

T. C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
DİN SOSYOLOJİSİ BİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMI TİPLEMESİ

(Yüksek Lisans Tezi)

DANIŞMAN

Doç. Dr. Y. Mustafa KESKİN

HAZIRLAYAN

Handan KARAKAYA

ELAZIĞ-2008

T. C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ. ANA BİLİM DALI
DİN SOSYOLOJİSİ BİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMI TİPLEMESİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Bu tez / / tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Danışman

Üye

Üye

**Bu tezin kabulü, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun /
/ tarih**

ve sayılı kararıyla onaylanmıştır.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Doç. Dr. Ahmet AKSİN

Özet

Yüksek Lisans Tezi

Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi

Handan KARAKAYA

Fırat Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı

Din Sosyolojisi Bilim Dalı

2008; Sayfa : IV + 165

Araştırma, Türk sinemasında gözlemlenen din adamı tiplerinin oluşumu ve bu oluşumu besleyen unsurları ortaya koymak amacı ile yapılmıştır.

Söz konusu amaçla hazırlanan araştırma, giriş kısmı hariç üç bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın giriş kısmında araştırmanın konusu, amacı, sınırları, varsayımları ile araştırmada kullanılan teknikler üzerinde durulmuştur. Birinci bölümde araştırmanın temel kavramları, ikinci bölümde Türk sineması üzerinde etkili olan akımlar ve bu akımların en önemli filmsel örnekleri incelenmiş ve nihayet üçüncü ve son bölümünde de araştırmanın bulguları üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Din adamı, Karakter

Summary

Masters Thesis

The Typecastings Of Religious Functionary In The Turkish Cinema

Handan KARAKAYA

T. C.

The University Of Firat

The Institute Of Social Sciences

The Philosophy And Religion Science

The Department Of Religious Sociology

2008, Page : IV+163

This study has been done for bringing up the formation of the typecastings of religious functionary which has been observed in the Turkish cinema and for bringing up the components which keep this formation.

This study consists of three chapters except the Introduction. The subject, aim, boundries, hipotez and techniques of the study has been dealt with in the Introduction. The basic concepts of the study has been dealt with in the First Chapter; The movements which are effective on Turkish Cinema and the most important movie examples of these movements have been examined in the Second Chapter;the findings of the study has been dealt with in the Third Chapter.

Key Words: Cinema,Religious Functionary,Character

İÇİNDEKİLER

Özet	III
Summary	IV
İÇİNDEKİLER	V
KISALTMALAR.....	VII
ÖNSÖZ	VIII
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

TEORİK ÇERÇEVE	3
A. TEMEL KAVRAMLAR	3
1. Sinema:	3
2. Toplum.....	4
3. Din Adamı yada Din Görevlisi Ayrışması:.....	5
4. İdeoloji.....	6
B. KURAM	8
1. Sinema Tarihi	8
2. Sinema ve Toplum.....	10
a. Sinema.....	10
b. Sinema ve Toplum İlişkisi:	15
3. Sinema ve Din.....	25
4. Türk Sinema Tarihi	34
5. Resmi İdeolojinin Türk Sinemasına Yansıması.....	42

II. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI ÜZERİNDE ETKİLİ OLAN AKIMLAR.....	61
A. TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMA VE FİLMSEL ANLATI.....	61
B. DEVRİMCİ SİNEMA VE FİLMSEL ANLATI	75
C. ULUSAL SİNEMA VE FİLMSEL ANLATI.....	88
D. MİLLİ SİNEMA VE FİLMSEL ANLATI	108

III. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMI TİPLEMESİ	114
A. KIRSAL HAYATTA MODERNİTE KARŞITI OLARAK ALGILANAN DİN ADAMI İMAJININ TÜRK SİNEMASINA YANSIMALARI	116
B. MODERN ŞEHİR ORTAMINDA KARAKTER DEĞİŞTİREN DİN . ADAMI SUNUMU	145
SONUÇ	160
BİBLİYOGRAFYA.....	164
EKLER	167

KISALTMALAR

a. g. m.	: adı geçen makale
a. g. e.	: adı geçen eser
AÜİFD	: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
Çev.	: Çeviren
TTK.	: Türk Tarih Kurumu
s.	: sahife
Yay.	: Yayını
YKY.	: Yapı Kredi Yayınları

ÖNSÖZ

Sinema günümüz toplumlarında en önemli görsel iletişim araçlarından biri olarak toplumsal hayatın her alanında önemli izler bırakmaktadır. Cumhuriyetle birlikte Türk toplumunun en önemli değişim ve dönüşüm araçlarından birini oluşturan sinema, sosyo-kültürel hayatımızın hemen hemen her alanında karşılığını bulan yapıtlar ortaya koymuştur. Bu bağlamda Cumhuriyet ideolojisinin ve batı tipi modernleşmenin Türk toplumu içerisinde yerleşmesi noktasında bir araç olarak kullanılırken, bu toplumsal değişme biçiminin karşısındaki en önemli direnç noktası olarak Ağa-Muhtar ve Din Adamı üçlüsünün öne çıktığı görülmektedir. Türk sinemasında din adamı karakterleri genelde olumsuz tipler olarak sunulmaktadır. Bu araştırmanın konusu da, Türk filmlerinde konu edilen din adamı sunumunun analizidir.

Araştırma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, araştırmanın temel kavramları ve kuramına, ikinci bölümünde Türk sineması üzerinde etkili olan akımlara ve nihayet asıl bölümü oluşturan üçüncü ve son bölümde ise pratikte Türk sinemasında din adamı sunumuna yer verilmiştir.

Araştırma konusunun belirlenmesi ve araştırma sürecinin her aşamasında yapıcı ve eleştirel katkılarından dolayı tez hocam Doç. Dr. Y. Mustafa Keskin'e, Türk Sinemasının temel felsefesini kavramak ve filmsel sunularda din adamına belirlenen rolü kavrayabilmek için görüşlerine başvurduğum yönetmen Halit Refiğ'e, araştırmacı-yazar Ümit Aktaş', yazar Cihan Aktaş'a, yayımcı ve senaryo yazarı Mustafa Kutlu Beylere ve her yönüyle tezimizden ilgisini ve katkısını esirgemeyen Defne Ilgaz Hanımefendiye ve yardımına başvurduğum herkese teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Handan KARAKAYA

ELAZIĞ-2008

GİRİŞ

A. ARAŞTIRMANIN KONUSU VE AMACI

Araştırmanın konusu, adından da anlaşılacağı üzere, Türk sinemasında Din Adamı Tiplemesi oluşturmaktadır. Buradan hareketle araştırmanın temel amacı Türk sinemasında sunulan din adamı tiplemesinin ideolojik, siyasi ve sosyo-kültürel arka planın ortaya koymaktır. Bu bağlamda, genelde modernleşme çabaları önünde bir engel olarak görülen dinin doğrudan değil, çoğu kez çıkarıcı, üçkağıtçı tipler olarak Türk sinemasında sunulan din adamı üzerinden sunumun arka planını yakalamaya çalışmaktır. Türk sinemasında bu karakterlerin oluşumunu besleyen unsurları ve bu unsurların etkilerini ortaya koymaya çalışmaktır.

B. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI

1. Türk modernleşmesi Cumhuriyetle birlikte yeni bir ivme kazanmıştır.
2. Cumhuriyet döneminde modernleşme çabaları hayatın her alanında kendini gösterme gayreti içerisine girmiştir.
3. Bu bağlamda toplum hızlı bir değişim ve dönüşüm sürecine girmiş, toplumsal hayatın her alanında köklü değişimler meydana gelmiştir.
4. Modernleşmenin halk katmanlarında yaygınlaşması esnasında zaman zaman muhtar-ağa-din adamı şeklinde direnç noktaları ortaya çıkmıştır.
5. Türk filmlerinde din adamı genelde modernleşme karşıtı olarak sunulmuştur.
6. Türk filmlerinde genelde din adamı cinci, büyücü, muskacı ve sihircilerle karıştırılmaktadır.

C. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ

Türk sinemasında din adamı tiplemesini konu edinen bu araştırmanın evrenini Cumhuriyet dönemi Türk sinema filmleri oluşturmaktadır. Örneklem olarak ise, söz konusu filmler içerisinde din adamı tiplemelerine yer verilenlerin en tipik örnekleri olarak Vurun Kahpeye, Kibar Feyzo, Zügürt Ağa, Üçkağıtçı, Kuma, Kiracı, Yoksul ve Sakar Şakir filmleri oluşturmaktadır.

D. ARAŞTIRMANIN SINIRLARI

Bu araştırmanın sınırlar Cumhuriyet dönemi Türk sineması ile sınırlıdır. Dolayısıyla Belgesel, Tiyatro ve diziler çalışmanın kapsamı dışındadır.

E. ARAŞTIRMANIN YÖNTEM VE TEKNİKLERİ

Araştırma esas itibari ile nitel bir araştırmadır. Bu araştırmada görüşme, gözlem ve doküman incelemesi teknikleri bir arada kullanılmıştır. Bu bağlamda yönetmen Halit Refiğ, yazar Cihan Aktaş, araştırmacı yazar Ümit Aktaş, Vaiz ve dinler tarihi uzmanı Ediz Eşlen, Elazığ Sosyal Hizmetler İl Müdürü Zeynel ağabeydin Koç, senaryo yazarı Mustafa Kutlu ve yönetmen Defne Ilgaz ile mülakatlar yapılmıştır.

Araştırmanın teorik kısmı oluşturulurken Türk sineması ile ilgili olarak yazılı literatürden önemli ölçüde yararlanılmıştır. Araştırmanın esas konusunu oluşturan Türk sinemasında din adamı tiplemesinin pratikteki yansımalarını ortaya koyarken, din adamı karakterlerine yer veren Türk filmlerinin film analizlerinden faydalanılmıştır.

I. BÖLÜM

TEORİK ÇERÇEVE

A. TEMEL KAVRAMLAR

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 dahil olmuştur.

Hayata dair gerçekliğin izlenmesi yada yeniden yaratılması amacıyla toplumsal yaşam ve ayrıntıları üzerinde dolaşan kameranin 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.”¹ “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.”² “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.”³ 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 bir çok 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

¹ Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, Afasinema Yay. , İstanbul 1992, s. 77

² Sadık Yalsızuçanlar, *Rüya Sineması*, Kırkambar Yay. , İstanbul 1998, s. 241

³ Giovanni Scognamillo, *Dünya Sinema Sanayi*, Timaş Yay. , İstanbul 1997, s. 9

sinema sahneleri düş gibi olacaktır. ”⁴ 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 aşarak 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.

2. Toplum

Sosyolojik manada ‘toplum’ kavramı bir çok tanım biçimine sahip olmakla beraber en çok kullanılanlardan biri olan Fichter’ın tanımını vererek başlayabiliriz: “Toplum sosyal gereksinimlerini karşılamak için etkileşen ve ortak bir kültürü paylaşan çok sayıdaki insanın oluşturduğu bir birlikteliktir. ”⁵ İnsan ilişkileri temeline dayanan ‘toplum’ kavramı hakkında Ozankaya şunları aktarmaktadır: “Toplumu gelişigüzel yada geçici insan yığınlarından ayırt etmek gerekir. Bir oyun alanındaki ayaktopu izleyicileri, bir trendeki yolcular, gelişigüzel bir araya gelmiş insan yığınlarıdır. Gösterin yanında yolculuğun bitiminde bu yığınlarda kalkarlar. Kurumun ise belli bir örgütleniş düzeni, işleyiş yapısı ve görelî de olsa bir sürekliliği vardır. Gerçekten toplumun yaşam süresi onu oluşturan bireylerinki ile karşılaştıramayacağımız ölçüde uzundur. Bu bağlamda toplum, belli bir sürekliliği ve paylaşımı gerektirir. ”⁶ “toplumlar o denli karmaşıktır ki basit bir toplum tanımlaması bu karmaşıklık karşısında anlamsız kalacaktır. Toplum ortak bir mekanda birlikte yaşayan, temel sosyal gereksinimlerini tatmin etmek için çeşitli gruplar içinde işbirliği yapan, ortak bir kültüre bağlı olan ve belli bir sosyal birim olarak işlevde bulunan kişilerin örgütleniş işbirliğidir. ”⁷ “Toplum bireylerin ortaya çıkmasından sonra teşekkül etti. Birey olmasaydı toplum olamazdı”⁸

⁴ Yalsızuçanlar, a. g. e. , s. 53

⁵ Joseph Fichter, *Sosyoloji Nedir*, Atilla Kitpevi, Ankara 1996, s. 73

⁶ Özer Ozankaya, *Toplumbilim*, Cem Yay. , İstanbul 1996, s. 11

⁷ Fichter, a. g. e. , s. 75

⁸ Ali Bulaç, *Din Kent ve Cemaat*, Ufuk Yay. , İstanbul 2008, s. 44

3. Din Adamı yada Din Görevlisi Ayrışması:

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 bir çok 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 şeklinde isimler taşımaktadır. Bu yönüyle Türk toplumu içerisinde resmi din görevlilerinin yanında toplumun kendi içerisinde çıkardığı din adamları da varlık göstermektedir.

Türk toplumunda din adamlarının konumu ile ilgili olarak Lewis şunları aktarmaktadır: “ Türk İslamlığı iki düzeyde işlenmiştir: resmi, hukuki, dogmatik devlet dini, medreseler ve ulema sınıfı; ve ifadesini büyük derviş tarikatlarında bulan, kitlelerin popüler, mistik, sezgisel inancı. Bir İslam Camiinin içi sade ve süssüzdür. İslamlıkta ayin ve takdis edilmiş ruhbanlık olmadığından, atlar ve kutsal’ lamalar gibi şeyler yoktur. İmamın rahip gibi bir görevi yoktur. O duada bir lider ve dini hukukta bir önderdir. İslam dini hiçbir aziz ve aracı kabul etmez. Yahudilik ve birkaç istisna ile Hristiyanlık gibi, Sünni İslamlık da, ibadet sanatları arasında dansı reddetmiştir. Onlardan farklı olarak müzik ve şiiri de reddetmiştir. İlk zamanlardan beri ibadetlerde sade, öğretilerinde soyut, politikalarında müphem ve konformist olan Sünni inanç, halkın önemli bölümlerinin dini ve toplumsal ihtiyaçlarını tatmin edememişti. Orta çağlarda çok kez ulema tarafından sapıklık olarak damgalanmış çeşitli Şii mezheplerinde tatminkarlık bulmuşlardı; Moğol istilalarından beri, daha çok, ulema sınıfları tarafından kuşkulu görülmüş olmakla beraber, Sünniliğin geniş çerçevesi içinde kalmış olan tarikatlara yönelmişlerdi. Basit halk, Sünni İslamlığın yetersiz ve yoksun olduğu yardım ve rehberliği bu tarikatlarda ve onların derviş liderliğinde aramışlardır. Camiinin kuru ibadetine ek olarak derviş tekkelerinde müzik, şarkı ve dansın yardım ettiği vecd halinde dua vardı. Ulemanın akademik uzaklığını telafi etmek üzere, dost, mürşit ve rehber dervişin sıcak ve kişisel nüfuzu vardı. Tanrı ile insan arasındaki Ortodoks aralık üzerinde köprü kurmak üzere, evliyalar, şefaatçiler ile mistik bir birlik

ümidi vardı. Bütün derviş tarikatları belli ölçüde Ortodoksluğa aykırı idi ve onların öğretileri ile uygulamaları şeriatın bekçileri tarafından devamlı eleştiri ve ithamlara uğruyordu. Bu, tarikatları dervişlerde gerçek dini rehberini bulan Müslüman küteller üzerinde nüfuzlarını korumaktan ve yaymaktan alıkoymadı. Ulema zengin ve irsi bir kast haline gelirken, dervişler halk arasında, muazzam nüfuz ve prestiji ile onlardan bir parça olarak kaldı. ”⁹ Türk toplumsal yapısı içerisinde bir çok farklı nedene bağlı olarak varlık gösteren din adam kavramı, bir çok farklı anlamı da üzerinde taşımaktadır.

4. İdeoloji

“İdeoloji diyen, her şeyden önce *fikir (idea)* demektedir. İdeoloji, bir bütün, bir teori, bir sistem, hatta bazen yalnızca bir zihniyet oluşturan fikirlerin tümüdür. ”¹⁰ İdeoloji kavramını oldukça farklı bir pencereden inceleyen Meriç, İdeoloji çağımızın anahtar kelimelerinden biri, olarak değerlendirir ve vuzuhu kilitleyen bir anahtar derken kavramı şu cümlelerle tarif eder: “İdeoloji, kelimenin en geniş anlamıyla düşüncelerin ilmi. Felsefenin yerine alacak olan bu yeni ilmin konusu, düşünceler, düşüncelerin kanunları, kendilerini dile getiren işaretlerle münasebetleri ve kaynaklarıdır. İdeoloji bütün ilimlerin üzerinde kanat çırpır, çünkü ilimler düşüncelerimizden ve onlar arasındaki çeşitli münasebetlerden ibarettir. Kısaca ideoloji, metafizik muhtevasından sıyrılan bir felsefe, mantıkla kaynaşan bir nevi tecrübe-i psikolojidir. ”¹¹ “İdeoloji hangi biçimde belirirse belirsin, daima içtimai bir durumun tefsiridir. Bu durumu tasavvur edebilmek için onu belli bir alanda cereyan eden bir vetire olarak ele almak lazım. Bu alanın içinde birbirleri ile münasebette bulunan her biri bir veya bir birçok gruplara mensup fertler vardır. Bu gruplarda topyekün bir cemiyetin parçalarıdır. Bir takım düşünce tarzları, şu veya bu konjonktürler altında, fertlere grubun kucağında aşılanır. Başka bir tabirle, ideolojiler suni olarak imal edilmez, fertlerin bio-psikolojik köklerine, yani organik yapılarına ve özel tecrübelerine olduğu gibi sosyo- kültürel köklerine, yani içtimai kadrolara bağlı olarak kendiliklerinden doğarlar. ”¹² Sosyolojik alanda bir çok kavramı geniş açılarla ele almaya çalışan Meriç bir başka kitabında ideoloji için şunları söylemektedir: “İdeolojiler tehlikelidir, amenna. . gelişmemiş beyinler için. Ama açık denizlere açılanlar pusuladan vazgeçemez. Kaosu kozmos yapan insan zekası,

⁹ Bernard Lewis, *Modern Türkiye’nin Doğuşu*, (Çev: Metin Kırıatlı), TTK. Yay. , Ankara 1991, s. 400-402

¹⁰ Georges Politzer, *Felsefenin Başlangıç İlkeleri*, Sol Yay. , İstanbul 1996, s. 219

¹¹ Cemil Meriç, *Umrandan Uygarlığa*, İletişim Yay. , İstanbul 1996, s. 261

¹² Meriç,a. g. e. , s. 299

tecrübelerini ideolojilerde sergilemiş tecrübelerini ve fetihlerini. Eski toplumlar, hayatın sırlarını mitoslarla aydınlatmış; çağdaş insanın hırsız feneri: ideoloji. Hamlet'in me'yus çılgılığında alın yazımızı okur gibi oluyoruz: -yaşamak veya yok olmak- İdeolojilere gözlerini kapamak, sürülüğe razı olmaktır. Tenkit zihniyetini boğan böyle bir ruh ikileminde hakikatler değil sloganlar konuşur. Yasaklanan ideolojilerin yerine yeni putlar geçer: sinema, spor yada siyaset yıldızları. İdeoloji, hakikatin tümünü kucaklamaz. İdeolojiler sisle karışık; fakat dumanlı diye ışığı reddedecek miyiz? Hiçbir ilim hakikatin bütününe sunmaz. İnsan ilimlerinin hepsi de bir yönüyle ideolojidir. İdeoloji, yani belli bir medeniyetin, belli bir inancın, belli bir cemaatin müdafaa silahı. Bir topluma şeref veren ansiklopediler bile bu suçlamalardan kurtulamamış. ”¹³

Sinema toplumların modernleşme sürecinde modellerin izlenmesi ve taklit edilmesi noktasında önemli bir fonksiyon yüklendiği gibi bir takım değerlerin toplumsal bellek üzerine işlenmesi noktasında başta Amerikan sineması olmak üzere bir çok ülkede kullanılmıştır. Günümüzde kitle iletişim aracılığı ile her kesimin hayranlık duyabileceği değerler yaratılmakta ve bunların yaşantılandırılmasına çalışılmaktadır. Anılan değerler, birbirinden farklı temalar sayesinde kompleks bir takım süreçlerinde etkisiyle tetikleyici etkileşime uygun bir zemin hazırlamakta ve albenili hale getirilen bir tüketim ideolojisinin oluşumuna neden olmaktadır. ”¹⁴ Türk toplumunda ‘ideoloji’nin doğumunu bir makalesinde Karpas şu cümlelerle ifade etmektedir: “Türkiye tarihinde ‘ideolojiler’, devleti, daha doğrusu idare sistemini ıslah etmek, yani daha rasyonel ve verimli şekle sokmak arayışından doğmuştur. Bu arayışların-ki bunlar Selim III, Mahmut II ve Tanzimat devrimlerini kapsar- ana özellikleri gerçek ideolojik temellerden yoksun oluşlarıdır. Hürriyet, eşitlik, kardeşlik gibi sağlam temelleri olan bir ideolojiye dayanan 1789 Fransız Devrimi’nin amacı, millet ile devleti birleştiren milli devleti yaratmaktır. ”¹⁵ Bu bağlamda ideoloji kavramının toplumların içinde bulundukları sosyal, siyasal ve kültüre farklılıklara göre çeşitlilik gösterdiğini söyleyebiliriz.

¹³ Cemil Meriç, *Kültürden İrfana*, İnsan Yay. , İstanbul 1986, s. 50-51

¹⁴ Rıza Sam, “Kitle İletişiminin Tüketim İdeolojisi Yada Üretilen Tiryakiliğin Büyüsü”, *Doğu Batı*, Sayı:30, . 2004/05, s. 143

¹⁵ Kemal Karpas, “Türkiye’de Bugün İdeoloji Durumu”, *Doğu Batı*, Sayı:30, 2004/05, s. 25-26

B. KURAM

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: “Fransızca’dan gelen ‘sinematografin ana kökeni Yunanca’dır. Sinema= Sinematograf= Kinematograf=Kinematografos yani hareketin kaydı, hareketin yapılışı, tespiti İngilizce karşılığı “Mation Picture” aynı anlamdadır, yani hareket halinde, hareketli resimler görüntüler.”¹⁶

28 Aralık 1895 yılında Paris ‘Capucines Bulva’ındaki ‘Grant Cafe’ Hint salonundaki gösteri ile başladığı söylenen sinema tarihinin, resimlerin hızla hareket ettirilmesi prensibine dayandığı bilinmektedir. Konuyla ilgili olarak Yeşilçam’ın sinema sitesinde şu bilgiler yer almaktadır: “1 Kasım 1895 Berlin’de Max Sklandowsky ve kardeşi Emil, kendi filmlerini gösterime sunmuşlardı. Fakat sinema tarihçilerinin büyük çoğunluğu, Sklandowsky’nin aygıtlarının gerçek anlamda bir projeksiyon makinesi olmadığı görüşündedirler. Onlara göre bu makine, sürekli hareketli resimler yerine görüntüleri arka arkaya gösteren, genellikle daha kaba bir aygıt olarak nitelendirilebilir. Hareketli resimlerin ortaya çıkışı ise, daha karışıktır. 1880’lerde Britanya’da ve başka bazı yerlerde Eadweard Muybridge, fotoğraflarla önemli deneyler gerçekleştirmiş, bu da Fransa’da Etienne Jules Marey’in çalışmalarını etkilemişti. Amerika’da ise daha önce telefon, fotoğraf ve elektrik ampulünün geliştirilmesine katkıda bulunmuş olan Thomas Edison, William Dickson’ın da bir fotoğraf plağıyla eş zamanlı olarak film gösteren bir araç icat etmişti. (Edison bu araca ‘Kinetofonograf’ gibi tuhaf bir isim vermişti ki, bu ismin tutmayacağını en baştan anlaması gerekirdi.) Ayrıca 1889’da ilkel bir kamera ve projeksiyon makinesi geliştirmiş (ve 1951 tarihli ‘Magic Box’adlı filme konu olmuş) olan İngiliz William Fries Greene’i de unutmamak gerekir. Lumiere kardeşler, şüphesiz, kamera ve projeksiyon makinesini birleştiren Sinematografi geliştirmekle büyük bir atılım yapıp, bu yarışta öne geçmişlerdir.”¹⁷

¹⁶ Sconamillo, a. g. e. , s. 13

¹⁷ <http://yesilcam.gen.tr/arastirma/sinematarihi.html>, 14/12/2007

“Oldukça dikkat ve ilgi çekici ve ‘naif’ heyecanlar uyandıran sinema, kendini tanıtmaya kadar bir deneme döneminden geçmiştir. Paris halkı şaşırtıcı buluşu 1895 yılının sonunda tanımış, Almanya’da ‘Biyoskop’un yaratıcıları Max ve Emile kardeşler halka açık ilk gösterilerini Berlin’deki ‘wintergarten’ salonunda 1 Kasım 1895’te sunmuşlardır. Amerika ise, aynı yıl sinematograf ile tanışmış ve Edison’un Kineoskop’u devre dışı kalmıştır. Çekoslovakya’da sinema erken(1896)yerleşmekle kalmamış, mimar Krizenecky’nin çektiği ilk dört kısa film 1898’de Prag’da yer alan ‘Mühendisler Sergisi’nde gösterilmiştir. Sinemanın erken dönemde keşfedildiği ülkelerden birisi de Avustralya’dır. Öyle ki, oradaki ilk sinema gösterileri Viyana’da 1896’da gerçekleştirilmiş; üç yıl sonra ise kentin ilk lüks sinema salonu ‘Kinopalast’ ismiyle açılmıştır. İngiltere, P. G. Roget (1824), J. Herschel (1826), W. Horner (1836), H. Desvignes (1860) gibi araştırmacıların çalışmalarıyla sinemanın tarih öncesine ışık tutmaya çalışmıştır. İngiliz sineması, William Friese-Green ve R. W. Paul ile başlamış; William Friese-Green 1893 kendi çekim ve gösterim aracının patentini almıştır. 1896 ise delikli (perfore) film ile çalışan bir alıcı ve göstericinin patentine sahip olmuştur. İtalya’nın ilk sinemacısı Filoteo Alberi’ni olarak bilinir. İspanya’da ilk filmleri, 1896’da fotoğrafçı Fructuoso Galabert çekmiştir. Sinema alanında biraz geç kalan Macaristan, ilk belgesel filmini 1901’de, Danimarka ve Portekiz ise 1899’da çekmişlerdir.”¹⁸

Sinema, dünya üzerinde başladığı serüvenine yedinci sanat sıfatını alarak devam ederken, bir çok sanat dalı ile de etkileşim içinde olmuştur. Toplumların, ötekilerin hayatına olan merakı, yaşadıklarına dışardan bakma şansı ve özdeşim kurma geçekleri sinemayı besleyen unsurlar olarak sayılabilir. Sinema gelişirken, televizyonun icadıyla filmlerin çekimi artmıştır. Sinema ve televizyonun önemli kitle iletişim araçları olarak ortaya çıkmaları, bir çok siyasi, ideolojik ve ekonomik tüketim biçiminin insanların hayatına girmeleri sonucunu doğurmuştur. “20. yy’ın başlarında, büyük kısmı İngilizce’yi iyi konuşamayan Amerika’daki göçmen nüfus için sinema, tiyatro ve kitaptan daha önce geliyordu. Bu geniş kitle için sessiz sinema ve basit öyküler biçilmiş kaftandı. Amerika’da sinemaya olan talebin büyümesinde 1917’ye kadar dışında kalmaya çalıştığı savaşın katkısı da büyük olmuştur. 1914 ve 1918 yılları arasında Avrupa’da film yapımı sürse de pek öncelik taşımıyordu. Amerika da ithalattaki düşüşü karşılamak ve kendi üretimini artırmak zorunda kaldı. Bu on yılın sonunda Hollywood,

¹⁸ Sconamillo, a. g. e. , s. 16-17

New York'un yerini alarak bu endüstrinin merkezi olmuş ve Amerika dünya pazarında söz sahibi olma yoluna girmişti.¹⁹ Sinemanın ekonomik bir sektör olarak doğduğu Hollywood, I. Dünya Savaşı sonuna kadar teknolojik bakımdan önemli mesafeler kaydetti. Savaşın etkisiyle neredeyse yok denecek kadar az filmin çekildiği İngiltere ise, Amerikan filmlerinin pazarı durumundadır. Bunu değiştirmek için 1927 yılında kota uygulaması başlatan İngiltere, film çekiminde az bir artışı sağlamakla beraber, istediği oranı yakalayamamıştır. Savaşın olumsuzluklarından hemen hemen aynı derecede etkilenen Fransa da savaş sonunda toparlanmak için çeşitli sanat okullarının açılması yoluna gitti. Sinema filmlerinin arka arkaya çekildiği Amerika, halkın dil eğitimi ve yaşam biçimleri noktasında filmlerden yararlanmış; aynı zamanda Avrupa ve dünyanın diğer ülkelerine doğru pazarını genişletmiştir.²⁰ Böylece sinema, ekonomik bir sektör olarak dünyanın bir çok ülkesinde kendini göstermeye başlarken, Hollywood bu noktada en önde giden olmayı başarmıştır.

2. Sinema Ve Toplum

a. Sinema

Sinema, insan hayatından parçaların belli bir zaman ve mekan içerisinde kurgulanarak perdeye aktarılması olarak tanımlanabileceği gibi toplumların sosyal yaşamlarının nasıllığının izlerini taşıyan bir sanat dalı olarak da isimlendirilebilir. Sinemanın kendine ait yorumu yada okuma biçimi ile içinde yaşadığı toplumdan aldığı bakış açısı kendini ifade de sinemaya yeni bir pencere aralar. Bu noktada kameranın arkasında duran yönetmenler insanların kendi dünyalarına ait anlatıları farklı bir noktadan ve farklı bakış açıları ile görme şansı bulurlar. Bu noktada sinema aracılığı ile insanlar genelde kendi toplumlarına özelde de kendi hayatlarına kamera arkasından bakabilirler. Bu açıdan yakalanan bakış yönetmenin ve senarist'in yorumundan geçmekle beraber, toplumsal yapının ekonomik, sosyal, kültürel vb yönlerine ait izler taşır.

Sinema bir sanat olarak içinde yaşadığı toplum için bir “ayna” olmak beraber toplumu ve toplumdaki insanları etkileyen de bir sanat dalıdır. Bu noktada Atilla

¹⁹ <http://yesilcam.gen.tr/arastirma/sinemataarihi.html>,14/12/2007

²⁰ <http://yesilcam.gen.tr/arastirma/sinemataarihi.html>,14/12/2007

Dorsay'ın bir paragrafını aktarırsak daha açıklayıcı olabilir “Sanat olayı, benliğinin, kişiliğinin, derinliklerinde duyduğu kıpırtıyı, dürtüyü dışarı vurmak, şu yada bu biçimde ortaya dökmek zorunda olan sanatçının yaptığı işin kendisine getirdiği kişisel tatmin, boşalma, rahatlama olarak kalmaz... Sanat eserinin, diğer tüm insanlar üzerinde de kaçınılmaz, önlenemez etkileri olacak, bu etki, zaman zaman dolaylı bir eğitime, duyumsatma, düşündürmeden, zaman zaman en sarsıcı, allak bullak edici bir silkelenmeye dek, çok değişik bir grafik boyunca gelişecektir. Sanat eserinin estetik alanda getireceği etkilenmenin bilinç altındaki uzantısı nereye kadar gider, bilinmez. Bu, belki de seçilen kravatı değiştirecektir sadece ama, insan dediğimiz o karmaşık ve olağanüstü yaratığın bilimin ulaşamadığı iç derinliklerdeki bilinçlenme olayının mozaigine, estetik duyguların katkı derecesini kimse bilemez. Sanat olayı olarak, sinema da insanoğlu üzerindeki bu etkiyi gerçekleştirir, yaygınlığı bir yandan etki gücü diğer yandan, bilinçlenme olayının mozaigine diğer tüm sanatlardan diğer tüm sanatlardan daha güçlü ve direkt biçimde katılır. Sinemanın insan bilinçlenmesindeki etkisini kavrayanlar, bu bilinçlenmenin belli bir yönde ve hızla gelişmesi gerektiği tarihsel dönemlerde, sinemaya bu yüzden el koymuşlar ve ondan geniş ölçüde yararlanmışlardır.”²¹ Sinemanın insan üzerindeki bu dönüştürücü gücü, onu politik söylemlerin toplumlar tarafından içselleştirilmesi noktasında bir araç olma konumuna taşımaktadır. Biçimsel olarak hayatlara dahil olan değerler, yeni bir kültürün yaratım noktasını teşkil edecektir.

