizimle olmak varken neden karalayıp durursun savunma kâğıdını dedi. (ağlamaklı bir şekilde elindeki kâğıdı yırtar).

Diyaloglardan anlaşılacağı gibi burada din adamı karakterleri olumlu gösterilmiştir. İyi niyetli, edepli, bilinçsiz bir davranış sergilemeden her şeyin farkında ve mantıklı bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.1.5.3. Karakter Analizi

Şeyh karakteri, maddi değerlere pek ehemmiyet vermeyen, kendisini bu dünyanın maddiyatından sıyırmış, bir üst boyut olan yakaza âlemindedir. Burada ki karakter davranışları ve yüklenen atıflar biraz abartılıdır. Zira bir insan derdini anlatmadan karşı taraftaki insanın sıkıntıyı bilmesi mümkün değildir. Burada Yakup zade Hacı karakteri insanların dertlerini diliyle değil gölülüyle öğrenir. Gözlerinin içine b,r defa bakması yeterlidir. Bu da dini karakter imgesini anlatımda abartı katmıştır. Diğer yandan Hacı efendinin üzerinde olumsuz bir atıf yoktur. Ilımlı, olgum, insan halinden anlaya, insanların dertlerine derman olmak için çabalayan, huzuru ve barışı sağlamak orta yolu bulmak için mücadele eden, sohbetlerinde hiçbir insan kalbi

kırmayan, yaşamı içerisinde insanlara ehemmiyet veren, onları yediren içiren, ihtiyaçlarını gidermek için çabalayan bir din temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Atıf hoca karakteri ise Dürüst, İslam dini için yaşayan, ilim ve bilime önem veren medreselerde hocalık yapan, çevresinde ki insanların fikirlerine önem veren, eleştirilere açık olan, aynı zaman da güven veren idealist bir karakterdir. Yapmış olduğu işleri inanmış olduğu fikirleri gerekçelere dayanarak kitaplaştıracak kadar azimli bir karakterdir. Hapis ve sürgün hayatı boyunca davası bildiği fikirlerinden bir nebze olsun geri adım atmadan dik durarak anlatmıştır. Yapmış olduklarını açık yüreklilikle ve korkmadan yaptım, yapmadıklarını da aynı cesaretle yapmadım diyebilen ölümden dahi korkmayan bir karakterdir. Ölümü düğün bayram olarak adlandıran Atıf Hoca karakteri doğru bildikleri fikirlerini eksiksiz reis Kel Ali karakterine anlatır. Sorulan sorulara cevap verir cevaplarını da delillendirir. Hayatı boyunca harama el sürmemiş yalana başvurmamış Atıf hoca karakteri aynı dik duruşu mahkeme salonunda hâkime karşıda sergiler. İzleyenlerin kahramanlık duygularını kabartan bir durum söz konusu vardır. Dini karaktere atıfta bulunulurken abartılı ya da aşırıya kaçma söz konusu yoktur.

Tablo 6: Kelebekler Sonsuza Uçar Filmi Gösterge Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Atıf Hoca	Dini karakter imgesi devlet Tarafından atanmış Medrese Müderrisi, imam, yan karakter.
İnsan	hacı efendi	Dini karakter imgesi, Halkın arasından çıkılmış gönül bağlarıyla hoca seçilmiş bir yan karakter.
Kılık kıyafet	Atıf Hoca	Gri sakallı, elinde tesbih, sırtında siyah bazen de beyaz uzun cübbesi, beyaz sarıklı, daima dik duruşuyla dikkat çeken, kendine güven dolu adımlarıyla bilenen güvenilir ilim sahibi bir karakterdir.
Kılık kıyafet	Hacı efendi	Temiz düzgün giyimli, açık yeşil uzun kıyafeti olan beyaz sarıklı, beyaz sakallı, Tebessümle bakan, bakarken gözlerinin içi gülen, elinde tesbihi olan bir karakterdir.

Film izleyiciye Atıf Hocaya yapılan haksız yargıyı anlatmaktadır. Bu filmde dini karakter imgelerinin davranış ve tutumlarının nasıl olduğunu göstermektedir. Dini karakter imgesini olumlayan davranışlar gösterilmektedir.

4.1.6. Takva Filmi Künyesi



(<http://www.beyazperde.com>)

Fotoğraf 22. Takva Film Afişi

Tablo 7. Takva filmi ile İlgili Genel Bilgiler

Yönetmen	Senaryo Yazarı	Yapımcı	Oyuncular	Yıl
Özer Kızıltan	Önder Çakar	Sevil Demirci Önder Çakar	Erkan Can- Murat Cemcir Engin Günaydın Güven Kıraç Meray Ülgen	2006

4.1.6.1. Takva Filminin Analizi

Takva filmi, 2006 yılında vizyona girmiş, yeraltı filmleri olarak adlandırılan bir akımın etkisinde kalmış, Türk sinemasının son yıllardaki kült filmlerinden biridir. Takva filmi, filmin ana karakteri olan muharrem karakterinin aklı ile maneviyatı arasındaki savaşını işlemektedir.

Muharrem karakteri filmin ana karakteridir. Muharrem, annesini ve babasını kaybetmiş, orta yaşların biraz üstünde, ailesinden kalmış bir evde tek başına yaşayan, bekâr ve daha önce hiçbir kadınla cinsel ilişkisi olmamış ve bunu büyük bir günah olarak gören biridir. Eski bir handa çuval ticareti yapan Ali bey'in yanında çıraklık yaparak geçimini sağlayan hayatın maddiyatından kendini izole etmeye çalışan bir karakterdir.



Fotoğraf 23. Takva filmi ana karakteri Muharrem efendi

Şeyh karakteri, kapısındaki tabelada araştırma derneği yazan ama aslında bir cemaatin dergâhı olan bir camide müritlerine şeyhlik yapan, hayatını kaybetmiş kişilerin bağışladığı ya da miras bıraktığı dükkân ve evlerin kiralari ile yürüyen bir sistemin başında yer alan bir karakterdir. Ankara'dan dahi dergâhına lüks araçlarla müritleri gelmekte ve zikir ayinlerine katılmaktadır. Muharrem karakterini dikkatle izleyerek onu bu para akışı sisteminin başına getirmeyi uygun gören kişi de şeyhtir. Rauf karakterinin hoşnutsuzluğunu gideren ve kızını muharrem karakteriyle evlendirmeyi düşünen bir karakterdir.

Rauf karakteri şeyhin yardımcısı ve en önemli adamıdır. Genel olarak hayatı dergâhta ve müritlerin arasında geçmektedir. Şeyhin yardımcılığını yapmasının yanı sıra, şeyh izin verdiği zamanlarda zikir ayinini de yönetmektedir. Bir diğer görevi de, sonradan muharrem karakterinin başına getirileceği gayrimenkul ve para akışı sisteminin de kontrolünü sağlamaktadır. Ayrıca dergâhta öğrencilere Kuran dersleri vermektedir. İlk başta muharrem karakterinin bu sistemin başına getirilmesinden hoşnut değildir. Fakat şeyhin söylemleri ve sonrasında birlikte yaptıkları küçük bir ayinle bu duygularından kurtulmuştur.



Fotoğraf 24. Rauf karakterine Şeyhin zikir ayinini yönetmesi için izin verdiği sahne.

Ali bey karakteri, eski bir handa, babadan kalma mesleği olan çuval ticareti işini yapmaktadır. Görünürde din ve maneviyat ile pek ilgisi olmayan, dünyanın maddiyatına ve zevklerine kapılmış bir kişi olarak görünmektedir. Film esnasında ofisinde asılı olan Atatürk portresi kullanılarak, Ali beyin karakteri ile Atatürkçü kişilerin karakteri bağdaştırılmaya çalışılmıştır. Ali bey iş yerini yönetirken, kendisine babasından yadigâr kalan çırak muharrem karakterine çok güvenmekte ve kendisi olmadığı zamanlarda işi onun yürütmesini istemektedir. Kendisi ofiste olduğu zamanlarda Muharrem'e çırak olarak davranmakta, ama kendisi yokken daha fazla görev vermektedir. Muharrem karakterinin Şeyhin yardımıyla cemaat içinde bir anda yükselmesinden, itibar kazanmasından, muharrem karakterinin şeyhe yakınlığından pek hoşnut değildir. Muharrem karakterinin rüyasında gördüğü günaha sürüklenmesinde onun da payı olduğu işlenmektedir. Çuval satışında yapılan hesap hatasını örterek muharreme göre haram yemiş ve günahına girmiştir. Dolayısıyla hatayı yapan muharremi de günaha sokmuştur. Filmin günahkâr karakteridir.

Muhittin karakteri, Muharrem her gün öğle vaktinden sonra kira toplamaya gideceği için Ali bey tarafından işe alınan yeni çıraktır. İşe başladığında saçlarının uzun olmasından dolayı Ali Bey'in tepkisini çekmiş, Ali bey'in emriyle muharrem tarafından saçları kestirilmiştir. Aslen Kosova'lıdır. Sosyalist bir karakteri canlandırmaya çalışmaktadır. Çalıştığı handa, Kosova'daki savaş mağdurları yararına bağış toplamaya çalışmaktadır. Psikolojik olarak halen savaşın acısını yaşamaktadır. Toplamaya çalıştığı

bağışlar sebebiyle Muharrem karakteriyle tartışma yaşamakta ve maneviyatıyla hareket eden Muharreme vicdanı ve aklıyla karşı durmaktadır.

Türk sinemasında din olgusu genel olarak cami imamı ya da dini duyguları yüksek karakterler üzerinden işlenmektedir. Takva filmi, Türk sinemasında çok fazla işlenmeyen, hem destekleyenler hem de desteklemeyenler açısından toplumsal hassasiyeti yüksek bir konu olan cemaatleri, müritleri ve bunların ekonomik çıkar düzenini ve de bu cemaatlerin ideolojik olarak güçlerini işlemektedir. Takva filmi bu açıdan da bir ilk olma özelliği taşımaktadır.

Film sabahın erken saatlerinde, sabah ezanının okunduğu esnada, cumbalı eski evlerin görüldüğü ve muharrem karakterinin abdest aldığı esnadaki görüntülerden oluşan bir sahne ile başlamaktadır. Filmin ana karakteri olan Muharrem, namaz vakitlerini aksatmayan, haftada birkaç kez mahallesindeki dergâhta zikir ayinine katılan, dünyanın maddi yönünden kendisini soyutlamış bir karakterdir. Sabah erken saatte evden ayrılıp çalıştığı çuval ticarethanesini açmakta ve Ali Bey geldiği zaman rutin olarak onu karşılayıp gazetesini ve kahvesini getirmektedir.

Muharrem karakteri bütün hayatını dine adanmış bir karakter görünümündedir. Sürekli zikir çekmesi, teşbih çekmesi, namazlarını aksatmaması gibi unsurlar sürekli işlenmektedir. Bu karakter kendini dini duygulara adanmış için kendisini dünya zevklerinden uzak tutmaya çalışmakta, kadınlardan uzak durmakta ve cinsel ilişkiden çok korkmaktadır. İslam dinindeki zina konusuna değinen bu olgu, muharrem karakterini çok etkilemektedir. Cinsel yönden tatminsizliğinin sonucu olarak rüyasında gördüğü cinsel ilişki sahnelerinden çok etkilenmekte ve bunun sonucunda yaşadığı durumla kendini kirlenmiş ve abdesti bozulmuş olarak görüp hemen banyo yapmakta ve kıyafetlerini değiştirmektedir.

Muharrem karakterinin bu durumu daha sonra şeyh tarafından fark edilecek ve şeyh tarafından şeyhin kendi kızıyla evlendirilmek isteyecektir. Fakat muharrem bunu kabul etmeyecek ve kendini din yoluna adanmışını belirtecektir. Bu durum İslam da çok görülmemekte, fakat Yahudi ve Hristiyan inancında çok sık karşılaşılmaktadır. Her iki inanıştaki rahip ve rahibe olgularının yaşam tarzlarına göndermede bulunmaktadır. Muharrem karakterinin temizlik imandan gelir görüşüyle hareket etmesinin bir diğer göstergesi de ayağında sürekli mest olarak bilinen, deriden üretilmiş, çorap ile ayakkabı karışımı nesneyi giymesidir. Bu nesne, İslam inancına sahip olanların bir kısmında, ayağın kirlenmemesi ve abdestin bozulmaması için kullanılmaktadır.

Muharrem karakteri bir zikir sonrasında şeyhin huzuruna çağırılır ve şeyh ile bir görüşme gerçekleştirir. Bu görüşme sonrasında, dergâhın para akışını kontrol etmesi istenir. Bu sahneye kadar muharrem karakteri, zekâ ve karakter yönünden bunu başaramayacak biri olarak gösterilmektedir. Zira Muharrem karakteri de bunun çelişkisini yaşamaktadır. Şeyhin ve Rauf karakterinin sözlü desteğiyle işi kabul etmiş ve sonrasında evinden ayrılıp dergâha yerleşmiştir. Bu sahneyle, cemaatlerin kendi sistemlerini her yönden kontrol altında tutma eğilimine dikkat çekilmiştir.