Sinemanın insan üzerinde ona yeni bir kültür ve yaşama şekli kazandırma yada toplumları geleneksel yaşamlarından modern yaşam şekilleri yönünde dönüştürme etkisinin olduğunu da unutmamalıyız.

Sinemanın ne olduğu konusunda Adanır,: Jean Mitry'den şunu nakleder: “Sinemanın temelleri imgeler arası ilişkiler ve imge söz ilişkileridir. Sinema kendini ancak onlarla anlatabilir. Konuşan insanların karşısına kamerayı koyarak seyirciye bunu seyrettirmek sinema yapmak değildir. Bu konuşmalar ilginç olabilir yada gösterilen şey ilginç ve akıllıca olabilir. Ancak bunun sinema olduğu söylenemez. Böyle bir gösteri karşısında benim canım sıkılır. Bunu yalnızca fotoğraflar aracılığı ile yapılmış yazınsal bir anlatıma benzetebiliriz. Ben fotoğrafı da severim, ancak yapılan işin bir yazın eseri olmadığını söylemek gerekir. Bu bir prensip meselesidir.”²² Bu

²¹ Atilla Dorsay, *Sinema ve Çağımız*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2003, s. 31

²² Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Alfa Yay., Bursa 2003, s. 9

tanımdan da anlaşılacağı gibi sinemayı salt imgeleri yada eşyayı gözlemleyen bir sanat olarak düşünmek mümkün değildir. Sinema, kameranın arkasından baktığı hayat karelerini kendi anlatı yapısı içerisinde yeniden bir yaratıma tabii tutar. Bu süreç içerisinde sinemanın kendi dili oluşmuş olur. Bu yönüyle bakıldığında sinema, görüntü yada diyalogların arka arkaya sıralandığı bir anlatı biçimi değildir. İmgelerin canlılık kazandığı bir ifade alanıdır.

Yaşamın içindeki gerçeklerin imgesel yorumlarının sinemaya aktarımı ile, sinemanın kurgusal dünyası oluşmaktadır. Bu manada “filmsel imge gerçek değildir, gerçeğin yeniden sunumudur. Filmsel imge, seyirciye yeni bir gerçeklik olarak sunulur. İmgeler arasında insanı gerçeğe en fazla yaklaştıran filmsel imgedir. Bu da sinematografik anlatımın verili gerçekliği, gerçeğine en yakın biçimlerde yeniden üretme yeteneğine en fazla sahip olan anlatım aracı olmasından kaynaklanmaktadır.”²³ Buradaki yeniden üretme süreci üzerinde etkili olan doğrudan doruya yönetmenin kendisidir.

İnsan hayatının anlam ve şeklini açıklama açılırları yaratan sinema bir sanat olarak toplum tarafından tüketilmektedir. İnsanlar bilmek yada öteki yaşamlara ait gerçekleri izlemek için sinemaya giderler. Bir yönüyle de kendi yaşamına aktarabileceği pratikleri izler. Sanatı, insan hayatının anlamını açıklama hedefi ile değerlendiren Tarkovski, insanın sanatı tüketme isteğini şöyle açıklamaktadır: “Ne olursa olsun, yalnızca bir meta olarak ‘tüketilmek’ istenmeyen her türlü sanatın amacı, hiç şüphesiz, kendine ve çevresine, hayatın ve insan varlığının anlamını açıklamak, yani insanoğluna gezegenimizdeki varoluş nedenini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki de hiç açıklamaya bile kalkmadan onları bu soruyla karşı karşıya getirmelidir.”²⁴ Sinema perdesi, insanı kendi hayatının dışına çıkararak kendi hayatına bakma yada hayatının içindeki diğer insanların hayatına bakma olanağını insana sunarken, yaşamının hedefini ve anlamını dışardan bir gözle görme imkanını da yaratır. Bu yönüyle filmsel anlatının bir parçası ve aynı zamanda öteki olma imkanı doğar.

“Görüntü her zaman bir başkasının resmidir, sinema hayatın görüntüsüdür, insan ötekinin aynasıdır. Bireyin kendi içindeki diğer bireyler, her an yenilenen ruhun iz düşümü olarak görülebilir. Nasıl ki masal ve mitoslar toplumun kolektif bilinç dışını

²³ Sadık Battal, *Asıl Film Şimdi Başlıyor*, Vadi Yay. , Ankara 2006, s. 25

²⁴ Tarkovski, a. g. e. , s. 42

ifade ediyorsa, iman sineması da birey ve toplumun düşlerini yansıtır. ”²⁵ Bu yönüyle bakıldığında sinema, iki uçlu bir anlatı içermektedir. Bunlardan birincisi, insan içinde yaşadığı topluma ait anlatısal parçalarından izler. Bu anlatısal parçaların, insan hayatını olduğu gibi yansıtan bir anlayışla ifade edilmediğini daha önce belirtmiştik. Anlatısal yapının dokunuşunda en önemli etken olan yönetmenin bakış açısı ve hayatı algılama biçimi bu anlatıya yansıyacaktır. İnsan bu yönüyle sinemada kendi yaşamına ait gerçeklerin imgelerinden yaratılmış bir dünya ile baş başa kalır. İkinci yönüyle ise, toplumsal bilinçaltının bir yansımasını ifadelendirir. Toplumların tarihlerinin ve edebi kültürlerinin yarattığı karakter ve mitler, perdede canlılık kazanır. Bu yönüyle sinema, toplumsal bilinçaltına ayna tutan bir sanat olarak da değerlendirilebilir.

Sinema, kameranın olduğu yerden hayatı algılama biçimi olarak yorumlanabilir. İzleyici film izlemeye başladığı zaman, kamera nerede duruyor, açı ışığı nasıl alıyor, hangi görüntüler kameranın hayat alanına dahil ediliyorsa hayata o açıdan bakar. Bu açının ışığın ve kısaca bu çerçevede bir araya gelen görüntü bütünü insan duyguları üzerinde yaratacağı etkileri de farklıdır. İnsan, “ister gerçeğe ister görüntüye inansın, her film bize doğanın birebir resmini vermez. Bir seçmede bulunur ve bize yeni bir dünya kurar. Filmsel zaman ve mekan, bu yönüyle kurgusaldır ve nesnelliğin seçilmiş, yeniden oluşturulmuş bir benzeridir. Zaman ve mekan kaymaları, gerçek üstü sıçramalar, imlemeler, soyutlama ve kaymalar, felsefi gerçekliğin sahip olduğu anlatım imkanları arasındadır. Geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman birleştirilebilir, birbirinden farklı mekanlar arasında geçişler ve birliktelikler oluşturabiliriz sinemada. Kaba çizgilerle ayrımlarsak, Batı’da ortaya çıkan ve süregelen gerçeklik kavrayışında sinema, gerçeği sadece tasvir eder, sergiler. Yorum seyirciye bırakılır. Doğu kültürlerinde ise, sinemaya kaynaklık eden gerçeklik anlayışında, bunun neredeyse tam tersi bir durum geçerlidir. Asıl olan duyurulmak istenendir, temsili bir biçimde iletilen muhteva, yorumunu da içinde taşır. Ve her şey, müzik, efekt, diyalog, oyun, mizansen ve alıcı hareketleri, bu içeriğe hizmet eden, onu ileten, tamamlayan ve besleyen öğelerdir. Bazin’e göre, “gerçek çok katmanlıdır, bu katmanları alıcı bulabilir, bilinmeyen ortaya çıkarabilir, duyarlarla algılayamadığımız gerçekliği gösterebilir Yönetmen, bir olayı tüm gerçekliği ile gösterebilmek için, alıcıyı üç yada dört dakika devindirebilir. Böylece doğal bütünlük bozulmaz, dünya parçalanmadan verilir. Devinen alıcı, gerçekliği yakalar. Görüntü gerçek dönüştürülerek değil, gerçekten seçme yapılarak oluşturulur.

²⁵ Yalsızuçanlar, a. g. e, s. 241

Sinema gerçeğin sürekliliğini yansıtmalıdır; montaj, yönetmenin kasıtlı ve bozucu olarak işe karışmasıdır”²⁶

Bu bağlamda bir sanat olarak sinema, gerçeğin yansıma biçimlerinin meydana getirdiği biçimsel öğeler aracılığıyla bir toplumsal dönüştürme mekanizmasıdır. Bir çok insanı bir anda bir araya getirerek onların bilinçlerine seslenen sinemayı ilk sinema eleştirmeni olarak nitelenen Faure’un sinema tanımını Gönen şu şekilde aktarmaktadır: “Faure’a göre sinema, her şeyden önce, maddesiz bir enerji olan devinen ışığın doğrudan kımıltısız vücutların ve şeylerin üzerine duyulur anlamlar yazdığı senfonik bir sanattır (sineplastik). Yani sinema, Tanrının insanlığı farklı dilleri konuşmaya mahkum ettiği İncil’deki Babil kulesi mitosundan beri, insanın rüyasını gördüğü evrensel bir dil olarak doğmuştur. Sinema dilinin evrenselliği ile, bütün ülkelerin her yaştan, her cinsten olası seyircilerine hitap eder. Zira Faure’a göre sinema, epizotların diyaloglar etrafında düzenlediği bir anlatı değil; fakat imajların arkadaşlığında bestelenen bir görsel senfonidir”²⁷ Faure’un da vurguladığı gibi sinema, insanlar arasında ortak bir anlaşma aracı yada bir dil olarak nitelenebilecek bir sanattır ancak bu sanatın insanların kültürel ve yerel değerlerini aynılaştırmak gibi bir yönü de üzerinde taşıdığı görülebilir gerçeklerdendir. Sinemanın imajlardan oluşan canlı sunumu farklı duyu ve algılarda ortak hisler yaratır. Bu yönü sinemanın politik yanını beleyen bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Sinemanın toplumların dönüştürme gücü bir çok sanat dalına oranla çok daha fazladır. Sinema bir yerde zaman sorunsalını aşarak sonsuz bir var olma isteğinin taşıyıcısı olarak toplum karşısına çıkmaktadır. Sanatçı yarattığı eserin zamana direnme gücü kadar sonsuzlaşır yada yaşarlık kazanır. Bu noktadan bakıldığında insan, yarattığı sanat dalları aracılığı ile yok olmanın itici sesinden kendini uzaklaştırma çabası olarak yedinci ve genç sanatı olan sinemaya sarılmaktadır. Tarih boyunca insanlar çeşitli heykeller, mezarlar, ikonlar, tapınaklar, resimler. . vs aracılığı ile sonsuza karışma serüveninin peşinden koşmuşlardır. Sanat dalları içinde sinema bu serüvenin devam ettiğine en önemli kanıttır.

Filmsel görüntünün yaratım sürecinde, sanatçının yaşamışlıklar içinde farkları gözlemleyerek bir yeniden yaratımın öncüsü olduğunu ifade eden Tarkovski’ye göre “İnsanın, akıp giden hayatına şöyle bir dönüp bakması bile, başından geçen olayları birbiriyle hiç karıştırmadığını hayretle fark etmesine, karşılaştığı kişilerin

²⁶ Yalsızuçanlar, a. g. e. , s. 125

²⁷ Metin Gönen, “Faure, Godard ve Entelektüel Sinema”, *Doğu-Batı*, Sayı: 36, 2006, s. 234

benzersizliğini fark etmesine yetiyor. Tekillik ve karıştırılmamak var olmanın her anına üstün geliyor. Hayatın kendisinde benzersiz ve karıştırılmazdır. Sanatçı işte bu hayatı, her seferinde yeniden kavramak ve biçimlendirmek ister. Her seferinde boş yere, insan varlığının hakiki görüntüsünü sonu gelmez gibi gelen kaynağından bulup çıkaracağını umarak... Güzellik, hayatın gerçeğinde saklıdır; sanatçı tarafından bir kere daha kavranıp büyük bir dürüstlikle şekillendirildiğinde güzellik de ortaya çıkar.²⁸ Hayatın ayrıntılarında saklı olan güzelliklerin keşfi temeline dayanan sanat, sanatçı gözüyle yaşanmışlıkların ayrıntılarına gizlenmiş güzelliklere görünürlük kazandırma çabası olarak nitelendirilebilir. Birey yaşarken hayatın ayrıntıları o farkına varmadan akıp gider bu akışa beklide akıllılar dünyasının bir kıyısında, sisli bir dağın başına çöreklenerek, dünyayı kendince anlamlandırmaya çalışan²⁹ bir deli olan sanatçı kendi penceresinden bir yön verir ve görsellik kazandırır. Sinema, bu delinin yüksek dağların tepelerinden toplumlarını izleyen gözleriyle yorumladıklarının ifadesidir. Bu bağlamda sanatçı toplumuna tuttuğu aynada kendi yansımaları da seçebilme şansına erişmektedir. Sanatın insana sunduğu bu şans eteklerinden yakalayan sanatçı, bir çok toplumsal dönüşümün öncüsü ve ivmecisi konumundadır.

b. Sinema ve Toplum İlişkisi:

Sinema, tek tek bireylerin algılarından toplumun genelini etkileyen bir sanat olarak değerlendirilebilir. Sinema karanlık bir salonda toplumdan bir parçaya hitap eder. Bu parçanın yaşamı anlama, anlamlandırma, hayatının içinden değerlere bakma, kadın, erkek, cinsellik. gibi yaşamsal konuları algılama biçimine hitap edebilir. Perde de gözlemlenen yaşam kesitinin onu izleyen topluluk üzerinde bir çok etkiye sahip olduğu bilinmektedir. İzleyici perde de gördüğü filmin bir parçası olarak verilen değerlerin içinde yaşar o derelerin yaşanış biçimine katılır. Bir bakıma izleyici karanlık bir salondan baktığı öteki yaşamın canlı bir parçası olur. Bu bağlamda sinema bizim hayatımızdan değerler taşıdığı gibi sanatsal okuma biçimine dayalı olarak yeni değerlerinde üreticisi konumundadır. Aynı anda bir çok duyumuza hitap eden sinema, toplumu okuma konusunda sosyal bilimcilere ışık tuttuğu gibi toplumsal sorun ve çelişkilerin yansıdığı bir ortam olarak değerlendirilebilir. Bu noktada Şasa'nın akıllılar

²⁸ Tarkovski, a. g. e. , s. 120-121

²⁹ Ayşe Şasa, *Delilik Ülkesinden Notlar*, Gelenek Yay. , İstanbul 2003, s. 17

dünyasının bir kıyısında, sisli bir dağın başına çöreklenerek dünyayı bu çelişkileri ile anlamlandırmaya çabası anlamlıdır.³⁰

Toplumsal dönüşümün dünyadaki bir çok ülkede başlatıcısı ve hızlandırıcısı sinema olarak değerlendirilmektedir. Geleneksel kültür öğeleri perde deki temsili etkiledikleri gibi bu temsilden büyük oranda etkilenirler. Dünya üzerindeki bir çok kültür ve gelenek bu temsiller aracılığı ile modernizemin taklide dayalı yaşam biçimleri arasında ilerlemiştir. Kitle iletişim araçları bu noktada kültürle kendini dönüştürme fırsatı vermemiştir. Perde de izlediği karakterlerle kendini özdeşleştiren bireyler kendi toplumsal yaşamlarında karşılaştıkları olaylara tıpkı izledikleri filmlerin kahramanları gibi bakmış ve onlar gibi tepki vermeyi tercih etmişlerdir. Bu bağlamda anne-baba, çocuk-aile, birey-komşu, birey-iş...vs arasındaki ilişkilerin belli bir kalıbı oluşmuş ve sosyal hayatta yaşarlık kazanmıştır. Sinemanın toplumsal dönüşüm üzerindeki bu etkisi onun politik olarak kullanımına da zemin hazırlamıştır. “Temsiller,içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller, benliği söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle, bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın, toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar.”³¹ İzlenen rollerin içselleştirilmesi ve bu rollerin idealice edilmesi nedeniyle izleyici filmin verdiği duygu ve düşünsel tutum yönünde film içinde ilerler. Bunların en iyi örneklerini bizim sinemamızda gözlemlemek mümkündür.

Özellikle popüler Türk sinemasında konu, verilmek istenen değerler etrafında şekillenirken aynı zamanda tutum ve davranışları da biçimlendirir. Popüler Türk sinemasında işlenen en önemli temalarda biri ailenin kutsallığı ve geleneksel değerlerin ataerkil bağlamda korunması temeline dayanır. “Seyircinin filme ve yaşanan olaylara duygusal katılımı ancak filmdeki karakterlerle özdeşleşebilmesine bağlıdır. Sinema, kamera açılarını ve hareketlerini, dekor ve kostümü, ışığı, oyunculuğu, çeşitli film hilelerini kullanarak yarattığı atmosferle bu özdeşleşmeyi sağlamaya çalışır. Sinema bunu sağlarken bir gerçeklik yanılsaması yaratır. Böylece filmler, perdede görünenlerin

³⁰ Şasa, a. g. e. , 2003a, s. 17

³¹ Ryan Micheal -Douglas Kellner , *Politik Kamera*, Ayrıntı Yay. , İstanbul 1997, s. 37

değil, gerçek dünyanın nesnel bir yansıması olduğu izlenimini verirler. Popüler sinemanın dayandığı özdeşleşmenin gerçekleşmesi için bu şarttır. Özdeşleşmenin sağlanmasıyla filmdeki olaylara kendini kaptıran seyirci, filme düşünsel olarak katılmak yerine filmin anlatısının kendini yönlendirmesine izin verir ve böylece filmdeki verili mesajları sorgulamadan pasif bir şekilde kabullenir. Popüler sinema, anlatı uylaşımları, yoluyla seyirciyi pasifsize etmesi gibi nedenlerle sistemin devamını sağlayan, egemen ideolojiyi pekiştiren ideolojik bir aygıt olarak eleştirilmiştir. Egemen ideolojinin yeniden üretilerek pekiştirilmesi sinemanın sunduğu temsillerle yakından ilişkilidir.”³²

Sinema, bir takım yerel değerlerin eleştirilmesi bir kısmının da korunarak daha da içselleştirilmesinde önemli bir fonksiyona sahiptir. Bir çok yönüyle modernleşme biçimi şekle dayalı olan Türk toplumsal yapısındaki dönüşümün, kurgulanmış anlatılar aracılığı ile yeni şekiller aldığı söylenebilir. Filmsel anlatının Türk popüler film kamerasından nasıl görüldüğü konusunda Abisel şunları yazmaktadır: “Sinema bir popüler kültür biçimidir. Popülerlik ve popüler kültür biçimleri, sınıf yada toplumsal cinsiyet politikaları açısından can alıcı bir önem taşıdığından, insanların kendilerini ve toplumdaki yerlerini anlamalarıyla, kültürel biçimlerin sunulduğu kurmaca anlatımlar arasında nasıl bir ilişki olduğu sorusu, uzun süredir sorulmaktadır. Popüler filmlerde kurmaca anlatılardır. Bu çerçevede, popüler filmlerin yaşamsal ilişkileri, çelişki ve çatışmalar, kısaca dünyayı nasıl temsil ettiğine bakmakta da ilgi çekici olmaktadır. Anlatı, yaşamı, ilişkileri, insanı, aşkı vb. anlama ve açıklama yollarından biridir. Dolayısıyla mitlerle masallardan bu yana anlatılar, kültürel yaşamın temel taşlarını oluşturur. Anlatı, “gerçek işte burada temsil edildiği gibidir”, “doğal olan budur”, demenin bir aracıdır. Bu nedenle anlatı, özünde ideolojiktir. Özellikle popüler anlatı biçimleri, dolayısıyla filmsel anlatılar, toplumsal etkileşimdeki sınıf, cins ve ırk çatışmalarının belirleyiciliğini gizleyerek, “nesnel”, “yansız” bir bakış açısı imal etmeye çalışır. Ortadan kaldırılamayan toplumsal çelişkilere, giderilemeyen gerilimlerle imgesel yada biçimsel çözümler icat etme işleviyle, anlatı biçimleri üretmenin kendisi, başlı başına ideolojik bir eylemdir.”³³

Bu noktadan Türk sinemasına baktığımız zaman 1960'lara gelinceye kadar sinema, toplumsal ve kültürel dönüşümün sancılarına karşı son derece kapalı bir dile

³² Y. GürhanTopçu, “Karanlığın Kızları:Korku Sineması ve Kadın”, *Sinemada Anlatı ve Türler*, Vadi Yay. , Ankara 2004, s. 157-158

³³ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yay. , Ankara 2005, s. 35

sahiptir. Bu dönemde sinemaya hakim olan ağır dramatik yapısı ile filmlere uyarlanan piyasa romanları, belgesel nitelikli filmler ve maliyeti düşük mısır filmleri toplumun içinde yaşadığı gerçekliğe çok uzak olduğu gibi perde de kurgulanan hayatlarda kapalı mekanlarda yaşanan çok düzenli hayatlardır. Filmsel anlatı bu düzeni bozan unsurlar ve bunların hayatlar üzerindeki etkisi etrafında kurgulanmıştır. Ayrıca 60'lı yılların ortalarında öne çıkan Amerikan filmleri henüz modernleşme yolunda olan bir ülke için önemli bir dönüştürücü unsur olmayı başarmıştır. Ancak daha öncede ifade ettiğimiz gibi bu dönüşüm daha çok bir değer aktarımı biçiminde değerlendirilebilir. “Batı kültürünün topluma nüfuz etmesi toplumsal sorunları ve kültürel erozyonu hayatımızın bir parçası haline getirmektedir. Aslında Batı kültürü terimi yerine “Amerikanlaşmak” demek belki daha doğru olacaktır. Özellikle kitle iletişim araçlarının etkin rol oynadığı bu süreçte Amerikan yaşamı insanlara sunulmuştur. İnsanların tüketim alışkanlıkları özellikle büyük şehirlerde değişmiş, yemek kültürü, alış veriş kültürü ve davranışları standartlaşmış ve bu imkanlara ulaşamayanlar ise medyada izleyici olarak bu değişime katılmışlardır. Sinema da Hollywood’un düzenli politikası sayesinde bu süreçte önemli rol oynamıştır. Popüler oyuncular ve film türleri ile sinema salonlarına gelen seyirciye “Amerikan kültürünü” her zaman olduğu gibi öğretmiştir.”³⁴

Sanat, insanın kendisi ile yaşadıklarının anlamı arasında bir bağıntı kurma çabası ve bu anlamın kurgulanmış bir yaratımı olarak nitelenebilir. Filmsel anlatının kendini gerçekleştirmenin tek ölçüsü toplumsal hayatın gerçeklerini yansıtırma gücü olarak nitelendirilmeyebilir. Çünkü birey sadece yaşadıklarından ibaret değildir. Onu var eden duyguları, hayalleri, anlama ve anlamlandırma biçimi olarak sıralanabilir. Sinema, insanların rüyalarını, bilinçaltılarını, hayal edebildiklerini, yaşadıklarını, yaşamayı umduklarını yeni bir yaratma ve okuma biçimi ile perdeye yansıtabilir. Ancak kurgusal anlatılar sürekli kendini tekrar ediyor ve konu değiştirilen oyuncularla yeniden ve yine yeniden aynı konu etrafında dönüyorsa bu sanatsal yaratımdan uzaklaşmanın bir ifadesidir. Sanatı ve dolayısıyla sinemanın yaratımsal yanının içinde yaşanan toplum açısından geldiği boyutun ifadesidir. Sinemanın özgür bir ekonomik altyapıya sahip olmaması da Türk Sinemasında belli kalıpta filmlerin üretilerek toplum tarafından tüketilmesini besleyen unsurlardan biri olmuştur. Bu filmlerin insanları yaşamın sorunlarından uzaklaştırarak kısa bir süre içinde olsa daha masalsı bir ortamda yaşatması ve mutlu sonlar ilk dönem sinemasının tüketiminde önemli bir nedendir.

³⁴ Nigar Pösteği, *1990 Sonrası Türk Sineması*, Es Yay. , İstanbul 2005, s. 42

“Erkeklerin denetlediği bir sektörün ürünü olarak popüler filmler, kadın-erkek ilişkilerinde ki gerginlikleri giderme konusunda, hem ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışarak hem de cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini törpüleyerek önemli bir işlev görür. Türk sineması da belli bir dönemde, kültürel bir birikim olarak popüler filmler aracılığı ile kadın olmanın anlamlarını üretmiş, Türkiye’de ki ataerkil düzenin iktidar ilişkileri ve ideolojinin gerekleri doğrultusunda kadın modelleri çizmiştir. Toplumsal ve kültürel yaşamın kadın açısından son derece aşikar eşitsizlikleri,gözyaşı yada kahkaha aracılığı ile doğallaştırılmış, ‘dünya maalesef böyledir’ denmiştir. Bu eşitsizlikleri meşrulaştırmak, kadın seyircinin günlük gerilimleri yumuşatmak üzere, film aracılığı ile yaşam ve toplumsal ilişkiler ‘kaçınılmaza’ denecek biçimde yeniden kurulmuştur”³⁵ Bu modernize yaşama aralanan kapılardan giren değerler, kadının toplumsal duruşu açısından filtrelenmiştir. Bu noktada bir çok tutum toplumun farklı bireyleri tarafından öğrenilmiştir. Bunun dayandırıldığı temel felsefe ise Türk toplumsal yapısı açısından ailenin önemli bir yapı taşı olarak değerlendirilmesi, kadının buradaki rolünün değişiminin bu yapı üzerindeki olumsuz etkilerinin giderilmesi amacı olarak düşünülebilir. Batı toplumlarında toplumsal iş bölümünün başlattığı bireyselleşme girişiminden aile ve kadında hesabına düşen payı almıştır. Bu filmler üzerinden kadının toplumsal rolü ve ailenin toplum açısından önemi tanımlanmıştır. Popüler Türk filmlerinde kadın, kılık kıyafet devrimleri ile örtüşür bir biçimde giyinir ve davranışları da buna uyumlu bir biçimdedir ancak toplumdaki yeri geleneksel görev ve sorumlulukları etrafında tanımlanmıştır. İlk dönem Popüler Türk filmlerinde çalışan kadın modelleri görmek pek mümkün değildir kadının yeri güvende olacağı evi olarak tanımlanmıştır. Buna paralel olarak erkek de geleneksel rolüne uyumlu olarak ailesinin ekonomik gelir kaynağıdır ve onu kötülüklerden koruma görevini üstlenmiştir. “Geleneksel olarak kadının toplumdaki statüsü,genç kızların evliliğe ve sonunda nineliğe geçişe dayalı ‘doğal yaşam çevrimi” ne koşut bir çizgi izler. Kadın hayatı boyunca hem bireysel seçimden, hem de siyasal güçten mahrum bırakılır.”³⁶ Sinemada tanımlanan kadının etkin konumu, toplum tarafından da onaylanan ve içselleştirilmeye çalışılan bir tutum olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda bir çok değer kadın ve toplumsal konumunun tanımı üzerinden işlenmektedir.

³⁵ Abisel, a. g. e. , s. 136

³⁶ Nilüfer Göle, *Melez Desenler*, Metis Yay. , Ankara 2000, s. 120

Türk toplumunda sinemanın “ucuz eğlence” aracı olarak algılanması da bir anlamda yapımcı ve yönetmenlerin farklı arayışlara girmesinin önüne geçmiştir. Özellikle Melodram türü filmler geniş halk kitleleri tarafında tüketilmeye başlanınca yapım şirketleri ve yönetmenler talebi karşılamak amacıyla benzer çalışmaları ortaya koymuşlardır. Popüler filmler ticari bir altyapının gereği olarak çokça üretilirken aynı zamanda bit takım toplumsal değerlerin ve verilmek istenen duygu ve düşüncelerin topluma taşınması açısından bir körü görevi görmüştür Bu yolla toplumsal roller ve bunların nasıllığı hakkında izleyiciye belli mesajlarda verilmiştir. Bu bağlamda Abisel, Türk sinemasının kadına karşı ideolojik bir duruşunun olduğunu ifade etmektedir. Popüler filmlerde ailesinin yada büyüklerinin sözünü dinlemeyen kadınların başına bir takım kötülüklerin gelmesi ve sonun da doğru yolu bularak evine dönmesinin duygusal bir çerçevede verilmesini örnek olarak göstermiştir. Erkeğin ataerkil otoritenin temsilcisi olarak kadına karşı korumacı ve onu kötülüklerden korumak amacıyla şiddet içerikli otoritesinin kullandırılması yoluyla erkeğin otoritesi ve şiddet gösterisinin meşrulaştırıldığını şu cümlelerle ifade etmektedir. “Popüler filmler aracılığı ile Türk sineması kadına ilişkin kendi ideolojisini şöyle ortaya koyuyor: Kadın karakterlerin başına gelenler –ister töreler, ister kötüler, ister kader yüzünden olsun- çok korkunçtur; bu yüzden kadınlara acımamak elde değildir; ama işte kadını kadın yapan tamda budur, tüm bu korkunçluklara gerektiğinde boyun eğmesini bilmesidir. Kadın eğer çok büyük bir yanlışlık yapmışsa, sabrının fedakarlığının ödülü olarak erkek karşısında küçük – duygusal-başarılar ve “evlilik” tacını kazanabilir. Ama erkeğin temel mutsuzluk kaynağı olduğundan gerektiğinde ölerak cezalandırılması da mubahtır.”³⁷

Popüler film anlatılarında izlenen bu değer aktarımı ile birlikte modern yaşamın şekli öğeleri de toplum davranışına yansıma biçimini de bu yolla büyük oranda gerçekleştirmiştir. Türk toplumunun arz-talep temeline dayanan sineması da kendi modernliğini yaratma noktasında toplumsal yapılanmanın içinde bulunduğu eksiklikleri paylaşmıştır. Göle, bu noktada şunları aktarmaktadır: “Türkiye’nin metnini yazabilmesi için araçları yeniden keşfetmesi gerekecektir. Gerçeğin ancak bilgi ve sanat diliyle yeniden üretilerek dönüştürülebileceğinin zevkine varması gerekecektir. Bunun için bilgi üreticilerinin ve estetik yaratıcılarının bir yandan devlet ve siyaset eksenine göre özgürleşirken, öte yandan güncelliğin kuşatmasından da sıyrılmaları gerekmektedir. Siyasetin ve gündelik yaşamın bireyi esir aldığı bir toplumda, muhayyele zenginliği ve

³⁷ Abisel, a. g. e. , s. 137

keşif zordur. ”³⁸ Göle’nin de ifade ettiği gibi modern yaşamın dünya toplumları üzerindeki seyahati inkar edilemez bir gerçektir. Bu seyahat esnasında modernizm farklı toplumsal ve kültürel öğelerle karşılaşmaktadır. Bu karşılaşmanın toplum tarafından doğal bir zemine oturtulması ve içselleştirilebilmesi için her şeyden önce kültürel değerler ve sanatsal bakış ile yeniden ve yerel değerlerle uyumlu bir biçimde yeniden yaratılması gerekmektedir. Bu yeniden yaratımın yaşam ayaklarını sanat ve bilginin üreticisi konumundaki toplumsal kurumlar üstlenmelidir. Şekle dayalı yeniden ve uyumlu bir biçimde üretilmeyen modernliğin yaşamda meydana getirdiği parçalanmışlıkları izlemek için Türk toplumsal gerçeğine bakmak yeterlidir. Modern yaşam biçimi ile yerel değerler ve yaşam şekilleri arasın da yaşayan toplum, bu arada kalmışlığın yarattığı boşluk ve çatışmaları hayatının tüm yönlerine yansıtmıştır. Tam olarak nasıl olduğu konusunda çelişkilerin yaşandığı yaşam biçimleri oluşmuştur. Bu noktada ekonomik siyasi açıdan bağımsız bir sanat yaratımından söz etmek mümkün değildir. Sanatsal üretimin ve özelde de sinemanın ekonomik bağımlılıkları yeni bir ‘metin’ yazımının önünde duran en önemli engeller olarak sayılabilir. “Türk sinemasının ilk yıllarına damgasını vuran Muhsin Ertuğrul genellikle yönettiği oyunların filmlerini çekmiştir. Muhsin Ertuğrul’un sürekli olarak sinemaya devlet yardımı gerekliliğini belirtmesi devletin sinemaya ilgisizliğinin somut bir göstergesidir. Fakat bir çelişkide sürekli olarak gündemdedir. Devletin sinemaya katkısı olmamasına karşın uzun süre dönemin etkin yönetmenleri Cumhuriyet’in etkin değerleri ile uyumlu filmler çekmişlerdir. ”³⁹ Bu dönemde Resmi ideoloji sinema faktörünün toplumsal dönüşümdeki rolünün farkındadır fakat bu dönüşümü sağlama açısından takip edeceği yöntem konusunda karar verememiştir. Sinema devlet desteği almamakla beraber yeni Türkiye’nin yaratımında aktif olmaya çalışmıştır. Yukarıda deyindiğimiz gibi kadın ve erkeğin toplumsal rollerinin tanımlanması, toplumsal ahlak kurallarının sınırları.... gibi.

Sinemanın toplumları etkileme biçimi ve bu açıdan Türk popüler filmlerinin etkisine değindikten sonra sinemanın toplumlar tarafından çokça benimsenen bir sanat olmasının altında yatan gerçekleri irdeleyebiliriz. Tarih boyunca birçok medeniyet yeryüzünde yaşamış ve bu medeniyetlere ait toplumlar, hiçbir iz bırakmadan Tarih sayfaları arasında kaybolmamışlardır. Bu gün dünyanın dört bir yanındaki büyük müzeler bu medeniyetlerin yaşanmışlıklarına ev sahipliği yapmaktadır. Bu

³⁸ Göle, a. g. e. , s. 9-10

³⁹ Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Deniz Yay. , Ankara 2006, s. 23

medeniyetler kendi varlıklarını meydana getirdikleri kültür ve sanat ürünleri aracılığı ile zamana meydan okuyarak çağlar sonrada var olmanın bir yolunu bulmuşlardır. Günümüz insanları bu geçmiş medeniyetlerin yaşam biçimlerini ve bazen duygu ve düşüncelerini bıraktıkları bu eserler aracılığı ile anlayabilmektedirler. Yunan filozoflarından Heraklitos derki ‘Zaman, geçip giden akıcı bir şey değildir. Zamanın içinden geçip giden insandır’ İnsan zamanın içinden geçerken yada zaman insanın hayatından kayıp giderken insanın yaşanmışlıklarına dair öğeleri de beraberinde taşır. Sonraki nesiller bu platformda geçmişe dokunma şansını elde eder.

Zamanın insan hayatından hiçbir iz bırakmadan yok olduğuna inanmayan Tarkovski, insanın sinemaya gidiş nedenine de bu bağlamda şu şekilde açıklamıştır: “Genelde insan yitirilmiş, kaçırılmış yada henüz erişilmemiş zaman yüzünden sinemaya gider. Çünkü sinema başka hiçbir sanat türünün başaramayacağı kadar insanın olgusal deneyimini genişletir, zenginleştirir ve derinleştirir ve hatta yalnız zenginleştirmekle de kalmaz adeta gözle görülür bir şekilde uzatırda. Sinemanın esas gücü budur.”⁴⁰ Hayatı her zaman dilediği gibi yaşayamayan insan, sinema perdesi aracılığı ile katıldığı öteki hayatları kısa bir süre içinde olsa hayatı ile özdeşleştirir. Bu öteki hayatların duygusal bir parçası olarak filmsel anlatıya dahil olur.

Sinema toplumsal bir sanattır ve toplumun içinde çıkan bireyler tarafından üretilmektedir. Buna bağlı olarak toplumun sahip olduğu değer ve yargıların yeniden bir okunmasının sunumu olarak değerlendirilebilir. Bu noktada sanatçı kimdir? Sorusuna “kendini güzel olanı dışa vurmaya adanmış olan kişidir.”⁴¹ diyen Adanır’a göre sanatçı içinden çıktığı toplumsal yapının değer ve yargılarını farklı bir pencereden okuma şansına sahip olan bir kişidir. Dolayısıyla bu farklı okuma toplumun gelişmesinin önünü açan bir süreçtir. Sanatın yaratımı sürecine katılan toplumsal yapı, yeni bir yaratımın başlatıcısı olma sürecine de kendini ekleme fırsatı yakalamaktadır. Bu bağlamda sanatçı topluma karşıdan bakan ve toplumu eleştirel bir gözle inceleyebilen bir noktadadır. Bu eleştirel süreç sanatçının yaratımları aracılığı ile topluma yansımaktadır. Bu yansıtmada salt bir eleştirelilikten öte dışardan durup içe dönük bir inceleme noktasından söz etmek daha doğru olur. Ancak sanatçı yaratımsal çalışmalarını mevcut otorite erkinin ideolojik çerçevesi ile uyumlu bir biçimde üretirse sanatçının eleştirel gözü kapatılmış ve toplumun kendi değerlerinden kendi yeniden

⁴⁰ Tarkovski a. g. e. , s. 73

⁴¹ Adanır a. g. e, s. 8

yapılanmasının önu kesilmiş olur. Bu bağlamda sanatın özgür yaratım gücü tükenmiş ve kendini tekrar eden bir süreç başlamış olur.⁴² Sinema bir sanat olarak toplumsallığı içinde taşıdığı gibi, toplumlara kendine karşıdan bakma şansını da sunmaktadır. Bu bağlamda sanat aracılığı ile toplumsal bir yeniden dönüşümün önu açılabilir. Ancak ideolojik bir yaklaşımla her şey olduğundan farklı gösterilmeye ve olumsuzlukları görülerek üzerine gidilmek yerine görmezden gelinirse bir yeniden yapılanmadan ve evrensel değerlerin yakalanmasından söz etmek pek mümkün olmaz. Bu açıdan bakıldığında Geleneksel Türk sineması, ifade edilen biçimde bir toplumsal dönüşüme öncülük edememiştir. Toplumdan uzak, yapma dünyalarda üretilmiş kurgularla, bir hoşça vakit geçirme aracı olmanın ötesine geçememiştir. Sinemanın içinden çıktığı toplumun kültürel dokusundan beslenerek kendini yaratan bir sanat olarak değerlendirilmesi noktasında Şasa şunları aktarmaktadır:“Sinema tekniğinin temeli, toplumsal kültürdür. Her toplum yada her uygarlık birimi sinema tekniğinin ana çekirdeğini –sinematografisini- kendi sosyal kültürünün işlevine uygun olarak kurmak, geliştirmek durumundadır. Bizimki gibi çok özgün bir uygarlık zeminine sahip ülkelerde bu özellikle böyledir, böyle olmalıdır. Üç katmanlı bir işlem düşünülmelidir. En alt katmanda toplum kültürü, onun üstünde o kültürün işlevine uygun kurulmuş bir sinema dili- sinema tekniği ancak canlı kültürel zemine uygun bir dil inşasında kullanıldığı zaman sahici bir işlev kazanır- bunun üstünde sanatsal bir üst yapı, o toplumun sinema sanatı yer alır.”⁴³ Sinema, içinden çıktığı toplumun kültürel dokusundan kopuk bir yapıyla meydana getirdiği eserler aracılığı ile topluma bir ayna olma fonksiyonundan uzaklaştığı gibi aktarmacı bir yapıdan beslendiği gerekçesi ile de çeşitli eleştirilerin hedefi haline gelmektedir.

Günümüzde sanatçının hala köyün delisi olduğunu söyleyen Adanır şöyle demektedir: “Çünkü zavallılığını yada evren karşısındaki zavallılığını ve yalnızlığını inkar etmeyecek kadar cesur ve dürüsttür. İnsanların görmeye yada duymaya tahammül edemedikleri şeylerden biri de kendi zavallılıklarıdır. Oysa sanatçı, insanın zavallılığından dolayı acı çeken ve bu zavallılığı çevresiyle paylaşarak kurtulmayı, toplumun koymuş olduğu ve insanı kendi zavallılığına yabancılaştırmayı amaçlayan kurallara uyarak kurtulmaya çalışan kişidir. Köyün delisi ‘abalıdır’ şamar oğlanıdır. Herkes ona en az tokat, bir tekme yada bir laf atmıştır. Çevresine kafa tutana karşı

⁴² Adanır, a. g. e. , s. 15

⁴³ Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, Gelenek Yay. , İstanbul 2003b, s. 34

topluluk bir araya gelerek onu kendi dışına atmakta ve onu kendi içine almayı ‘yadsırmaktadır. Oysa çoğu kez sanatçının kötü bir amacı yoktur. Yalnızca insanları daha mutlu görmek, yaşamı daha çok seven insanlarla birlikte olmak istemektedir. Acı çekenlerin acısını, sevenlerin sevgisini paylaşmak istemektedir. Ancak yüzyıllar boyu süren bu dışlanma sonucu insanların acılarını, dertlerini, yaşam ve düşünce biçimleriyle, duygularını alaya alan sanatçılarla da karşılaşmış ve sanat sonunda, Adorno’nun deyişiyle, neredeyse ‘tümüyle’ eleştirel bir bakış açısı haline gelmiştir. Egemen ideolojiyi hiddetlendiren şey, baskı biçimlerinin açıklanmasından çok, daha güzel, daha insancıl ve daha özgür bir dünyaya olan inançtır. Onun gerçek düşmanı özgürlük hayaletidir. İnsanın zavallılığını görmeye tahammül ettiği yerler, önce mitolojik öykü ve hikayeler, daha sonra heykel, resim ve edebiyattır. Günümüzde ise karanlık salonlarda kimseye görünmeden izlemeye çalıştığı filmler. .”⁴⁴ Sinema bireylere gerek yalnızlıklarını izlemek gerekse kaçırılmış yaşamlarını kısa bir an içinde olsa yakalama fırsatını vermek açısından önemli bir misyona sahiptir. Toplumların acılarını, mutluluklarını, umutlarını, yaşanmışlıklarını görebildiği yer olan sinema perdesi toplumsal bir hafıza olma niteliği de taşımaktadır.

Sinemanın içinden çıktığı toplumun rengini aldığı gerçeğinin altını bir çok sinema eleştirmeni ve sanat yazarı vurgulamıştır. Bu yönüyle bakıldığında sinema bir sanat olarak aynı zamanda bir ifade biçimi de dillendirmektedir. Toplumların yaşam biçimleri, kültürleri yaşadıkları çevrenin coğrafi özellikleri iklimi gibi çeşitli farklı unsurlara bağlı olarak bir biçim kazanmaktadır. Bu noktada sinema da içine girdiği topluma farklı kültürlerden çeşitli öğeler taşımakla beraber bir süre sonra o kültürün rengini almaktadır. Filmsel anlatı biçimleri toplumun duygu ve düşüncelerini karşıladığı ölçüde başarılı oldukları gerçeği göz önünde bulundurulduğunda sinemanın içine girdiği toplumda geniş kitlelere hitap edebilmesi her şeyden önce bu toplumlarda karşılığı olan bir takım duyguları vermesiyle doğru orantılıdır. Sinemanın her toplumda farklı bir yapılanma süreci izlediğine daha önce değinmiştik, sinemada bir takım akımların doğduğunu ancak bu akımların ulusallıklarının dışına çıkamadığını ifade eden Giovanni Scognamillo, “Tarihi boyunca sinema çeşitli ülkelerde, çeşitli akımlar yarattı; ister uzun, ister kısa ömürlü; ister başka sanatlardan etkilenecek, ister kendi özgün anlatı imkanlarına dayanarak. İlginçtir ki bu akımların adeta hiç biri gerçek bir evrensellik

⁴⁴ Adanır, a. g. e. , s. 33-34

kazanamadı, aksine kendi ulusallığını –yani türediği kültürü- korudu.”⁴⁵ Derken filmsel anlatıların ve yarattıkları akımların içinden çıktığı toplumları aşarak evrensel bir akım olamadıklarının altını çizmektedir. Bu yönüyle bakıldığında Türk sinemasında ortaya çıkan bir çok akım Türk toplumsal yapısını irdeleyen bir temele dayanmakla birlikte başarı ve başarısızlıkları da bu yapı içerisindeki karşılıklarına göre şekillenmektedir. Ki bu bağlamda Halit Refiğ, kendisinin ‘Ulusal Sinema’ akımının düşünsel temelini ifade ederken toplumların gerçekliklerinin farklılığının altını çizmektedir. “Batı toplumlarında mutluluk, bireyin git gide Tanrılaşması, yani Tanrı’nın hak ve özgürlüklerini paylaşması ile mümkün sayılmıştır. Buna karşılık doğunun bireyi topluluk içinde eriten sistemi, mutluluğa insanın nefesine hakim olarak ulaşabileceği düşüncesi, ekonomik bakımdan batı dünyasından ne kadar yoksul olursa olsun, doğu insanının batıya karşı manevi sağlamlıklarını meydana getirmektedir.”⁴⁶ Batı toplumlarının sınıflı bir toplum geleneğine sahip olduğu için “hümanizm” kavramına sarıldığını ifade eden Refiğ, Türk sinemasının düşünsel ve sosyal olarak yansıttıklarının batı sinemasından farklı olması gerektiğini de sık sık yinelemektedir. Sonuç olarak sinema, içinden çıktığı toplumun kıyısındaki sisli dağların tepelerinde oturan sanatçının toplumuna tuttuğu aynada ifadesini bulacaktır. Bu ifadenin gerçekliği sanatçının yordama ve yeniden yaratma yeteneği ile uyumlu olacaktır.

3. 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 kameranin süzgecinden geçirerek perdeye yansıtır. Perde de ki bu görüntüde o topluma ait değerleri, gelenekleri, hurafeleri, ibadet biçimlerini, giyim tarzlarını vb unsurları izlemek mümkündür. Sinema içinden çıktığı toplumun yaşanmışlıklarının nasıllığına şahitlik eden hareketli bir hafıza konumundadır. Bu hareketli hafıza toplumun geçmişine ışık tuttuğu gibi gününde geleceğe taşıma fonksiyonunu üstlenmektedir “Bir düş makinesi olan sinema, özellikle tiyatro, roman,

⁴⁵ Scognamillo, a. g. e. , s. 206

⁴⁶ Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yay. , İstanbul 1971, s. 149

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 mekanda 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 imkan vermesi de bu büyüsel etkiye katkıda bulunur.”⁴⁷

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 bir çok yönetmen ve yapımcıya toplumun dönüştürülmesi noktasında fırsatlar sağlamıştır. Türk modernleşme anlayışının Batı’lı yaşam biçimini kendi toplumuna giydirerek bir dönüşümün başlatıcılığında sinema bir dil konumu yüklenmiştir. Toplum dönüştürülürken bu dönüşümün önünde en önemli engel olarak görülen ve yerli değerlerin büyük bir kısmının biçimlendirilişinde etkin olan din, modernleşmek için uzağında durulması gereken bir kavram olarak algılanmıştır. Türk toplumunun bu dönem aydınları, kendilerine ideal bir toplum tasarlamış ve bu idealin yerli değerlerle uyumunu fazlaca umursamamışlardır. Bu tasarlanmış toplum her yönü ile yenidir ve eskiye ait hiçbir iz ve belirti taşımamaktadır. Ancak “toplum” denen kavramın bu denli bir mekanik örüntü sistemine sahip olmaması Türk toplumunda değişim ve modernleşmenin kendine has bir model oluşturmasını sağlamıştır. Bu bağlamda toplumu meydana getiren birçok unsur göz ardı edilerek yeni bir toplumsallık anlayışı geliştirilirken, dinin toplumdaki konumunun değişmesi gerektiğinin altı çizilmiştir. Bu değişimin sağlanması için yapılan filmler ve yazılan romanlar yeni adına önemli modellerdir. “Cumhuriyet’in hemen öncesinde bulunan ve Cumhuriyet yıllarına da taşan, Cumhuriyet’in getirmek istediği yeni değerleri yeterince anlamayan veya

⁴⁷ “Bir Film Yaratmak” Sadık Yalsızuçanla www.sadikyalsizuçanlar.com

yolundan saptıran ya da anlamış görünüp kendi çıkarlarına kullanan aydınlar, genellikle ya medrese kökenli aydınlar ya da aşırı batı hayranı aydınlardır. Birinci grubun başında “Yeşil Gece” romanındaki Hafız Eyüp ve Müderris Zühtü Efendi gelmektedir. Bu aydınlar, Cumhuriyet öncesinde Sarıova’da idareyi, eğitimi, halkı ele geçirmiş ve dini duygularını istismar ederek kendi çıkarlarına kullanmaktadırlar. Kurtuluş Savaşı’nın kazanılmasından ve Cumhuriyet’in kurulmasından sonrada yine meydanda onlar vardır. Fakat bu kez sadece kılık değiştirmişlerdir. Türk halkı ile Türk aydınının dış düşman karşısındaki mecburi beraberliğine Yakup Kadri, Yaban’ın yanı sıra Ankara romanında da temas eder. Kurtuluş Savaşının Kazanılmasından sonra aydınlar, o zamana kadar uzak kaldıkları için kendilerini tenkit ettikleri halktan, tekrar kopma sürecine girerler. Yenilileşmeyi-Batılılaşmayı, Avrupai toplantılarda, çay partilerinde, salon köşelerinde bulabileceklerini sanırlar ve ortaklaşa kazandıkları mücadeleyi unutmuşçasına, halktan ayrı bir dünya kurarlar.”⁴⁸ Halkın günlük yaşamını çok uzağına kurulan bu yaşamların pencerelerinden görüldüğü kadarı ile toplumsal değerlerin anlamı ve biçimi kavranılmaya çalışılmıştır. Bu uzaklarda duran pencereye yansıdığı ölçüde toplumun yaşam biçimi ve bu biçime yön veren değerler sinemaya yansıyabilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu’nun Batılılaşma serüveni ile başlayan farklılaşmaların toplumsal hayata düşen gölgelerini Arık şu cümlelerle ifade etmektedir: “Türk toplumunun yüzyıllardan beri geçirdiği Batılılaşma evrelerinin toplumsal değişimi doğurması; Türk insanının bakış açısının farklılaşması ve sosyal huzuru tesis eden insan ilişkilerinin değişmesi ile kendini hissettirmiştir. Böylece Osmanlı toplumuna giren yenilikler, toplum ve topluma ait kurumların değişmesi ile insanların birbirlerine olan tutumlarını etkilemiş ve bunun nihayetinde de kutuplaşmalara yol açmıştır. Değer yargılarının farklılaşması ile meydana gelen ayrılıklar, Türk insanının davranışlarında, sosyal çevreleri ile olan münasebetlerinde davranış kalıplarının bozulmasına ve kişilerin kendi içlerinde çevredeki diğer kişi veya kişilerle uyumsuzluğa girmesine zemin hazırlamıştır. Bu durum ise, toplumdaki birey ve grupların bilinçli olarak birbirlerinin amaçlarını engelleyip, çıkarlarının gerçekleşmesini önlemeye çalışmalarına, daha kestirme bir ifadeyle “çatışmalara” yol açmıştır. Böylece yüzyıllarca aynı coğrafya da aynı kaderi paylaşan Türk insanı, Batı’nın örnek alınmaya başlamasıyla köklü değer sistemini bir kenara bırakmış ve kendi arasında mücadele etmeye başlamıştır. Lale Devrinden Cumhuriyet’in ilanına kadar süren söz konusu çatışmalar ister istemez güzel

⁴⁸ Yunus Balcı, “Türk Romanında Aydın Sorunu”, *Hece*, Say:65-66-67, 2002, s. 287

sanatları da etkilemiş; özellikle Türk edebiyatına yeni türlerin girmesini sağlamıştır. ”⁴⁹ Toplumsal farklılaşmaların kendine ait özellikleri ile yaşandığı Türk toplumunda değişimin nasıllığı noktasında meydana gelen anlaşmazlıklar Aydınlar arasında sürekli bir tartışma konusu oluştururken, “Osmanlı Devleti kavrayabildiği bir “Batı’yı değil, anlayamaz hale geldiği “Batı’yı taklit etme konusunda gittikçe kesinleşen kararlar vermiştir. Bu şekliyle beliren İslam da, Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde Batı’yla karşılaşmayı göğüsleyememiş ve bu şiddetli hücumu karşı fark edilebilir bir ölçüde orijinal, güçlü ve yaşama şansı olan cevaplar üretememiştir. ”⁵⁰ Modernleşmenin ve değişimin kendi kodları ile yapılanmasını üretemeyen Türk toplumsal yapısı, gerek dini değerler noktasında gerekse sosyal ve kültürel değerler noktasında istenilen başarıyı yakalayamadığı gibi farkında olarak yada olmayarak bir çok dini ve geleneksel değerlerin farklı uygulamalarına zemin hazırlamıştır. Bu çatışma ortamının ürettiği farklı gelişim değişim anlayışları sinemanın karakter biçimlerini de bir yönüyle beslemiştir. Din’in toplumsal yapı içerisindeki konumu, modern bir okuyuşla beraber yeni bir biçimsellik kazanmıştır. Batı’lı anlamda bir toplumsallığın üretilmesi adına geçmiş değerlerin bir parçası olarak kabul edilen din, bu dönüşümde bir engel olarak algılanmıştır. Bunu yanında dini bilgi, değişen yaşam koşullarına uyarlanamadığı için toplumsal farklılaşmanın getirdiği yaşam biçimleri ile arasında onarılması zor mesafeler oluşmuştur.

Din evrensel bir fenomen olarak geçmişten günümüze kadar toplumlar üzerinde biçimlendirici bir etkiye sahip olmuş ve aynı zamanda toplumların gelenek ve değerler sisteminden etkilenmiştir. Bu biçimlendiricilik bireyin kişisel yaşamından başlayarak toplumun her kesimine yayılan bir etki alanına sahip olarak kültürleri şekillendirici bir etkiyi sağlamıştır. Eski çağlarda daha çok toplumların coğrafi ve kültürel ihtiyaçlarına cevap verebilmek amacıyla oluşturulan dinler, evrensel dinlerin etkin olmasıyla beraber yok olmuştur. Evrensel dinler, toplum içerisinde birincil ilişkilerin hâkim olduğu dayanışmanın ön planda olduğu toplumsal yapıların meydana gelişini beslemiştir.

Batı toplumlarında başlayan modernleşme hareketleri ile beraber dünya üzerindeki toplumların dini algılayış biçimlerinde olduğu gibi dinin sosyal yaşamı kuşatıcı yanında da bir kırılma meydana gelmiştir. Dünyanın bir çok yerinde baş döndürücü bir hızla ilerleyen değişim, toplumsal rollerde ve yaşamın bir çok alanında

⁴⁹ Şahmurat Arık, “Cumhuriyet Öncesi Türk Romanında Değerler Çatışması”, *Hece*, Say:65-66-67, 2002, s. 294-295

⁵⁰ Necdet Subaşı, *Türk Aydınının Din Anlayışı*, YKY. , İstanbul 1996, s. 65

farklılaşmalar yaratmıştır. ‘Her halükarda, insanlık tarihi içerisinde, özellikle Batı’da başlayan, Rönesans ve Reform, Büyük coğrafi keşifler, sanayileşme, kentleşme, hızlı nüfus artışı, eğitim öğretim ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması olguları, etkileri tüm dünyaya yayılan sonuçlar doğurdular. Bu büyük toplumsal değişme, farklılaşma, iş bölümü ve uzmanlaşma, geleneksel toplum, kültür ve medeniyetlerin yanı sıra kurumlaşmış dinler, dini yapılar, kültür ve dindarlıklar için de önemli adaptasyon süreçlerini empoze ettiler. Geleneksel toplum ve kültür yapısı içerisinde din, toplum yapısının geneli üzerinde bir hakimiyet sahibi idi. Modern toplum kutsalla kutsal-dışı arasında çok net bir ayrımı beraberinde getirmiştir. Modern şehir, büyük hatta heterojen nüfus kitleleri bağrında toplayan anonim hayatı ile dikkati çekiyor ve yeni kültür eski yaşam biçimlerine doğru genişliyordu. İnsan ilişkilerinin sürekli değişimi, toplumsal norm ve değerlerde değişikliklere yol açıyor, demokratikleşme, sekülerizasyon, fikir ve vicdan hürriyeti, yenilik ve değişime açıklık, dinin modern toplumda, geleneksel toplum yapısındaki nispetle doğrudan etkilerini giderek azaltıyor.⁵¹ Din bu bağlamda bireysel bir algılama alanında ifadelendirilme sürecine girerek kendine yeni bir yaşam alanı oluşturmuştur. Dinin insan hayatları üzerinde kuşatıcı etkisinin giderek azalması ve dine ait tüm değer yargılarının akılcı bir yaklaşımla sorgulanması dinin kendine sınırlı olsa yeni bir doğum alanı tanımlamasını sağlamıştır. Bu alan içerisinde din, bireylerin öznel yaşamlarının dışına pek taşmamıştır ya da taşmamasına dikkat edilmiştir diyebiliriz. Bu yönüyle din, aklın kuşatmaya kalktığı rasyonel dünya içerisinde bireylerin vicdanları ile sınırlı bir alandan kendini yeniden okuma yoluna giderek var olmanın yeni biçimlerini aramıştır.

Dinin içinde yaşadığı toplumsal yapının kültürel dokusundan etkilenecek şekillendiğini ve dinin yaşam alanına doğru genişleyen modern yaşamsallığın bu yaşam alanı üzerinde yeni biçimlenmelere yol açtığını daha önce belirtmiştik. Bu bağlamda Günay şunları aktarmaktadır: “ tarihi ve sosyolojik olarak dinler ve dini hayat, bir toplum ve kültür ortamında çeşitli iç ve dış etkenler çerçevesinde bu yapısal unsurların dinamiğine göre şekilleniyor ve hatta değişime uğrayarak yeni formlara yöneliyor.”⁵² Bu formların genel olarak yukarıda da değindiğimiz gibi dinin kendini yeniden okuma biçimlerine örnek olarak gösterebiliriz.

⁵¹ Ünver Günay, “Dinin Bireysel ve Toplumsal Boyutu”, *A ÜİFD.*, Aralık 1999, s. 105

⁵² Ünver Günay, *Din Sosyolojisi*, İnsan Yay., İstanbul 2003, s. 233

Geleneksel toplumlarda Modern toplumlara göre daha kuşatıcı bir etkiye sahip olan din, modernleşme sürecini genellikle aktarmacı bir biçimsellik içerisinde yaşayan toplumlarda yaşam alanını daha geniş tutabilmekle beraber kendini güncelleme noktasında başarılı olamamıştır. Bu toplumlarda daha çok geçmiş dönemlere ait yaşam biçimselliklerinin koruyucusu olmuştur. Bunun yanında din, içinde yaşadığı toplumun geleneksel ve yerli değerleriyle iç içe geçmişlikten de kendini kurtaramamıştır. Türk toplumu da bu bağlamda kültürel değerlerinin bir parçası olan dini değerlerini çeşitli alanlarda yaşatmıştır. Daha öncede değindiğimiz gibi dini değerler yaşarlık kazandıkları toplumlarda yerel kültürle bir uyuşum sürecine girdiği hatta bir çok yerli değerini dini bir format kazandığı ifade edilebilir. O kültürlerden çeşitli öğeleri kendi bünyelerine taşıdıkları gibi kültürün bir parçası haline de gelirler.

Yaşamın bir parçası olarak kültürleri şekillendiren din, ibadeti karşılayan çeşitli semboller aracılığı ile biçimsel olarak da varlık gösterir. Evrensel dinlerin sembolik ifadeleri, ibadet şekillerinde ve çeşitli amaçlarla yapılan ayinler de kendini göstermektedir. İslam dinin de namaz kılmak, kurban kesmek, hac ibadetini yerine getirmek vs. ibadetler belli sembolik ifade biçimlerini içinde taşımaktadır. Hristiyanlık ve Musevilikte de benze sembollere dayalı ibadetler söz konusudur. Bu sembolleri idare eden ve şekil ve içerik olarak dinin esaslarına uygunluğuna ise din adamları karar verir. Din adamlığı bir kurum olarak Hristiyanlık ve Musevilikte mevcut iken İslam dini böyle bir kurumum kabul etmemektedir. “İmamın-sünniliğin yetkili temsilcisinin-rahip gibi bir görevi yoktur. O duada bir lider ve dini hukukta bir rehberdir. Toplu ibadet, bir gayri maddi uzak Tanrı’ya disiplinli ve toplumsal bir teslim eylemidir. İslam, hiçbir aziz, hiçbir aracı, hiçbir sahne vaaz’ı ve teatral ayin kabul etmez.”⁵³ Ancak buna rağmen İslam dininin yaşandığı toplumlarda da bu fonksiyonu karşılayan yapılar oluşmuştur. Şeyh, İmam ve Hoca gibi kavramlar diğer evrensel dinlerdeki anlamından farklı olarak kullanılsa da toplumda dini iyi bilen ve bu noktada topluma önderlik eden kişiler olarak anlam kazanmışlardır.

Gerek Türk toplumunda olsun gerekse diğer toplumlarda bir çok hurafeye dayalı inanç biçimi, geçmiş dönemlerden beri evrensel dinlere tutunarak varlıklarını sürdürebilmiştir. Toplum içerisinde bir takım kişiler ve kurumlar bu inanç biçimlerinin uygulama görevini üstlenmiştir. Bu bağlamda ‘büyücü’, ‘cinci’, ‘muskacı’ gibi kavramlar üretilmiştir. Özellikle kırsal yörelerde başlayan muska ve dualarla

⁵³ Lewis, a. g. e, s. 401

hastalıkların iyileştirilmesi, kötü ruhların kovulması ve büyü bozulması gibi uygulamalar din adamı kisvesi taşıyan kişiler tarafından da uygulamaya geçirilmiştir. Günümüzde ki ‘medyum’luk kurumunu bunların modern uzantıları olarak değerlendirebiliriz. Toplumda din adamı olarak tanımlanan Şeyh, hoca, imam kavramları bu uygulamalarla özdeşleşmiş ve bu uygulamalar dinin bir parçası gibi algılanmaya başlamıştır. Hasta insanların Şeyh’e götürülmesi, kötü ruhları kovmak için bu konumdaki insanlardan yardım istenmesi ve yapılan uygulamaların vereceği sonuca inanç, bu kişilerin artmasına ve konumlarının sağlamlaşmasına yol açmıştır. Bu noktada Şerif Mardin ise hurafelerin gelişmesi ve dinin özünden ayılmasının temel nedeni olarak tarikat ve bunların şeyhlerini görmektedir: “Aslında, Osmanlı İmparatorluğunda dindar ahali en büyük sadakat gösterilerini mücerret bir İslam dininden ziyade müşahhas tarikatlara saklıyordu. İslam da, kiliseye benzer bir teşekkül kurmak yasak olduğu ve bu husus da ‘la rabbaniyetu fil İslam’ şeklinde bir ayete dayandığı halde Osmanlı İmparatorluğu’nda kulla Allah arasında mutavassıt vazifesini gören birçok teşekküller teessüs etmişti.”⁵⁴ Halkın dinin en iyi şekilde uygulanması noktasında güvendiği ve Allah’a kendilerinden daha yakın olacağını düşündüğü bu kişiler ve kurumlar toplumda zamanla bir takım hurafelerin kökleşmesine zemin hazırlamış, istismarcıların kullanımına açık hale getirmiştir. “Bütün derviş tarikatları belli ölçüde ortodoksluğa aykırı idi ve onların öğretisi ve uygulamaları şeriatın bekçileri tarafından devamlı eleştiri ve ithamlara uğruyordu. Bu, tarikatları dervişlerde kendi gerçek dini rehberliklerini bulan Müslüman kitleler üzerinde nüfuzlarını koruma ve yaymaktan alıkoyamadı. Ulema zengin ve irsi bir kast haline gelirken, dervişler halk arasında, muazzam nüfuz ve prestij ile onlardan bir parça olarak kaldı.”⁵⁵ Bu bağlamda toplumda din adamı kavramı birbirinden farklı birçok anlamı içinde barındırır hale gelmiştir.