Fotoğraf 25. Muharrem'in Rauf karakteri tarafından Şeyhin huzuruna çıkarılması.

Muharrem karakteri, Şeyhinde sözlü desteğiyle, patronu Ali bey'in rızasıyla bu para toplama sisteminin başına geçmiştir. Her gün öğle namazı vaktinden sonra kira ve diğer gelirleri toplamaya gitmektedir. Buna başladığı andan itibaren, çırak muharrem karakteri bir anda muharrem bey ya da muharrem hoca efendi adıyla anılmaya başlamış ve itibar kazanmıştır. Bu durum patronu Ali beyi rahatsız etmiştir. Bu sahneyle dini cemaatlerin ve hoca efendi adıyla anılan kişilerin para ve cemaat yardımıyla itibar ve güç kazandığı olgusu işlenmektedir. Cemaatlerin maddi düzeninin işleyişine de değinilmektedir.

Muharrem karakteri zamanla kendisini, merhametini ve dini duygularını giderek kaybetmiştir. Bu durumda şeyhin ve Rauf karakterinin söylemlerinin önemi bulunmaktadır. Parayı toplaması konusunda, parayı toplayamazsa bir öğrencinin kuran kursundan atılması gerektiği konusunda ki söylemleriyle muharremi etkisi altına almışlardır. Bu durum muharrem'in vicdanı ve aklıyla yaşadığı ilk çatışmadır. Bu sahne

ile cemaatlerin, şeyhlerin ve yardımcılarının kendi çıkarları için başka insanların dini duygularını nasıl sömürdüklerine değinilmiştir. Kuran kursundan öğrenci atılması gerektiği söylemi ile muharremi kendi vicdanıyla baş başa bırakmışlardır. Bu durumda muharrem karakteri, kendi dini duyguları ve vicdanıyla çatışmaya girmiştir.



Fotoğraf 26. Şeyhin paraların toplanması konusunda Muharrem'e telkinde bulunması.

Şeyh karakteri, dergâhın giderlerini ve düzenini öne sürerek, sahip olunan para akışının önemine dikkat çekmektedir. Sürekli olarak gelir gideri anlatmaktadır. Bu olguyla, şeyhlerin ve cemaatlerin nasıl bir maddi düzeni yönettiklerine ve dünya malından uzak durduklarını söylemelerine rağmen maddi gelirleri nasıl düşündüklerini işlemektedir. Bu yönden şeyh karakterinin çıkarıcı yapısı ön plana çıkarılmaktadır. Bu karakter, farklı bir açıdan bakıldığında kendi kızıyla muharrem efendiyi evlendirerek ikisini de zina günahından uzak tutmayı düşünmektedir. Bu yönden müritlerinin sevabını ve günahını dahi yönetebilecek kadar güçlü gösterilmektedir.

Rauf karakteri, şeyhin yardımcısı ve en önemli adamı olmasına rağmen dini yönünden çok maddi çıkarıcı yönüyle işlenmektedir. İbadetinden ve inancından daha çok kira gelirleriyle ve bunların giderleriyle ilgilenmektedir. Kira zamlarının yapılacağı zaman, zam oranını enflasyon ve benzeri faiz unsurlarına oranlayarak hesaplaması da büyük bir çelişkiyi işlemektedir. Cemaatlere ve tarikatlara göre faiz olgusu haram ve günah olarak kabul edilse de, zam oranlarını faiz unsurlarına göre hesaplaması da büyük bir çelişkiyi ortaya koymaktadır. Diğer yandan, banka ve devlet dairelerinde ki işlemlerde sıra bekleyen muharrem karakterine de sıra beklememesi konusunda telkinde bulunmakta ama muharrem karakterinin kul hakkı çıkışına rağmen bu söyleminden

vazgeçmemektedir. Bu yüzden Rauf karakteri, dini kimliğini maddi çıkarları için kullanan bir karakter olarak sergilenmektedir.

Bu işleyişin içerisinde muharrem karakteri, gelir gider işlemleri sırasında yaşadıklarının ve rüyasında gördüğü günah içerikli unsurların da etkisiyle kendisini kaybetmiştir. Dolayısıyla merhametini, saf din bağlılığını ve vicdanını da kaybetmiştir. Bunun neticesinde, tasavvufta geçen ve dini bir mertebe olarak kabul gören fenafillâh mertebesine ulaşma amacı ile bu yaşadığı durumun çatışması muharrem karakterini olumsuz etkilemektedir. Akli dengesini kaybetmeye ve halüsinasyonlar görmeye başlayan karakter, zamanla yaptığı işte ve ibadetinde de sorunlar yaşamaya başlayacaktır.

Ali bey'in çırağı muhittin ile yaşadığı tartışma esnasında kendini kaybetmeye ve aklını yitirmeye başlamıştır. Sonrasında çıktığı çarşıda, rüyalarında cinsel ilişkiye girdiği ve kendince zina anlayışıyla günah işlediğini düşündüğü kadını görmüş ve onu takip etmiştir. Kadının dergâha geldiğini gördüğünde önünü kesip kim olduğunu sorguladığında, kendisinin şeyhinin kızı olarak tanıtınca büyük bir şok yaşamıştır ve sinir krizine girmiştir. Bu esnada yağan yağmur ise, muharrem karakterinin yıkanma, temizlenme, arınma arzusunun göstergesidir. Hem rüyasındaki kadını bulması hem de yağmurda ıslanması, muharrem'in temizlenme ve arınma çabasının göstergesidir.



Fotoğraf 27. Muharrem'in rüyasında gördüğü kadını bulması ve yağmurda arınması.

Film sonunda muharrem karakterinin akli dengesini tamamen kaybettiği ve kısmi felç geçirdiği görülmektedir. Sohbet sonrasından muharrem yatağa kemerlerle bağlanarak yatırılmıştır. Bu durum cemaatlerin, dergâhların ve dini sömürülerin kişinin

hayatını nasıl olumsuz bir hale getirebileceğinin ve sonuçlarının çok ağır olabileceğinin göstergesidir. Bu sahne de bu yönde işlenmiştir.



Fotoğraf 28. Filmin sonunda Muharrem'in akli dengesini kaybetmesi sonrasındaki görünümü.

Film genel olarak cemaat ve dergâh karakterlerinin dinin dışında resmedildiği, çıkarlarının ve davranışlarının ön planda tutulduğu bir film olmuştur. Bu konuda, filmin senaristinin ve yönetmeninin dini bilgi seviyesinin önemi de etkindir. İşlenen karakterlerin ve olguların başarısı ise görecelidir. Anlatımlar kısmen çok başarısız olmasına rağmen, başarılı olduğu noktalarda bulunmaktadır. Fakat bu başarı, karakterleri canlandıran oyuncuların yetenekleriyle de doğru orantılıdır.

4.1.6.2. Diyalog Örnekleri

Filmin içerisinde geçen diyaloglara bakıldığında bazı sahnelerde şeyh tiplmesi zengin, mal varlığı yerinde fakat halden anlamayan, biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin: Muharrem efendinin şeyh'ine rahatsız olduğu bir konuyu dile getirdiği sahneden bir diyalog:



Fotoğraf 29. Diyalog sahnesinden bir kare

Şeyh: gelecek ay tüm kiralara zam yap muharrem efendi

Muharrem: efendim mülkünüzde oturan kiracınızın durumu pek iç açıcı değildir. Yapacak olduğumuz zammı karşılayacak gücü yok. Kocasını yatalak, çocuğu hasta. Kirayı ödeyemez efendim. Bence bu kadın için biz bir şeyler yapmalıyız. Kira almayalım derim bu kadından

Rauf: kira almazsak olmaz

Muharrem: bişeyler yapmalıyız

Şeyh: tamam almayalım muharrem efendi. Ama bu dergâh o kiralardan gelen gelirle okuyan talebelerle dolu. Eğer kira almayacaksa kurstan gidecek olan talebeyi de kendin seç.

Rauf ile muharrem arasında geçen başka bir diyalog:

Muharrem: dükkânda ki kiracı belediyeye olan verginin yatırılmadığını söylüyor

Rauf: hallederiz

Muharrem: ama adam içki içiyordu içki içmek haram

Rauf: evet ama herkes kendinden sorumlu muharrem efendi. Bizi ilgilendirmez Allah ıslah etsin

Muharrem: ama oradan gelen kirayla talebeler okuyor. Haram parayla talebe okutamayız.

Rauf (rahatsız, huzursuz bir ifadeyle) o zaman gider söylersin içki içmemesi gerektiği konuda onu uyarırsın.

Rauf ve muharremin başka bir sahne diyalogu:

Rauf: bu kıyafetler pahalıdır, tespih Oltu taşından, bu kalemde en pahalı olanlardan. Al güle güle kullan

Muharrem: Şeyhimiz bile bunlara el sürmezken ben nasıl kullanırım.

Rauf: bunlar senin için zaruridir muharrem efendi



Fotoğraf 30. Muharrem efendi ve Rauf'un diyalog sahnesi

Muharrem efendi ve Rauf'un başka bir diyalog sahnesi:

Muharrem: Rauf kardeş bankaya gittiğimde sıraya girsem de işlemleri öyle yapsam olur mu?

Rauf: olmaz Muharrem efendi senin vaktin kıymetli

Muharrem: o zaman bankamatikten yatırayım

Rauf: olmaz bankamatik parayı bir gün sonra yatırıyor. Banka parayı bir gün boyunca kullanmış oluyor ve bu faize girer. Faizde haramdır.

Muharrem: ama böyle olunca da bekleyen insanların hakkına girmiş oluyorum

Rauf: hayır muharrem efendi senin için vakit nakittir. Sen sırada beklersen zamanını kaybetmiş olursun. Bize hizmet gerek o yüzden beklemeden gidip halletmen lazım

Türk sinemasında din olgusu genel olarak cami imamı ya da dini duyguları yüksek karakterler üzerinden işlenmektedir. Takva filmi, Türk sinemasında çok fazla işlenmeyen, hem destekleyenler hem de desteklemeyenler açısından toplumsal hassasiyeti yüksek bir konu olan cemaatleri, müritleri ve bunların ekonomik çıkar düzenini ve de bu cemaatlerin ideolojik olarak güçlerini işlemektedir. Takva filmi bu açıdan da bir ilk olma özelliği taşımaktadır. Muharrem karakteri zamanla kendisini, merhametini ve dini duygularını giderek kaybetmiştir. Bu durumda şeyhin ve Rauf karakterinin söylemlerinin önemi bulunmaktadır. Parayı toplaması konusunda, parayı toplayamazsa bir öğrencinin kuran kursundan atılması gerektiği konusunda ki söylemleriyle muharremi etkisi altına almışlardır. Bu durum muharrem'in vicdanı ve

aklıyla yaşadığı ilk çatışmadır. Bu sahne ile cemaatlerin, şeyhlerin ve yardımcılarının kendi çıkarları için başka insanların dini duygularını nasıl sömürdüklerine değinilmiştir. Kuran kursundan öğrenci atılması gerektiği söylemi ile muharremi kendi vicdanıyla baş başa bırakmışlardır. Bu durumda muharrem karakteri, kendi dini duyguları ve vicdanıyla çatışmaya girmiştir.

4.1.6.3. Karakter Analizi

Şeyh karakteri, dergâhın giderlerini ve düzenini öne sürerek, sahip olunan para akışının önemine dikkat çekmektedir. Sürekli olarak gelir gideri anlatmaktadır. Bu olguyla, şeyhlerin ve cemaatlerin nasıl bir maddi düzeni yönettiklerine ve dünya malından uzak durduklarını söylemelerine rağmen maddi gelirleri nasıl düşündüklerini işlemektedir. Bu yönden şeyh karakterinin çıkarıcı yapısı ön plana çıkarılmaktadır. Bu karakter, farklı bir açıdan bakıldığında kendi kızıyla muharrem efendiyi evlendirerek ikisini de zina günahından uzak tutmayı düşünmektedir. Bu yönden müritlerinin sevabını ve günahını dahi yönetebilecek kadar güçlü gösterilmektedir.

Rauf karakteri, şeyhin yardımcısı ve en önemli adamı olmasına rağmen dini yönünden çok maddi çıkarıcı yönüyle işlenmektedir. İbadetinden ve inancından daha çok kira gelirleriyle ve bunların giderleriyle ilgilenmektedir. Kira zamlarının yapılacağı zaman, zam oranını enflasyon ve benzeri faiz unsurlarına oranlayarak hesaplaması da büyük bir çelişkiyi işlemektedir. Cemaatlere ve tarikatlara göre faiz olgusu haram ve günah olarak kabul edilse de, zam oranlarını faiz unsurlarına göre hesaplaması da büyük bir çelişkiyi ortaya koymaktadır. Diğer yandan, banka ve devlet dairelerinde ki işlemlerde sıra bekleyen muharrem karakterine de sıra beklememesi konusunda telkinde bulunmakta ama muharrem karakterinin kul hakkı çıkışına rağmen bu söyleminden vazgeçmemektedir. Bu yüzden Rauf karakteri, dini kimliğini maddi çıkarları için kullanan bir karakter olarak sergilenmektedir.

Bu işleyişin içerisinde muharrem karakteri, gelir gider işlemleri sırasında yaşadıklarının ve rüyasında gördüğü günah içerikli unsurların da etkisiyle kendisini kaybetmiştir. Dolayısıyla merhametini, saf din bağlılığını ve vicdanını da kaybetmiştir. Bunun neticesinde, tasavvufta geçen ve dini bir mertebe olarak kabul gören fenafillâh mertebesine ulaşma amacı ile bu yaşadığı durumun çatışması muharrem karakterini olumsuz etkilemektedir. Akli dengesini kaybetmeye ve halüsinasyonlar görmeye

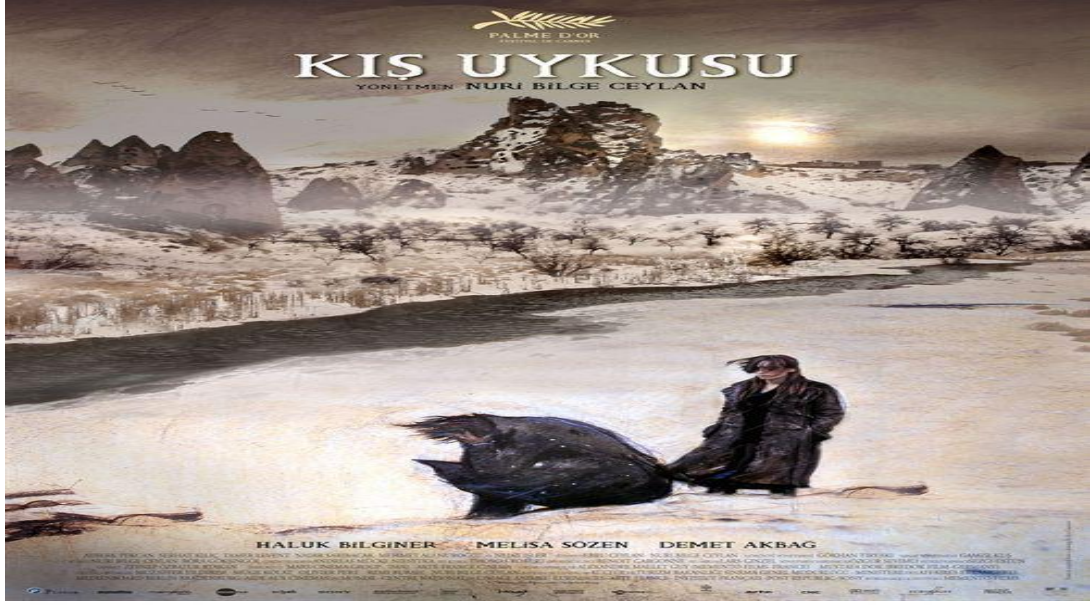
başlayan karakter, zamanla yaptığı işte ve ibadetinde de sorunlar yaşamaya başlayacaktır.

Tablo 8. Takva Filmi Gösterge Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Muharrem	Başrol Oyuncu
İnsan	Şeyh	Dini karakter imgesi, Halkın gönül Rızasıyla seçtiği grup lideri sözde Şeyh, yan karakter.
İnsan	Rauf Mürit	Dini karakter imgesi cemaate gönül adanmış cemaat işleriyle birebir ilgilenen kişi ve yan karakter.
Kılık kıyafet	Şeyh	Kilolu, elinde tespih, sırtında açık renk uzun cübbesi, eli yüzü temiz, sakın
Kılık kıyafet	Muharrem	Muharrem Temiz düzgün giyimli, sac sakal traşı olan
Kılık kıyafet	Rauf	Rauf Mürit Cemaat olduğu kıyafetlerinden belli, Gri uzun sakallı, elinde tespih yumuşak ses tonuna sahip, temiz yüzlü birisidir.

Film izleyiciye Muharrem karakteri i ile onun içinde yaşamış olduğu iman çelişkisinden doğan çatışmayı anlatmaktadır. Dini karakter imgelerinin davranış ve tutumlarının nasıl olduğunu göstermektedir. Dini karakter imgesini doğrudan suçlayıcı atıflar görülmemektedir. Dini karakter imgesine bakış açısı biraz daha yumuşamış sempati kazandırılmaya çalışılmıştır. Ama tamamen olumsuzluk ortadan kalmamıştır.

4.1.7. Kış Uykusu Filminin Künyesi



Fotoğraf 31: Kış Uykusu Film Afişi

Tablo 9. Kış Uykusu filmi ile genel bilgiler

Yönetmen	Senaryo Yazarı	Yapımcı	Oyuncular	Yıl
Nuri Bilge Ceylan	Nuri Bilge Ceylan , Ebru Ceylan	Zeynep Özbatur	Haluk Bilginer, Melisa Sözen, Demet Akbaş, Ayberk Pekcan, Nejat İşler, Serhat Mustafa Kılıç.	2014

4.1.6.4. Kış Uykusu Filminin Analizi

Kış Uykusu filmi 2014 yılı yapımı olan ve Cannes Altın Palmiye ödülünü kazanan bir film olmuştur. Nuri Bilge Ceylanın durağan filmlerinden biridir fakat diyaloglar uzun soluklu tutulmuştur bu filmde.

Film ilk olarak Kapadokya dan verilen uzun görüntülerle başlar. Filmin ana karakteri Aydın perişan halde kamerada belirir. Hasret ve özlemle memleketine babadan kalma miras olan otele bir tepeden bakmaktadır. Otelin merdivenlerini çıkarak devam eden görüntü Aydın'ın otele girmesiyle olaylar başlamaktadır. Film, Kapadokya'nın, mağaraları, tepeleri, dağları, kayalıkları gibi soğuk coğrafyasına paralel olarak, iletişimler ki diyaloglarda, tartışmalar ve atışmalar da insan doğasının derinliklerine, kendilerinin gizledikleri iç dünyasına adeta, kovuklarına girecek kadar yoğun ve sert yaşanmaktadır.

“Kış Uykusu” filminin ana karakteri Aydındır, almış olduğu batı eğitiminin etkisiyle, doğu kültürü özelliklerini yitirmiştir. Büyük şehirde de tutunamamıştır. Aydın karakteri başarısız bir aktör olduğunu kabul ederek baba evi olan memleketine eşi Nihal karakteri ile dönmüştür. Bu dönüş aslında Aydın karakterinin güç ve iktidarını da kaybettirmiştir. Aydın karakteri, babasından kalan Othello oteli işletmektedir.

Necla karakteri, eşinden boşanmış, eşine duyduğu özlem ve pişmanlıkla yanıp tutuşan, tartışma eğilimi olan, baba evinde yaşayan, abisiyle birlikte otel, işlerinde yardımcı olan biridir. Karakterler arasında yaşanan tartışmalarda, özellikle Aydın, Necla ve Nihal karakteri üçgeninde; bir alay, bir iğneleme, mizahi tonlamalara vurgu yapılmaktadır.



Fotoğraf 32. Aydın ve Necla tartışma sekansı.

Nihal karakteri, orta yaşın üzerinde olan Aydın’ın genç eşi, gerek ruhsal, gerekse bedensel yalnızlık yaşamakta ve kocasının ‘her şeyi ben bilirim’ tarzındaki tavırlarının altında ezilmenin arayışıyla ‘birey olma’ savaşı verirken duruşu, konuşması, yüzündeki hüznünün doğallığı ile bir o kadar naif bir karakter olarak yer alır.

Hatta eşinin imam Hamdi Hoca ile görüşmesinden rahatsız olarak, onun kusurunu kapatmak adına evlerine maddi yardımda bulunmak üzere gider. Ancak imamın ağabeyi sarhoş İsmail karakteri fakir ama gururlu ve onurlu davranarak getirdiği paraları ocağa atıp yakar. Filmde en büyük ilgiyi çeken özellikle Aydın ile kız kardeşi Necla’nın uzun uzadıya yaşadığı tartışma sahneleridir. Tartışma sahneleri uzun soluklu ve hararetle geçmektedir.



Fotoğraf 33. Aydın ve Nihal’in tartışma sahnesi

Necla karakteri, karakterlerin hepsini ele geçiren ve diğerlerinin fitilini ateşleyen karakterdir. Aydın karakteri benzer özelliklere sahip olsa da, hikâyenin sonlarına doğru kaybettiğini anlayan ve su yüzüne çıkan ilk kişidir. Eşinden boşandıktan sonra kardeşinin yanına otele yerleşen Necla karakteri, mağara evlerinde sıkışıp kaldıklarını, zamanda ve mekânda hareketsiz olduklarını ve avuntularla beslenen bireyler olduklarını çok geçmeden anlar. Nihal karakteri bu durumu abisi Aydın karakterine de anlatmak için çaba gösterir.

Aydın karakteri, kiracısı olan genç imam ve kardeşinin ailesi ev kirasını ödemedikleri için icra işlemini başlatmıştır. Bu trajik olaylara sebebiyet veren Aydın karakteri, aslında durumun gerçekçiliğinden habersizdir. Aydın karakteri bu olaylar üzerine köşe yazısında genç imamın kirli ayakkabılarını referans alarak din adamlarının daha bakımlı olması hakkında yazılar yazar. Aydın karakteri yaptığı işten memnun bir şekilde egosunu tatmin ederek ve haklılığını vurgulayarak yazısına devam eder. Bunun üzerine Necla karakteriyle bir tartışma yaşar. Tartışmanın sonunda Aydın karakteri yaptığını sorgulamaya başlar. Aydın karakteri kendisiyle hesaplaşma esnasında dine yönelik bir eleştiri yapmadığını, insana yönelik eleştiri yaptığını ısrarla savunur. İslamiyet bir medeniyet ve yüksek kültür dinidir, dini karakterlerin de (imam Hamdi Hodayı kast ederek) kılık kıyafeti düzgün, temiz, çok okuyarak topluma hutbelerde örnek kişiler olmaları gerektiğini belirtir.

Necla karakterinin içinde biriktirdiklerini sakın ve yavaş bir şekilde Aydın karakterine anlatması ile Aydın karakterinin iç dünyasında daha derinlere inmektedir. Aydın karakteri, gerçek yaşamda çok aşına olduğumuz, hepimizin bildiği aydın ve

entelektüel kimseyi temsil eder, kız kardeşi Necla karakteri ise bu gerçekleri yüzüne vurarak, tartışmalı bir şekilde kendine anlatmaya çalışmaktadır. Necla karakteri bu sahneden sonra filmde görülmemektedir.

Kız kardeşi Necla karakteri Aydın karakteri hakkında belirttiği gibi, inanç ve din üzerine köşe yazılarda ahkâm kesmeyi kendine görev sayarken öte yandan da kendi dünyasında inanmanın acizlik olduğunu düşünmektedir. Aydın karakteri daha da öteye giderek bir şeye inanmayana da amaçsız gözüyle bakar.



Fotoğraf 34. Aydın ve Nihal'in diyalog sahnesi

Aydın karakteri fikirlerini genel kurallar, olgular üzerinden değil, şahıs ve birey üzerinden değerlendirmeyi seçer. Necla karakteri ise ağabeyi Aydın karakterinin aksine farklı fikirlere açık, ılımlı biri gibi durmasına karşın, üretici olarak değil tüketici olarak görülmektedir. Aydın karakteri, zengin ve ukala bir görünümde ve çevresi ise adeta ona uşaklık eden iyi, saf ve temiz taşralı insanlarla çevrelenmiştir. Aydın karakteri bunların hiçbirinden memnun değildir. Beğenmez, eleştirir ve adeta tiksinierek bakar. Yerel bir gazeteye din, eğitim vb. gibi konularda köşe yazıları yazarken her şeyi eleştiren memnuniyetsiz, kibirli biri olarak kalem tutar.

Tüm karakterlerin zaafı ve zayıf yönleri aralarında tartışma söz konusu olduğunda ortaya çıkarken, hepsi kendi dünyalarında kendilerini son derece hatasız, kusursuz olarak görmektedir. Bu tartışmalar esnasında yaşanan belirgin zıtlıklar genellikle sosyal statü ve ekonomik farklar olarak görülmektedir. Ast üst, sınıf

çatışmaları, zengin ve fakir ayrımları, insanların riyakâr davranışlarını daha net olarak görebiliriz. Geleneksel ile modern, Doğu ile Batı arasında sıkışmışlık vardır.



Fotoğraf 35. Hamdi Hoca karakterinden bir görünüş

Kış Uykusu filmindeki Hamdi hoca karakteri; İmam Hamdi Hoca karakteri, giymiş olduğu takım elbiseler kendisine bir beden büyük olan, ağır başlı, mütevazı, genç, olgun, sessiz, üst aç kullanılması nedeniyle, güçsüz ve silik bir karakter olarak gösterilir. Hamdi Hoca, hiç evlenmemiş bir din görevlisidir; maddi zorluklar içinde yaşamaktadır. Köy camisinde imamlık yapan Hamdi Hoca karakteri son derece naif ve mütevazı bir imam imgesi olarak karşımıza çıkar. Filmde, Aydın karakterinin baba yadigârı mağaradan bozma evinde kiracı olarak ailesiyle birlikte yaşayan Hamdi Hoca karakteri, kira borcunu ödeyemediği için evine haciz gelmiştir. Hamdi hoca karakteri maddi açıdan sıkıntılı dönemler yaşamaktadır.