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

⁵⁴ Şerif Mardin, *Türkiye’de Din ve Siyaset*, İletişim Yay. , İstanbul 1991, s. 246

⁵⁵ Lewis, a. g. e. , s. 401-402

alanlarda değişmeleri gözlenebilir hale getirmişse de bu değişimin kendi biçimselliğini aşabildiği 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 cilası olarak ve tıpkı eski camilerde kadim ve asil süslerin üzerine yine aynı devrin geçirmekten çekindiğı rokoko nakışlar gibi, dışta kalır ve sadece eskinin yekpareliğini bozar.”⁵⁶ Batılılaşma hareketlerinin tam bir biçimsellik içerisinde belli kentlerde yürütölmesi halkın bu değişimin çok uzağında kalmasının temel sebeplerinden birini oluşturur. XVIII. Yüzyıl dan başlayarak Cumhuriyet sonrası döneme kadar devam eden aydınlanma hareketleri içerik olarak bir takım farklılıklar taşımakla beraber, Türk toplumu içerisinde modernleşmenin biçimselliğini aşma 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 karşısına çıkarırlar. Bu aydın tipi, Taaşuk-ı Talat ve Fitnat romanında toplumun geleneğe bağılı değerlerini karşısına alarak hayatımıza girer.”⁵⁷ “Osmanlı aydınını üreten olgu batılılaşmadır. Oysa Batı aydınını Burjuvazi üretmiştir. Osmanlı aydını böylece toplum karşısında hep sınıflar üstü konumda kalmış; halkın dışında, halk için, halka rağmen çözümler önermiştir.”⁵⁸ 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 yeni dünyaya 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 köşelerine varmasına kadar ertelemiştir. Değip değişmeme arasında gidip gelen çatışmaların yansımaları çeşitli biçimlerde kendini sosyal hayat içerisinde ifadelendirmiştir. “Değişim”in nasıllığını Pösteki farklı bir açıdan şu cümlelerle ifade eder: “Türkiye’de “değişim” olgusu farklı açılardan algılanmaktadır.

⁵⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyat Tarihi*, Çağlayan Yay., İstanbul 2003, s. 134

⁵⁷ Balcı, a. g. m., s. 283

⁵⁸ Subaşı, a. g. e., s. 66

Muhafazakar 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. Yaşam pratiğinde de kültür değişmeden kalmamış, Batıdaki gibi olmamış ve üretim biçimi alanında da gelişmiş toplumların seviyesine çıkamamıştır.”⁵⁹ Bu bağlamda Türk batılılaşmasının başından beri kendince bir dönüşüm yolu izlendiğini ve buna bağlı olarak istenilen düzeyde bir dönüşümün yakalanamadığını söyleyebiliriz. Türk toplumunun modernleşme serüvenin başlangıç yıllarını tasvir ederken Göle şöyle demektedir: “19. ve 20. yüzyıl reformcularının çok kullandığı ‘Batılılaşma’ ve ‘Avrupalılaşma’ terimleri Batı’dan kurum, düşünce ve davranış biçimlerinin gönüllü olarak ödünç alınmasını ifade eder.”⁶⁰ Toplumların modernleşme hikâyelerinin Batı’lı toplumlarla aynı çizgiyi izlemesinin mümkün olmadığı, bunun en temel sebebinin de Batılı toplumsallık anlayışlarının yaslı olduğu bireysellik ve sınıflı toplum anlayışlarının olduğu bir çok toplumbilimci tarafından dile getirilmiştir.

Batılı olmayan toplumların modernleşme noktasında kendi desenlerini oluşturamamaları ve geleneğin modernleşme yolundaki değişimin potansiyel kaynağı olarak kullanılmamasının yarattığı uyumsuzluklar sürecinin altını çizen Göle bu noktada şunları söylemektedir: “Gelenekler modernliğe engel teşkil ettiği gerekçesi ile ya göz ardı edilmiş, kendiliğinden yok olmuş, yada yasaklanmıştır. Sonuç olarak da modernliğin etkisi gelenek üzerinde dönüştürücü olmamıştır. Gelenekler, değişimin dinamik kaynakları olarak yeniden yorumlanıp modernliğin içerisine taşınmamış, bunun yerine dondurulmuş, folklorikleştirilmiş yada müzeleştirilmiştir. Eğer var olmayı sürdüren gelenekler varsa, sistemin kenarında kalmak suretiyle mümkün olmuştur bunlar. Batı-dışı ortamlarda, gelenek ve modernlik birbiri ile örtüşmeyen yada zayıf bir tekabüliyet gösteren uyumsuz parçacıklar olarak ortaya çıkmaktadır.”⁶¹ Geleneğin, modernleşmenin önünde duran en önemli kavramlardan biri olarak algılanması, geleneksel değer ve kurumların çağın gerekleri noktasında kendini yeniden okumasının önüne geçmiş, bu kavramların yaşarlık kazandıkları alanlarda kendini tekrar ederek ve değişime dirençli olarak var olma biçimlerini beslemiştir. Din, küçülen yaşam alanı içerisinde dış dünyaya kapattığı kapılarının arkasında geçmişe öykünmecî yaklaşımı ile

⁵⁹ Pösteke, a. g. e. , s. 20

⁶⁰ Göle, a. g. e. , s. 116

⁶¹ Göle, a. g. e. , 2002, s. 172

var olmayı sürdürürken, hurafelerin ve bir çok batıl anlayışın kendine tutunarak var olmasına zemin hazırlamıştır. Batılılaşma noktasında uygulanan politikaların, eğitimsiz din adamlarının toplumda tutunmasına zemin hazırladığını söyleyen Milli Gazete yazarı Haksal bu sürecin oluşumunu şu cümlelerle ifade etmektedir: “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 gavur icadı diye niteler ve reddederdi.”⁶² 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 İlk dönem Türk filmlerinde din adamı karakteri ve popüler Türk filmlerinde din adamının sunumu noktasında yoğunlaşmaktadır. Bunun yanında Türk sinemasının filmsel anlatı serüvenine genel bir bakışı ortaya koymak adına sinemada etkili olan akımların biçimlendirdiği anlatılar genel bir bakışla ele alınacaktır. Bu bağlamda modernleşmenin Türk toplumunda izlediği yolu filmsel anlatılar üzerinden okurken bu dönüştürme biçiminin toplumsal yapıya yansıma biçimleri sinemada bir yönüyle görsellik kazanmıştır.

4. 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 bir çok kentine götürülmüştür. Sinemanın ilk kez dünyada gösterimi ile ülkemize gelişi arasında çok uzun bir zaman dilimi söz konusu

⁶² Ali Haydar Haksal ,28. 06. 2007 tarihli Milli Gazetede ki yazısı.

olmamamsına rağmen, sinema, dünyada izlediği başarılı var olma sürecini Türk sinemasında gösterememiştir. Sinemanın ilk dönem tarihi ile ilgili olarak Battal şunları aktarmaktadır: “1914’te Fuat Uzkınay, *Ayestefanostaki Rus Abidesinin Yıkılışı*’nu görüntüleyerek ilk Türk filmini gerçekleştirmiş oldu. Bu sinemasal bir 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 İpek Film şirketidir.”⁶³ I. Dünya savaşının başladığı günlerde bir yedek subay olduğu bilinen Fuat Uzkınay, *Ayestefanostaki Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı kısa belgesel nitelikli filmi ile sinemaya adım atmıştır. Bu filmin çekiminden sonra 1915 yılında Harbiye Nazırı Enver Paşa’nın emriyle Sigmund Weinberg’in başkanlığında kurulan Merkez Ordu Sinemasın da başkan yardımcılığına devam ederken, dönemin en çok tutulan oyunlarından biri olan *Leblebici Horhor Efendi*’yi çekmeye başlar ancak oyuncuların birinin ölümüyle film yarım kalır. İkinci kez bir öykülü film olan *Himmet Ağanın İzdivacı* ise Çanakkale Savaşı nedeniyle oyuncuların askere alınması sonucunda bir başka bahara kalır. Weinberg den sonra Merkez Ordu Sineması başkanlığına getirilen Uzkınay *Himmet Ağanın İzdivacı*’nı 1918 yılında tamamlama fırsatı bulur. 1922 yılına gelinceye kadarki süreçte Müdafaa-i Milliye Cemiyeti modernleşme ve değişimin askeri bürokrasi tarafından yürütüldüğü Osmanlı Devleti’nde ikinci sinema kuruluşudur. Bu kurumun başına getirilen Uzkınay o yıllarda genç bir gazeteci olduğu bilinen Sedat Simavi’nin desteği ile cemiyette ilk öykülü filmlerini gerçekleştirir. Böylece Battal’ında yukarıda ifade ettiği gibi *Pençe* ve *Casusu* kesintisiz ilk öykülü filmler olmayı başarırlar. 1919 yılında Ahmet Fehim *Mürebbiye* ve *Binnaaz* filmlerini yöneterek sinema tarihinde ki yerini alır. Türk sinema tarihinde güldürü filmlerinin ilk sinyali *Bican Efendi Vekilharç* filmi ile Şadi Fikret Karagözoğlu verir.

Türk sinemasının, aslen bir tiyatrocusu olan Muhsin Ertuğrul’la başlamış olduğunu söyleyebiliriz . Ertuğrul’un bu dönem sineması “tiyatrocular dönemi” olarak da isimlendirilmektedir. Ancak Ertuğrul dan önceki dönemde de sinemada tiyatrocuların etkin olduğu bilinmektedir. Ertuğrul, 1922-1939 yılları arasında Türk sinemasının tek egemeni olarak 19 uzun metrajlı film çekmiştir. Özgüç’ün aktardığına göre o dönemde

⁶³ Battal a. g. e, s. 106

Fuat Uzkınay, Ahmet Fehim, Sedat Simavi gibi başka yönetmenler de mevcut olsa bile, Osmanlı İmparatorluğunun sonu ve Türkiye Cumhuriyetinin kuruluş dönemine denk gelen bu sancılı dönemde çok fazla varlık gösterememişlerdir.⁶⁴ 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 Aşk* ve *Boğaz İçi Esrarı (Nur Baba)* adlı çalışmaları gerçekleştirir. 1923 yılına gelindiğinde Türk sinemasındaki 'tek adam' dönemi sağlamlaşmıştır ve Ertuğru 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 eder. Muhsin Ertuğrul'un sinema egemenliği 1922'de başlarken henüz çok yeni bir sektör olan sinemada varlık göstermeye çalışan film şirketlerinin de sinema denince ilk akıllarına gelen kişi Ertuğrul'dur. "Muhsin'in sineması iç yapısıyla batı özentisi içinde, çoğunlukla batılı kaynaklardan yola çıkan bir sinemaydı. Sinemasının dış yapısı ise gene batıdan gelen tiyatroya uygun bir anlatıma dayanıyordu."⁶⁵ Dönem sinemacıları aldıkları eğitimle uyumlu bir sinema anlayışını oturtmanın çabası içerisindeydiler.

Bu bağlamda Muhsin Ertuğrul, yurtdışında öğrendiği sinema tekniği ile Türkiye'de kendi sinemasını kurarken, Türkiye'nin ilk özel film şirketleri olan 'Kemal Film' ve 'İpek Film' şirketleri de Ertuğrul'un çalışmalarını sürdürmesinde önemli işleve sahiptir. Aslen bir tiyatrocu olan Ertuğrul, bu yönünü kullanarak tüm dünyada henüz çok yeni olan sinema sanatını okumaya çalışmıştır. Bu nedenle, sinema eleştirmenleri tarafından, sinemasının teatral yapının dışına çıkmayı başaramamış birisi olarak eleştirilmiştir. 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."⁶⁶ 1930'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* filmini gerçekleştirir. 1935 yılına gelindiğinde ise teatral bir anlayışla da olsa Türk sineması bir çok filme Ertuğru

⁶⁴ Agah Özgüç, *Türklerle Türk Sineması*, Dünya Yay. , İstanbul 2005, s. 17

⁶⁵ Refiğ, a. g. e. , s. 89

⁶⁶ Kayalı, a. g. e. , s. 24

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.

Mesut Uçakan, ilk filmin çekildiği yıl olan 1914 yılı ile Muhsin Ertuğrul'un sinemaya girişi arasındaki dönemi henüz yeni bir sanat olan sinema karşısında şaşkınlık yılları olarak değerlendirir. Bu yıllarda savaşların sürmesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi ve ekonomik bir darboğaz içerisinde olması, çökmüş ekonominin ve ulaşım sorunlarının da etkisiyle sinema salonları son derece azdır. Bu dönemde sinemayı nasıl kullanacağını bilemeyen Türk sinemacılarının yaptıkları filmler, belgesel nitelikli olmanın ötesinde bir sinematografik bir yapım ortaya koyamamışlardır.⁶⁷ Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik şartlar ve yapılan filmlerin maliyetlerinin çok yüksek olması nedeniyle çekilen film sayısı da yıllık olarak çok azdır. Muhsin Ertuğrul'un sinemaya girişine kadar Türk sineması, çok canlı verimli bir dönem yaşamamıştır.

Ertuğrul'un sinemaya girişi ile birlikte sinemada yeni ama, tek sesli bir dönem başlamıştır. Bu dönem boyunca yapılan filmler de çok fazla sinemasal değer taşımamaktadır. Bunun nedeni yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, Ertuğrul'un tiyatro kökenli bir yönetmen olması ve ayrıca o dönemlerde revaçta olan Mısır filmlerinden esinlenen filmler üretilmesidir. Ertuğrul'u Batı taklitçisi olarak niteleyen Uçakan, bu konuda şunları söylemektedir: “1922-1939 dönemini ise tek başına Muhsin Ertuğrul kaplar. Batı'da Batı kültürü ile yetişen ve koyu taklitçiliği ile meşhur olan bu zat, Batı insanının düşünce ve davranışlarını, Batı sineması örneklerini kare kare kopya edecek raddeye gelmiş ve devletin desteğini alarak 17 yıl Türk sinemasını tekelinde tutmuştur. (Boğaziçi Esrarı 1922- Ateşten Gömlek 1923,-Sözde Kızlar 1924- Bir Millet Uyanıyor 1932- Kanlı Nigar 1933-Tosun Paşa 1939)”⁶⁸

Battal ise Muhsin Ertuğrul'un Türk Sineması açısından önemli bir yönetmen olduğunu şu cümlelerle ifade etmektedir: “Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasında sinema duygusu yaratamadığı, tiyatronun yedeğinde bir sinema yaptığı, Türk sinemasının ortaya çıkışını geciktirdiği söylenebilir. Ertuğrul ile birlikte sinema yapanların hepsi tiyatrodan gelmektedir. Dolayısıyla, Ertuğrul kendisi gibi sinema duygusundan yoksun insanlarla çalışmıştır. Ertuğrul döneminde sinema ile tiyatro

⁶⁷ Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Düşünce Yay. , İstanbul 1977, s. 17

⁶⁸ Uçakan, a. g. e. , s. 18

arasındaki fark bir türlü aşılammıştır. Sinemayı ek iş olarak gören bu tiyatrocuların sinemaya olumlu bir katkıları olmadığı, hatta üstüne üstlük tiyatrodaki alışkanlıklarının çoğunu sinemaya taşıdıkları da bilinmektedir. Bu dönemde sinema adına yapılan şey, tiyatro oyunlarının ufak tefek değişikliklerle beyaz perdeye taşınmasından ibarettir.”⁶⁹ Battal’a göre bu teatral yapı sinemanın sonraki yıllarında da bir gelenek olarak tekrara edilmiştir. Bu gelenek Türk sinemanın kendisi olama serüvenini engellemiştir. 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. Ertuğrul’un sinemada tek adam döneminin sona erdiği 1939 yılında ise Sansür Yönetmeliği yürürlüğe girmiştir. Böylece sinemanın özgür yaratım gücünün önünde yeni engeller oluşmuştur. Bir çok sinemacı bu bağlamda devletin sinema ile ilişkisini ele alırken sansür yasasına dikkat çekmiş ve devlet ilgisinin sinemada sansürden öteye gidemediğinin altını çizmiştir. Bu konuya ileride tekrar döneceğimiz için sansür konusunun detaylarına girmiyoruz.

Ertuğrul sinemasına karşı yapılan ‘ilkel sinema’ eleştirilerine rağmen, Özgüç’e göre Türkiye’de sinema alanında bir öncü olması ve sinemaya kazandırdığı ‘*Bir Millet Uyanıyor*’ ‘*Bataklı Damın Kızı*’, ‘*Ateşten Gömlek*’ filmleri ile Türk sinemasında önemli bir yer edinmiştir.⁷⁰

1944 yılında Faruk Kenç gibi Baha Gelenbevi gibi sinemacılar da yurtdışında sinema eğitimi alarak yurda dönmüş ve sinemayı tiyatrun etkisinden kurtarmaya çalışmışlardır. Ancak piyasa tamamen Melodram türüne teslim olduğu için bu dönem yeni filmler pek ilgi görmemiştir. Gelenbevi II. Sinema dışı yönetmendir. *Deniz Kızı* filmi Gelenbevi’nin ilk yönetmenlik denemesidir. Türk sinemasında sinemasal bir dilin öncüsü olmak isteyen Faruk Kenç, 1944 yılın da İstanbul film şirketini kurar ve *Hasret* filmini yönetir. Bu film aynı zamanda tiyatro dışı sanatçılar olan Münir Nurettin ve Oya Sensev’i sinemaya taşır. Bu dönemde de piyasa şartları sinematografik girişimlerin önünü kesmiştir. Yönetmenler bir süre sonra piyasa filmlerin uyumlu filmler yapmaya başlamışlardır.

⁶⁹ Battal, a. g. e. , s. 108

⁷⁰ Özgüç, a. g. e. , s. 17

Ayrıca 1947 yılında Vedat Örfi Bengül'ün kurduğu şirket aracılığı ile Mısır filmlerinin ithali hız kazanmıştır. Buna bağlı olarak Melodramların piyasadaki etkinlik alanı genişleyerek sinemasal çalışmaların büyük bir kısmını bu alana hapsetmiş ve bir 'halk sineması' anlayışının doğumunu beslemiştir. Bunun yanında melodram türünün piyasa hakimiyetini ve 'tek adam' kırma çalışmaları azda olsa varlık göstermiştir. Bunların başında 1949 yılında Ö. Lütfi Akad tarafından çekilen Vurun Kahbeye filmi ikinci bir kırılma noktasını oluşturmuş olarak değerlendirilebilir.

1950'lerde başlayan Yeşilçam dönemi ekonomik endişelerin ön planda olduğu bir sinemadır. Bu sinema döneminde ekonomik nedenlere bağlı olarak para getiren filmleri çekmeye özen gösterilmiştir sinema piyasası tarafından. Bu yaklaşımda melodram egemenliğinin devamı noktasında bir çok yeni sinemacıyı piyasa filmleri çekmeye itmiştir. Battal Yeşilçam sinemasını yarı feodal olarak nitelendirmektedir. Ona göre Türk sineması kapitalist bir sinema değildir ve Yeşilçam Türkiye'nin çarpık kapitalistleşmesinin bir minyatürü gibidir.⁷¹ Dönem boyunca yapılan filmler piyasanın istekleri doğrultunda şekillenmiş olan kalıplar etrafında dönerken aynı zamanda seyircinin sinema zevki ve kültürü de bu filmlerin sinematografik özellikleri kadar olmaktadır. Güçlü bir ekonomik altyapıya sahip olamayan Türk sineması, yeni sinematografik denemelere imkan tanıma konusunda da son derece tutucu davranmıştır. Yeni denemelerin halk tarafından beğenilmemesi ve izlenmemesi riski göze alınamadığı için iyi bir izleyici potansiyeline sahip olan ve senaryoları piyasa romanı uyarlamalarına dayanan Melodramlar, sinemamızın çokça tüketilen filmleri olmayı başarmıştır. Piyasaya ilk çıkışı ile birlikte çokça tutulan bu filmlerin en önemli izleyici kitlesini kadın seyirciler oluşturmaktadır. Bu filmler, Batı ve Türk kültürünün bir sentezi olarak yeni yaşam biçimlerinin de topluma taşıyıcısı konumundadır.

II. Dünya savaşı ile beraber Avrupa, bir sinema pazarı olarak Türkiye pazarından vazgeçmek zorunda kalmıştır. Tamda bu sırada maliyeti ucuz Mısır filmlerinin Vedat Örfi Bengül tarafından piyasaya taşındığına yukarıda değinmiştik. Mısır filmleri fırsatı değerlendirerek Türk piyasasına hakim olmayı başardıkları gibi yerli melodramların şekillenmesinde de etkili olmuşlardır. Türk sinemasının belgesel film çekimleri, teatral nitelikli filmleri ve ucuz maliyetli Mısır filmleri yerli "Melodram" türünün yaratımı sürecinde önemli bir fonksiyona sahiplerdir. Battal'a göre bu filmler suya sabuna dokunmayan ve toplumun gerçekliğine son derece uzaktır.

⁷¹ Battal, a. g. e. , s. 112-113

Bu yönüyle Melodramlar toplumu “uyuşturan” filmler olarak değerlendirilmiştir.⁷² Bu bağlamda melodramlar sinemayı psikolojik rahatlama, hayali bir mekana kısa süreli seyahatlerin yapıldığı mekanlar haline gelmiştir. Bununla beraber sinem, izleyicisine yeni tutum ve davranış kalıpları da aşılamıştır. Bir yönüyle perde deki o yapaylık topluma (özellikle kadın erkek ilişkileri bağlamında) inme fırsatı bulmuştur. Bireyler kendi özel hayatlarında perde de gördükleri kadın ve erkek imajlarını taklit etmeye çalışmışlardır. Özellikle kadın seyirci buradaki mutluluk tablosunu ve romantik ilişkiyi yakalamak adına yaratılan kadın imajıyla uyumlu olmaya çalışmıştır.

Bu dönemde yapılan bu filmlerin, özellikle kadın seyirci tarafından büyük ilgi ile izlenmesi sektörü buna uyumlu çalışmalara yöneltmiştir. yukarıda Bu ilginin farkında olan sinema salon sahipleri, kadınların çocukları ile birlikte film izlemesini kolaylaştırmak için aile matineleleri düzenlemiştir. Bu filmler kadınların dış dünya ile ilişkilerinin sağlanması ve modern yaşam ilkelerinin kentlerde yaşanırılığının sağlanması açısından önemli bir kapı olmuştur. Ancak bu filmlerde insan ilişkileri yapay kalıplar içerisinde yaratılmış bir dünyadan sunulmasına karşılık, Türk toplumsal yapısının bir takım değerlerinin öneminin altı çizilmiştir. Bu filmlerde aile ve kadın kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Kadına ailesine ve eşine bağlılığı öğütlenirken, bir yandan da aile kurumunun öneminin vurgulanması açısından filmin sonunda ailede anne, baba ve çocuklar bir araya getirilmiştir. Aile kurumuna saygısı olmayan kadın ve erkek imgeleri cezalandırılmıştır. Aile, korunması gereken en önemli değer olma noktasında vurgu taşımıştır.

Bu filmlerde kadının ve ailenin nasıllığı kurgulandığı gibi erkek için biçilen rolde Türk toplumunun ataerkil yapısı ile uyumlu olarak kurgulanmıştır. Filmler düzenli bir hayatın dışardan gelen bir olumsuzluk sonucu sorunlar yaşaması ve bu sorunun çözümü ile yakalanan bir sona sahiptir. “Bu filmlerde kadın karakterlerin toplumsal var oluşlarının, doğrudan ve esaslı olarak onların aile kurumu ile ilişkilerine ve annelik kimliğine bağlandığı görülmektedir. Bu nedenle kadının evrensel ataerkil yaşam biçimince belirlenmiş temel işlevi, bu filmler açısından da geçerlidir. Yaşamaya dayalı, dolayısıyla başarı ve yenilginin, dayanışma ve düşmanlığın kol gezdiği erkek dünyası karşısında duyguların ve sevginin egemen olduğu daha sakin ve sıcak bir

⁷² Battal, a. g. e. , s. 109

ortamın, daha “uygar” davranış biçimlerinin, kısaca “düzen” in temsilciliğini yapmak.

„73

Bu dönemde kadının toplumsal yaşam içerisindeki yeri ailedeki görev ve sorumlulukları çerçevesinde yeniden kurgulanırken, kadınları bu filmlere karşı ilgili kılan en önemli faktörlerden biri de filmde ki romantik aşk temasıdır. Bu filmler aracılığı ile insanlar kendi yaşamlarından çıkarak kısa bir süre içinde olsa başka pembe hayatlara konuk olmaktaydılar. Melodramlar popüler Türk filmlerinin ilk örneklerini oluşturmakla beraber sinemanın Türk toplumu tarafından ilk dönemlerde nasıl algılandığını göstermesi bakımından önemlidir. Bu filmlerin oluşumunda o dönemde büyük ilgi gören mısır filmlerinin etkisi büyüktür. 1952 yılında Akad’ın çektiği *Kanun Namına* melodram gelenekten uzak, daha gerçekçi yaşamları perdeye taşımak adına önemli bir adımdır. Aynı zamanda bu filmle Türk sinemasının önemli jönlerinden olan Ayhan Işık sinemaya girer. Ayrıca bu dönemde Metin Erksan’ın çektiği ve aşık Veysel’in hayatını konu alan *Karanlık Dünya* sansüre takılan melodram dışı bir filmidir

1960’lı yıllara gelinceye kadar Türk sineması Melodramların bir çok kez aynı konunun farkı oyuncular tarafından canlandırılan örnekleri ile doludur. Türk sinemasının ilk yıllarında daha çok Cumhuriyetle gelen yeniliklerin halk tarafından kabulü çerçevesinde çekilen filmlerle beraber (Vurun Kahbeye, Kubilay, Çalıkuşu.....) Melodramlar etki süreci olarak daha geniş bir zaman dilimini kapsamaktadır. Türk sinemasında Melodramların bu kadar uzun bir zaman dilimi toplum tarafından tüketilmesinin önemli sebeplerinden biride toplumun sinemayı bir sanat olarak değil de daha çok bir “ucuz eğlence” aracı olarak görülmesinden kaynaklandığı ifade edilmektedir. Bu bağlamda Türk sinemasına bir çok senaryo ile önemli bir kaynak sağlayan Mustafa Kutlu’ya yönelttiğimiz ‘Türk Toplumunun sinemayı algılayış biçimi nasıldır? Sorusuna Kutlu şöyle cevap vermiştir. “Türk toplumu sinemaya olumlu yaklaşmıştır. Ucuz bir eğlence aracı olan, hoşça vakit geçirmeye yarayan bu buluş vaktiyle (tv’den önce) elektrik olan köylere dahi yayılmıştır.”⁷⁴ 1960’lı yıllardan sonra ise Türk sineması açısından konuları daha fazla sosyal içerik taşıyan filmler yapılmaya başlanmıştır. Bu süreçte bir çok yeni yönetmen Türk sinemasında varlık göstermeye başlamış ve Türk sineması açısından da çeşitli akımların etkisinde yapılan filmlerin

⁷³ Abisel a. g. e, s. 296

⁷⁴ Mustafa Kutlu, sinema konusunda yönelttiğimiz sorulara kendi el yazısıyla verdiği cevaplardan. 28. 04. 2007

başlangıç tarihi olmuştur. Bu dönemde sinema için yeni bir furya olan çocuk kahramanlı filmler ortaya çıkmıştır (Zeynep Değirmencioğlu – Ayşecik)

Bir çok sinema yazarı sosyal içerikli filmlerin özellikle 1960 darbesi sonrası ortaya çıktığını ifade etmiştir. Bununla beraber Melodramlar zaman zaman format değiştirse de etkisini 1970 sonrasına kadar Türk sinemasında etkili olmaya devam etmiştir. Türkiye’de bir takım toplumsal ve sosyal değişmeler etkilerini sinema üzerinde de göstermiştir. Özellikle 1950’li yıllarda köylerden kentlere doğru hızlı bir göçün başlaması, “çarpık kentleş” 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.

5. Resmi İdeolojinin Türk Sinemasına Yansıması

İlk dönem Türk sineması, ideolojik açıdan genç Cumhuriyet rejiminin Batılılaşma politikalarının izlerini taşımakla beraber bu bağlamda yönetim erki tarafından çok fazla kullanılan bir sanat dalı olmamıştır. Cumhuriyetin kuruluş yıllarında bir sanat olarak önemsenmesine rağmen bir devlet sineması girişimi görülmemekte birlikte 1932 yılında kurulan sansür kurulu ile filmler denetlenmiştir. Böylece 1932 yılında ilk merkezi sansür kurulu kurulmuş olur ve devlet sinema ilişkisine yön veren ilk adım olarak değerlendirilir. “Devlet de bu konu da özendirici, yüreklendirici, koruyucu bir politika saptamayı düşünmediğinden, sinema, Cumhuriyetimizin ilk yıllarında hemen hiç eğilinmeyen, toplumun dönüşüm çabalarında hemen hiç işlev yüklenmeyen bakir bir alan olarak kalmıştır.”⁷⁵ Bu bağlamda devlet sinema ilişkisinin film yapımı alanında etkin olmadığını söylemek mümkün. Türkiye’de bir sinema sanayinin oluşmaması, devletin maddi olarak sinemada var olmaması ve sinemaya para yatıran işletmecilerin buradan gelen gelirleri yeniden sektör içinde kullanmamalarından dolayı ekonomik bir temel oluşamamıştır. Ayrıca bir çok

⁷⁵ Dorsay a. g. e, s. 17

sinemacı Türk sinemasının bir sanayileşme sürecine girememesinin temel nedenini de Halk Sineması olmasına bağlamaktadır. Halkın eğlenme ve hoşça vakit geçirme ihtiyacını karşılamak amacıyla yapılan filmler hem sanayileşme girişimi olamamış hem de sanatsal olarak farklı girişimlerin önünü kesmiştir. Türk sinemasının bir halk sineması olduğunu ifade edenlerin en başında gelen Halit Refiğ'e göre Türk sineması tam anlamıyla bir halk sinemasıdır. Refiğ'e göre sinemanın dünya üzerindeki biçimlenişi iki tip olarak karakterize edilebilir. Bunlardan birincisi Amerikan tipi sinemadır. Ki bu büyük sermayelerin yarattığı bir sinemadır ve bir sinema endüstrisi temeline dayanır. İkincisi devlet sineması olarak değerlendirilebilecek bir sinemadır. Bu tip sinema daha çok devlet eliyle halkı eğitmek ve kültürün gelişimine katkıda bulunmak amacıyla yapılan filmlerdir. Bu sinemaya da en önemli örnek olarak Rus sinemasını göstermektedir Refiğ.⁷⁶ Türkiye de sermaye olmadığı için sinemada bir sektör olarak gelişme fırsatı bulamamanın yanında devletle yakın bir ilişki biçimi de yoktur. Bu dönemde sinemanın ekonomik alt yapısı İstanbul'un tanınmış ailelerinin elindedir. İpekçiler, Duru ailesi, Filmerler, Cemali ailesi bunlara verilebilecek birkaç örnektir. Halkın eğlenme ihtiyacını karşılamak amacıyla gene halkın zevk ve isteklerine göre şekillenen sinema modernleşmenin algılanış biçiminin de yansıtıldığı bir alan olmuştur. "Türk toplumunun ekonomik ve sosyal yapısının batı toplumlarından ayrı olduğu artık bu gün dogmatik Marksistlerden başka herkesin kabul ettiği bilimsel bir doğrudur. Bu bakımdan değişik alt yapılara sahip toplumların üst yapı olaylarının da değişik olması gerekmektedir. Tımar sistemi nasıl batının derebeylik sistemi ile aynı şey değilse, Osmanlı toplumunun sipahileri nasıl Avrupalı baronlarla kıyaslanamazsa geleneksel Türk temaşa sanatları da batının tiyatrosuna benzetilemez. Tiyatro batının sosyal yapısının bir ürünüdür. Aynı sosyal yapıya sahip olmayan Türk toplumunda devlet tarafından batılılaşma hareketleri başlatıldığı tarihten itibaren batılılaşma çabalarının bir parçası olarak daima yukardan aşağı doğru empoze edilmeye çalışılmış, bu güne kadar hala hiçbir şekilde halka intikal edememiş bir sanat türüdür."⁷⁷ Tiyatro sanatının Türk toplumsal yapısının sosyal dokusuyla örtüşmediği ve tepeden bir giydirilme halka sunulduğu için karşılık bulamadığını ve hep bir seçkinler sanatı olarak kaldığını ifade eden Refiğ'in bu düşünceleri modernleşme politikalarının sinema yansımaları noktasında da aynı içeriktedir. Devlet sinemayı bir dönüşüm aracı olarak

⁷⁶ Şengün Kılış Hristidis, *Sinemada Ulusal Tavır*, Türkiye İşbankası Yay. , İstanbul 2007, s. 182

⁷⁷ Refiğ, a. g. e. , s. 95

kullanmamıştır ancak sinemayı elinde bulunduran gruplar ve uzunca bir dönem de Muhsin Ertuğrul, tepeden bir değişimin seslendiriciliğini yapmış ve halk ile yakın bir ilişki kurma gereksinimi duymamışlardır. Bu bağlamda Türk sineması özellikle ilk dönemlerinde kendini yada kendi toplumsal yapısını yansıtan bir sanat olmaktan çok tiyatro biçimsel özellikleri içinde eritilmiş batı filmlerinin taklitsel tezahürleri olarak kalmıştır.

Türkiye’ye sinema, Batı’da ortaya çıkışından kısa bir süre sonra Sigmund Weinberg tarafından getirilmiştir. O dönemde de devlet tarafından pek ilgi görmediği düşünülen sinemanın, sonraki yıllarda da aynı tutuma maruz kaldığı ifade edilmektedir. “Türk sinemasının ilk sekiz dokuz yılında az sayıda film çekilmiştir. Bu filmler sonrasındaki film faaliyeti de zaten Cumhuriyet dönemine girer. Enver Paşa’nın direktifi ile oluşturulan Merkez Ordu Sinema Dairesi (1915) dışında devletin sinemayla fazla ilişkisi yoktur. Cumhuriyet döneminin başlarından itibaren iki özel şirket film yapımında ve ithalatında uzun süre etkin olmuştur. 1922’de kurulan Kemal film ile 1928’de kurulan İpekçi’lerin film şirketi. Devletin etkisinin olmaması sinemanın kısmen kendi dinamizmiyle gelişmesine yol açmıştır. Ancak sinemanın kendi dinamizminin de bir sınırlılığı vardır. Sinemanın ilk yıllarına damgasını vuran Muhsin Ertuğrul genellikle yönettiği oyunların filmini çekmiştir. Muhsin Ertuğrul’un sürekli olarak sinemaya devlet yardımı gerekliliğini belirtmesi devletin sinemayla ilgisizliğinin somut bir göstergesidir. Fakat bir çelişkide sürekli olarak gündemdedir. Devletin sinemaya katkısı olmamasına karşın uzun süre dönemin etkin yönetmenleri Cumhuriyet’in temel değerleri ile uyumlu filmler çekmişlerdir.”⁷⁸ Bu dönemde devlet desteği almamasına rağmen sinemanın devletin temel değerleri ile uyumlu filmleri ortaya koyması dönemin modernleşme eğiliminin de bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Muhsin Ertuğrul, eğitimini modern Batı kurumlarında tamamlamış bir tiyatrocusu olarak yaşadığı yıllarda Türkiye’de henüz bir boş alan olan sinemada varlık göstermeye çalışmıştır. Türk sinemasında ‘teatral’ dönem olarak anılan bu dönemde tiyatro oyunculuğu ekseninde okuduğu bir sinema anlayışıyla ortaya filmler koyan Ertuğrul, toplumsal dönüşüme bakış açısını da bu filmler aracılığı ile yansıtmıştır. Dönem aydınlarının bir çoğunun taraftarı olduğu gibi değerler topluma taşınırken bir uyumsallık gözetilmeden direkt bir değişimin sağlanması düşüncesi temel alınmıştır. Bunun en önemli örneği Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen *Nur Baba* film setinin

⁷⁸ Kayalı, a. g. e. , s. 23

Bektaşî Tekkesi üyeleri tarafından basılmasıdır.⁷⁹ Bunun gibi din adamlarının hicvedildiği yada kötü imajlarla ortaya konduğu bir çok filmde söz edilebilir. Bu noktada özgüç şunları aktarmaktadır: “Türk sinemasının ilk yıllarına döndüğümüzde konuları tümüyle dinselliğe dayalı olmasa da öykülerin gelişimi içinde bazı din adamları tiplerini görürüz. Örneğin, 1938-1939 yılları arasında çekilen *Aynaroz Kadısı, Bir Kavuk Devrildi* gibi Muhsin Ertuğrul filmlerinde, Musahipzade Celal’in oyunlarından uyarlanan her iki filmde din adamları ve hocalar hicvedilir. 1949 dan başlayarak dinin kötü adamları da devreye girecektir. İşte Akad’ın *Vurun Kahbeye* adlı İstiklal Savaşı filminde Aliye öğretmeni bir iftira sonucu taş ve sopalarla linç ettiren yobaz bir din adamıdır. *Kubilay* da yine bir linç olayını yansıtır.”⁸⁰ Ki bunu besleyen önemli unsurlardan biride Cumhuriyet’in izlediği tepeden dönüştürücü modernleşme politikaları olarak değerlendirilebilir. Modernleşmenin eskiye dair her şeye karşı bir yok saymayı beslediği bu dönem içerisinde filmler karanlık bir dönem bekçileri olarak din adamlarını öne çıkarmıştır.

Bu dönem modernleşme politikalarının nasıllığı noktasında Armağan şunları aktarmaktadır: “Cumhuriyet projesinin bir seçkinci proje olması ve toplumun orta ve alt katmanlarının nasıl olsa üst düzeydeki dönüşümlere ayak uyduracağı, toplumsal derinliğinin ancak zaman içinde oluşacağı varsayımı, hiç amaçlanmayan, hatta istenmeyen bir gelişme olarak köylülerin şehirlere akın etmesiyle hızla sarsılacaktır.”⁸¹ Türk toplumsal dokusunun batı toplumları ile farklılığı batılı bir sanat olan sinemanın okunuşuna da yansımıştır. Batılılaşma da izlenen aktarmacı bakış Tanzimat dönemine kadar gitmektedir “Türk toplumu ile batı toplumları arasındaki karşılıklı yabancılık Tanzimat’tan itibaren tek yönlü olarak bozulmuş, batı dünyası Türk medeniyeti ile ilgisizliğini olduğu gibi sürdürürken, Türkiye devlet ve yönetici zümreler kanalıyla batının bütün değer yargılarını olduğu gibi benimsemek yoluna gitmiştir.”⁸² Türk sinemasında diyalogların yapaylıktan kurtulamamasını batılı toplum yapılarına has bireyciliğin Türk toplumu tarafından benimsenmemesine bağlayan Yalsızuçanlar şöyle demektedir: “Birey eksenli bir evreni toktur filmlerimizin, Ben’in gizemli görüntüsünün sinema aracılığı ile çırıl çıplak açığa çıktığını, insan kalbinin erişilmez derinliklerine yeniden eğilmekten doğan duygunun tuhaflığını, bir yansıma olan görüntünün ölmekte

⁷⁹ Gökhan Akçura, *Aile Boyu Sinema*, İthaki Yay. , İstanbul 2004, s. 29-30

⁸⁰ Özgüç, a. g. e. , s. 187

⁸¹ Armağan , a. g. m. , s. 80

⁸² Refiğ, a. g. e. , s. 67

olanı tespit hususiyetini, sayısız yaşama alanlarına ihtiyaç ve yeteneği olan ruhumuzun görüntü ile her an yeni bir veçhesini gösterebileceğini, sinemasal olanın başka hiçbir sanat dalıyla ifade edilemeyeceğini düşünüyorum. ”⁸³ Fotoğrafı bizim bir başkasının gözünden görünüşümüz olarak değerlendiren Leyla İpekçi’ye göre hayatımızın bir başka gözden nasıl görüldüğünün ifadesi olan görüntü, bizi ötekileştirir. Çünkü o anı ve o anda dışa yansıyan ifademizi biz karşıdan izleriz tıpkı öteki insanlar gibi. ⁸⁴ Sinemada bu bağlamda hem içinde olduğumuz hem de ötekisi olduğumuz bir görsel okunuş biçimini bizimle paylaşmaktadır. Sinemanın ötekini kendine katma ve değerlerini paylaşma niteliği, ona politik bir konumda yüklemiştir. Sinema aracılığı ile genellenmek istenen kültür ve değerler bütünü ötekilerle paylaşılarak yeni bir aktarım sürecinin yaratımını beslemiştir. Kameranın baktığı açıdan yansıyanlar ötekilerin yaşam alanlarına doğru genişleme fırsatı bulmuştur.

Sinemanın yeni bir sanat dalı olarak bu politiklardan etkilenme biçimi, kendi kendine bir sistem oluşturarak var olma mücadelesine ivme kazandırmıştır. Bunun bir sonucu olarak da daha sonra değineceğimiz gibi dünyanın hiçbir yerinde görülmeyen sinemada bono sistemini Türk sinema ekonomisinin merkezine taşımıştır. Türk sineması bu alana bir sanat ve meslek olarak ilgi duyanlar ile bu alanı önemli bir yatırım alanı olarak değerlendiren yapımcıların katkılarıyla beslenen bir yapının üzerine oturmuştur. Konu ilgili olarak ilk dönem Türk sinema oluşumunu Battal şöyle okumaktadır: “Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla birlikte, plastik sanatlar, sahne sanatları,müzik, edebiyat, öne çıkarılmış ve desteklenmiştir. Cumhuriyet doğrudan sinemaya el atmamış, bu konuda bir girişimde bulunmamıştır. Türk sineması, Muhsin Ertuğrul’un ve şehir tiyatrolarının inisiyatifine terk edilmiştir. Elbette, devletin sinemaya hiçbir biçimde ilgi göstermediğini söylemek doğru olamaz. Zira, sansür ve engelleme düzeyinde, devletin sinemayla ilgisi sürekliliğini ısrarla korumuştur. 1948’de yerli film biletlerinden alınan vergide büyük bir indirimle gidilmesiyle, Türk sinemasına sermaye çevrelerinin yoğun ilgi gösterdikleri görülmüştür. 1940’lı yılların ortalarına kadar süren Tiyatrocular döneminin belirleyici özellikleri, kentsel, tek parti döneminin kültür ideolojisiyle ve siyasetiyle bütünleşmiş ve Muhsin Ertuğrul’un yönetmen olarak etkin olduğu bir sinema olmasıdır. ”⁸⁵ Bu dönemin sonunda yurt

⁸³ Yalsızuçanlar, a. g. e. , s. 240

⁸⁴ Leyla İpekçi, “Yaşamın Görünmeyen Hakikatleri’. Zaman Gazetesi, (Zamanın Kabukları Köşesi), 29. 07. 2007

⁸⁵ Battal, a. g. e. , s. 109

dışında sinema eğitimi alan bir grup genç yönetmen yurda dönmüş ve ‘geçiş’ dönemi sineması olarak adlandırılan bir girişim dönemi başlatmışlardır. Bu genç yönetmenlerin amacı Türk sinemasını teatral yapısından uzaklaştırarak sinematografik bir temele oturtmaktır bu sinemacıları Battal şöyle sıralar , Baha Gelenbevi, Faruk Kenç, Aydın Arakon, Talat Artemel, Şakir Sırmalı, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Vedat Örfi Bengü, Metin Erksan’ın büyük kardeşi Çetin Karamanbey öne çıkan isimlerdir⁸⁶ Ancak bu yeni yönetmenlerde sinemada istenen değişikliği yapamamışlardır. Sinemanın Türk toplumu tarafından bir ‘ucuz eğlence’ aracı olarak algılamasının beslediği karmaşık ekonomik altyapı yeni girişimlerin önünü kesmiş ve sinemayı uzun yıllar maliyeti ucuz Mısır filmlerine ve bunların yerli versiyonları olarak hazırlanan Melodram türüne mahkum ettiği söylenebilir. Bu filmlerle de bir takım toplumsal değerler iyi-kötü yada neyin iyi neyin kötü olduğunu anlatan bir çerçevede vermeye çalışılmıştır. Ancak bu filmlerin sosyal hayattan kopuk yapısı, iyi ve kötü kavramları çerçevesinde şekillenen bir değerler bütünü aklarım fonksiyonuna sahip kapalı bir yapı sergilemiştir. Bu noktada Türk sineması modernliğin biçimselliğinin içselleştirildiği bir sinema olmuştur. Bu bağlamda iyi ve kötü kavramları temelinde geliştirilen filmsel anlatıları, cinsiyetçi ideoloji ve ataerkil değerlerin meşrulaştırıcı zemininde değerlendiren Abisel şunları aktarmaktadır: “Popüler filmler toplumsal cinsiyet ve sınıfsal açıdan seyirciye nelerin yapılması nelerin yapılmaması gerektiğini söylemekte, bunu da egemen ideolojiler çerçevesinde inşa edilen kurmaca dünyalardaki ilişkiler aracılığı ile yapmaktadır. İnandırıcılık ve gerçekçilik özellikle temel noktalarda filmin arzu edilen biçimde okunması açısından çok önemlidir.”⁸⁷ Filmsel anlatılar aracılığı ile seyircide bir çok ortak duygu ve düşüncenin oluşturulması mümkündür. Sinema görsel ve işitsel öğeleri üzerinde taşıması noktasında ortak duygu ve düşünceleri oluşturma sürecinde diğer sanat dallarından daha etkin bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda sinema üzerinden işlenen yaşam biçimleri ve değerler bütünü toplumlar tarafından içselleştirilebilmektedir. Modern sinema anlayışı modern değerlerle uyumlu bir takım mitoslar meydana getirerek, filmsel anlatıyı bu mitoslar üzerine oturtturarak bir içselleştirme sürecinin çabası içerisinde. Mitosların modern sinemada kullanımı ile ilgili olarak Dorsay şunları aktarmaktadır: “çağımızda kapitalist ülke sinemaları, bir takım mitoslar yaratma ve bunları olabildiğince, canlı, geçerli ve evrensel kılmaya çalışıyorlar. Amerikan TV

⁸⁶ Battal, a. g. e. , s. 110

⁸⁷ Abisel a. g. e, s. 223

dizilerine bakınız: western’lerden polisiyelere, bilim-kurgusal yapılardan casusluk filmlerine hep bireyi yüceltiyor,bireysel davranış ve çözümlemeler övülüyor, tüketim toplumuna özgü değerler ve tutumlar öne çıkarılıyor. Amerikan değerleri, Amerikan usulü tüketicilik savunuluyor. ”⁸⁸ Amerika’nın büyük sermayedarları tarafından oluşturulan sinema sektörü filmsel anlatıların ideolojik biçimlendiriciliklerinin kullanımı anlamında dünyada önemli bir yere sahip olarak bilinmektedir. Türk sinema sektörünün devletle böyle bir iletişim sisteminin olmamasına rağmen, ulus devlet açısından altı çizilen bir takım değerler sinemada görsellik kazanmıştır. Bu noktada Türk sineması, filmsel anlatıların sanatsal bir yaratımından çok arz-talep ilişkisinin beslediği farklı tiplerdeki melodramlara mahkum olmuştur.

Sanayi devrimiyle birlikte dünya önemli bir değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşümün sömürgeci devletler lehine meşrulaştırılması noktasında sinema,dünyanın yeni iktidar sahipleri tarafından fark edilmiş ve henüz çok yeni bir sanat dalı olmasına rağmen önemli görevler yüklenmiştir. Filmsel anlatılar aracılığıyla bir çok değer ve tutum toplumlara empoze edilmiş, politik söylemlere uyumlu filmler yapım şirketleri tarafından yapılmıştır. Sinemanın ekonomik temellere olan bağımlılığı politik söylemlerin şekline göre kullanımını meşrulaştıran en önemli noktalardan biri olarak sayılabilir. Sinemanın bir sanat olarak kendi varlığından kaynaklanan bir politikliği içinde taşıdığını ve yapıdan arınmış bir sinemadan söz etmenin çok zor olduğunu söyleyen Dorsay politika ve sinema ilişkisini şu cümlelerle dile getirmektedir: “Zaten sinema, böyle bir kullanıma uygun. Çünkü sinema, en apolitik olduğu veya öyle gözüktüğü dönemlerde bile en halis sanatsal kaygılar, giderek en pespaye ticari amaçlarla yapıldığı sanısını verdiği zamanlarda bile aslında politik bir nitelik taşımıştır. Başlıca akımları ele alalım:1910’ların sonunda Alman dışavurumculuğu Alman toplumunun savaş sırası ve sonrasındaki bunalımının rahatsızlığının, dünyayı yamru yumru gösteren, kasvetli, karamsar bir sinema aracılığı ile yansımasıydı. Sovyet devrim sineması, dünyayı değiştirmeyi amaçlayan,bu değişimi şimdilik bir ülkede gerçekleştirmenin fıkır fıkır heyecanını, sevincini yaşayan bir ideolojinin sinema sanatına yeni bir soluk getiren uygulamasıydı. O yıllarda kuzey Avrupa’da İsveç ve Danimarka’da gelişen bir tür fantastik sinema, bitmek tükenmek bilmeyen uzun kış gecelerinde anlatılan efsanelerin, Vikingler’den beri söylenen halk masallarının sinemaya,lapa lapa yağın bir kar şiiriyle döküldüğü filmlerdi. Amerikan güldürüsü,

⁸⁸ Dorsay, a. g. e. , s. 48-49

1930'ların ekonomik çöküntüsü içinde bunalan bir topluma yeniden yaşama gücü vermeye,acı gerçeği unutturmaya, onu bunalımın getirdiği ve hiç geçmeyecekmiş gibi gözüken korkulardan alıp yeniden harcamaya,tüketmeye, kapitalist toplumun tüketici bireyi haline getirmeye yönelik bir sinemaydı. Evet böylesine önemli bir politik işlev taşıyordu, o masum ve uçarı Amerikan güldürüsü sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanımına en iyi örnek oluşturan Alman Nazi sineması, sinemada faşizme adanmış bir anıttı”⁸⁹ Bu bağlamda sinemanın mesaj taşımadan sadece sanatsal kaygılar içeren bir alan olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Özellikle II. Dünya savaşından sonra dünya da bir çok ülke bu değişimi, sinema üzerinden içselleştirme politikaları izlemiştir. Bir çok ülke içinde bulunduğu ekonomik ve sosyal bunalımları sinemadaki kurgusal anlatılar aracılığı ile aşmanın yollarını denemiştir. Sinema, bu noktada bir çok tutum ve değerlendirme biçiminin seyirciye aktarıldığı bir sanat dalı olmanın yanında bu tutum ve değerlerin içselleştirilmesinde de önemli görevler yüklenmiştir. Bu anlamda sinema dünya üzerinde bir kültür emperyalizminin de başlatıcısı olarak değerlendirilmektedir. Büyük film şirketleri tarafından dağıtımı finanse edilen filmler girdikleri ülkelerin yerel kültürleri üzerinde dönüştürücü bir etkiye sahip olmuşlardır. Sinemayı bir kültür taşıyıcısı olarak değerlendiren Scognamillo, sinemanın iktidar güçleri tarafından kullanımını şu cümlelerle ifade etmektedir: “Her yerde, her dönemde,her savaşta ve siyasi buhranda sinema egemen güçler tarafından, iktidarlar tarafından kullanıldı (bu konuda tek istisna Türkiye oldu) Olayları izlemekle yetinmedi, bazen olayların zeminini hazırladı, kopan kimi olayların meşruluğunu savundu,ikna edici, yönlendirici oldu. Televizyonun ortaya çıkışına kadar sinema,bütün çarpıcı etkinliği ve görsel çekiciliği ile dünyayı yönetenlerin yanında rahatlıkla, kolay bir şekilde dünyayı yönetti. Ama gerektiğinde yada buna inandığında karşı koymayı da çok iyi bildi.”⁹⁰

Osmanlı İmparatorluğunun yıkılışı ve yeni Cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte büyük bir toplumsal dönüşümün de başlangıç noktasında bulunan Türkiye Cumhuriyeti bu noktada çok etkin bir rol üstlenmemiş olsa da dünyanın bir çok yeni ülkesi ve otorite noktası politik söylemleri doğrultusunda filmlerin yapımını sağlamıştır. Yukarıda da değindiğimiz gibi devletin bu sinemadan uzak tavrı modernleşmenin izlediği Türkiye serüveni ile de yakından ilgilidir. Dünyanın bir çok ülkesinde siyaset ve sinema bu bağlamda yakın bir ilişki içinde olmuştur hep. “Bir ideolojinin, siyasal bir eğilimin

⁸⁹ Dorsay, a. g. e. , s. 46-47

⁹⁰ Scognamillo, a. g. e. , s. 182-183

yanında yer aldığında sinema ‘gösteri/eğlence’ nitelikleri içinde-hatta o niteliklerini ister aşarak, ister unutarak-bir ‘mesaj’ taşıyıcısı oldu. Bir iktidara bağlı ‘devlet sineması’ olduğunda da aynı yolu izledi, bütün özgür ve tarafsız ifadelerden vazgeçerek, uzlaşarak,gerçek yaratıcılığını ve yaratıcılarını dışlayarak, susturarak ve kimliksiz bir hale sokarak. ”⁹¹ Sinemanın çok yönlü bir iletişim aracı olması politikayla ilişkilerini besleyen bir unsur olarak değerlendirilebilir. Türk sinemasında da çok keskin çizgilerle bir ideolojik söylem dillendirilmemiş olsa da bir çok yönüyle modernleşme politikaları filmsel anlatıların ruhlarına işlemiştir.

Sinema, bir sanat olarak 1800’lü yılların sonunda kendini ifadelendirdiği dönemlerden itibaren farklı kültür ve yaşam biçimlerine perde de hayat kazandırmıştır. Bu süreçte kameranın duruşu, ışığın yönü, karakterlerin yüzlerindeki ifadeler, yan karakterlerin tutum ve davranışları aracılığı ile seyircinin duygu ve düşünce dünyasında istenen etkinin yaratılması başarılmıştır. Bu yönüyle filmsel anlatılar bireyin ruh dünyasında istenen yansımaları elde etmenin yanında bunu genele yayma şansını da elde etmiştir. Filmsel anlatılarda kahramanların karakter özellikleri biçimlendirilirken, seyircinin özdeşim kurma tutumu çerçevesinde,verilmek istenen duygu ve düşünce belirleyici olmaktadır. Çünkü seyirci sinemada hem bakan göz hem de ötekidir. Karakterlerle özdeşim kurarak bu çok yönlü ışık oyununun bir parçası olur.

Toplumların tarihi ve günü yaşama biçimleri sinemada yansımaları bulurken, “. . film ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi bir söylemsel şifreleme süreci olarak kavırıyoruz. Bu yaklaşımla, sinemada işlerlik gösteren temsillerle toplumsal hayatın yapısını ve biçimini temsiller arasındaki bağlantıları ve vurgulamayı amaçlıyoruz. Toplumsal düzen,günlük hayatın düzenini ve biçimini belirleyen söylemlerden oluşur. Örneğin, gelişmeci ve modernleşmeci ideallerle nitelenen teknokratik kapitalist söylem bazı maddesel çıkarları cisimleştirir, ama toplumsal yaşamı şekillendirip dönüştüren temsillerde içerir. Gerçekte kapitalist modernleşmenin özünün bu gibi, temsillere dayandığı söylenebilir; bu özün onlar olmadan var olması mümkün değildir. ‘Gelişme’ ideali bir metafordur, bir yandan belirli ekonomik çıkarların sınıfları birbirinden ayırtan çizgileri aşarak evrenselleştirilmesine yararken, aynı süreç içinde maddesel yaşamın yeniden biçimlendirilmesine de imzasını atan bir figürdür. Aynı şey, kapitalist toplumdaki kişilerin toplumsal rolleri ve psikolojik yapıları içinde söylenebilir. İş adamları belirli bir temsiller kümesi uyarınca yaşar, ev kadınları ise bir başkasıyla. Bir

⁹¹ Scognamillo, a. g. e. , s. 183

iş adamının yaşantısını belirleyen yaygın kültürel temsiller, belli davranış, düşünce ve duyumsama kalıpları ön görür ve iş adamının ötesine geçemeyeceği sınırlar oluşturur. Benzer biçimde, ev kadını da bambaşka bir dizi tutum ve davranışlar ön gören, düşünce ve davranışa başka türlü sınırlamalar getiren bir takım temsilleri içselleştirir. Bu tür sınır ve kısıtlamaların kabulü, insanın yaşamını, teknokratik kapitalist toplumsal yaşamın bütünlüğü içinde kendisine atfedilen işlevi yerine getirmek uğruna önündeki olasılıkların daraltılmasına, yaşamının bütünü yerini tutan bir parçaya indirgenmesine izin verdiği bir kapsamlaşma olarak kurar. Bu yolla kişinin var oluşu kendisine ve ait olduğu dünyaya ilişkin temsiller uyarınca biçimlenir ve yaşamı, o kültüre egemen olan temsiller yoluyla toplumsal hayatı kuşatan figür yada şekiller aracılığı ile tanımlanabilir. Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisinde, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesi ile ortaya çıkar.”⁹²

Sinemanın, bir sanat olarak toplumsal temsillerin ifadelendirilmesi ve bunların içselleştirilmesi sürecinde her kültürde izlediği politika farklı olmakla beraber, iktidar erkini elinde bulunduran ideolojik söylemin benimsediği değerlerin içselleştirilmesi noktasında bir ortak tutum taşıdığı söylenebilir. Ancak modernleşme ile başlayan yapısal dönüşüm içinde, dünyanın bir çok yeni ülkesinde sinema, toplumsal otorite ve güç merkezleri tarafından önemsendiği ve politize edildiği altı çizilebilecek önemli noktalardan biridir. Bu noktada Yaylagül’ün makalesinden şu cümleleri aktarmak konu açısından açıklayıcı olacaktır. “Ekim Devrimi’nden sonra Sovyet Rusya’da sinema devletleştirilmiş ve devrimi geniş halk yığınlarına yaymada ideolojik bir araç olarak kullanılmıştır. Bu dönemde Sovyet sinemacıları Dünya sinema tarihinin klasikleri sayılan eserler vermişlerdir. Yine aynı şekilde II. Dünya savaşı sırasında İtalya’nın ve Almanya’nın faşist hükümetleri de faşizmin propagandasını yapmak ve halkı faşizmin amaçları doğrultusunda yönlendirebilmek için sinemayı kullanmışlardır. Bütün bu üstünlüklerine rağmen sinemanın en büyük özelliği sermayeye bağımlı olmasıdır. Sovyetler Birliğinde sinema devletin kontrolündedir. Kapitalist sistemlerde de sinema diğer endüstri dalları gibi kapitalist sınıfın denetiminde ve tekelindedir. Bu tekelin dışında kalıp alternatif sinema örnekleri yaratmak imkansız olmamakla birlikte çok

⁹² Ryan-Kellner, a. g. e. , s. 34-35

zordur. ”⁹³ Geleneksel Türk sineması da sermayeye bağımlı bir yapıya sahip olduğu için piyasanın isteklerine uyumlu filmleri uzun süre yapmak zorunda kalmıştır. Para getiren filmlerin benzerleri bu nedene bağılı olarak yinelenmiştir. Sinemada farklı bir okuma ile var olmak isteyen bir çok yönetmen, sinemanın bu ekonomi şartlarına takılmıştır. Türk Sinemanın kendi ekonomik döngüsünü bir türlü tam olarak oturtamamasının tarihi ve ekonomik altyapısını Uçakan şöyle aktarmaktadır: “Türk sineması, kapitalist bir sinema değildir. Filmler, gerçek sermayelerle değil, işletmecilerden alınan avans ve bonolarla çekilir. Bu bonoları bankalar kırmadıkları içinde aracı ve tefeciler çok önemli rol oynar bu piyasada. Faiz, had safhadadır. Bir filmde gelecek olan artı değer, daha işin başında işletmecilere ve tefecilere bölündüğü için, yapımcının elinde çok az bir şey kalır. Bu azları çoğaltmak için senede birkaç film çekmek gerekirse de, bu durum gerçek sermayesi olmayanlar için, işletmeci ve tefeci bağımlılığını daha fazla artırmak demektir. ”⁹⁴

Geleneksel Türk sineması toplumsal yapıdan kopuk olması ve ütopyik mekanlarda cereyan eden olaylar bütününe perdeye taşıması noktasında büyük eleştiri almıştır. Ancak 1952 yılında Akad’ın Kanun Namına ve Erksan’ın Karanlık Dünya’sı bu bağlamda tam bir kırılmayı gerçekleştirememiştir. 1960’lı yıllara kadar da sinemanın bu melodram merkezli filmlerinin dışında farklı karakterde filmler görmek pek mümkün olmamıştır. Bu filmlerde modern yaşam şekilleri son derece yapay ortam ve olaylar dizisi içinde sunulmuştur. Daha öncede değindiğimiz gibi bu filmler aracılığı ile toplumda kadın ve erkeğin rolleri, ailenin önemi gibi konular verilmek istenen değerler bütününe oluşturmaktadır. Bu filmler, devletin modernleşme politikalarıyla uyumlu anlatısal yapılar kurgulamışlardır ve bu kurgusal dünyada halk tarafından uzun yıllar beğeni ile izlenmiştir. Devletin modernleşme politikalarına uyumlu bu yapı, toplumun biçimsel modernleşmesinin perdedeki temsilleri olarak değerlendirilebilir. Bu temsillerin aracılığı ile toplum, kurgusal biçimselliklerin paylaşımına doğru evirilmektedir. Özellikle kadınların büyük ilgi gösterdiği melodram türü uzun yıllar piyasayı elinde tutmayı başarmıştır. Bu filmler küçük dünyalarında yerli değerleri ile yaşayan insanlara, gözlem alanının dışında kalan bir dünyanın kapılarını aralamakta ve değişim sürecinin önünü açmaktadır. Bu bağlamda melodramların bu kadar ilgi görmesini ve bunu ideolojik temelini Özsoy makalesinde şöyle ifade etmiştir: “ Bu

⁹³ Yaylagül, a. g. m, s. 231

⁹⁴ Uçakan, a. g. e. , s. 13

filmlerin olay örgüleri çoğunlukla kadının ana karakter olduğu ‘ev’ çevresinde gelişir. Özveri ve katlanma kadının kaderidir. Sonları hep mutlu biter ve filmlerde sıradan kadınlar olarak ortaya çıkan baş kahramanlar hep sınıf atlarlar. Erkekler anlayışlı, sevecen babalar ve korumacı eşlerdir. 1950’lerde Amerika dan başlayarak yaygınlaşan aile melodramları popüler kültür ürünlerinin en çok rağbet görenlerinden biri olmuştur ve sunduğu erkek ve kadın imgeleriyle dönemlerinin ideolojilerini desteklemişlerdir. Türkiye’de de 1950’lerden başlayarak 60’larda sayıları iyice artan aile melodramlarında yer alan kadın ve erkek karakterler dönemlerinin toplumsal hayatlarında ip uçları yakalamamızı sağlayarak bazı imgeler taşırlar. Bu kadın ve erkek karakterler üzerinden üretilen imgeler, 60’lı yılların cinsiyetçi ideolojilerini desteklemektedir. Bu cinsiyetçi ideolojiler, kadının çoğunlukla ev içi mekanlarla sınırlı eş ve annelik rolünde ve erkeğin kocalık ve babalık rollerinde belirginleşmektedir.”⁹⁵ Bu yönüyle değerlendirildiğinde geleneksel Türk sineması gerek kadın erkek rollerinin toplum içinde ki imgelerinin şekillendirilmesi gerekse aile kurumunun öneminin içselleştirilmesi noktasında ideolojik tutum sergilemiştir. Bu filmler üzerinden içselleştirilen değerler yeniden bir yapılanma içinde olan dönem Türkiye’sinin politikaları ile uyumludur.

Bu noktada sinema ve devlet arasında uyumlu bir yapıdan söz etmek mümkündür. Devlet her ne kadar sinema sektörüyle çok fazla yakın olmamış ve herhangi bir maddi destek vermemiş olsa da filsel anlatıların üzerine oturduğu melodram anlatılar üzerinden verilmek istenen değerler, politik söylemle uyumludur. Kadının sinemadaki konumu ile toplumsal yaşamı arasındaki bağıntıyı incelemeye çalışan Colin, sinemaya yüklenen değerlerin aktarımının resmini Türk sineması açısından şu cümlelerle çizmektedir: “Batı kapitalizmine uyum sağlama sürecinde yaşanan şehre göç temasıyla sinema, kentleşme ve büyük şehre göçmüş işçilerin kimlik arayışları gibi konulara yöneldi. Hedef yine kültürel açıdan tarih ve siyasanın dışında kalmış, eğitimsiz ezilmiş kırsal kadındı. Kendilerini yeni bir toplumun içinde bulan ama hala eski değerlerine bağlı kadınlar adına yepyeni bir kimlik üretmeye kararlı olan Yeşilçam, gelenek ve göreneklerden gelen aşağılanmayı ve acı çekmeyi kabullenen kocalarına sadık eşler, kendilerini ailelerine adayan anneler ve itaatkar kız çocukları gibi yumuşak başlı karakterler yarattı. Alt sınıfa iyi değerler atfedilirken, özellikle daha rahat yaşayan şehirli üst sınıf çürümüş, yozlaşmış olarak gösteriliyordu. İki sınıfın arasındaki farklardan doğan çelişki ve filmin mesajı, genellikle alt sınıfa mensup bir

⁹⁵ Özsoy a. g. m, Ankara 2004, s. 279

kadın yoluyla anlatılırdı. ”⁹⁶ Türk sineması, kadının toplumsal konumu noktasında bir tanım geliştirmeye çalışırken geleneksel değerlere yaslı bir norm sistemini öncelemeye çalışmıştır. Kadın giyim tarzı ve tüketim biçimi açısından modernleşirken ahlak değerleri değerler açısından ataerkil normlara bağlıdır.