Fakir, olgun ve gururlu bir karakter olarak kendisini göstermektedir Hamdi hoca karakteri. Eve haciz geldiği esnada Hoca karakterinin abisi İsmail karakteri de orada bulunmaktadır ve haciz görevlilerine zor anlar yaşatmıştır bunun üzerine abi İsmail karakteri güvenlik güçleri tarafından tartaklanmış ve 6 ay hapis cezası almıştır. Ağabey İsmail karakterinin küçük oğlu İlyas bu duruma çok üzülmüştür. İlk fırsatta Aydın karakterinin otomobilini taşlamış ve zarar vermiştir. Bu eylem filmde temel dönüştürücü öğedir, çünkü olaylar bundan sonra başlar. Karakterleri daha yakından tanımak için dünyalarına gireriz.



Fotoğraf 36. Hoca ve İlyas'ın konuşma sahnesinden bir görüntü

Hidayet karakteri, batılı anlayışa koşulsuz itaat eden, taşralı olan bir karakterdir. Hesap sormak hem de borcun akıbetini öğrenmek için Aydın karakteri ile Hamdi Hoca karakteri ve ailesinin kapısını çalar. Cezaevinden yeni çıkmış olan İsmail karakteri bu duruma sinirlenir özür dilemek yerine daha sert bir tepki verir. Bu esnada gelen Hamdi Hoca karakteri hem olayları yatıştırmak ister, hem de ağabeyi yerine kendisi özür diler. Filmin genel hikâyesinde önemli bir yer tutan imam Hamdi Hoca karakteri tüm olayların üstünü örtmenin ve çevresindeki sinirli insanları sakinleştirmektedir. Olayların merkez noktası olan Hamdi hoca karakterinde yer yer yorulmuşluk izlenimi vermektedir.

Ailenin bütün yükü üzerindeyken ve her şeyle bizzat kendi ilgilenmek zorundadır. Anneni düzenli olarak hastaneye götürmektedir, Aydın karakterinden abi İsmail karakterin yaptıklarından dolayı özür dilemiştir. Yalnız kaldığında insani sözlü tepkiler vermektedir. Hoca Hamdi karakteri aslında ağabeyi İsmail karakteri gibi olmak istemektedir. Fakat ağzından çıkacak olan her sözün omuzlarına yükleyeceği sorumluluğu bildiğinden dolayı hissiyatlarını içinde yaşamaktadır. Ortılığı yatıştırarak yükünün biraz daha azalacağını, problemlerin geçeceğini düşünse de alkol zaafına düşmüş ağabeyi yüzünden sorunları daha da artmaktadır. Filmin hafızalarda kalacak olan karesi Hamdi hoca karakteri ve Aydın karakteri arasında yaşanır. Aydın karakteri, Hoca'nın çamurlu ayakkabılarını çalışma odasının önünde görür ve ayakkabılarından rahatsız olur ve bir kenara iteler. Hamdi Hoca karakteri ayakkabılarının durumunu görür

fakat ses çıkaramaz ve ayakkabıları gibi bir kenarda kalır. Üstelik ayakları kokuyor diye bir bayan terliğini giymeye mecbur bırakılır.



Fotoğraf 37. Aydın ve Hamdi'nin diyalogundan bir sahne

Yeğeni küçük İlyas karakteri bile Aydın karakterinin karşısında dik duruşu ve bakışı ile Hamdi hoca karakterinden daha baskın hale gelir. Hamdi hoca tevazu sahibi ve fedakâr bir karakterdir; koyu renklerdeki kalitesiz ve ucuz kıyafetleri, çamurlu paçaları ve ayakkabıları, hafif çember şeklinde sakalı ile ezik bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hamdi hoca karakterinin filmde en baskın olduğu sahne yeğeni İlyas karakterinin özür dilemesi için otele parası olmadığı için kilometrelerce yürümek zorunda kalarak getirdiği sahnede yaşanır. Hamdi hoca karakteri pişmanlıktan, pişman olmanın gerekliliğinden, affedici olmaktan bahseder. Hamdi hoca karakterinin içinden Aydın Bey karakterini anlayışsız, sabırsız davranmasından, kira alamadığı için eve icra gönderip beyaz eşyaları aldırmasından dolayı pişman olmasını ve Allahtan af dilemesi gerektiğinin Aydın karakterine anlatır. Aydın karakteri bunları anlamaz ve duymazdan gelir.



Fotoğraf 38. Hamdi hoca ve İsmail'in konuştuğu sahne

Hamdi Hoca karakteri naif, kendine hiç vakit ayıramayan, bütün hayatını başkalarına adanmış bir karakterdir. Filmde yer alan ana tema sıkıntı üzerinedir, Hamdi hoca geçim sıkıntısı ile bu olayları yaşarken, Aydın karakteri ise yaşamış olduğu iç bunalımını Hamdi hoca karakterinin üzerinden atlatmaya çalışır. Hayatın da ki başarısızlığın sebebi sanki Hamdi hoca karakteriymiş gibi görür. Aydın karakterinin Hamdi hoca karakterine bu kadar yüklenmesinin tek sebebi ise Hamdi hoca karakterinin basık, ezik, içine kapanık, gösterişsiz ve sessiz bir din görevlisi olmasıdır.



Fotoğraf 39. Hamdi hoca ve aydın arasında geçen konuşma sahnesi

Aydın karakteri Hamdi hoca karakterine baktığında kendi başarısızlıklarını görmektedir aslında. Hamdi hoca karakterinin bu kadar zavallı olmasına kızması kendisini zavallı olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Hamdi hoca karakterini bakışlarıyla, sözleriyle, davranışlarıyla aşağılamakta ve hiçe saymaktadır. Sözleriyle taciz etmektedir. Tüm bu olanlara karşı Hamdi hoca karakteri yine olumsuz bir davranış içerisine girmeden ılımlı bir yaklaşım sergileyerek olayları yumuşatmaya ara bulmaya çalışır.

4.1.6.4.1. Diyalog Örnekleri

Filmin içerisinde geçen diyaloglara bakıldığında bazı sahnelerde hoca karakteri diğer filmlerde olduğunun aksine anlayışlı, ılımlı, olgun, iyimser, basık bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin: Aydın ve Hamdi hoca karakterinden diyalog:



Fotoğraf 40. Diyalogdan bir kare

Hamdi hoca: *(mahcup bir şekilde)*Yani çocuk orda şey yaptığı için yanlış bir harekette bulunmuş. Şimdi sizde Aydın Bey siz bize biraz şey edebilirsiniz... Yani... Şu tahliye davasını durdursalar...

Aydın ve Hamdi hoca diyalogundan bir başka örnek:

Aydın:*(sandalyeye oturur bacak bacak üstüne atar)* evet buyurun hoca oturun

Hamdi hoca:*(oturur elleri bacaklarının arasında, ayakları da büzük bir şekilde)*
Valla Aydın bey nasıl söyleyeceğimi nereden başlayacağımı bilemiyorum.

Aydın: *(pencereyi açar, imamın ayaklarının koktuğunu vurgulamak için)* burası biraz havasız kalmış. Evet, seni dinliyorum

Hamdi hoca: *(mahcup, ezgin)* çocuk işte Aydın bey ne deseniz haklısınız

Aydın: çocuk ama yaptığı şey ciddi sonuçlar doğurabilirdi. Neden yaptığını sordunuz mu çocuğa? Neden yapmış?

Hamdi Hoca: sordum e tabi çocuk iste Aydın bey eeee.... Sizin icra olayına takılmış. Çocuk işte...

Araca camı kırıldığıın sahneden diyalog

Aydın: sen kimsin be kimsin

Hamdi hoca:(el pençe durur) siz hiç merak etmeyin efendim ben bu işi a

Halledeceğim gerekirse yarın size gelirim. Yarın ordayım Aydın bey selamle yolunuz açık olsun efendim....

Aydın: (imamın yüzüne bile bakmadan)bu adam kim ya neyidiği belirsiz

Başka bir diyalog

Aydın : (imam Hamdi Hocayı kast ederek) İslamiyet bir medeniyet ve yüksek kültür dinidir, dini karakterlerin de kılık kıyafeti düzgün, temiz, çok okuyarak topluma hutbelerde örnek kişiler olmaları gerekir...

Türk sinemasında din olgusu genel olarak cami imamları ya da dini duyguları yüksek karakterler üzerinden işlenmektedir. Kış Uykusu filmi Türk sinemasında çok fazla işlenmeyen, hem destekleyenler hem de desteklemeyenler açısından toplumsal hassasiyeti yüksek bir konuyu işlemektedir.

Burada Hoca karakteri basık, silik yumuşak mizaçlı bir karakterdir. Karşı tarafa karşı sürekli bir mahcupluk hissiyatı uyandıracak davranışlar ve tavırlar sergilemektedir.

Dini karakter imgesi Hamdi hoca karakteri bu filmde vasat bir karakterdedir. Aydın görünümlü bir kişinin karşısında ezilen ezik büzük bir karakter olarak gösterilmiştir. Diyaloglar dan da anlaşılacağı gibi...

4.1.6.4.2. Karakter Analizi

Filmin ilk sahnelerinde, Aydın karakterinin kiracısının oğlunun attığı taş arabasının camını kırmıştır. Camın yenisini taktıracak Hidayet karakterinin Aydın karakterine sorduğu soru ilgi çekicidir. “Orijinal mi yan sanayi mi taktırayım” diyen Hidayet’e Aydın “Orijinali nereden bulacaksın?” der. Hidayet de, “Zaten orijinali yok o yüzden sordum” demektedir. Film bütün olarak düşünüldüğünde aydın olmak Batı’ya ait bir kavram olduğundan aydının orijinalinin de Batı’da yaşayanı olduğu sonucu çıkar.

Aydın karakteri için 'aydın' tabirinin kullanılmasının sebebi ironiktir, kendisinin pek çok konuda, sabit ve değiştirilemez fikirleri ve bunların doğruluğunu hiçbir zaman sorgulama zahmetine girmemesi, özeleştiriyi yapmamasından dolayı 'Aydın' olarak adlandırılmıştır.

Hidayet karakteri bu soruyla zaten olmayan bir şeyi olabilirmiş gibi sormuştur. Aydın karakterinin bütün hayatında yapmaya çalıştığı da budur. Uzunca bir süre Hidayet karakterine anlamsız bakan Aydın karakteri, onu başından gönderir. Aydın karakterinin odasında gördüğümüz ilk sahnede ablası Necla ile başlayan diyalogları ilginçtir. Necla yerel gazetede yazı yazan kardeşinin son yazısını okuyup beğendiğini belirtir. Üç zeytinin dahi olsa onu elini daldırıp yemekten bir tabağa koyup yemenin önemine vurgular. Aydın burada taşra insanını açıkça küçümsemektedir.

İmam Hamdi Hoca karakteri, giymiş olduğu takım elbiseler kendisine bir beden büyük olan, ağır başlı, mütevazı, genç, olgun, sessiz, üst aç kullanılması nedeniyle, güçsüz ve silik bir karakter olarak gösterilir. Hamdi Hoca, hiç evlenmemiş bir din görevlisidir; maddi zorluklar içinde yaşamaktadır. Köy camisinde imamlık yapan Hamdi Hoca karakteri son derece naif ve mütevazı bir imam imgesi olarak karşımıza çıkar. Filmde, Aydın karakterinin baba yadigârı mağaradan bozma evinde kiracı olarak ailesiyle birlikte yaşayan Hamdi Hoca karakteri, kira borcunu ödeyemediği için evine haciz gelmiştir. Hamdi hoca karakteri maddi açıdan sıkıntılı dönemler yaşamaktadır.

İmanın Aydın'a cam parasını ödemek için ziyarete geldiğinde sergilediği tavırlar Aydın'ın yerel gazeteye yazacağı yeni yazının konusunu din adamları olarak belirlemesine sebep olur. Film başkarakterinin isminin Aydın olması dikkat çekicidir. Karakterimizin adı Aydın ama tavırları cehalet içeriklidir. Aydın'ın aşağılayıcı tavrı, İmam Hamdi'nin dışında eşi Nihal'a de yöneliktir.

Burada değinilecek olan önemli husus Aydın karakteri ile Hamdi hoca karakteridir. Kıyaslama isimler ile başlamaktadır. Aydın ve Hamdi batı özentili bir isim ile doğu kökenli bir isim karşımıza çıkmaktadır. İsimle başlayan kıyaslama kılık kıyafetle devam etmektedir. Aydın karakteri üzerine yakışan ve bedenine göre kıyafetler giyerken Hamdi hoca karakteri ise kendisinden iki beden büyük kıyafetler giymektedir. Ayakkabıları eski ve çamurludur. Tavır ve davranışlarda Aydın karakteri Hamdi hoca karakterinden daime öndedir. Oturuşu, duruşu, konuşması, bakışları ile model alınabilecek bir karakter olarak karşımıza çıkarken Hamdi hoca karakteri, konuşmada çekimser olan, konuşurken kelimeleri yuvarlayıp yutan, sürekli mahcup bir gülümseme

ifadesini yüzünde barındıran, maddi zorluklar nedeniyle kendine olan özgüveni olmayan, silik, bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tablo 10. Kış Uykusu Gösterge Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Aydın	Başrol Oyuncu
İnsan	İmam	Dini karakter imgesi, yan karakter
Kılık kıyafet	İmam	Koyu gri bol bir takım elbisesi olan, eski ayakkabıları, kısa siyah sakalları, mahcup duruşu, ezgin bakışları, tutak konuşması olan iktidarsız bir imam karakteri

Film izleyiciye Hamdi karakterinin yaşamış olduğu maddi ve manevi sıkıntıları anlatmaktadır. Çünkü Hamdi karakteri fakir, annesine ve abisinin ailesine bakan bekar bir karakterdir. Vaktinin çoğunu çevresindeki insanlarla geçirmektedir. Kendisine ayıracak bir vakti olmayan, savunmasız, basık bir karakterdir. Yaşamış olduğu ev ve ev sahibinin Hamdi karakterine yaşatmış olduğu sıkıntılar, abisinin ceza evi sıkıntıları hepsi ile Hamdi hocanın boynunda birilmektedir.

Hamdi hoca ve Aydın karakterinin otel odasında görüştüğü ve konuştuğu sahnede hoca karakteri yerilmiştir. Aydın karakteri ayaklarının koktuğunu vurgulayarak cam açması, ayağına bayan terliği verilmesi Hamdi hoca karakterinin terliği giymesi, hoca karakterini alaşağı etmiş bir durumdur. Hoca imajı burada izleyicinin gözünden düşmüştür. Hoca karakteri acınacak zavallı bir karakter olarak karşımıza çıkmıştır. Hoca karakteri kendisini gerektiği gibi savunamayan zayıf hakla olmuştur.

4.2. Türk Sinemasında Komeden Dram'a Din Adamı Tiplemesi Söylem Analizi Bulguları ve Yorumları

Üç Kağıtçı, Kibar Feyzo, Kelebekler Sonsuza Uçar ve Takva, Kış Uykusu filmlerinde, söylem yöntemiyle bulunan bulgular doğrultusunda din adamı hangi nesne ile ya da ne tür bir pozisyonda gösterilmiştir, bu gösterimlerim tekrarlanma sıklıkları nedir analiz edilmiştir.

Tablo 11. Film Tablosu

Sıra	Film	Yıl	Yönetmen
1	Kibar Feyzo	1978	Atıf Yılmaz
2	Üçkağıtçı	1982	Natuk Baytan
3	Kelebekler Sonsuza Uçar	1993	Mesut Uçakan
4	Takva	2006	Özer Kızıltan
5	Kış Uykusu	2014	Nuri Bilge Ceylan

Tablo 12. Film Analizlerinin Tabloları

Filmler	Olumlu	Olumsuz	İyi	Kötü	Menfaatçi	Menfaatçi olmayan
Kibar Feyzo		+		+	+	
Üçkağıtçı		+		+	+	
İskilipli Atıf Hoca	+			+		+
Takva	+	+		+	+	+
Kış Uykusu		+	+			+

Tablo13. Karakterlerin Tablo Analizleri

Dini karakter	İdeal model	Modern Giyim	Dürüst	İbadet Görüntüsü Olan	Devlet din görevlisi	Halktan gönüllü görevli
Murat Hoca	+	+	+		+	
Topal Hoca						+
Arif Hoca						+
Şeyh		+				+
Muharrem	+	+	+	+		+
Rauf Mürid				+		+
Hamdi Hoca		+	+		+	
Hacı Hüso						+
Atıf Hoca	+		+	+	+	

Türk sinemasında din adamı karakterinin nasıl kullanıldığı tablo şeklinde gösterilmiştir.

Dini karakter imgesi genel olarak olumsuz ve model alınmayacak bir karakterde karşımıza çıkmaktadır. Din adamına karşı fikrimizin hala değişmediğini göstermektedir. Türk sinemasının ilk yıllarında Milli mücadele döneminde olumsuz olarak kameralar kaşısına geçen dini karakter imgesi günümüze geldiğinde hala olumsuz bakışları üzerinden atamadığını görmekteyiz.

İlk tabloda filmlerde dini karakter imgesini incelendi. İkinci tabloda dini karakterlerin karşılaştırmalı tablosu bulunmaktadır.

4.2.1. Kibar Feyzo filmi Söylem Analizi

Kibar Feyzo filminde hacı ve hoca tiplmesi bir arada kullanılmıştır. Hacı tiplmesi olarak, Hacı Hüsam karakteri kullanılmıştır, hoca tiplmesi olarak da Topal Hoca karakteri kullanılmıştır. Hacı Hüso karakteri, Feyzo karakterinin yavuklusu Gülo karakterinin babasıdır. Hacı olmasına rağmen kızını mal gibi satmaktan çekinmeyen, paragöz ve acımasızdır. Feyzo karakterinin kızını istemeye gideceği gün Gülo karakterine sevdalı olan Bilo karakterini de çağırıştır. Hayvan pazarlarında rastlanan bir pazarlık ve fiyat belirleme söz konusudur.

Kızını 20 bine Feyzo karakterine satan hacı Hüsam karakteri, 10 bin peşin aldığı parayı 10 bin de taksit yaparak yine acımasızlığı ve paragözlülüğü ile izleyici karşısına çıkmaktadır. Arzuhal de senet yapılırken aldığı 10 bin peşin parayı açgözlü bir duruşla sayması da paragözlü oluşunu destekler niteliktedir. Hem kızını Feyzo karakteri ile evlendirmiştir hem de taksitler zamanında ödenmediği takdirde kızını geri alabilecektir bu tezatlıkla yine izleyici gözünde değersizleştirilmiştir.

Tablo 14. Gösterge bilimsel analiz

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Topal Hoca	Dini karakter imgesi, Hoca statüsü ve yan karakter
İnsan	Topal Hoca	Halkın kendi gönül rızasıyla belirle Dikleri saygın bir karakter olarak gördükleri Hoca karakteridir.
İnsan	Hacı Hüso	Dini karakter imgesi yan karakter. Parayı seven, para için kızını bir mal gibi satıp pazarlığını yapan, elinde silahıyla köyde dolaşan esnaf bir babadır.
Moda ve Statü	Topal Hoca	Gri kırçıl sakallı, elinde tespih, sırtında gri cepkenli ceket, köstekli saati, sert ve kötü bakışlı, itici ve olumsuz olarak kötü bir karakter.
Moda ve Statü	Hacı Hüso	gri cepkenli, köşeli şapkası, bıyıklı

Bu filmdeki din adamı imgesi, otoritenin yani ağanın yanında durarak ve yalakalığını yaparak, Tiyatrocular Döneminden beri var olan din adamı, mazluma karşı her zaman güçlünün yanındadır anlayışını yinelemiştir. Böylelikle din adamları halkın düşmanı haline gelmiştir. Bu anlayış Marksizim’ in etkili olduğu dönemlerde de çok kullanılmıştır.

4.2.2. Üç Kâğıtçı Filmler Söylem Analizi

Rıfkı karakteri babasından kalan mirası alabilmek için 6 yıl sonra köyüne döner. Yolda kendisini arabasına alan Hasan Ağa karakteridir ve Hasan ağa karakteri ile yağmur yağacağına dair bahse girer. Hasan ağa karakteri Rıfkı karakterinin romatizmalarından habersizdir. Yağmurun yağacağını romatizma ağrılarından dolayı bilen Rıfkı karakteri, bahsi kazanır. Her şey buraya kadar normaldir asıl olaylar bundan sonra başlar. Köye geldiğinde karşılaştığı ilk manzara, Arif efendi karakteri ve köy halkının yağmur duası için dere kenarına gitmeleridir. Arif Efendi karakteri görsel sunumu tamamen çağ dışıdır, sırtında eski ve siyah cübbesi, elinde devasal tespihi, kırçıl siyah sakalları ve çirkin bakışlarıyla ürkütücü bir karakterdir. Görünüş olarak güven kaybeden Arif Efendi karakteri, ses tonu ve konuşma olarak da çok iticidir.

Film de başrol karakterinin adının ‘Arif’ olması da bir mesajdır. Cehalete karşı bilgidir. Arif; bilen, bilgi sahibi, sübyan mektebi hocası anlamına gelmektedir. Yani senaryo en baştan isimleri belirlerken bile bizlere ince bir mesaj vermektedir. Hocanın adı Arif ama kendisi değil statüsü hoca ama niyet ve amelleri hocalık makamına uygun değildir.

İlk olarak karşımıza bu şekilde çıkan Arif Efendi karakteri bundan sonraki zamanlarda da güven kazanabilecek rollerde gösterilmemiştir. Filmin devamında Rıfkı karakterini kâfirlikle suçlayan, köylüyü Rıfkı karakterine karşı kışkırtan yalancı düzenbaz biri olarak yansıtılmıştır. Sürekli yağmur duasına çıkmasına rağmen bir damla yağmur yağdıramaması da din adamı otoritesinin nazarlarda sarsılmasına sebep olan bir durumdur. Ayrıca Arif Efendi karakteri, ben yağdırırım ben istersem olur tarzı cümlelerle sahtekâr, bencil, düzenbaz biri olduğunu göstermektedir. Yine Arif Efendi karakterinin yağmur duası karşılığı para alması, insanların dini duygularını sömürdüğünü göstermektedir. Dini çıkarları için kullanan bir karakter olarak gösterilen Arif Efendi karakteri güvensizliğini daha da sağlamlaştırmıştır. Sonraki sahnelerde Rıfkı karakterine karşı mağlup olan Arif Efendi karakteri, özelde film karakterinin otoritesinin, genelde ise, din adamlarının otoritesinin yok edildiği bir duruma düşürülmüştür. Filmde Arif Efendi’nin yanı sıra Murat Hoca da vardır sadece bir sahnede gösterilen bu hoca modern giyimi, modern tıraşı ile görüş bakımından güven veren bir karakterdir. Yumuşak ve sevecen ses tonuyla da bu güveni pekiştirmektedir.

İki farklı karakter olarak ele alınan hoca tiplmesi, birinci karakter olan Arif Efendi karakteri ile çağdaşlaşmanın önünde bir engel oluşturan din adamlarını hedef

almaktadır. Cumhuriyet sonrası bu tarz ayrımların çok yapıldığı görülmektedir. Ancak gerçek yobazlar eleştirilirken ölçü kaçırılmıştır, kurunun yanında yaşın da yandığı filmlerde, tamamen hurafelere dayanılarak İslam dini yansıtılmıştır. İyi hoca olarak yansıtılan Murat Hoca'da dinin devlet kontrolü altında olması gerektiği imajı verilmektedir.

Tablo 15. Gösterge Bilimsel Analiz

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Arif Hoca	Dini karakter imgesi, yan karakter
İnsan	Arif Hoca	Halkın kendi gönül rızasıyla belirle
		Dikleri saygın bir karakter olarak gördükleri Hoca karakteridir.
İnsan	Murat Hoca	Dini karakter imgesi yan karakter.
İnsan	Murat Hoca	Devletin atadığı din görelisidir. Temiz yüzlü, Devletin belirlemiş olduğu kıyafet, Olumlu, ılımlı, mantıklı, aklı başında, dürüst biridir.
Moda ve Statü	Topal Hoca	Gri kırçıl sakallı, elinde tespih, sırtında siyah uzun cübbesi, köstekli saati, sert ve kötü bakışlı,
Moda ve Statü	Murat Hoca	Temiz düzgün giyimli, sac sakal traşı olan birisidir.

Çeşitli şekillerde gösterilen hoca karakteri, gösterimlerin sıklıkları ve nitelikleri göz önüne alındığında filmin birçok sahnesinde kötülük, menfaatçilik, halkın dini duygularını sömüren ve yalancı olarak gösterilmiştir. Tekrarlamanın gücünden faydalandığı filmde, kötü nitelikler sürekli tekrarlandığı için inandırıcılığı daha çok olacaktır. Çünkü tekrar diğer bütün yöntemlerden daha etkilidir. Siyasette de, seçmeni ikna etmek amacıyla kullanılan tekrar, tekrar edilen olguya meyilli bir bilinç oluşturmaktadır.