Sinemanın, dünyanın bir çok yerinde iktidar yetkesinin kullanımına dayalı olarak verilmek istenen imaj ve değerlerin yansıtıldığı bir alan olduğuna daha önce değinmiştik. Türk sineması, devlet eliyle yönlendirilmeyen bir sinema olmadığı gibi sermaye birikimine dayalı bir sinema da değildir ancak bu özelliği onu daha yaratıcı ve özgür bir noktaya taşımadığı gibi piyasada tefecilere yaklaştırmıştır. Sinemanın bu konumuna bağlı olarak sinemayı yönlendiren güçler piyasa güçleridir. Bunu yanında devlet eliyle uygulanan sansürün sınırlayıcılığı, sinemada yaratımın önünü kesen en önemli unsur olarak değerlendirilmiştir. “Türk sineması devlet için hiçbir zaman tehlikeli bir alternatif olmamıştır. Türk sinemasının ideolojik ve siyasal niteliği, aslında mevcut egemen ideolojinin kendiliğinden bir yansıması ola gelmiştir. Sinemanın devletle olan ilişkisi de, sinemada yeniden üretilen bu mevcut yapının korunması için sansür ve onun baskısı yoluyla oluşturulmuştur. Geleneksel Türk sinemasının siyasal yetke açısından esasen bir sorun olması söz konusu değildir, çünkü, bu sinema zaten siyasal yetkenin ideolojisinin gönüllü taşıyıcısı durumundadır. Geleneksel Türk sinemasında Batı öykünmeciliğinin sonucu oluşan yapay bir kültür ile geleneksel kültür karışımı bir içerik üretmiş ve yaygınlaştırmıştır. En yoz Batı taklitlerinden, en ağıdalı doğu işi melodramlara ve yerli muhtevalara kadar şaşırtıcı bir çokluk ve karmaşıklık zincirlemesi içinde kanalize edilmiş bir afyonlama yada kişisel çabalara dayalı bir gösterme ve uyarma, bu alanlardaki irrasyonalliteyi, iç ve dış şartların var ettiği keşmekeşi göstermektedir. Rasyonel bir zemine yaslanmayan Yeşilçam filmlerinde, diyaloglardaki anlamsızlık, ‘hiçbir şey söylemeyen sözlere varmak için her şeyin sonuna kadar söylenmesi gerekti’ düsturuna çok uygundur. Öyküler ve öykünme teknikleri taklit yoluyla üretildiği için derinlik ve inandırıcılıktan yoksundur. ”⁹⁷ Geleneksel sinemanın gerçek ile mesafeli duruşu, yapay bir sinemasal anlayışı beslemiş ve sinemanın ucuz bir eğlence aracı olmanın ötesine geçememesini kemikleştirmiştir. Özsoy’un makalesinde ifade ettiği gibi geleneksel sinemanın üzerine oturtulduğu değerler sistemi daha çok toplumsal rollerin belirlenmesi çerçevesinde şekillenmektedir.

⁹⁶ Dönmez-Colin a. g. e, s. 11

⁹⁷ Battal,a. g. e. , s. 113-114

“Altmışlarda çekilen aile melodramlarında ister genç ister yaşlı olsun kadınlar, erkeklerin onları görmek istediği sadık eş, fedakar anne ve namuslu kadın imgeleriyle karşımıza çıkarlar. Bu imgeler filmlerde tamda karşıtlarıyla yer alır. Sadık eşin karşısında aldatan eş, namuslu kadının tam karşısında iffetsiz kadın, fedakar anne ki genelde öz annedir, karşısında fedakar olmayan üvey anne. İmgeler güçlerini aynı zamanda bu karşıtlarından alırlar. Filmlerde yaratılan kadın imgelerinin en belirgin özelliklerinden biri de karakterlerin aşırı duygusallıklarıdır.”⁹⁸ Toplumsal bir değişimi kendi değer penceresinden okuyamamış olan Türk toplumsal yapısı için bu melodramların yarattığı karakterler ve bireylere yükledikleri görev ve sorumluluklar pembe bir aşk tablosu içerisinde meşrulaştırılarak toplumun tüketimine sunulmuştur. Bu bağlamda cinsiyet temelli rol dağılımını benimsemek kadınlar için kolay olduğu kadar ataerkil söyleme uygun olarak erkekte kendine biçilen rolden memnundur. Bu içselleştirme süreci melodram filmlerin tüketimini kolaylaştıran faktörlerden biri olarak sayılabilir.

Geleneksel Türk sineması ile yeni Cumhuriyetin tarihsel gelişim sürecinde izledikleri yol bakımından benzerlikler bulunduğunu ifade eden Dorsay şöyle demektedir: “Gerçektende Cumhuriyet dönemi tarihi ile sinemamızın tarihi inanılmaz düzeyde koşutluklar ve kesişme noktaları taşıyor. Atatürk’ün Cumhuriyet’i kurup devrimlerini uygulamaya koyması ile başlayan ‘milli şef’ döneminde, sinemada da tek bir isim var, bir ‘milli sinemacı’:Muhsin Ertuğrul. Nasıl Atatürk döneminde kadrosuzluk, her alanda yeterli elemanların olmayışı, bu dönemin ‘tek adam’ niteliğini (belki birazda Atatürk’e karşı) pekiştirmişse, sinemada da kadro yoktur, sinemacı yoktur.”⁹⁹ Her ne kadar Dorsay’ın ifadelendirmek istediği durumun doğruluk payı varsa da bir çok sinemacı bu dönemde gerek piyasa koşulları gerekse sektörün içsel yapısı nedeniyle sinemada farklı girişimlerin ilgi görmediğinin altını çizmektedir. Özellikle bono sistemine bağlı ekonomik döngü, sinemacıların melodramlardan farklı deneyimlerinin önünü kesmiştir. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Türk sinemasının bir halk sineması olması ve halkın eğlence ve hoşça vakit geçirme isteğine endeksli olarak geliştiği için sinemada farklı girişimler ilgi görmemiş ve gişe başarısızlığına uğramıştır. Refiğ’e göre sinemada ideoloji, en çok büyük bir endüstri olarak varlık gösteren Amerikan sineması ile halkı eğitme ve kültürü zenginleştirme isteğine dayalı olarak

⁹⁸ Özsoy,a. g. m. , s. 287-288

⁹⁹ Dorsay, a. g. e. , s. 45

sinema yapan Sovyet sinemasında kendini göstermektedir. Dünya üzerindeki bu iki büyük sinema tipi ideolojiyi şu yada bu biçimde karşısındaki seyirciye vermeye çalışmaktadır.¹⁰⁰ Ancak Türk sinemasının böyle bir lüksü olmamıştır. Türk sinemasında seyirci en çok neyi talep ederse ve tüketirse o yönde filmler yapılarak bir sonraki film finanse edilmiştir. Bu bağlamda sonraki dönemlerde çeşitli siyasi düşüncelerin etkisiyle (toplumsal gerçekçi akım, ulusal sinema, devrimci sinema, milli sinema) gelişen akımların şekillendirdiği filmlerinde piyasa yapısıyla uyumlu olmadığı takdirde gişe başarısızlıklarına uğradıkları bilinmektedir.

Refiğ'in halk sinemasına dayalı olarak tanımladığı geleneksel Türk sinemasından farklı olarak toplumda gözlemlediği gerçekliğin altını çizmek adına Ulusal Sinema kavramını oluşturmuş ve bu yönde filmler yapmıştır. Bu bağlamda Ulusal sinema, halkın temel değerlerine karşı olmadan, içinde bulunulan durum konusunda bir bilinçlendirme, bilgilendirme yani belli bir bilinç sineması olma iddiasındadır.¹⁰¹

Değişimim bir devlet politikası olarak, devlet ve aydınlar tarafından yukarıdan bir dönüşümü gerçekleştirme noktasında izlenen politikaların 90'lı yıllarda geldiği noktayı pösteği şöyle ifade etmektedir: “Cumhuriyet’in ilk yıllarında modernleşme düşüncesi değişimi amaçlarken, devleti ve toplumu aynı anda ilerleme yönünde değiştirme niyetindedir. Ulaşılmak istenen sonuç ise cemaatten ulus yaratarak Batı tipi modeli ülkeye yerleştirmektir. 1990'lara gelindiğinde ise bu modernleşme mantığı tıkanmış ve gelenekselleşme baş göstermiştir. Değişimi isterken değişime kapanan ve modernleşmenin kafalardaki anlamı ile işleyişinin çatıştığı bir süreç yaşanmıştır.”¹⁰² Türk modernleşmesinin izlediği yolun tavandan tabana doğru bir dönüşümü öncelemesi, toplum ve yeni dönüşüm politikaları arasında bir mesafe oluşturmuştur ve bu uzaklığı besleyen tarihi arka planını Coşar şöyle ifade eder: “Cumhuriyetin modernleştirici aydını Osmanlı'daki selefinin gelenek ile modernlik arasındaki sıkışmışlıklarını devlet eliyle aştı. Her alanı kapsayan bir modernleşme projesi içerisinde geleneğin tamamen reddi ve halihazırda belirlenmiş otorite yapısının simgelerini ve toplumsal meşruiyet temellerini yükledi. Modernleştirici aydının, Cumhuriyet'in devletinin öncüllerini içselleştirilmesinin temelinde ise modernleşmeyi algılamak hakim zihniyet ön plandaydı. Bu anlamda, modernleşme bir süreçten ziyade tamamlanması gereken bir

¹⁰⁰ Hristidis, a. g. e. , s. 183

¹⁰¹ Hristidis, a. g. e. , s. 18

¹⁰² Pösteği, a. g. e. , s. 21-22

planlar ve programlar bütünüydü. Bu bütünün en önde gelen uygulayıcısı devlet ise, birincil önemi haiz nesnesi toplum idi. Toplumun dönüştürülmesi, kuldan vatandaşın üretilmesini amaçlayan eğitim yoluyla gerçekleştirilecekti. Bu süreç içerisinde ortaya çıkabilecek muhalefet yine toplumsal “iyi” adına engellenmeliydi.”¹⁰³ Sinema, düşünsel dönüşümleri ile Türkiye tarihinde kendince bir gelişmeyi yaşamış olarak değerlendirilebilir. Sinema özellikle Batı’lı yaşam biçiminin toplum tarafından benimsenmesi noktasında etkin bir role sahip olmuştur.

Cumhuriyet’in ilk yılların ve Osmanlıda izlenen modernleşme politikalarının 90’lı yıllarda tıkanmış ve izlenen süreç içerisinde devlet erkinin sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmadığı iddiasının yanında bu iddiayı paylaşmayan yazarlarda vardır. Bunların başında “Sinema Seyir ve Siyaset” kitabıyla Serdar Öztürk gelmektedir. Öztürk kitabında Cumhuriyet’in ilk yıllarında propaganda temeline dayalı filmlerin hazırlığı için yapılan çalışmaları belgeleri ile ortaya koymaya çalışmaktadır. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi’nden yararlanılarak hazırlanan kitapta konu ile ilgili olarak aktarılan önemli bilgilerden biri de Süreyya Paşa ve meclise sunduğu yasa teklifidir. Milletvekilliği yanında sinema salonu sahipliği de olan Süreyya Başar, 1930 yılında bir yasa teklifinde bulunmuştur. Bu yasa teklifi ile değiştirilmek istenen sinema salonlarından belediyelerin bilet başına aldığı vergi oranıdır. Bu vergi oranının düşürülmesine yönelik yasa teklifini veren Süreyya paşa ile ilgili olarak şunlar aktarılmaktadır: “Süreyya Paşa, her uygar ülkede olduğu gibi Türkiye’de bir tiyatro sinema meselesinin olduğunu savunuyor, konunun ‘gayet munsifane (insafli) ve adilane’ bir şekilde çözülmesi gerektiğine inanıyordu. Sinema ve tiyatro, siyasal iktidarcı eğer bir zorunluluk olarak algılanıyorsa, bu sanatların daha da gelişmelerini sağlama bağlama üzerine kafa yormak; yok böyle algılanmıyorsa kapatılmalarına karar vermek gerekti. Süreyya Paşa, halkın eğitime ve ahlakına hizmet ettiğinden hareketle, sinema ve tiyatronun her uygar ülkede bulunması gerektiğine inandığını belirterek, bu iki sanatın gelişiminin önünü açmak isteyenlerin safında yer alıyordu. Süreyya Paşa yasa teklifinde, sinemanın 1930’a kadar hangi olumlu hizmetlerde kullanıldığını ayrıntılarıyla açıklamıştı. Öncelikle, milli eğitime yaptığı katkılar, ‘pek büyük’ nitelemesiyle vurgulanmıştı. Harf Devrimi’nde, sinema, basına göre daha fazla katkı yapmıştı. Gazeteler günlük kırk elli bin okuyucuya ulaşırken, sinemaların ulaştığı günlük seyirci sayısı en az ‘yarım milyon’du. Süreyya Paşanın nereden nasıl edindiğini

¹⁰³ Sintem Coşar, “Türk Modernleşmesi: Aklileşme, Patoloji, Tıkanma”, *Doğu Batı*, Sayı:8, 1999, s. 63

bilmediğimiz istatistik i bilgiye bakılırsa, sinemaların günlük ulaştığı bu yarım milyon insan bu ‘yeni harfleri öğrenmişti’. Sinema ve tiyatro, teklifteki vurguya göre, aynı zamanda, ‘ilmi, fenni, siyasi, içtimai büyük bir propaganda’ aracıydı. Siyasi iktidar bu propaganda aracından ‘milli eğitimin’ bir şubesi gibi yararlanmalıydı. ”¹⁰⁴ Verilen bilgiler çevresinde bu yasa teklifinin mecliste reddedildiği ancak dokuz yıl sonra bir vergi indirimine gidildiği ve buna karşılık sinemacıların siyasal iktidara hizmet niteliği taşıyacak filmleri ücretsiz olarak halka sunduğu bilgisi verilmektedir¹⁰⁵

Cumhuriyet’in ilk yıllarında halk ve siyasal iktidarın sinemayı algılayış biçimlerini ortaya koyması açısından Öztürk’ün ifadeleri: “Mondros Ateşkes Antlaşması’nın ardından itilaf Devletleri’nin İstanbul’u işgalinin Türk sinema tarihini ilgilendiren bir boyutu vardı. İşgalcilerin eğlenceleri arasında sinema da yer almaktaydı. İşgalci askerlerin sinemaya yönelik talebiyle birlikte Beyoğlu sinemalarında işgal kuvvetlerine yönelik film gösterilmeye başlanmıştı. Bu filmler, Fransızca ara yazılarla oynatılmaktaydı. 1922’de Ulusal Mücadele’nin kazanılmasından sonra, normal koşullar altında işgalci askerler için dışarıdan gelen propaganda içerikli filmlerin gösterilmesi düşünülemezdi. Ne var ki 26 Mayıs 1923 tarihli bir belge, mütarekeden sonra işgalciler için getirilen İzmir sinemalarında bile halen gösterildiğine işaret eder. (BCA) Erkanı Umumiye Reisi (Genel Kurmay Başkanı) imzalı ‘İcra vekilleri Heyeti Riyasetine’ (Bakanlar Kurulu Başkanlığı) gönderilen 21 Mayıs 1923 yazının gösterdiği bir başka gerçek, Ulusal Mücadeleyi yürütenlerin sinemanın etkisine ilişkin bakışını anlamamıza yardımcı olmasıdır: Sinema, ‘dünyanın en birinci propaganda aracıdır’ Şöyle denmektedir yazıda: ‘İtilaf Devletleri tarafından mütarekeden sonra İstanbul’un işgalini müteakip sinema filmlerine resmi geçit, manevra gibi birer perdelik kendilerine ait milli ve askeri bir takım ilave ve Alman ve Avusturya gibi askeri ve milli parçalarını mezkur filmlerden ihraç ettirilmişti. Elyevm (Bu gün hala) İzmir’in muhtelif sinemalarında sinema filmlerinin baş tarafında böyle Düveli İtilafiye ordularının resmi geçit manevraları gibi birer kısım gösterilmektedir. Sinemalar dünyada en birinci propaganda aletleridir. Bunları memleketimizde milli ve şayanı istifade bir şekle sokmak halihazırda mümkün değilse bile hiç olmazsa henüz kendileriyle sulh akdetmediğimiz düşmanlarımızın propagandalarına müsaade etmemiz caiz değildir. ”¹⁰⁶ Ortaya koyduğu belgelerle Öztürk, sinemanın gerek işgal döneminde gerekse daha sonraki yıllarda “halk

¹⁰⁴ Serdar Öztürk, *Sinema Seyir ve Siyaset*, Elips Yay. , Ankara 2005, s. 142

¹⁰⁵ Öztürk, a. g. e. , s. 151

¹⁰⁶ Öztürk, a. g. e. , s. 27-28

terbiyesi” aracı olarak kullanıldığını ifade etmektedir. Sinemacıların ki sinemacı kavramı ile bu sektörde çalışan sanatçı ve diğer teknik elemanları kastetmediğini ifade eden Öztürk şunları yazmaktadır: “Dolayısıyla sinema salon sahipleri, film yapımcıları, ithalatçıları ve ihracatçıları bu çalışmamızda “sinemacı” kavramı içerisinde değerlendirilmiştir. ”¹⁰⁷ Bu bağlamda sinemacıların sık sık devletle pazarlığa girdiğini ve vergi indirimini talep ettiğini ifade eden Öztürk’e göre bu alan hem önemli bir vergi kaynağı idi hem de sinemacılar olarak değerlendirdiği kesim için gelir kaynağı. Henüz çok yeni bir gelir merkezi olan sinemadan çeşitli isimler altında vergiler aldığını ve sinemacıların buna isyan ettiğini ifade eden Öztürk şu bilgileri aktarmaktadır: “1932 yılında TBMM’de kazanç vergisine yönelik çalışmalar yapılmaktaydı. Mecliste görüşmeler sürerken, sinema salonları sahipleri, salonlardan alınan vergilerin düşürülmesine yönelik çaba içerisindeydiler. Nitekim salon sahipleri amaçlarına ulaştılar, sinema ve tiyatrolardan alınan kazanç vergisinin indirilmesinde etkili oldular. Bu girişimin üzerinden iki yıl geçtiğinde, salon sahiplerini bu defa yeni ama daha sert bir mücadele içinde görmekteyiz. Salon sahipleri İstanbul Belediyesi ile ekonomik temelli bir mücadele başlatmıştır. İstanbul Belediyesi, Darulaceze hissesi vergisini istiyor. Sinema salonları bu vergiyi ödemeyeceklerini bildiriyorlardı. İstanbul Belediyesi, Sinema salon sahipleri ile bir kaç defa görüşür. Salon sahiplerinin vergiyi ödemeleri gerektiğini, aksi takdirde kapatma dahil her türlü önleme baş vuracaklarını kendilerine duyurur. Nitekim dediğini yapar vergilerini ödemeyen sinema salonlarını 16 Haziran 1934 tarihinde kapatır. Hiçbir sinema salonu vergisini ödemediğinden tüm salonlar kapatılmıştır. Sinema salonlarının sahipleri, bu mücadelelerinde birlik içinde hareket ederler. Bu hareket 24 gün sürer ve hepsi kapalı kalır. İstanbul Belediyesi kararından vazgeçmezken, sinema salonları da vergiyi vermemekte direnirler. Sonunda Maliye Bakanlığı devreye girmek zorunda kalır ve 24 gün kapalı kalan İstanbul’daki sinema salonları 5 Temmuz 1934 tarihinde tekrar açılır. Maliye Bakanlığı, İstanbul Belediyesine konunun ekonomik önemini dile getiren bir tezkere gönderir. Sinema salonlarının kapalı kaldığı sürece hazine vergi kaybetmektedir. ”¹⁰⁸ Öztürk’ün aktardığına göre Salon sahiplerinin mücadeleleri burada noktalanmamıştır. 1935 yılında Dr. Fuat Umay bir yasa teklifi ile çocukların sinema salonlarını kullanımına sınır getirmek ister ve bunu tartışılmak üzere TBMM’ne sunar. Bu noktada Salonlarının en

¹⁰⁷ Öztürk, a. g. e. , s. 227

¹⁰⁸ Öztürk, a. g. e. , s. 128

çok hafta sonları iş yaptığını ve bu günlerdeki en önemli müşterilerinin çocuklar olduğunu belirterek, çocukların sinema salonlarına gelmemesi halinde Devlet'in ekonomik kayba uğrayacağını ve aynı zamanda Devlet'in kültürel modernleşmede en önemli araçlarından biri olan sinemadan çocukları eğitmek için yararlanamayacağını belirtirler. Böylece sinema salon sahipleri kendi kazançlarından daha çok önemsedikleri Devlet'in kazancı adına bu yasa girişimini engellemeye çalışırlar.¹⁰⁹ Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere Yeni Cumhuriyet'in seçkinleri önemli bir yatırım kapısı olarak değerlendirdikleri sinema alanına büyük yatırımlar yapmışlardır. Bu yatırımların istedikleri oranda bir gelirin taşıyıcısı olması için devletle zaman zaman vergi pazarlığına girmişlerdir. 'Halkın Eğitilmesi' yada 'Yeni Harflerin Benimsetilmesi' bu gelirin devletin katında meşrulaştırıcı unsurlar olarak kullanıldığı ifade edilirken, bunun uzun bir dönemi kapsadığı sonucuna varmamız zordur.

Türk sineması, tarihi seyri göz önünde bulundurulduğunda bir ideolojik propaganda aracı olarak kullanılmamış olduğu yönündeki görüşlere rağmen 1914 yılından itibaren yapılan filmlerin Batılılaşma politikalarına uyumlu bir tarzda ifadelendirildiği bilinmektedir. Ayrıca özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında çekilen *Kubilay*, *Çalı Kuşu*, *Ateşten Gömlek*.... gibi filmlerde batılılaşma ve bunun karşısı bir tutum resmedilerek buna görsellik kazandırılmıştır. Modernleşmenin ve gelişmenin temsilcileri olarak sunulan öğretmen, doktor veya mühendisin karşısına çoğunlukla din adamı olmakla beraber ağa ve muhtar gibi yerli otorite merkezleri yerleştirilmiştir. Modernleşmenin ve gelişmenin önünde duran en büyük engelleyicilerin bu tutumlarını dine dayandırarak meşrulaştırdıklarının altı çizilmiştir. Bu noktada din metafizik bir otorite noktası olarak eleştirilmiştir. Bunun yanında melodramlar, bir yönüyle biçimsel bir batılılaşmanın taşıyıcılığını yaparken aile, kadın, eşlik görevi ve erkeğin aile reisliği konumlarını olumlamıştır. Sonuç olarak kamerayı politik duruşundan arındırmanın sinemanın yapısal gerçekliği ile uyuşmadığı ortadadır.

¹⁰⁹ Öztürk, a. g. e. , s. 129

II. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI ÜZERİNDE ETKİLİ OLAN AKIMLAR

Türk toplumunun ve dünyanın içinden geçtiği siyasi ve sosyal gelişmelerin etkileri Türk sineması ve yaratıcıları üzerinde de etkili olmuştur. Bu akımların doğuşu, bu doğumu besleyen süreçler, en önemli filmleri ve yönetmenleri tez konumuzla alakası oranında aşağıya taşınmıştır.

A. TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMA VE FİLMSEL ANLATI

Toplumsal gerçekçi akım, 1960 darbesinden sonra sinemada etkili olmuş önemli bir akımdır. Bu dönemde çekilen filmler, sinemada egemen olan melodram türün egemenliği üzerinde bir kırılma noktası ve sinemayı yeni bir anlayışa doğru evriltme çabası olarak değerlendirilebilir. Uçakan'a göre ise, 27 Mayıs ihtilalinden sonra su yüzüne çıkmış olan Marksist zihniyetin sinemaya yansıma biçimidir.¹¹⁰ 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.

1960 ihtilali, bir çok sinema yazarı tarafından sinema sanatını özgürleştirici ve sosyal meselelerin sinema açısından ele alınışının başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu müdahale ile beraber sinemanın kamerası, sosyal hayattan uzakta yaratılmış pembe hayatların (Melodramlar) üzerinden alınarak, topluma ve gerçek yaşanmışlıklara çevrilmiştir. Ancak bu farklılaşmalar ayrıca 'gerçekçilik'in nasıllığını da tartışılır hale getirmiştir. Başlangıçta sinemacılar Batılılaşma noktasında bir ayrılık gözlenmezken, daha sonraki yıllarda özellikle Kemal Tahir ve onun düşüncelerine çok yakın düşüncelere sahip olan Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenler 'nasıl bir batılılaşma?' sorusunun çengelini zihinlere taşımıştır. Bu dönemde klasik Marksist düşünce çerçevesinde Batılılaşmayı yorumlayan aydınlar, bu bakış açısına paralel olarak sinemada gerçekliğin arayışı içine girmişlerdir. Bu görüşün en önemli temsilcisi daha sonra Sinematek derneğinin kurucularından olan Onat Kutlar olarak bilinmektedir.

¹¹⁰ Uçakan, a. g. e. , s. 23

Buna bağılı olarak yeni düşünce akımları ve bunların yansıması olan filmler doğmuştur. Türkiye'nin içinde bulunduğı ve DP'nin politikalarına bir sonucu olarak değerdendirilen sosyal ve ekonomik sorunlar sinemasal bir dille anlatılmaya çalışılırken, dönemin politikalarının bir uzantısı olarak değerdendirilen ekonomik, sosyal sorunlar öne çıkarılmıştır. Yaylagöl'ün Türk sineması açısından akımları incelediğı bir makalesinde, toplumsal gerçeklik açısından ihtilali tanımlama biçimini verirken konu açısından açıklayıcı olabilir. "27 Mayıs 1960 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri sivil, aydın ve bürokratlarla DP'nin politikaları sonucu ekonomik ve siyasi bunalıma düşmüş, orta sınıfın desteğini alarak yönetime el koymasıyla Türk Toplumsal hayatında yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemin toplumsal beklentileri 1961 anayasasında somutlaşmıştır. 1961 anayasasının temel felsefesi bu dönemde yapılan Türk filmlerini de etkilemiştir. DP'nin her türlü düşünsel faaliyete (kendi çıkarlarına olanlar hariç) karşı göstermiş olduğı tahammülsüzlükten nasibini alan Türk sineması, bu yönetime karşı tepkisini ortaya koyarak toplumsal sorunlara ilgi göstermeye başlamıştır. "¹¹¹

Yukarıdaki ifadeden de anlaşılacağı üzere 1960 ihtilali bir çok sinema yazarı tarafından toplumu özgürleştirmek adına asker ve sivil işbirliğı ile yapılmış bir müdahale olarak değerdendirilmektedir. Nitekim, gerek Osmanlı ve gerekse Türkiye Cumhuriyeti dönemlerinde toplumsal alandaki yenilikler genelde hep ordu eliyle getirilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, Türk toplumunda Silahlı Kuvvetler'in yerini Refiğ şöyle ifade etmektedir: "Türkiye'de özellikle 19. yüzyılın başlarından itibaren, Yeniçeriliğın kaldırılıp Nizam-ı Cedid ordusunun kurulmasından sonra başlamak üzere yenilikler çok büyük ölçüde, yakın zamana kadar ordunun lokomotifliğinde gerçekleştirilmiştir. "¹¹² Bu noktada ilk sinema kuruluşu olan Merkez Sinema Derneğinin Enver Paşa'nın emriyle kuruluşu ve ikinci sinema kuruluşu olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin kurulması ve başına da yine bir asker olan Uzkınay'ın getirilmesi hatırlanabilir. Toplumun içinde bulunduğı modernleşme süreci ve buna bağılı olarak gelişen çelişki ve çatışmalar, sosyal içerikli filmler için önemli bir kaynak olmuştur. Bu dönemde, düzensiz kentleşme, göç, kentli, köylü ve bunun yarattığı sosyal ve toplumsal bunalımlar, ayrıca modernleşmenin geleneksel yaşam üzerindeki etki ve yarattığı çatışmalar, sosyal sorunlar temelinde ele alınmıştır. Türk sinemasında yeni bir dönem olarak kabul edilen 1960 sonrası dönemde bir çok yeni yönetmen sinemaya girmiş ve

¹¹¹ Yaylagöl a. g. m, s. 244

¹¹² İbrahim Türk, *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, Kabalcı Yay. , İstanbul 2001, s. 146

ülkenin içinde bulunduğu sosyal ve ekonomik yapıyı kendi kamerasından algıladığı kadarıyla perdeye yansıtmaya çalışmıştır. Ancak bu dönem filmlerinde, gözlemlenen sosyal sorunların bir çok filmde yansıtıldığı gibi sanayi toplumlarının yaşadığı işçi ve sosyal sınıflar sorunu ile aynı niteliklere sahip olmadığı bilinmektedir. Bu bağlamda Türk toplumu için aslından çok farklı bir işçi sınıfı ve onların sorunları perdeye taşınmıştır.

Bu dönem yönetmenleri, sinemayı kendi duygu ve düşüncelerini toplumla paylaşma noktasında bir aracı olarak kullanmaya çalışırken, bu bağlamda topluma kendince bir yön vermeye çalışmışlardır. “Türk sinemasının toplumsal konulara yönelmesinin en bariz göstergesi 27 Mayıs darbesinden önce çekimine başlanan ‘*Gecelerin Ötesi*’ dir (1960) ‘*Gecelerin Ötesi*’, ‘Her mahallede bir milyoner yaratma’ politikalarının sonuçlarını irdeleyen bir filmidir. Bu politika gerçeklik kazanırken, aynı mekanlarda başka neler olduğunu irdelemektedir.”¹¹³ Ayrıca 1952 yılında gerçek bir yaşam öyküsünden yola çıkarak, Lütfi Ö. Akad’ın çektiği ‘*Kanun Namına*’ filmi de Türk Sineması’nda teatral yapının bitişinin sembolü olarak kabul edilmiştir. Bu filmle ‘tek adam’ dönemi önemli kırılmalarından birini yaşarken, aynı zamanda bu filmle gerçekçilik, sinemada görünürlük kazanmıştır. Bu filmle Akad bir nevi toplumsal gerçekçi akımın temel hazırlayıcılarından biri olmuştur. Battal, Türk Sineması’nda tiyatrocular döneminin resmen sona erdiricisi olarak *Kanun Namına* filmini görür. “Kanun Namına, Türk sinemasının gelişiminde kilometre taşlarından biri sayılmaktadır. Bir cinayet işledikten sonra Galata’daki atölyesine sığınarak polisçe kısıtılan Nazım Usta’nın geriye dönüşlerle anlatılan gerilimli öyküsünü Amerikan sinemasından esinlenmiş bir dil ve anlatımla işlemiştir. Gerçek bir polisiye olay üzerine kurulan söz konusu filmde Akad, Türk sineması geleneğinde, gerçek dünyadaki sokakları kişileştirmiş, mekan seçimi ve sinema oyunculuğu alanında özgün dolayısıyla da gerçekçiliğe ilk defa bu denli yaklaşmış bir yapıt ortaya çıkarmıştır.”¹¹⁴ Bu filmle beraber, ilk defa sosyal hayatın içinden bir olay perdeye taşınmış ve bu da sinemada gerçekçiliğin görselleştirilmesine katkıda bulunmuştur.