4.2.3. Kelebekler Sonsuza Uçarlar Analizi

Ferit karakteri atıf hoca karakterinin davasını açmakta kararsızdır. Fakat Atıf hoca hakkında yapmış olduğu araştırma onu sürüklemektedir. Akıntıya kapılan Ferit karakteri artık istemese de olayları merak etmektedir ve sürekli araştırmaktadır. Gündüz araştırma ile vaktini geçiren Ferit karakteri geceleri rüyalarında Atıf hoca karakterini ve Kel Ali karakterini görmektedir. Böylelikle olaylar daha gizemli hale gelir. Yakup zade karakteri ise bu gizemi daha da artırmaktadır Ferit için. Çünkü Ferit karakterinin anlam veremediği bir manevi ortam vardır ve Ferit bu ortamdan kendisini uzak tutamaz. Din adamlarının temsil etmiş olduğu cemaatler daha da ilgi çekici hale gelmektedir. Din adamı karakteri bura da olumsuz ve kötü olarak gösterilmemekle birlikte bir halk kahramanı olarak gösterilmiştir.

Din adamı imgesine yüklenen atıflar din adamı karakterini halk nezdinde yüceltmekle kalmamış ideal tip olarak yansıtılmıştır. Sıcak ailenin yumuşak mizaçlı şefkatli babası, çevresinde özenilen hatta ve hatta yurt dışı elçiliklerinden övgü alıp birlikte çalışma teklifi alan, yapmış olduğu tüm çalışmaları kitaplaştırıp nesillere eser bırakan kahramansı bir karakter karşımıza çıkmaktadır.

Dini karakter imgesi biraz abartılmıştır fakat olumsuz yönde değil. Din adamı imgesine hiçbir olumsuzluk ifadesi yüklenmemektedir. İki tane dini karakter imgesi yer alan bu filmde iki karakter de dini karaktere yakışan, özenilip imrenilecek bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. 1990 yıllarda Türk sinemasında diğer dönemler de hiç olmadığı kadar sıcak bakılıp övülmüştür.

Tablo 16. Kelebekler Sonsuza Uçar Filmi Gösterge Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Atıf Hoca	Dini karakter imgesi devlet Tarafından atanmış Medrese Müderrisi, imam, yan karakter.
İnsan	Yakup zade hacı efendi	Dini karakter imgesi, Halkın arasından Çıkmış gönül bağlarıyla hoca seçilmiş bir yan karakter.
Kılık kıyafet	Atıf Hoca	Gri sakallı, elinde tespih, sırtında siyah Bazen de beyaz uzun cübbesi, beyaz sarıklı, daima dik duruşuyla dikkat çeken, kendine güven dolu adımlarıyla bilenen güvenilir ilim sahibi bir karakterdir.
Kılık kıyafet	Hacı efendi	Temiz düzgün giyimli, açık yeşil uzun Kıyafeti olan beyaz sarıklı, beyaz sakallı, Tebessümle bakan, bakarken gözlerinin içi gülen, elinde tespihi olan bir karakterdir.

Bu filmde din adamı imgesine son derece ılımlı yaklaşmış hatta kahramanlaştırılmıştır. İdeal olabilecek bir dava adamı olarak kameralar karşısına çıkan din adamı filmin adını da belirlemiştir. Kelebekler Sonsuza Uçarlar... Şehitler ölmez anlamı taşıyan bu içerik kahramanımızın ölmediğini hala yaşadığını anlatmaktadır.

4.2.4. Takva Filmi Söylem Analizi

Takva Filmi, ' De ki: değişmeyen gerçek geldi, sahte ve tutarsız olan yıkılıp gitti. Zaten tutarsız olan er yada geç yıkılıp gitmek zorundadır'. Toplumda hakça bir düzen gerçekleştirmek için İslâm, hak kitap Kur'ân geldi, batıl yıkılıp gitti. Batıl yıkılmaya mahkûmdur.' İsra Suresi 81. ayeti başlayıp okunan ezanla devam etmektedir. Muharrem'in abdest alması ve namaz kılmasıyla filmin akışı tamamlanmıştır. Hemen arkasından gelen sahne şeyh ile mürit'i arasında geçen öğüt verici ve ılımlı yaklaşım sağlayacak bir sohbet ile devam eder. Nazım Hikmet'in şiirinden alıntıyla sona eren Takva, öyküsünü güzel anlatan bir filmidir.

Anne babadan kalma bir evde tek başına yaşayan, kendi işinde gücünde, dindar, bekar ve eline kadın eli bile değmemiş, günde beş vakit namazını kılan, mahalledeki dergahta zikir törenlerine katılan, temiz kalpli, vicdanlı, ve cinsel duygularını sürekli bastırmaya çalışan Muharrem karakteri, filmin ana karakteridir. Bu arada, kendisini hiç görmediği fakat ara ara rüyalarında fanteziler kurduğu kadını da aklından çıkaramaz. Fakat günah olduğunu bildiği içinde içten içe suçluluk duygusuna kapılır. Bu durum Muharremi iç dünyasında yalnızlaşmaya iter.

Her geçen gün kendisini günaha batmış hisseden Muharrem'in iç hesaplaşması başlar. Muharrem karakteri burada namuslu, iffetli ve iyi biridir. Üzerine almış olduğu vazifeleri titizlikle yerine getiren biridir. Araştırma vakfının tarikat şeyhi, mal ve mülkünün kirasını toplamak ve mali işlerin tüm sorumluluğunu Muharrem karakterine verir. Muharrem'e verilen kıyafet, cep telefonu, bilgisayar, özel şoförlü araba, kendisiyle iş yapmak isteyen insanlar etrafını kaplayınca, yavaş yavaş değişmeye, kontrolünü kaybetmeye başlar.

Muharrem karakterinin geçirmiş olduğu değişimi ele alan Takva filmi, toplum için çok kıymetli bir konuyu ele almasıyla önemli bir noktada durmaktadır. Kendini dindarmış gibi gösteren kimi insan veya kurumun aslında ikiyüzlü olabileceğini vurguluyor. Doğal veya sistemli bir şekilde nasıl yayıldıklarını ve güçlendiklerini de detaylı bir şekilde anlatmaktadır. Filmin başında, şeyh olmak üzere ve diğer müritlere belli bir hürmetle yaklaşıyor.

Başlarda şeyh karakteri, izleyicide saygı uyandıracak biçimde anlatılmaktadır. Filmde zikir ve vaaz sahnelerine bol bol yer verilmektedir. Filim başlarında hoş karşılanan bu sahneler Muharrem karakterinin kendini kaybetmeye başlamasıyla masumiyetini yitirmektedir. Tarjedi türü olan Takva filmi tertemiz olan Muharrem karakterinin dini duyguları ve dünyalık menfaatler arasında kirlenip zamanla masumiyetin yok olduğunu gözler önüne sermektedir.

Ailelerin bağışlarıyla ayakta kalan dergah'a bağlı kuran kurslarının denetimini Muharrem Efendi karakterinin sorumluluğuna veren şeyh Muharrem Efendi karakterini dergaha da taşınmasını söyleyerek iyiden yanına almıştır. Artık Muharrem Efendi karakteri aileden yadigar olan evinde değil de şeyhin makbul bulunduğu yerde konaklamaktadır. Yani muharrem efendi karakteri köklü değişim için gerekli olan ilk ve önemli adımı atmıştır.

Muharrem karakteri canla başla kuran kursu öğrencileri için çalışıp para toplamakta ve aylık düzenli kontroller yapmaktadır. Muharrem efendinin karakterinin dergaha yerleşmesi rüyalarında bir değişime yol açmadı. Muharrem efendi karakteri ara ara rüyalarında Şeyhin kızı ile cinsel münasebetini görmeye devam etmektedir. Şeyh bu durumdan habersiz fakat Muharrem Efendi karakterini kızıyla evlendirmek ister. Muharrem efendi bu teklifi geri çevirir. Kendi iç dünyasında cinselliğe karşı büyük bir suçluluk duygusu vardır. Kendisini bu konuda sürekli suçlar. Bu durum zaman geçtikçe de altından kalkamayacağı kendisini sürekli suçlayacağı bir hal alır. İçselleştiği bu durum onun için ruh kamburu olmuştur.

Durumundan kimseye bahsedemez ve iç hesaplaşmalar yapar. Muharrem efendi çıldırma noktasına gelmiştir. Kendisini bu durumdan dolayı kendi içinde günahkâr ilan etmiştir. Bu ruh haleti devam ederken dış dünyanın işlerini de aksatmadan ilerletmektedir. Cinsellik güdülerini bastırmak isteyen Muharrem Efendi kendisini namaza, vaaza, zikre ve hayır işlerine adasa da artık onun için bu kurtuluş olmamıştır.

Dergahta herkes birbirine ‘kardeş’ der yardımlaşır. Sanki farklı bir dünyanın insanıymışçasına diğer insanları ötekileştirmişlerdir. Dergâhta yapılacak olan tamir işlerinde bile kendilerine bağlı olan esnafa yaptırmasını tembihleyen Şeyh’in sözlerinden de anlaşılacağı gibi...

Takva filmi baştan aşağı buram buram din kokan muhteşem bir baş yapıt film olmuştur fakat diğer filmler de de olduğu gibi bu film de de din adamı imgesi amacından saptırılmıştır. Şeyh kendisini dünya işleriyle bir ilgisinin olmadığını göstermeye çalışsa da arka planda olayların daha farklı olduğu çok geçmeden anlaşılıyor.

Muharrem efendi karakteri hayır işlerinde koştururken işleri serileştirmek ve kolaylaştırmak için vakti değerli ve kısıtlı olduğundan dolayı banka işlemlerini fiş almadan ve sıra beklemeden işlemleri yapar. Bu durum muharremin içinde sıkıntı olmuştur ama bir süre sonra bu duruma da alışmış ve kabul etmiştir. Muharrem efendi karakteri artık Muharrem Bey karakteri olmuştur. Muharrem karakterinin içindeki gizli dini dünyası herkesçe ifşa edilmiştir. Kiraları toplarken karşılaşmış olduğu tablolar muharrem efendi için başlarda zor olsa da zamanla bu duruma da alışır ve kalbi bu konuda mühür tutar.

Tarikat ehli olanlar arasında güzel bir birlik ve yardımlaşma varken kendinden olmayanlara karşıda bir o kadar acımasız davranmaktadırlar. Ama bunu yaparken hırçın

tavırlar ve davranışlar ile değil de yumuşak ve beynelminel sözlerle ifade etmektedirler. Fakat bu durum Muharrem Efendi için tam tersi bir durum ortaya çıkarıyor. Karşılaşmış olduğu durumlar, iç dünyasında ki hesaplaşmalar, muharrem efendiyi agrasifleştirmiştir. Aileden yadigâr evde kalırken ki saf muharrem'in yerini dergâhta kalan hayırlı işlerde koştururken pahalı kıyafetler giyen, özel şoförlü arabalara binen, yalan söyleyen, haram yiyen, haram kazanca göz yuman biri almıştır.

Artık iki dünya arasında sıkışıp kalmış bir muharrem vardır karşımızda. Diğer dergâh müritleri, haram kazancı helal gibi gösterip rahat davranışlar sergilediğini gören muharrem artık kendinde değildir. Kendisini namaz kılmaya adar durmadan namaz kılar. Şeyhine durumunu anlatmak istese de anlatamaz çünkü şeyh 40 gün boyunca kendisini halvete kapatmış. Dünyayla ilişkisini kesmiştir. Dünyalık bağını kestiği için Muharrem her defasından Şeyhin kapısından döner ve her dönüşleri onun için yıkım olur.

Muharrem karakteri kendini o kadar kaybetmiştir ki yayında duran çırağı tokatlayacak kadar ileri gitmiştir. Muharrem her defasında iyi bir insan olmak isterken kötü davranışlar sergilemesi Muharremi iyiden çileden çıkartmaktadır. Allahın rahmetine sığınmak isterken bir taraftan da kendisinin şeytan olduğunu söylemektedir. Artık kafası tamamen karışmıştır. Yapmış olduğu para hesaplarında yanlışlıklar yapmaktadır.

Tablo 17. Gösterge Bilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Muharrem	cemaate mensup kendi haline, en başlarda biraz silik, gınahtan kaçan, namaz vakitlerini kaçırmayan, imanlı bir karakter.
İnsan	Şeyh	Cemaati kendi gönül rızasıyla belirle Dikleri Şeyh karakteridir.
İnsan	Rauf Mürid	zikir grubuna liderlik yapan, menfaatçi, çıkarıcı,
Moda ve Statü	Şeyh	Gri kırçıl sakallı, elinde tespih, sırtında açık renk uzun cübbesi, köstekli saati, eli yüzü temiz, sakın
Moda ve Statü	Muharrem	Temiz düzgün giyimli, sac sakal traşı olan karakter
Moda ve Statü	Rauf Mürit	Cemaate üye olduğu kıyafetlerinden belli Olan, Gri uzun sakallı, elinde tespih dilinde zikir, yumuşak ses tonuna sahip, temiz yüzlü birisidir.

Filmde din ve din adamı olgusu başlarda olumlu gözükmektedir. Fakat ilerleyen zamanlarda işin gerçeği ortaya çıkmaktadır. Dini kullanarak para toplayan bir şeyh karşımıza çıkar. Yumuşak ve sakın şekilde telkin ve öğütler veren şeyh yanlış olanı doğruymuş gibi karşı tarafın vicdanına sunup kabul ettirme gücüne sahiptir. Cemaat üyelerinin birçoğunun bu durumlardan haberi bulunmamaktadır. İşin iç yüzünü bilenler cemaatin daha derinlerinde olanlardır.