Dönem Türkiye’sinin içinde bulunduğu biçimsel modernleşme dönemi, etkisini toplumsal yaşamın bir çok alanında hissettirirken, bu biçimsellikten beslenen yapılar sinemaya yansımıştır. Türk toplumunun bu modernleşmeyi algılama biçimi, kendi

¹¹³ Kayalı, a. g. e. , s. 26

¹¹⁴ Battal, a. g. e. , s123

içinde kültürel ve sosyal parçalanmışlıkları yaratırken, bu parçalanmışlık, insanların değişmek ve değişmemek arasında yaşadıkları çatışmayla beraber değişimin nasıllığı noktasında da bir belirsizliği de beraberinde getirmiştir. Bir çok aydın, Türk toplumunda bir değişimin olması gerektiğinin farkındadır ancak buradaki sorun, söz konusu değişimin nasıl gerçekleşmesi gerektiği noktasında şekillenmektedir. Bu noktada Batıcı aydınlardan ayrıldığı ve değişimin Türk toplumunun kendi toplumsal gerçekleri göz önünde bulundurularak okunması gerektiğini ifade eden Halit Refiğ, gerçekçiliğin toplumsal karşılığının farklılıklarını şöyle ifade etmektedir:“Klasik Marksist görüşe göre feodal Batıda gözüken, feodal denilen o ilişki Türk toplumları için de geçerliydi. İşte Türk toplumlarında da artı ürünü alan baskıcı ağa ve ezilen köylüler vardı. Klasik sol için, Türk edebiyatının önemli bir kısmı da bu şema üzerine kuruluydu. Bunun tipik örneklerinden biri Yaşar Kemal’in yazmış olduğu *İnce Memed* tir.”¹¹⁵ Oysa, Batıdaki gibi sınıflı bir toplumsal geçmişe sahip olmayan Türk toplumunun feodal yapısının da aydınlar tarafından tam olarak okunduğu söylenemez.

Bireyin köy ve birincil ilişkilerden ayrılarak kente gelişiyile beraber Türk toplumu açısından yeni bir kentleşme süreci başlamıştır. Kendine özgü yapısıyla bu süreç, içinde bireyin yeni yaşama uyum noktasında yaşadığı çatışmalarla beraber, kendi kırsal yaşamına ait değer ve biçimleri de kente taşımıştır. Bu da biçimsel modernleşmenin bir parçası olan köy-kentlerin oluşumunu hazırlayan en önemli unsur olarak öne çıkmaktadır. Köy kentler, köy ile kentsel yaşamların harmanlandığı, bir yönüyle melez yaşam biçimlerinin üretildiği mekanlar olmuştur. Bu yönüyle bir çok toplumsal soruna da ev sahipliği yapan kent, sinemanın toplumu farklı bir pencereden okuma isteğini tetiklemiştir. İşte bu noktada “Bir nevi ‘Toplumsal Gerçekçilik’ akımı geçekçi Türk Edebiyatını ve edebiyatçılarını sinemaya taşımıştır. Bu edebiyatçıların başında Türk Edebiyatının üç Kemal’i “Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve Kemal Tahir” çok önemli bir yere sahiptirler. Bunların dışında bu döneme damgasını vuran en önemli edebiyatçı hiç kuşkusuz Vedat Türkali’dir. 1919 yılında Samsun’da doğan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü’nü bitiren Türkali’nin asıl adı Abdulkadir Demirkan’dır. Demirkan, TKP üyesi bir Marksist’tir. 1951 yılında yapılan Komünist tevkif altında tutuklanmıştır. Kendisi tutkulu bir sinema izleyicisidir. Vedat Türkali’nin yazdığı senaryolarla çekilen filmler, o dönemin en önemli filmleridir. Türkali, bu senaryolarda 27 Mayıs Hareketi’nden sonra Türk toplumunun sorunlarını

¹¹⁵ Türk, a. g. e. , s. 227

ele alır. Bu filmlerin en önemlileri *Otobüs Yolcuları*, *Şehirdeki Yabancı*, *Karanlıkta Uyananlar* ve *Kızgın Delikanlı* dır. Vedat Türkali, bu senaryolarda Aydın'ın toplumdaki yeri ve önemi, Aydın'ın topluma yabancılaşması, konut sorunu, topraksız köylü ve toprak ağalarının çatışmalarını ve en önemlisi Türk sinemasında ilk kez çok yönlü olarak ele alınan emek-sermaye çelişkisi ve grev olgularını ele almıştır. Türk Sinemasının, Türk toplumsal hayatına eğilen ilk filmi Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* filmi olduğu belirtilmiştir. Bu dönemde Metin Erksan da Türk toplumunun problemlerine eğilirken, gerçekçi Türk Edebiyatına başvurmuştur. Bunların ilki Köy enstitüsü kökenli yazar Fakir Baykurt'un romanından uyarladığı *Yılanların Öcü*, ikincisi Necati Cumalı'nın eserinden uyarladığı ve Türk sinemasında ilk kez uluslararası bir festivalde (Berlin) birincilik ödülü kazandıran *Susuz Yaz* filmidir. Her iki eserde, köy yaşamının önemli sorunu olan "mülkiyet" konusu ele alınmaktadır.¹¹⁶ Gerçekçi edebiyatın öncülüğünde şekillenen "Toplumsal Gerçekçi" akım bir çok yönüyle sinemada, geleneksel sinema anlayışını değiştirmeye adaydır. Sinemaya yeni bir anlatı ve içsellik ögesi eklemek isteyen yeni yönetmenler, aynı zamanda sansürün sınırlarını da göz önünde bulundurarak toplumun işçi ve köylü gerçeği üzerinde durmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda önemli bir sanayileşme hamlesi yaşamamış olan Türk toplumu için batılı manada bir işçi sınıfının oluşmaması, bu akım çerçevesinde yapılan filmler iletişimde bir kopukluğun besleyicisi olurken, bu akım çerçevesinde yapılan filmler bir süre sonra hız kesmiştir. Marx'ın toplumsal gelişme teorilerine uyumlu bir toplum okuması üzerine oturtulmaya çalışılan filmsel anlatılar, beklenen ilgiyi görmemiştir.

Daldal, 1960 darbesinin sinema üzerindeki etkilerini incelediği çalışmasında Toplumsal Gerçekçi akımın ortaya çıkışını ve şekillenişini şu cümlelerle açıklamaktadır: "Türk toplumsal gerçekliği, Türk Sineması'nın Batı'lı örneklerinden fazlaca geri kalmış olmasının bir sonucu olarak, 1960 öncesinde sesini duyuramamış bir çok modernist tema ve arayışında eklektik bir birlikteliğidir. Marx'tan esinlenen toplumsal gerçekçi eğilimleri, toplumsal yabancılaşma, yada insanın metafizik yalnızlığını irdeleyen modernist bireysel sinema denemeleri ile yayana görebiliriz. Toplumsal dayanışma ve olumlu tipleri vurgulayan sosyalist gerçekçi Ertem Göreç ve Vedat Türkali'ye karşın, Yön'ün toplumsal ve siyasi mesajlarını benimseyen Halid Refiğ, *Gurbet Kuşları* filminde insani değerlerin yozlaşmış endüstri toplumunda nasıl kaybolduğunun altını trajik bir tonda çizer. Metin Erksan ise, bir yandan sınıf bilinci

¹¹⁶ Kayalı, a. g. e. , s. 252-253

yüksek bir “şehir gerçekçiliği”(Geceleri Ötesi) vurgusu yaparken, öte yandan insanın onulmaz yalnızlığının ve kötü doğasının kırsal portrelerini çizer. *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* filmlerinde Erksan, açıkça modernizmin, “uyumsuzluk” “kaos” ve “sürekli savaş” kavramları çerçevesinde hikayesini kurgular; ancak Batı’lı sanatçılardan farklı olarak bu “boşlukta olma” durumunu ve “kaotik” varoluşu (en azından 1965 sonrasına kadar) toplumsal sebeplerden koparak mutlaklaştırmaz. ”¹¹⁷

Toplumsal Gerçekçi akım, filmlerinin sol nitelikli bir temel düşünce yapısına dayandırılmadan ve Türk toplumsal yapısı içinde bunu karşılayacak (ırgat, köylü...) kavramlarla örtüştürülerek sunulmaya çalışıldığını vurgulayan Uçakan “Bu akım (Toplumsal Gerçekçilik) sinema piyasasında sosyal konulara karşı bir eğilim meydana getirdiğinden, o dönemlerde(1960-65) çevrilen bir çok filmleri, muhtevalarındaki sosyal nitelik ve anlatımlarında gerçekçilik kaygısıyla bu akıma örnek gösterebilmek mümkündür. Fakat, bunların çok azı sol zihniyetle uzaktan yakından bir bağ kurma endişesi taşır. Pek çoğu proletarya yerine köy halkını, maddi gerçeklerden çok manevi değerleri, Türk insanının dini inançlarını, örf ve adetlerini, törelerini ele almış; kimi bunları hiciv ederken kimide över duruma geçmiş, dolayısıyla materyalist tutumdan uzaklaşmış, olayların dokusu sınıfsal analizlerine ulaşmamıştır. Bunların bir kısmı Batılılaşmanın acı sonuçlarını ön plana alarak, Marksizm’le karışık bir ulusallığa yönelirken, bir kısmı da memleket gerçeklerine iyi niyetle yönelen fakat ideolojik yapıyla alakası olmayan filmler yapma yoluna gitmişlerdir. ”¹¹⁸

1960 ile 1965 arası dönem sinemada Toplumsal Gerçekçi akım filmlerinin ağırlık kazandığı bir dönem olmakla beraber bir çok kırılma noktasını da içinde taşır. Bu dönemde Türk sineması yıldız egemenliğinin hız kazandığı bir dönemden de geçmektedir. Bu filmlerin bazılarında (*Şehirdeki Yabancı*, Refiğ,1963) Türk toplumu ve Aydın’ın rolü bir aşk hikayesi ile birlikte verilmeye çalışılırken, bazılarında ise köy gerçeği sınıflı bir toplum yapısına oturtulmuş haliyle (*Yılanların Öcü*, Erksan,1962) verilmeye çalışılmıştır. Bu akım filmlerinden köy gerçeğini okumaya çalışan filmler olarak, *Yılanların Öcü*, Erksan(1962)ve *Susuz Yaz*, Erkan,(1963) sıralanabilir. Bu filmler gerçekçiliğin sinemadaki sanatsal temsilleri olarak değerlendirilirken kimilerince de Türk toplumunun köy gerçeği ile uzaktan yakından alakası olmayan filmler olarak değerlendirilmiştir. Yönetmen Metin Erksan’ın filmlerini gerçekliğin sinemaya

¹¹⁷ Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitapevi, İstanbul 2005, s. 60-61

¹¹⁸ Uçakan, a. g. e. , s. 27

yansımaları açısından değerlendiren Battal sansür kurulunun gösterimine izin vermediği *Yılanların Öcü* filmi için şunları söylemektedir: “Cumhur Başkanı Cemal Gürsel’in izleyip çok etkilendiği film, hem Türk köyünün sinemaya en güzel biçimiyle yansımaları, hem de Türk sinemasının devletle ilişkisinde dönüm noktasını oluşturmaktadır. *Yılanların Öcü*, gerçekçilik yolunda kendi kişisel üslubu ile yürümeyi sürdüren Erksan’ın atmosfer yaratmadaki başarısını bir kez daha kanıtlamıştır. Nesnel gerçekliğin içinde, insanın öznel gerçekliğini yansıtan Erksan, görünürdeki olayları gerçekçi bir biçimde verirken, olayların arka planında akan tutkulu ilişkileri, asıl gerçekliği gün yüzüne çıkarmaktadır. Erksan’ın film dünyasında, nesnel gerçeklik, öznel gerçekliğin belirginleşmesini sağlayan bir çerçeve işlevi görmektedir. Erksan, acemi köy filmcilerimiz gibi bir köy evi, bir köy görünümü, bir köy insanı üzerinde uzun uzadıya durmakla yetinmiyor; bunu yerine iyi seçilmiş, iyi değerlendirilmiş, fotoğraf ve çerçeveleme bakımından başarılı görüntüleri yerli yerinde kullanarak izleyiciyi gerçek bir köy karşısında olduğuna inandırıyor.”¹¹⁹

Türk toplumsal yapısı içerisinde köy gerçeğini yansıtamadığını ve filmde verilmek istenen düşünce ve duyguların gerçekte bir uyulaşım içerisinde olmadığını iddia eden Uçakan, *Yılanların Öcü* filmini toplumsal gerçekçilik açısından değerlendirirken şu ifadelerle yer vermiştir “Evinin önünde haksız yere başka bir ev yaptırmaya kalkışan köyün hakim güçlerine karşı, fakir bir gençle anası Irazca’nın mücadelesini anlatan *Yılanların Öcü*, Türk insanının, Türk köylüsünün inançlarını, aralarındaki ilişkiyi bütünüyle materyalist bir çerçevede değerlendiren, aralarındaki çatışmaları sınıf bilincine dayandırmakta ve neticede ezildiğini, sömürüldüğünü iddia ettiği köy halkını hakim güçlere karşı (ağa, muhtar gibi) baş kaldırmaya zorlamaktadır.”¹²⁰ Benzer bir temayı Erksan’ın *Susuz Yaz* filminde de işlediğini görüyoruz. Bu bağlamda filmde yer alan karakterlerin içinden geldiği ‘köy gerçeği’ çok sert kurallarla anlatılmaktadır. Suyun egemenliğini tek birey tarafından kullanılarak diğer insanlara yaptığı haksızlıklar etrafında şekillenen film ‘toplumsal Gerçekçi’ akımın en önemli filmidir. “Erksan, suya sahip çıkan bir küçük toprak sahibi köylü tipini ele alır; bu kişinin çözümlemesini yapmakla uğraşırken insanoğlunun dramını anlatmaktadır. Yani sorun, içindeki insanı anlatmaktadır”¹²¹ Battal’a göre bu filmi sınıf temelli bir toplum çözümlemesi olarak değerlendirmek doğru değildir. Erksan bu filmde bireyin yalnızlığının ve sorunun altını

¹¹⁹ Battal, a. g. e. , s. 170

¹²⁰ Uçakan, a. g. e. , s. 30

¹²¹ Battal, a. g. e. , s. 173

çizmektedir. 1960 yılından sonra özellikle Geleneksel Türk sinemasında bir kırılma noktası yaratan sinemada ‘geçeklik’ arayışları klasik Marksist felsefe çerçevesinde şekillendirilerek Türk toplumuna uyarlanmaya çalışılırken, bu arada ‘gerçeklik’ kavramının nasıllığının tartışılmaya başlanması ve aynı zamanda Fransa da 68 olayları ile birlikte klasik sol anlayışta meydana gelen çatlamlar Türk sinemasında da yeni düşünsel tartışmaların zeminini hazırlamıştır. “...60’ların ikinci yarısında Türkiye’de solda yeni bir hareket doğdu. Fransa’da 68 olayları, Güney Amerika’da Kastroculuk, Gueveracılık, Amerika’da hippilik, Maoculuk hikayeleri falan. Bunlar geleneksel sola karşı yeni bir sol, genç sol olarak ortaya çıktılar.”¹²² Sol düşüncede meydana gelen bu farklılaşma sinema için de yeni yönelimleri besleyerek, Kemal Tahir ve onun düşüncelerinden etkilenen Refiğ, ‘ulusal sinema’ söyleminin temellerini atarken Yılmaz Güney ve arkadaşları klasik solun önemli temsilcileri olarak Devrimci sinemanın öncüleri oldular.

Türk toplumsal gerçekçiliğinden ulusal sinema gerçeğine ulaşmasını Refiğ şu cümlelerle ifade etmektedir: “Toplumsal gerçekçilik. Toplumsal gerçekçilikte bir genelleme var. Türkiye’deki gerçeklerle İtalya’daki toplumsal gerçekler, Hindistan’daki toplumsal gerçekler. Bunlar aşağı yukarı aynı kanunlar içinde cereyan eder. Aynı sosyal kanunlara tabidir. Ha, tecrübeler bunu böle olmadığını bize gösterdi. O zaman biz kendi gerçeklerimize göre film yapmalıyız. Ben gene gerçekçi olma çizgisini muhafaza ediyorum. Ama bu sefer ona artık toplumsal gerçekçilik demiyorum. Çünkü toplumsal gerçekçilikte bir genelleme meselesi var. Her toplum için uygulanabilir genel, sosyal kanunlar söz konusu. Halbuki biz artık ne iddia ediyoruz? Her yere uygulanabilecek mutlak kurallar yok. Toplumdan topluma zamanın içinde değişen kurallar var. İşte ulusal gerçekçilik bunu sonucu.”¹²³ Bu bağlamda Refiğ ve arkadaşları yerel kültürleri ile uyumlu bir gerçekliğin peşine düşerler. Türk toplumu hem tarihi olarak hem de kültürel olarak Batılı toplumlardan çok farklıydı ve Batılılaşma yada modernleşme biçimi de Batı’lı devletlerin izlediği çizgiyi izlemeyecekti. Yada Modernleşmenin doğrusal bir çizgi izleyerek, doğulu ve batılı toplumlar üzerinde aynı yoldan gerçekleştirmeyeceğinin altı çizilmeye başlanmıştı. Batılılaşmanın sol değerlerle özdeşleştirilerek Türk toplumsal yapısına uygulamaya çalışıldığının altını çizen Refiğ, Türk toplumunda özellikle 60’ların ikinci yarısında

¹²² Türk, a. g. e. , s. 287

¹²³ Türk, a. g. e. , s. 238

Batı'ya karşı bir endekslenmenin olduğunu ifade eder. Ona göre hala sol düşünce içinde olup batıyı eleştiren bir aydına rastlamak çok zordur. Bu bağlamda batıcılık solculukla özdeşleştirilmiştir. Bu yapı solu halktan ve milletten koparmıştır. Oysa Türk toplumu cemiyetçi yapısıyla bireyci olan batı toplumundan ayrılmaktadır. Toplum bireyin önünde bir kavramdır Türk toplumsal geleneğinde. Türkiye de sol toplumculuğu bir kenara bırakarak batı bireyciliğinin ardından gitmiştir. Bu bağlamda Refiğ, sol düşünceyi hem kendi ideolojisine ihanet etmiş hem de milletinden kopmuş olarak değerlendirir.¹²⁴

Türk sinemasının düşünsel temellerinin batı sinemasını yönlendiren düşünsel alt yapıdan farklı olduğunu ifade eden Refiğ şöyle demektedir: “Üretim araçlarının özel ellerde değil devlet mülkiyetinde olması Türk-İslam toplumlarında sınıflaşmayı önlemiş bu sebeple, duyuş ve deyişlerdeki değişikliklere rağmen devlet ve halk sanatları arasında bir dünya görüşü farkı meydana gelmemiştir.”¹²⁵ Türk toplumu bu bağlamda oldukça farklı bir toplumsal yapılanma ile birey merkezli batı karşısında durmaktadır.

Toplumsal gerçekçi akım ve bu akım içerisinde yer alan yönetmenlerin sinemaya bakış açısını 1960 darbesi çerçevesinde ele alan Daldal, aydının toplumu dönüştürme anlayışını şu cümlelerle ifade etmektedir: “Toplumsal gerçekçi filmlerin çoğu ‘kent’ filmleridir ve darbenin sosyal etkilerini en yoğun olarak hisseden şehir insanlarının hikayelerini anlatır. Bazı filmler büyük şehirlere (özellikle İstanbul’a) göçün yol açtığı aile dramları üzerinde durur (*Gurbet Kuşları*). Az sayıda yönetmen ‘köy gerçekliği’ ile ilgilenir ve bu konuda örnekler verenler de roman adaptasyonu yada folklorik anlatılarla yetinir. Bu kent merkezli filmler de ‘geleneksel burjuvazi’ (yeni orta sınıf değil) ve onun değer yargıları, mülkiyet duygusu, kar hırsı şiddetle eleştirilir. (*Suçlular Aramızda*). ‘Yeni orta sınıfla’ iş birliği içerisindeki sanayi burjuvazisi biraz daha anlayışla işlenir (*Karanlıkta Uyananlar*). Öte yandan, mühendis (*Şehirdeki Yabancı*), öğrenci (*Otobüs Yolcuları*), yada devletin atanmış memurları (*Yılanların Öcü*) oldukça pozitif tipler olarak çizilir. Devlet ve onun kolluk güçleri (asker, polis) genelde adaletten ve zayıftan yanadır. En negatif çizilen tipler Demokratik Parti zihniyetini yansıtan esnaf, tüccar ve ticaret burjuvazisidir. Sömürü devlet eliyle değil, daha çok ticaret burjuvazisi kanalıyla gerçekleşmektedir (*Bitmeyen Yol*).”¹²⁶ Bu dönemde yapılan filmler Daldal’ın da altını çizdiği gibi yerel değerler ve onların ürettiği kurumlar

¹²⁴ Türk, a. g. e. , s. 262

¹²⁵ Refiğ, a. g. e. , s. 141

¹²⁶ Daldal, a. g. e. , s. 94-95

eleştirilmiş ve bu yönüyle akım istediği başarıyı elde edememiştir. Özellikle 1960'ların ikinci yarısından sonra kurulan Sinematek derneği ve bu derneğin dışında bırakılan Yeşilçam yönetmenleri (Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu...) yeni bir sürecin başlatıcısı olmuşlardır. Bu dönemde, filmlerin toplumsal sınıf meselesine yaslı filmlerden daha çok toplumun yerel değerlerini anlamaya yönelik filmler ön plana çıkmıştır. Ulusal sinema tartışmalarının başladığı bu dönemde gerçekçi akım filmleri hız kesmiştir. Aynı zamanda sinema sektöründeki bölge işletmecileri popüler tüketim unsurunun şekillendirdiği bir film anlayışını dönem yapımcılarına dayatmakta ve talebe uyumlu filmler için bono sistemine dayalı ödemeler yapmaktadır.

Piyasa filmlerinin de önemli bir artışı yakaladığı bu dönemde toplumu farklı açılardan okumanın bir çabası olarak toplumsal gerçekçi akım ticari başarıyı çok fazla olmayan filmler yapmıştır. “Türk sinemasında 1960 darbesi sonrasında ortaya çıkan, ‘toplumsal gerçekçilik’ de insanı çevresi ile sürekli etkileşen bir *zoon politikon* olarak yorumlar. İnsani acılar, zaafılar, çatışma yaratan kişilik sorunları özde hep toplumsal dizge ile diyalektik bir bağ içindedir. Filmlerin bir kısmı, toplumsal güçleri yansıtan Lukacsvari ‘tipler’ yaratırken, bazıları sosyalist gerçekliğe daha çok yaklaşır ve fazla derinliği olmayan kategorik kişilikler kurgular Ancak genelde, bu çalışmanın ele aldığı ‘toplumsal gerçeklik’ felsefi temeli bakımında bu ikinci grupta işlenen ‘gerçekçi’ geleneğe dayanmaktadır. Yani gerçekliğin ‘doğrunun’ keşfedilebilirliğine inanan, ama bu keşif için gözlemi yeterli bulmayan, tarihsel toplumsal analizi, ‘kuramı’ öne çıkaran bir gerçekçilik.”¹²⁷ Toplumsal Gerçekçi akım, 1960 darbesinin ardından ortaya çıkan ve 1965 döneminde sona eren bir sinema akımıdır. Bu akımın en temelde toplumsal sorunları görme ve bu sorunların çözümüne doru bir toplumsal evrimin hazırlanması temeline dayandırılan beklentileri gerçekleşmemiştir. Akımın temel felsefelerinden birini oluşturan Klasik Marksist görüşün Türk toplumsal yapısına uygulanamayacağı tartışmaları bu bağlamda bir çok sinemacı ve yönetmenin düşünce ve bakış açısını sorguladığı bir dönemin başlatıcısı olmuştur. Klasik Marksist düşünce yapısının tüm toplumlar açısından düz bir dönüştürme anlayışının top yekuncu bakış açısı, önemli kırılma noktaları meydana getirmiştir. Bu bağlamda ‘Şehirdeki Yabancı’ filmiyle ‘gerçekçilik’ akımı içerisinde bir dönem yer alan Refiğ, Türk toplumunda ‘toplumsal gerçekçi’ sinemanın tutunamamasını şu cümlelerle açıklamaya çalışmaktadır: “Ben toplumsal gerçekçi sinema yapmaya çalıştığım zamanlarda da klasik Marksist sinema

¹²⁷ Daldal, a. g. e. , s. 36

yapmaya çalışmadım. Toplumsal gerçekliğimiz ne ise onu yansıtmaya çalıştım. Ve gördüm ki o gerçeklerde çok büyük sınıf çatışmaları yoktu. Batı gerçekçiliğinin dayandığı temeller oradaki sınıf çatışmaları. Modern sınıf çatışmaları ne zaman ortaya çıkmış? Sanayileşme döneminde. Sanayi kuran sermayeyle sanayide çalışan emek arasında çatışma çıkmış. Ondan önce tarım döneminde feodal toprak sahipleriyle, topraksız özgür olmayan köle köylüler arasında çıkmış. Türkiye’de böyle bir yapının olmadığı gerçeğini daha sonraki yıllarda öğrendim ben. ”¹²⁸

Bu dönem aynı zamanda Türk sinemasında ‘hazretli filmler’ olarak değerlendirilen filmlerin piyasaya girdiği bir dönemdir. Nejat Saydam’ın yönettiği Hazreti İbrahim’in Adaleti ve Asaf Tezgin’in yönettiği Hazreti İbrahim buna örnek olarak verilebilir. ¹²⁹

Sonuç olarak, 1960 darbesiyle beraber ortaya çıkan ‘toplumsal gerçekçi’ akım Marksist bir pencereden Türk toplumunu okumaya çalışmış ve buna bağlı olarak işçi, emek ve gelir dağılımındaki adaletsizlik konuları perdeye taşınmıştır. Bu akım, 1960 darbesinden sonra sinemada etkili olmuş önemli bir akımdır. Bu dönemde çekilen filmler, sinemada egemen olan melodram türün egemenliği üzerinde bir kırılma noktası ve sinemayı yeni bir anlayışa doğru evriltme çabası olarak değerlendirilebilir. Uçakan’a göre ise 27 Mayıs ihtilalinden sonra su yüzüne çıkmış olan Marksist zihniyetin sinemaya yansıma biçimidir. ¹³⁰ Bu akımın etkili olduğu filmlerde konu toplumsal gerçekler etrafında şekillenmektedir. Bu filmlerin konuları göç olgusu, işçi sınıfının hakları, mülkün dağılımındaki adaletsizlik gibi konular etrafında şekillendiğini daha önce ifade etmiştik. Döneme damgasını vuran filmleri şöyle sıralayabiliriz:

-*Gecelerin Ötesi, Erksan, 1960*

-*Yılanların Öcü, Erksan, 1962*

-*Susuz Yaz, Erksan, 1963*

-*Şehirdeki Yabancı, Refiğ, 1963*

-*Gurbet Kuşları, Refiğ, 1964*

-*Karanlıkta Uyananlar, Göreç 1964*

-*Bitmeyen Yol, Sağıroğlu, 1965*

¹²⁸ Türk, a. g. e. , s. 120

¹²⁹ Özgüç, a. g. e. , s. 187

¹³⁰ Uçakan, a. g. e. , s. 23

YILANLARIN ÖCÜ:

Senaryo: Metin Erksan

Yönetmen: Metin Erksan

Yapımcı: Be-Ya Film (Nusret İkbāl)

Yıl: 1962

Filmin Konusu: Karısı ve çocuklarıyla toprağı işleyerek yaşamını sürdüren Kara Bayram'la, evinin önünde ev yaptırmak için temel atan köylü Haceli arasında geçen çatışmaların öyküsüdür. Sansürde uzun süre takılıp kalan film, Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel, Çankaya köşkündeki özel gösteride sanatçıları kutladıktan sonra, sansürden çıkabildi. Ancak film, Ankara sinemalarında vizyona girdiğı gün olaylar çıktı. Özellikle de Ulus sinemasında romanın yazarı Fakir Baykurt sahneye çıkınca, alkışlarla yuuuh! sesleri birbirine karıştı. Sinemanın koltukları kırıldı. Afişler yırtıldı ve bir süre sora olaylar sinemanın dışına kadar taşdı. Bu ara kalabalık bir grup “Kahrolsun komünistler”, “Gürsel'i istismara kalkışanlara karşıyız” sloganlarıyla Kızılay'dan Zafer Anıtı'na doğru yürüdü. Polis olaya müdahale etti ve ilk gece 24 kişi tutuklandı.

Filmin Oyuncuları: Fikret Hakan - Nurhan Nur - Kadir Savun - Erol Taş - Ali Şen - Aliye Rona - Fikret Uçak - Sadiye Arcıman - Hakkı Haktan¹³¹



Yılanların Öcü, Kara Bayram adlı bir köy delikanlısı ile annesi İrazca'nın köyün hakim güçlerine karşı verdiği mücadelenin hikayesidir. Film, anlatılan ilişkilerin Türk

¹³¹ Resmin kaynağı: <http://www.film.gen.tr/star/star.18/12/2007>

toplumsal yapısı ile uyumlu olmadığı noktasında büyük eleştiriler almış ve gösterimi esnasında protesto edilmiştir. Filmde, Kara Bayram'ın, evinin önüne ev yaptıran Haceli ile mücadelesinde köyün hakim güçlerinin Haceli'nin yanında yer almasının altı çizilmeye çalışılmıştır. Bu noktada ekonominin belirlediği güç dengelerine dayalı bir hak ve özgürlükler sistemi eleştirilmiştir. Kara Bayram fakir olmasından dolayı karşısındaki güçleri kıramamış ve bu haksızlığa boyun eğmek zorunda kalmıştır. Filmde dini değerlere doğrudan bir eleştirinin yapılmamasının yanında köyün hakim güçlerinden biri olan muhtar, dini değeri yaşamında öncelemiş biri olarak karakterize edilmiştir. Dini değerler, ekonomik çıkarları ve otorite merkezlerini meşrulaştıran bir yapısının olduğu gerekçesi ile eleştirilmektedir. Yılanların Öcü, Türk toplumundaki köy gerçeğinde izlenmesi pek mümkün olmayan bir ilişki biçimini de ortaya koymuştur. İrazca , mert, güçlü ve geleneklerine bağlı bir kadın olarak tasvir edilmesine karşın, oğlunu düşmanı Haceli'nin karısı ile Birlikte olamaya ikna etmiştir. Bu yönüyle kendisi ve toplumu için önemli saydığı bir değer olan namus kavramının çıkarlar söz konusu olunca kırılabilirliği ifadelendirilmiştir. “Türk köylüsünün inançlarını, aralarındaki ilişkileri bütünüyle materyalist açıdan değerlendirmekte, aralarındaki çatışmaları “sınıf bilinci”ne dayandırmakta ve neticede ezildiğini ve sömürüldüğünü iddia ettiği köy halkını hakim güçlere karşı (ağa, muhtar gibi) başkaldırmaya zorlamaktadır.”¹³² Filmde kırsala ait toplumsal yapının ekonomi temelli bir tabakalar sistemine sahip olmakla birlikte paraya dayalı güç ve kuvveti elinde bulunduran tabaka meşruluğunu dini bir görünüme yaslamaktadır. Filmsel anlatıda insanlar arasındaki ilişkinin dayandığı bireysel temele ve bu temel içinde eriyen insanın yalnızlığına vurgu yapılmıştır. Film tamda bir Erksan filmi olarak, bireylerin iç dünyalarında yaşanan fırtınalara görsellik kazandırmaya çalışırken bunun diğer insanların hayatına olan etkisini de irdelemekten geri durmamıştır. Erksan için filmlerde toplumsal sorunlar kadar, bu sorunlara biçim veren bireyin öznelliği de üzerinde durulması gereken bir noktadır. Birey, içinde yaşadığı duygularının yönlendirmesi ile bir çok sorunun ya kaynağı yada muhatabı olmaktadır.

¹³² Uçakan, a. g. e. , s. 30

SUSUZ YAZ:

Senaryo: Sabah Duru

Yönetmen: Yılmaz Duru

Yapımcı: İran Film (İrfan Atasoy)

Yıl: 1973

Filmin Konusu: Göz koyduğu kardeşinin karısı Bahar'la tarlasındaki suya tek başına sahip çıkıp köylülere eziyet eden Kocabaş Osman'ın öyküsü.

Filmin Oyuncuları: İrfan Atasoy - Hamiyet Yankı - Yılmaz Duru - Deniz Erkanat - Tuncer Necmioğlu - Danyal Topatan - Nurhan Nur -

Filmin afişi yok filmin ilk versiyonu 1963 yılında Metin Erksan tarafından yapılmıştır ve toplumsal gerçekçi akımın önemli örneklerindendir.