Şeyhin sağ kolu Rauf karakteri şeyh karakterine nazaran biraz daha keskin konuşmaları olan birisidir. Aynı zamanda şeyh kadar sabırlı biri değildir. Bu da ona eksi puan kazandırmaktadır. Bakışları ve konuşmaları biraz daha sert olan, parayı sevdiğini söylemleriyle birazda olsa belli eden bir yapıya sahiptir.

Muharrem karakteri en başlarda bir su kadar temiz olmakla beraber saf bir kalbi vardır. Fakat cemaatin iç döngüsünde çarkı çevirenlerden olduğu an saflığını

kaybetmeye başlamıştır. Cemaatin işleyiş yapısı Muharrem karakterinin iman yapısıyla çelişmekte ve bunun muhasebesini yaptığında akli dengesini her geçen gün kaybetmektedir.

4.2.5. Kış Uykusu Filminin Söylem Analizi

Kış Uykusu filmi yönetmenin yapım sürecini ekleyerek anlatmayı seçen sıradan Türk aydını algısını yeniden gündeme getiren bir filmidir. Batılıların gördüğü Doğu iğreti görülen bir yerdir. Doğuda ki aydın da ne kadar uğraşırsa uğraşsın o hor görülen yerin bir bireyidir. Batılı penceresi kendi aydınına baktığında onun seviyesine ulaşmaya çalışan bireyi gördüğünde kendi üstünlüğünün daha farkına varacaktır.

Kış Uykusu sonuç itibarıyla rol yapan aydınlarımızı konu alan bir filmidir. Türk sinemasının Batı modernizm'inin pek çok gelişimle orantılı olarak doğmuş bu sinemacılara özenmekten başka bir çıkış mümkün olamamıştır.. Kendi sinemasını dışlamış, asılları Batı'da duruyorken niye taklit olanı izleyeceğim diyerek Batılı filmleri izlemiş ve onları yüceltmeye devam etmiştir. Kış Uykusu'nda rol yapmak ile vurgulanan ikiyüzlü ruh halleri Batılılaşma hevesi üzerine eğilen sanatkarlarımız sonucunda geleneğin dipten vuruşuyla yaşadıkları sahte serüvene sürüklemiştir.

Aydın Karakteri bu filmde yüceltilirken Hoca karakteri yerilmiştir. Özendirilecek karakter Aydın olmuştur. Asla olunmak istenmeyecek karakter ise İmam karakteridir. Basık, sığıntı, istenmeyen insan, anlayışlı, orta yol bulmak için çalışan, mücadeleci, fakir, konuşurken çekimserlik yaşayan, konuşması gibi kendiside sıkıcı bir karakterdir. Bunlar dini karakteri kötü veya itici göstermez ama İmam imgesine görüntüsel olarak yüklenen mesajlar İmam karakterini acındıracak hale düşürmektedir.

Aydın karakterinin köşe yazısına konu olan İmam imgesi, bizim açımızdan üzücüdür. Çünkü kendisini aydın olarak atfeden şehir hayatında tutunmayı becerememiş bir kişiliğin ağzından İmam imgesinin nasıl olması gerektiğini yazması ve bunun üzerinden egosunu tatmin etmek için sürekli kendisini haklı göstermesi İmam imgesine göstergesel olarak olumsuz bir imaj yüklemektedir.

Tablo 18. Kış Uykusu Film Gösterge Bilimsel Analiz

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Aydın	Batı kültürüne adapte olmuş. Yozlaşmış. Güya laik, çağdaş, ileri görüşlü olan. Sert, sevimsiz bir karakterdir.
İnsan	İmam	Devletin imam olarak atadığı, genç, Niyetli halis, basık, ezgin bir karakterdir.
Moda ve Statü	İmam	Koyu gri bol takım elbisesi olan, eski ayakkabıları, mahcup duruşu, ezgin bakışları, tutak konuşması olan iktidarsız bir imam karakteri

Dini karakter imgesi diğer filmler de olduğu gibi üfürükçü, paracı, dolandırıcı gibi olumsuzlukları üzerinde taşıyarak olumsuz bir karakter gösterilmemiştir. Hatta tam aksine bu tarz kötü şeylerden arındırılmış saf ve temiz kalpli bir dini karakter imgesi vardır karşımızda fakat bu özelliklerin olmaması dini karakter imgesine olan sempatiyi artırmaz. Hem artırmaz hemde olumsuz nazarları üzerine çeker. Bu filmde amaç da bu olmuştur.

Analiz edilen dört filmde (Üçkâğıtçı, Kibar Feyzo, Kış Uykusu ve Takva) ortak özellik olarak, hepsinde dini karakterler kötü olarak yansıtılmıştır. Dört filmde bazılarında ırz düşmanı, bazılarında menfaatçi, bazılarında kötü karakterli, bazılarında güçlünün yanında olan bazılarının da ise yalancı olarak tasvir edilmiştir. Bu özelliklerin çoğunlukla bir arada kullanıldığı film Kibar Feyzo dur. Çünkü bu filmde hacı ve hoca karakteri bir arada verilmiştir.

Elde edilen bulgular doğrultusunda dini karakterler komediden-dram'a kadar olan filmlerinde kötü olarak yansıtıldığını desteklemektedir. Birinci hipotezim olan komediden-dram'a filmlerde dini karakter tiplmesi kötü olarak kullanılıyor" u desteklemektedir kötü ve olumsuz bir karakter olarak ele alınmıştır.

Uygulamış olduğum söylem analizleri, adı geçen dört filmi analiz ederken dikkat etmem gereken konularda bana yöntem sağlamıştır. Söylem analizinde dini karakter

imgesi nasıl yansıtılmış atfedilen karakterler nelerdir bunlara dikkat ederek hipotezimi ispatlanmaya çalışılmıştır.

Her dönemi kendi içinde yansıtan ve içinde dini karakter imgesi barındıran filmlerden seçilerek söylem analiziyle incelenen filmlerde dini karakter imgesi olumsuz ve kötü olarak kullanılmıştır. İzleyicinin nazarında hayranlık uyandırıp kendisine örnek seçilecek bir karakter yapısı bu filmlerde bulunmamaktadır.



SONUÇ

Bu çalışmada dini karakter imgesi Türk sinemasında nasıl yansıtıldığı konusu ele alınmıştır. Dini karakter imgesi, incelenen filmler ışığında değerlendirilecek olursak; rüşvetçi, paragöz, üçkâğıtçı, yalan söyleyen, üfürükçü, dolandırıcı, yalaka, v.s. gibi kötü ve olumsuz olarak lanse edilmiştir. Filmlerde dini karakter imgesinin karşısında olan iyi karakterde kişiler olmaktadır. Dini karakter imgesi, mağdur olanın yanında olmamakla beraber karşısında olup onların eylemlerine ket vurmaya çalışan gerici bir karakter olarak görülmektedir. Dini karakter imgesinin karşısında gerçek anlamda hoca olan karakterde zaman zaman çıkmaktadır fakat bu karakter tiplere olarak değil sadece silik bir karakter olarak görülmektedir. Halkın nazarından gelen dini karakterler devletin resmi din görevlilerine karşı baskın gelen bir tiplere olarak görülmektedir.

Sinema, Türk toplumuna girdiği ilk günlerden beri çeşitli konular üzerine eğilmiştir. İlgi alanına giren konulardan biride dindir. Din olgusu Cumhuriyet'in ilanından sonra, hilafete ve saltanata yakın olduğu için bazı çevrelerce antipati duyulan bir olgu halini almıştır. Bu düşüncelere sahip insanlar sinema sektöründe de vardır. Bu insanlar, dini ve din temsilcilerini gerici, yobaz, çağdaşlığın önünde bir engel olarak gördükleri için, sinemalarını da bu yaklaşımları kullanarak yansıtmışlardır. Türk sinemasında, birçok şekilde kullanılan din ve din adamı birkaç dönem haricinde genellikle bazı ideolojilerin kullanımlarına maruz kalmıştır. Dini, bir değer olarak görmeyen zihniyetler ondan kurtulmaya çalışmışlardır.

Bu araştırmanın yapılmasındaki amaç, genelde Türk Sineması, filmlerinde din adamının yansıtılışı hakkında fikir sahibi olabilmektir. Araştırmanın bulgularına göre, dört adet filminde de dini karakter imgesi olumsuz nitelikler atfedilerek kullanılmıştır. Bu bulgulara dayanılarak, Türk sineması komediden dram filmlerine, özelden genele doğru bir bakış açısı ile bakıldığında, dini karakter imgesi olumsuz ve kötü niteliklerin atfedildiği sonucuna varabiliriz.

Çalışmada analiz edilen filmlerden yola çıkılarak öngörülen araştırma soruları ve hipotezler hakkında aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir.

Araştırma soruları;

1-Türk sinemasında dini karakter imgesine yönelik tutum, egemen toplum anlayışıyla örtüşüyor mu?

*Türk sinemasında dini karakter imgesine yönelik tutum, egemen toplum anlayışıyla örtüşmemektedir. Türk kültürü ve toplum yapısı ile İslam inancının getirmiş olduğu tutum, Türk sinemasının dini karakter imgesine bakış açısını genel olarak olumsuz yönde etkilemiştir.

2-Türk sinemasında ana konusu dini karakter imgesi üzerine kurulmamış filmlerde dini karakter imgesinin karakter ya da karakterlerin basmakalıp ve ironik bir şekilde mi temsil ediliyor?

*Türk sinemasında dini karakter imgesi konusunu ele alan filmlerde dini karakter imgesi genel olarak basmakalıp ve ironik bir şekilde temsil edilmekle birlikte, özellikle 80'li yıllar itibariyle yapılan filmlerde gelişme ve değişimler gözlenmiş, olumlanmayan ve üfürükçü hoca karakterler filmlerde almaya başlamıştır.

3-Türk sinemasında dini karakter imgesi ele alındığı filmlerde dini karakter çelişkileri olan tam bir karakter olarak mı temsil ediliyor?

*Türk sinemasında dini karakter imgesi ele alındığı filmlerde dini karakter ya da karakterler çelişkileri ve yaşayan yönleri olan tam bir karakter olarak temsil edilmişlerdir.

4-Türk sinemasında filmlerin kronolojik sırası ve dini karakter imgesi temsili olan karakterine karşı olan tutumun değişmesi arasında bir paralellik var mı?

*Türk sinemasında filmlerin kronolojik sırası ile dini karakter imgesi karşı olan tutumun ve dini karakter imgesinin temsiline değişmesi arasında bir paralellik vardır. 70 'li yılların sonundan itibaren ve günümüze kadar dini karakter imgesi sinemada temsili krolonojik bir şekilde ve ciddi bir değişim göstermiştir. 70'li yıllarda Din adamı karakteri filmlerde hiciv söz konusuysen, günümüze yaklaştığında ise dini karakter imgesinde bir yumuşama söz konusu olmuştur. Fakat bu gelişme yer yer olumlu yer yer olumsuz olmuştur.

5- Türk sinemasında dini karakter imgesi model alınacak bir karakter midir?

*1970'li yılların sonunda itibaren yapılan dini karakter içerikli filmlerde Dini karakter çoğu zaman karşımıza model alınacak bir karakter olarak çıkmamıştır. Gerici, yobaz, üfürükçü, halkı yanlış bilgilendiren, modern anlayıştan bilimden uzak bir karakter olarak karşımıza çıkarken değişen gelişmeler ışığında günümüze bakıldığında ezik, basık, basiretsiz, mahcup, kendine güveni olmayan, bir karakter olarak da çıkmaktadır. Bu şartlar altında dini karakter imgesi model alınacak bir karakter olmamaktadır.

6- *Türk sinemasında dini karakter imgesinin konu edildiği filmlerde dini karakter ibadet ederken veya dini vecibeleri yerine getirirken görülüyor mu?*

*İncelenmiş olan filmlerde dini karakter imgeleri,

Kibar Feyzo filminde ezan okunur ve Topal hoca karakteri abdest alırken bir kez görüntülenmiştir.

Üç kağıtçı filminin hiçbir karesinde böyle bir ibare yoktur.

Takva filmi; ezan sesiyle başlar, Muharrem karakterinin abdest alması, seccadeyi yere sermesi, tekbir alıp namaza durması, selam vermesi ve dua etmesi ile devam eden bir sahne vardır. Dergâha üye olan muharrem'in Şeyhin zikirlerine katıldığı sahneler vardır.

Kış Uykusu Filmi: Dini karakter Hamdi hoca canı imamı olduğu halde böyle bir sahnesi görüntülenmemiştir.

Hipotezler;

* Türk sineması 70'li yılların sonuna kadar genel olarak dini karakter imgesi ön yargılı bir tutum içinde olmasına karşın, 2000'li yıllarla beraber bu tutumda bir yumuşama gerçekleşmiştir. Dini karakter imgesinin konu edildiği filmler tutuculuktan, üfürükçülükten uzaklaşmaya başlamıştır. Üfürükçü hocaların yerini, şeyler almıştır. Ama dini karakterlerin adının değiştiği niyetlerinin de değiştiği anlamını göstermemektedir. Paraya ve mala olan düşkünlüklerinde bir yumuşama görülmemektedir. Hurafelerden, üfürükçülükten, kurnazlıktan, gericilikten, arındırılmış bir dini karakter imgesi karşımıza çıkmaktadır.

* Türk sinemasında dini karakter imgesi 90'lı yıllara kadar menfaatçi, çıkarıcı, yalan söyleyen, rüşvet alan, hurafelerle halkı galayana getiren, itici, gerici, üfürükçü ve olumsuz bir şekilde temsil edilmiş karakterlerdir . Durumu daha iyi görebilmek açısından Türk sinemasında 90'lı yıllara kadar dini karakter imgesinin temsilinin geçirdiği evreleri birkaç maddeyle özetlemek mümkündür:

i) Türk sinemasında 'hz. Dönem'i filmler çekilmeye başlanmıştır. 1952 yılında "Hac Yolu" isimli bir belgesel film yapılmıştır. Türk sinemasında dinsel öğelerin kullanıldığı ilk konulu film çalışması, 1956 yılında gerçekleştirilen ve Hicri Akbaşı imzasını taşıyan "Âşıklar Kabesi Mevlana"dır. Film Mevlana'nın hayat hikâyesi üzerine kurulmuştur. Bu film kendinden sonra yapılan filmlere de örneklik teşkil etmiş ve

yapılan bu nitelikteki filmler dini temalardan ziyade kahramanları ve kahramanlarının dini tavırlarını temel almışlardır.

ii) Dini içerikli olan ama ticari amaçla gerçekleştirilen filmler furyasının ortaya çıkma nedenlerinden biri ve belki de en önemlisi 1960'lı 70'li yıllarda ortaya çıkan erotik filmler modasıdır. Türk ailesini ve muhafazakâr yapıdaki seyircileri sinema salonlarına yeniden çekebilmek için böyle bir yöneme başvurmuştur.

iii) 80 darbesinin Türk siyasal sinemasının etkisi olan sansür filmlerin konusuna köklü değişiklik getirmiştir. Dini karakterler artık zamanla ve sansüründe etkisiyle 'din adamı tiplmesine' dönmüştür.

* Dini karakter imgesi filmlerde zaman zaman ana konu içinde yer almıştır. Genel olarak ana konuya yardımcı olan destekler nitelik bir konumda olmuştur.

Dini karakter imgesi dış görünüş olarak, sırtında siyah cübbesi, elinde tespih, basında takke veya sarık, sakallı, karakaşlı, asık suratlı olarak gösterilmiştir. Filmlerde dini karakter imgesinin bu şekilde karışımıza çıkması komedi ve aşağılama amaçlıdır.

*Türk sinemasında dini karakter imgesi 5 filmde 4 ünde model alınacak bir karakter olarak görülmemektedir. Filmlerde idealist bir yaklaşım bulunmamaktadır.1990 lı yıllarda çekilmiş olan İskilipli Atıf Hoca filmi ise diğer filmlerle kıyaslandığında ideal bir İmam karakteri bizi karşılamaktadır. Yenilikçi fikirler hakkında kitap yazan idealist bir devlet görevlisi olarak model alınabilecek bir karakterdir.

* Türk sinemasında dini karakter imgesi abartılı bir şekilde anlatılmıştır. Güldür dalında ve dram dalında dini karakter imgesine yüklenen atıflarda abartı vardır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Aksoy, A, (2010).’ Türk Sinemasında Dindar İnsan Tipolojisi’. Yüksek Lisans Tezi.Konya Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Armağan, K, (2006); ‘Türk ve Dünya Sinemaları Tarihi’. Lisans Bitirme Tezi. Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi
- Aydın, M, S, (2010); ‘Din Felsefesi’. İzmir İlahiyat Vakfı Yayınları. İzmir
- Bala, Y, (2002); ‘Türk Romanında Aydın Sorunu (1908-1950)’. Hece, Sayı 287 kültür bakanlığı yayınları. Ankara
- Barker, C,& Galasinski, D, (2001); “Cultural studies and discourse analysis: a dialogue on language and identity”. Sage, London
- Bazın, A, (2011); ‘Sinema Nedir?’. Doruk Yayınları. İstanbul
- Duran, B, (2005) Cumhuriyet Dönemi İslamcılığı. (Ed. Yasin Aktay). (2. Baskı, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce –İslamcılık- 6. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul,)
- Elliott, R, (1996); “Discourse analysis: exploring action, function and conflict in social texts. Marketing Intelligence & Planning”.
- Günay, Ü, (2012); ‘Din Sosyolojisi’. İnsan Yayınları. İstanbul
- Haksal, A, H, (28.06.2007); Tarihli Milli Gazete Makale yazısı
<http://www.milligazete.com.tr/makale/871545/ali-haydar-haksal/akepe-bir-bilinc-kirilmasidir>. Erişim Tarihi: 27.06.2016
- <http://www.sadikyalsizuçanlar.com> / erişim tarihi:23.04.2016
- http://www.tsa.org.tr/tr/tez/tezgoster/45/turk-sinemasinda-dindar-insan-tipolojisi#_
 Erişim Tarihi : 03.04.2016
- Karakaya, H, (2008);’Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi’.Yüksek lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Kılıç, A. Faruk (2007).“Cumhuriyet’in İlk Yıllarındaki Din Politikalarının Şifresi”,
http://www.dem.org.tr/dem_dergi/2/dem2mak3.pdf, (15.02.2015)
- Kuyucak Esen, Şükran (2010), Türk Sinemasının Kilometre Taşları, İstanbul: Agora Kitap.

- Lüleci, Y, (2007); 'Sinema ve Din Türk Sineması Örneği'. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (<https://tez.yok.gov.tr>) Erişim Tarihi: 01.04.2016
- Maktav, Hilmi (2002). Cumhuriyet'in Sinemacısı Muhsin Ertuğrul, Tarih ve Toplum Dergisi, Kasım, Sayı: 227, İstanbul. -----(2005). "Kur'an'dan Kurama İslami Sinema", Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce (İslamcılık), Cilt: 6 , 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okay, S.; Sinema 100. Yılında Cumhuriyet Dergisi
- Pösteki, N, (2004) '1990 Sonrası Türk Sineması'. Es yayınları.
- Pösteki, N, (2005); "1990 sonrası Türk sineması (1990-2011)". Umut-Tepe Yayınları, Kocaeli.
- Scogramillo, G, (1997); 'Dünya Sinema Sanayi'. Timaş yayınları. İstanbul
- Scogramillo, G, (2003). Türk Sinema Tarihi, 2. Baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınları.(1994). Amerikan Sineması, İstanbul, Ağaç Yayıncılık
- Subaşı, N, (1997) ; 'Kutsanmış Görüntüler'. Irmak yayınları. İstanbul
- Tanpınar, A, H, (2003); '13. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'. Çağlayan Yayınları. İstanbul
- Tarkovski,A, (1992); 'Mühürlenmiş Zaman'. Atasinema Yayınları. İstanbul
- Türkoğlu, N, (1995); 'Toplumsal Değişimde Televizyon İzleyiciliği'. İstanbul. İletişim ve Kültür Derneği Notları <http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php/> Erişim Tarihi: 10.06.2015
- Türkoğlu,N, (1995); 'Sinema Seyircisine Öğretilen İlk Kural Görmek İnanmaktır'. Antrakt Yayınları
- Uçar, A, (2010); 'Film ve Dram'. Yüksek Lisans Tezi. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (<https://tez.yok.gov.tr>) Erişim Tarihi : 05.03.2016
- Yalsızuçanlar, S, (1998); 'Rüya Sineması'. Kırk Ambar Yayınları. İstanbul
- Yenen, İ, (2011). Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu, Yayınlanmamış Dr. Tezi, Ankara, A.Ü.
- Yenen, İ, (2012). Türk Sineması'nda İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi III

İnternet:

(<http://www.sinematvdersleri.blogspot.com> / erişim tarihi:03.05.201

(<http://www.arsiv.ntvsmbc.com> /erişim tarihi: 03.05.2016

(<http://www.kultur.sol.org.tr> /erişim tarihi:03.05.2016

(<http://www.sinematurk.com/film/6946-zehir-hafiye/>) Erişim Tarihi 01.04.2017

(<http://www.beyazperde.com/filmler/film-187034/>) Erişim Tarihi 01.04.2017

<http://www.sinematurk.com/film/6856-yoksul/> Erişim Tarihi :02.05.2017

<https://www.sinemalar.com/film/8076/uc-kagitci> Erişim Tarihi:02. 05.2017

<http://www.sinematurk.com/film/4616-kiraci/> Erişim Tarihi: 02. 05.2017

<http://www.beyazperde.com/filmler/film-130551/elestiriler-beyazperde/> Erişim Tarihi: 01.06.2017

<http://www.beyazperde.com/filmler/film-187114/>Erişim Tarihi: 02.06.2017

<http://www.beyazperde.com/filmler/film-213403/> Erişim Tarihi:02.06.2017

<https://www.sinemalar.com/oyuncular/8076/uc-kagitci> Erişim Tarihi:05.07.2017

<https://www.sinemalar.com/film/2612/kiraci> Erişim Tarihi:09.11.2017

<http://www.sinematurk.com/film/6946-zehir-hafiye/> Erişim Tarihi:12.12.2017

<https://www.sinemalar.com/oyuncular/2269/kibar-feyzo> Erişim Tarihi : 01.01.2018

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/thumb/7/71/Yoksul_film Erişim Tarihi: 02.02.2018

<http://www.beyazperde.com/filmler/film-130551/> Erişim Tarihi: 02.02.2018

EKLER

Ek 1. Orjinallik Raporu



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLIK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ

Adı-Soyadı	ÜMMÜ BOZKURT
Öğrenci Numarası	132209107
Enstitü Anabilim Dalı	İletişim Bilimleri
Programı	İletişim Bilimleri
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Dr. Öğrt. Üys. Tamer KAVURAN
Tez Başlığı (Türkçe)	KOMEDİDEN DRAMA TÜRK SINEMASINDA DİNİ KARAKTER İMGESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 83 sayfalık kısmına ilişkin, 24/Nisan/2018 tarihinde şahsım/tez enstitü tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 20'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin yüksek lisans tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.

Dr. Öğrt. Üys. Tamer KAVURAN
Danışmanın Adı-Soyadı

Dr. Öğrt. Üys. Tamer KAVURAN
Anabilim Dalı Başkan Vekili
(İmzası)

F.Ü.LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ

Madde 41- Lisansüstü tezleri ile birlikte teslim edilmesi gereken belgeler şunlardır:

- a) Lisansüstü tezler, savunma öncesinde **intihal program raporu** ve ilgili makale şartını sağladığına dair belgeleri ile birlikte enstitüye teslim edilir.
- b) Intihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" % 30'u geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

Makale şartı doktora öğrencilerini kapsamaktadır.

Ek 2.

Söylem analizi kapsamında incelenen altı çalışmasının altısında karakter yansımaları, film izlendiğinde bu karakterlerin dış algılama olarak benzer bir izlenim verdikleri anlaşılmaktadır. Bu görüntüler de hoca ve hacı karakterlerinde ki kişilerin dini kendi menfaatleri için kullandıklarına dair fikir vermektedir. Altı tane filminden alınan sahneler film akışı içinde karakterlerin tavır, davranış, giyim-kuşam, mekân vs. ile ilgili fotoğrafik bilgi vermektedir.

Üç kağıtçı filmi karakter yansımaları.





Kibar Feyzo filminin karakter yansımaları





Kiracı filmi karakter yansımaları



Takva filmi karakter yansımaları





ÖZ GEÇMİŞ

10.12.1990 yılında Denizli'nin Çivril ilçesinde doğdu. İlköğretim ve orta öğretim hayatını Çivril'de tamamladı. 2007 yılında Çivril Anadolu lisesinden mezun oldu. 2013 yılında Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Sine ve Televizyon bölümünden mezun oldu. 2009 yılında Fırat TV de çalıştı. Elazığ Halkla ilişkiler ve reklamcılık şirketinde çalıştı. 2011-2012 yılları arasında Almanya da Öğrenim gördü. Almanya- Türkiye öğrenci kaynaşması konulu panela katıldı. Citiy and Trancation belgesel çekim grubunda kameraman. Recycling(Geri dönüşüm) kısa film yarışmasında 2.lık ödülü Aldı Grup olarak Değişim adlı kısa filmle ve Masal adlı kısa filmle de finale kaldı. 2013 yılında İşaret dili öğreticilik belgesi almaya hak kazandı. 2014 yılında Fırat Üniversitesi İletişim bilimleri anabilim dalında yüksek lisansa başladı. 2015 yılında İzmir/ Bergama Halk Eğitim Merkezinde İşaret Dili Öğretmeni olarak göreve başladı.