Susuz Yaz, Habil ile Kabil efsanesinin bir uyarlaması gibi değerlendirilmekle beraber mülkiyet konusunu da bu efsanenin içinde eriterek işlemektedir. Bu filmde Osman karakteri üzerinden hem kişisel egolar hem de bu egolara dayalı olarak mülk edinmeye karşı bireyin aç gözlülüğünün altı çizilmiştir. Osman, kendi köyünün halkını kendi tarlasından geçen sudan mahrum etmekte su üzerine büyük bir hükümrانlık kurmaya çalışmaktadır. Köy halkı bu haksızlığa karşı duyarsız değildir, toprağa dayalı yaşamda hayat kaynağı olan suyun ellerinden alınmasına tepkilerini öncelikle kanuni yollardan gösterirler ve kanun onlardan yana tavır koyar. Ancak suyun kendi toprağından çıktığı ve geçtiğı için mülkiyetinin de kendisine ait olduğunu ispata girişen Osman'da yana hüküm çıkınca köylüler çaresiz kalır. Bu çaresizlik içerisinde topraklarının ve bir sonraki aşama olan kendi ölümünün ve çaresizliğinin resmine, susuzluktan çatlayan ekin tarlaları üzerinden bakarlar. Bu arada Osman'ın kardeşi Hasan durumdan son derece rahatsızdır ve hem köylülere haksızlık edildiğı kanısındadır hem de köylülerle arasının açılmasını istememektedir. Ancak ağabeyinin fikrini değiştirmeye de gücü yetmemektedir.

Köy halkının Osman'ın haksızlığına dayanacak gücü kalmamıştır. Osman'la farklı yollardan hesaplaşmaya çalışırlar, öncelikle köpeğini öldürür sonrada bahçesini yakarlar. Köy bu şekilde Osman'la bir savaşa tutuşmuş olur ve sonunda köyden birinin Osman tarafından öldürölmesi üzerine Hasan ağabeyinin yerine hapse girer. Tamamen insanın aç gözlölülüğü ve iktidar hırsı üzerine kurulan bu filmsel anlatının aldığı en önemli eleştiri köy toplumunu kendi gerçeğinden uzakta mülkiyete dayalı bir yapıya yashı olarak anlatılmasıdır. *Yılanların Öcü* filminde görölun ekonomi temelli güç

odakları *Susuz Yaz* da yerini mülkiyet ve suyun iktidarına bırakmıştır. Filmin dönemin politik yapısına yaptığı atfın altını çizen Daldal şöyle demektedir: “ ‘suyun mülkiyeti’ akar suyu (toprağın kanı) kullanmaya doğal hakları olan köylüler ve kendi arazisinden çıkan sudan istediği gibi yararlanmak kanuni hakkı olan Osman arasındaki temel çelişki olarak ortaya konur. Öte yandan, burjuva toplumlarındaki ‘kanunilik’ durumu da sorgulanır. Demokrat Parti döneminin ‘burjuva’ kanunları toplumun yararını (suyu kullanmaya ‘doğal’ hakkı olan köylüleri) değil, bireysel çıkarları savunmaktadır aslında sorunun kaynağını da bu oluşturmaktadır. Sağduyu ve genel yararı gözetmesi gereken kanunlar, liberal burjuvazinin elinde insanoğlunun vahşi mülkiyet arzusuna hizmet eder hale gelmiştir. Mülkiyet arzusu kadar, DP dönemi kararları da köylüler arasındaki çatışmadan sorumludur. ”¹³³

B. DEVRİMCİ SİNEMA VE FİLMSEL ANLATI

Türk sinemasında ‘Devrimci Sinema’ olarak adlandırılan dönemin tek temsilcisi kabul edilen Yılmaz Güney, fakir bir ailenin çocuğu olarak Adana’da doğmuştur. Güney içinden geldiği sosyo-ekonomik yaşam gerçeğinin şekillendirdiği ideolojik yaklaşımı ile beyaz perdeden Türk toplumsal yapısını okumaya çalışmıştır. Yılmaz Güney’in sinemaya girmeye çalıştığı yıllarda önünde duran en önemli engellerden biri sinemanın parlak jönleri ile çok farklı görsel özelliklere sahip olması idi. O dönemlerde (1958-1960) Geleneksel Türk sineması, masalsı mekanlarda yakışıklı jönler ve onların güzel partnerleri aracılığı ile “melodram” kavramını karşılayacak nitelikte filmsel anlatı yapısına sahipti. Arz-talep ilişkisinin şekillendirdiği piyasada farklı girişimlere yatırım yapma riski pek göze alınan bir adım değildi. Güney, geleneksel sinemanın jönleri gibi parlak ve yakışıklı biri olmamasına rağmen sinemaya girmeyi ve kendine bir yer edinmeyi başarmıştır. Dönemin yakışıklı ve parlak jönleri (Göksel Arsoy, Ayhan Işık, Eşref Kolçak...)sinemanın aranan adamlarıdır.

Filmin oynayanlarına bakarak konusunun tahmin edildiği bu dönemi keserek yeni bir yöne kaydıran Güney, filmlerinde toplumda yaşanan ekonomik ve sosyal yaşam sıkıntılarına görsellik getirme iddiasını ortaya koymaya çalışmıştır. Sinemanın bu yeni yüzü, kan davası yüzünden memleketi Urfa’dan ayrılarak Adana’ya yerleşmiş mevsim işçisi Hamit Pütün’ün yedi çocuğundan biri olarak 01. 04. 1937 tarihinde Adana’nın

¹³³ Daldal, a. g. e. , s. 101

Yenice köyünde dünyaya gelmiştir. Güney, çocukluğunda şiirler, öyküler yazmış ve üniversite öğrenimi sırasında işçilik yaparak geçimini sağlamıştır. Üniversite öğrenimini sürdürdüğü İstanbul’da 1958’de Atıf Yılmaz’ın yanında film oyunculuğu ve senaristlik yapmaya başlayarak sinemaya girmiştir. Oyuncu, senarist, yönetmen yardımcısı olarak 1961 yılına dek *Bu Vatanın Çocukları*, *Alageyik*, *Karacaoğlanın Kara sevdası*, *Tütün Zamanı*, *Ölüm Perdesi*, *Dolandırıcılar Şahı*, *Kızıl Vazo*, *Seni Kaybedersem*, *Tatlı Bela* gibi filmlere katılmıştır.¹³⁴ Güney, sinemada yeni bir yüz ve yeni bir ifadenin peşinde, kendi filmlerinde elinden geldiği kadar jönlerin ve Geleneksel Türk sinemasının oyunculuk anlayışının uzağında yeni yaratımlar ve okumalar yaratmayı başarmıştır. Ancak bu değişimi yakalamak onun için ilk filmlerinde pek mümkün olmamıştı. Bu bağlamda Güney sinemada istediği noktaya ulaşamamıştı. Sinem dünyası içinde ‘çirkin kral’ lakabına ulaşana kadar önemli bir mücadele vermiştir. Güney’in sinema macerasını Refiğ şu cümlelerle ifade etmektedir: “Türk sinemasına çıkış yolları aramakta olan sinemacılar, bir taraftan devletin sansürü bir taraftan da yabancı sinemaların paralı ve parasız ajanları ile boğuşup bunaldığı sıralarda ortaya bir ‘çirkin kral’ lafı çıktı. ‘çirkin kral aynadaki hayaline ateş etti’, ‘çirkin kral duvardaki gölgesine ateş etti’ v. s Çirkin kral denen Yılmaz Güney sinemaya Atıf Yılmaz’ın asistanı olarak girmişti. Arada ‘Alageyik’ gibi şanslı bir filme rağmen ilk oyunculuk denemeleri pek parlak sonuç vermemiş, prodüktörler, ‘bu suratı kimse seyretmez’ diye kestirip atmışlardı. Üstelik daha işin başındayken son derece gereksiz bir mahkumiyet almış, sinemadan fiilen bir yıldan fazla uzaklaşmak zorunda kalmıştı. Fakat yeniden setlere döndüğünde yeniden merdivenin en alt basamağından başladı. En ucuz yapımlarda, kendi yazdığı senaryolarda, vur-kır filmlerinde oynadı. Önce çoluk çocuk seyirciyi tuttu. Sonra Anadolu seyircisini etkilemeye başladı.”¹³⁵ Böylece Güney’in ilk dönem filmleri daha çok ‘çirkin kral’ sıfatıyla özdeşleşmiş olarak kahramanlık ve vur kır temelli filmler olarak tarif edilmektedir. Bu yönüyle devrimci sinemanın yaratıcısı olan Güney için ‘çirkin kral’ sinema yaşamının önemli bir basamağı olmuştur. Aynı zamanda ‘çirkin kral’ sıfatı, Türk sinemasında ‘yakışıklı erkek- güzel kadın’ imajında da bir kırılmayı beraberinde getirmiştir.

¹³⁴ Battal, a. g. e. , s. 192

¹³⁵ Refiğ, a. g. e. , s. 151

Yılmaz Güney'in sinemasının düşünsel altyapısını Marksist ve Materyalist bir felsefe üzerine oturttuğunu söyleyen Uçakan, toplumu doğru okumadığını düşündüğü Güney'in "Devrimci Sinema"sını şu cümlelerle ifade etmektedir: "Pratikte Türk sinema piyasasında gerçek anlamda uygulama alanı bulamayan ve teorik planda bazı yönetmenlerin kafasında bir özenti olarak kalan Marksist zihniyetin en cesur çıkışı hiç şüphesiz Yılmaz Güney dir. Başta oyuncu olarak büyük seyirci kitlelerine kendini kabul ettiren Güney, yönetmen olarak da Türk yedinci sanatı için ilginç özellikler arz eder. Şiirsel anlatımıyla o güne dek, gelmiş geçmiş ehemmiyeti anlamında değil, ele aldığı meselelere fikri bir açıdan bakabilmesinden gelmektedir."¹³⁶ Uçakan Güney'in geniş kitleler tarafından benimsenmesini Türk film anlatı yapısı için yeni bir tutum olan olayların fikrîsel bir değerlendirme penceresinden izlemesine bağlamaktadır. Güney düşünsel bir dönüşüm sürecinden geçen Türk toplumunda içinden geçilen ekonomik sorunları kullanarak Klasik Marksist görüşün sınıflı toplum yapısının beslediği ezilen ve sömürülen insan dramlarını perdeye taşımaya çalışmıştır. Ancak sınıflı bir toplum olmayan Türk toplumunda bunun bir karşılığının olmayacağı, daha sonraki dönemlerde sıkça dillendirilen bir unsur olarak sinemacılar arasında konuşulacaktır.

Birçok sinema yazarı Güney'in sinema serüvenini iki dönemde inceler. Bu dönemlerin birinci kısmını *Umut* filmine kadar yaptığı filmler oluştururken ikinci aşama *Umut* filmi ile başlamaktadır. *Umut* filminden önce Güney, 1968 yılında çektiği '*Seyit Han*' filmi ile de bu dönüşümün sinyallerini vermiştir. Bu filmde Güney Anadolu'nun kırsal gerçeğinin altını kendi penceresinden gördüğü kadarı ile çizmeye çalışmış, ancak o dönemde etkili olan Amerikan tarzı filmlerin biçimselliğinden uzak durmayı başaramamıştır. Bu gerçeğin araladığı pencereden bakıldığında bireyin yalnızlığı ve dramı toplumun hakim güçleri tarafından şekillendirilmekteydi ki, bu güçler de çoğu zaman sermaye sahipleri, ağa, şeyh...idi. Bu açının, Güney'in toplumun şekillenmesinde önemli payı olan metafizik değerleri yargılayıcı bir gözle incelemesinden beslendiği söylenebilir. Güney ilk filmlerinde tamamen olağan üstü kahramanların özelliklerini taşımaktadır. Bir yönüyle olağanüstü yetenekleri olan karizmatik bir kişilik ortaya koymaktadır. Kadın, silah ve at Güney filmlerinin vazgeçilmez aksesuarları olarak filmlerde kullanılmıştır. Akad'ın çektiği *Kızılırmak-Karakoyun* filminde ki pasif oyuncululuğuna kadar yenilmez bir kahramandır Güney. Bu filmle beraber yeni bir başlangıç yapar ve kendini yeniden yaratır Güney. Bu yaratımın

¹³⁶ Uçakan,a. g. e. , s94

oluşum süreci hakkında Battal şunları aktarmaktadır: “Kendi yarattığı efsanesini, yine kendisinin yıkmayı göze alabilmesinin sonucunda kendisini dönüştürmeyi başaran Yılmaz Güney, Türk sinemasının da dönüşmesi ile sonuçlanacak yolculuğunda, özellikle Umutsuzlar ve Arkadaş filmlerinin çıkış noktasını, Lütfi Akad ile birlikte keşfetmiştir. ”¹³⁷ Bu bağlamda Yılmaz Güney’in ikinci doğumunu sembolize eden silahsız, atsız ve avratsız dönem başlamıştır. Kendisini bir devrimci olarak tanımlayan Güney, günlük hayatı ve içinde taşıdığı çatışma ve acıları sinemasal bir dille perde de okumaya çalışırken bu devrimciliğini kılavuz edinmeye çalışmıştır. Bu yönüyle ‘*Umut*’ filmi bir ilk olmayı başarmıştır. Ancak gerek toplumsal yapıda gözlemlediği olumsuzlukları dayandırdığı nedensel içerik ve gerekse gerçekliği yansıtmaya biçimi açısından çeşitli olumlu ve olumsuz eleştirilere hedef olmuştur. Güney’in günlük hayatımızdaki diyalektik yapıyı *Umut* filmi ile sinemaya taşıdığını ifade eden Battal Umut’un yaratım sürecini şöyle ifade etmektedir: “Yılmaz Güney’in yaşamının, aynı zamanda halkın yaşamının gerçekliği gibi algılanabileceği *Umut* filmi, yaşanan ve fakat yaşanırken derinlikleri fark edilmeyen gerçeklikten, bu bağlamıyla daha gerçektir. Çünkü gerçekliğin asıl yüzünün çok boyutlu olarak sunulmasıdır. ”¹³⁸ Bu gerçeklik anlayışı bir çok sinemacı tarafından fazla maddileştirilmiş olarak değerlendirilmektedir. Türk toplumsal yapısı içerisinde birincil ilişkilerin öncelendiği ve geleneksel değerlerin değişimi sürecinde yaşanan sancılar göz önünde bulundurulduğunda ‘*Umut*’ filmindeki faytoncunun dramı, daha çok ikincil ilişkilerin hakim olduğu sanayi toplumlarına özgü bir dram olgusunun dillendiricisi olduğu ifade edilebilir.

Umut filmi faytoncu Cabbar’ın yoksulluk karşısındaki çaresizliğini yenmek için piyango, define gibi alanlara merak sarması ve bu hayallerinin gerçekleştirme mücadelesi etrafında şekillenmiş bir filmidir. Cabbar, modernizmin getirdiği hızlı ulaşım araçlarıyla mücadele edememenin ezikliğini yaşarken, aynı zamanda metafizik olguların hayatımızdaki boş inanışlar bütünü olduğunun altını çizmektedir. Olağanüstü güçlerinin yardımıyla definenin yerini Cabbar’ a buldurmaya çalışan hoca, boş inançların insanları oyalaması ve umutsuzluğa düşürmesini temsil eden bir unsur olarak sunulmaktadır. Güney’in, kendi yaşamından alıntılardığı gerçeklik parçaları ile yarattığı filmsel anlatı hakkındaki yorumu şöyledir: “Başlangıçta babamın bir arkadaşı define bulmakla kafayı bozmuştu, işsiz kalınca babamda bu konuya ilgi duydu. Define

¹³⁷ Battal, a. g. e. , s. 191

¹³⁸ Battal, a. g. e. , s. 201

bulunca yaşamlarının kurtulacağına inanıyorlardı. Bende bu serüveni başından sonuna dek yaşadım. Örneğin filmde bataklığa bakan çocuklar sahnesi var. Suyu inceleyen çocuklar ben ve kız kardeşim. Umut'ta özde metafiziğin çıkmaz sokağını göstermeyi hedefledim . Bu halkın özellikle işçi sınıfının bağımsızlığının kendi ellerinde, toprağında olduğu ve yalnızca aktif çabayla elde edilebileceği demek. Filmin kahramanı Cabbar, arabalarının ellerinden alınmasını protesto eden arabacıların gösterisine katılıyor. Bu hareket özde halkın gelişmesine ters bir hareket. Tarihsel gelişime karşı gelmek, işte bundan dolayı Cabbar ve diğer arabacıların güçsüz olduğunu anlatmak istiyorum. Cabbar'ın zenginlerin oturduğu semtte hırsızlığa kalkışması da diğer bir güçsüzlük örneği. Cabbar zenginlerin hayatlarını tehlikeye atmamak için her türlü fedakarlığı göze aldıklarını duymuş. Ama zenginlerin çok iyi korunduklarını ve kolay kolay korkutulamayacaklarını kavrayamamış. Filmde de görüldüğü gibi Amerikalılar Cabbar gibi bir zavallının tetiği çekemeyeceğini iyi biliyorlar. Bu da ikinci güçsüzlük. Finalde istediğiniz bütün yolları deneyin, bütün metafizik izleri takip ederseniz edin çıkış bulamayacaksınız. Bu bağlamda *Umut* çaresizliğin tasviri bir film. Çaresizlik olmasa *Umut'u* aramazdık. Çaresizlik ile umut arasında bir bağlantı var. Finali yuvarlak çekmek umut'u değil çaresizliği yansıtıyor. ”¹³⁹ Güney, *Umut* filmi ile insanın yaşam gerçeğini, metafizik değerlerin yada inanışların değiştirme gücünün olmadığını ve bu uğurda harcanan çabanın da boş bir uğraş olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Bir yönüyle aklın sorgulayıcı yapısı içerisinde manevi değerlerin yaşamdaki karşılıkları eleştirilmiştir. Aklın sorgulayıcı penceresinden okunan metafizik değerlerin, Türk toplumu açısından anlamı ve değeri sinemacılar arasında çokça tartışılan bir konu olmuştur. Bu noktada altı çizilmeye çalışılan dram olgusunu Türk toplumu açısından gerçekçi bulmayan Refiğ: “Şimdi ben ‘*Umut*’ filminden hiç hoşlanmadım. Çünkü bu filmde belki dış görünüşte bir gerçekçilik anlayışı vardı. İşte Adana’da çekilmiş. Adana Yılmaz Güney’in tanıdığı bir mekan. İşte oranın köşe bucağı Pazar yeri vs. Dışardan bakıldığında bir dış görüntü gerçekliği var. Ama içine girildiğinde işte orada ben ‘*Umut*’ filmine sempati duymadım. Çünkü filmde yaratılmak istenen dram bana yabancı geldi. Yani Adanalı bir arabacı atını kaybediyor ve atını kaybedince kimse ona yardım etmiyor. Yapayalnız kalıyor. O bana benim araştırdığım, benim ilgi duyduğum Türkiye’deki toplumsal yapı, toplumsal ilişkiler açısından çok ters geldi. ”¹⁴⁰ Türk

¹³⁹ Battal, a. g. e. , s. 203-204

¹⁴⁰ Türk, a. g. e. , s. 290

toplumsal gerçekliği ile örtüştüremediği bir dramı izlediğini ifade eden Refiğ, kendisine filmle ilgili yöneltilen sorulara bir çok kaynakta aynı cevabı vermiştir. Filmsel anlatıların, kameranın arkasında duran gözlerin gerçekliği algılama biçimine göre şekillendiği bilinmektedir. *Umut* filmi de devrimci sinemanın en önemli filmi olurken, bu gerçeğin altını çizmektedir. Dünyanın bir çok ülkesinde de benzer algılayışların işlendiği sinema, bu yönüyle gerçekliğini görecelilikten arındırmayı başaramamıştır. Bizim de konumuz gereği vurgulamaya çalıştığımız önemli noktalardan birini de bu alan oluşturmaktadır.

Toplumsal yapıların yaşam gerçeğini şekillendiren öğelerden biri olan din kavramı, *Umut* filmindeki nitelikleri üzerinde taşıyan bir yapıya karşılık gelmemekle birlikte, toplumumuzda yaşarlık kazanan dinsel biçimlerin filmdeki karşılıkları ile benzeştiği bilinmektedir. Bu dinin gerçek yapısının şekillendirdiği bir tutumdan daha çok hurafelere dayanan bir anlayışa karşılık gelmektedir. Dinin Türk toplumundaki gerçekliğinin böyle bir temele oturtulamayacağını altını çizen, bu bağlamda *Umut* filmini eleştiren Uçakan şunları söylemektedir: “Bu düzenin bozukluğunu anlatmak istemiştir. Ne var ki, olayları (exagere) ettiğini, kendi yorumuna göre, yapmacık karakterlerle şekillendiğini açıkça hissettirmekten kurtulamamıştır. Dini ele alırken de reel davrandığı söylenemez. Din temsilcisi olarak gösterdiği tipler, bizzat İslam’ı içinden yozlaştıran, dinin düşmanı kişiler oldukları gibi, dini motifler olarak gösterdiği fala bakma, gaipen haber verme gibi davranışlar da, bilakis, İslam dininin şiddetle reddettiği fiillerdir.”¹⁴¹ Bu bağlamda Güney, toplumun değerler sistemine karşılık gelmeyen bir okuma ortaya koymakla eleştirilmektedir. Ancak toplumsal yapının içinde bulunduğu aktarmacı sanayileşme ve kentleşme sürecinin hazırladığı dönüşüm, insan hayatları üzerinde sebebini tam olarak neye dayandıracaklarına karar veremedikleri uyumsuzlukların başlatıcısı olmuştur.

Devrimci sinema, toplumda gözlemlendiği hurafelere dayalı din anlayışını dinin gerçeği gibi algılamış ve eleştirel bir dille sinemada görsellik kazandırmıştır. Bunun yanında, melodram türünün sinema da yarattığı gerçekten uzak yaşamlar ve bu yaşamları temsil eden karakterler yerine, toplumun günlük hayatını ve bu günlük hayatın sıradan tiplerini sinemaya taşımayı başarmıştır. Bu bir anlamda sinemada doğallığın yakalanma çabası olarak da nitelendirilebilir. Güney bu yönüyle ikinci dönem yada “devrimci sinema” bağlamında çektiği filmlerinde sıradan hayatta yaşanan

¹⁴¹ Uçakan,a. g. e. , s. 97

acıların ve mutsuzlukların altını çizerek farklı insan dramlarını anlatma çabası içerisinde olmuştur. Resmi ideolojinin Batılılaşma politikaları ile uyumlu antlı yapısı içerisinde sunulan melodramların uzağında duran yaşamları seslendirme çabası içerisinde olan ‘Devrimci Sinema’nın öncüsü Güney, bir anlamda sıradan hayatları bu görüntünün karşısına koymaya çalışmıştır. Güney, sinemada var olma çabası verirken Geleneksel Türk sinemasının parlak karakterlerini karşılamadığının farkındadır. “Yılmaz Güney her gün yolda rastlanabilecek neviden bir halk tipiydi. Kenar mahallenin ezilmiş delikanlısıydı, sokaktaki adamdı. Bu sokaktaki adamın kavruk, kuru yüzüne, iri yatsı burnuna, ince yapısına baştan prodüktörler olmak üzere bütün bir sinema piyasası önce güldü. Uzun bir süre tek başına kalmanın, özellikle anlaşılamamanın acısını yaşadı.”¹⁴² Kendini bir halk kahramanı gibi gören ve perde de halkı temsil ettiğine inanan Güney, bu noktadan hareketle “Devrimci Sinema”nın yaratıcısı olma konumunu üstlenmiştir.

Ulusal sinemanın en önemli isimlerinden biri Halit Refiğ diğer bir yorumu da şu ifadelerle eklemektedir: “Devrimci Sinemayı” ve *Umut* filmini Türk toplumsal gerçekliğini sinemaya taşıyan bir girişim olarak görmez. Ve şöyle der: “Umut Adana’lı bir arabacının günlük yaşayışını gösteren sahnelerle başlamaktadır. Filmin en iyi bölümleri de sadece gözlemcilikte kalan bu ilk sahneleridir. Sonra bir kaza olur ve arabacının atlarından biri ölür. Bu sahneden itibaren film gözlemcilikle yetinmeyip, Türk toplumunu yapısı ve insan davranışları üzerine yorum yapmaya girişmektedir. Bu yorumun Türk toplumunu yapısal gerçekliği ile hiçbir ilgisi olmayıp, batılı toplum yapısı ve insan davranışlarının gelişi güzel hikaye içine uydurmaya çaba göstermesi ile filmin gerçeklik anlayışı sadece tabii mekanlarda çekilmiş olmasından meydana gelen bir dış görünüş gerçekliğinden ibaret kalmaktadır.”¹⁴³

Özgüç, Yılmaz Güney’i karizmatik bir kişilik ve “tek başına” bir tarih olarak tanımlarken, Güney sinemasının halkını tanıyan, yalın bir anlatımı olan ve hep merkezinde insan taşıyan bir sinema olduğunu ifade eder. Sinemada “gerçeklik” akımı çerçevesinde değerlendirilen Güney, kendine özgü senaryo yazarlığı ve yönetmenliği ile ortaya koyduğu filmler çerçevesinde Türk sinemasındaki yerini almıştır.¹⁴⁴ Bu bağlamda ‘Devrimci Sinema’ Güney filmleri ile sınırlı kalmıştır.

¹⁴² Battal, a. g. e. ,s. 193

¹⁴³ Refiğ, a. g. e. , s. 152

¹⁴⁴ Özgüç, a. g. e. , s. 20

Türk sinemasında Güney'in içinde bulunduğu ilişkiler ağını Refiğ şu cümlelerle değerlendirmektedir: “ve 1968 olayları sırasında Türk sinemasının o güne kadar solda olan kesimi, sinematek ile takışma halinde iken Yılmaz Güney, onlarla bir yanaşma, dostluk içine girdi. Tabii aynı zamanda 68 devrimci hareketi ile, Mahir Çayan'lar, Deniz Gezmiş'ler falanda irtibat haline girdi. Ben şahsen soldaki o hareketi katıyen desteklemiyordum. O hareketin geleneksel ve klasik solun hareket alanını ortadan kaldıracak bir provokasyon düzeni olduğu kanısındaydım. Bu günde o inancı devam ettirmekteyim.”¹⁴⁵

Devrimci sinemada Güney, toplumdaki ekonomik gelir dengesizliklerini, geleneklerin toplumsal ilişkiler üzerindeki baskıcı gölgesini (*Seyit Han*), modernleşmenin getirdiği işsizlik ve iş gücü fazlalığını (*Sürü*) ve kurulu düzenin bozukluklarını (*Sürü*), (*Aç Kurtlar*) konu alan filmler yapmıştır. Türk toplumsal yapısının bireyci bir temele dayanmayan dokusunu ‘*Umut*’ filminin karşılığı olan ilişkiler ağından söz etmek zorlaşmaktadır. Bu noktadan bakıldığında Yılmaz Güney sineması, melodramların yapay dünyalarının dışında gerçek yaşama ilişkin sahneleri perdeye taşıma yönünden takdir görüp hatta gerçekliğin yansıması olarak değerlendirilirken bir yandan da toplumsal yapıyı yanlış okuması yönüyle de eleştirilen bir sinema olmuştur.

UMUT

Senaryo: Yılmaz Güney

Yönetmen: Yılmaz Güney

Yapımcı: Güney Film (Yılmaz Güney)

Yıl: 1970

Filmin Konusu: Tüm umudunu meçhul bir defineye bağlayan beş çocuklu bir faytoncunun öyküsü.

Filmin Oyuncuları: Yılmaz Güney - Gülşen Alınacı-Tuncel Kurtiz -Osman Alyanak - Enver Dönmez

Umut, 2. Adana Film Şenliği'nde (1970) “en başarılı film” seçildi. Yılmaz Güney, “en başarılı erkek oyuncu” ödülünü aldı. Umut yurt dışına çıkış belgesi verilmediği için “25. Uluslararası Cannes Film Şenliği”ne resmen katılamadı. Yalnızca şenliğin “Rejisörler Şenliği” bölümünde yarışma dışı gösterildi. Grenoble Film Şenliği'nde “Özel Jüri Ödülü” aldı. Agah Özgüç'ün Yedinci Sanat dergisi adına düzenlediği “Başlangıcından bu güne (1914-74) konusuyla, anlatımıyla ve oyun düzeniyle ulusal nitelikler taşıyan en iyi 10 Türk Filmi” soruşturmasında “Umut”,

¹⁴⁵ Türk, a. g. e. , s. 287

“birinci” seçildi. Türk sinema tarihinin en büyük soruşturmasına çeşitli sanat dallarından 127 kişi katıldı.

SÜRÜ:

Senaryo: Yılmaz Güney

Yönetmen: Zeki Ökten

Yıl:1978

Oyuncular: Tarık Akan - Melike Demirağ - Tuncel Kurtiz - (Şenel Gökkaya - Levent Yalman

Filmin Konusu:İki aşiret arasında geçen mücadele ve bu mücadelede arada kalan Berivan ve Şivan'ın evliliği filmin konusunu oluşturmaktadır.

Filmin Özeti: Göçer iki aşiretten Şivan ile Berivan'ın öyküsü. Hamo (Tuncel Kurtiz) hayvancılıkla geçinen bir aşiretin reisidir. Oğlu Şivan (Tarık Akan), aralarında kan davası olan düşman bir aşiretin kızı Berivan'la (Melike Demirağ) evlidir. Hamo üç çocuğu da yaşamadığı için Berivan'ı uğursuz sayar. Şivan'ın Berivan'dan boşanmasını ister. Şivan bu baskıya sürekli karşı çıkar. Baba oğul çatışırlar. Hiç konuşamayan Berivan hassas, duyguludur. . . Hamo oğulları ve birkaç adamı ile birlikte koyunlarını Ankara'da satmak üzere trene yüklerler. Ankara'ya vardıklarında Şivan aşiretten kopar. Sevdiği eşine doktor, kendine iş arar ve büyük kentte Berivan ölür, Şivan tutuklanır. Hamo ise tek başına bir aşiretin tükenişini yaşar.

29. Berlin Film Şenliğinde (1979) "Uluslararası Protestan Film Jürisi" ile "Katolik Film Organizasyonu" nun ödülleri kazandı. SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) tarafından "En İyi Film", Zeki Ökten "En İyi Yönetmen", Yılmaz Güney "En İyi Senaryocu", Tarık Akan "En İyi Erkek Oyuncu" Melike Demirağ "En İyi Erkek Oyuncu" seçildi. Uluslararası 32. Locarno Film Şenliğinde (1979) "En İyi Film" seçilip (Büyük Ödül) "Altın Leopar Ödülü"nü aldı. Ayrıca Melike Demirağ, "En İyi Kadın Sanatçı ödülü"nü Rebecca Horn ile paylaştı. "Belçika Karaliyet Film Arşivi Uluslararası Seçkin Filmler Yarışması"nda (1979) "Büyük Ödül"ü kazandı. Biritish Film İnstitute tarafından düzenlenen Londra Film Festivalinde "En İyi Film Ödülü"nü aldı. Genellikle filin epik-lirik yaklaşımını ve belgesel gerçekçiliği üzerinde duran İngiliz sinema yazarları ise (Derek Lalcolim - Guardian / Tony Rayns-Time Out -/ John Gilett-İnternational Film Guide) övgüyle söz ettiler. 1980 yılında gene "Sürü" Hollanda'daki yarışmasız Rotterdam Şenliğinde film eleştirmenlerinin düzenledikleri soruşturmada "Şenliğe katılan en iyi üç film" arasına girdi.

SEYYİT HAN (Toprağın Gelini)

Senaryo: Yılmaz Güney

Yönetmen: Yılmaz Güney

Yapımcı: Güney Film (Yılmaz Güney)

Yıl: 1968

Filmin Konusu: Mazlum bir yiğit olan Seyit Han'ın Haydar ağanın komplosuna kurban gidip, kendi elleriyle öldürdüğü sevgilisi Keje'nin destansı aşk öyküsü.

Filmin Oyuncuları: Yılmaz Güney - Nebahat Çehre- Hayati Hamzaoglu -Nihat Ziyalan- Hüseyin Zan- Enver Dönmez - Danyal Topatan -

Seyyit Han”, 1. Adana Film Şenliği'nde (1969) “en başarılı üçüncü film” seçildi. Gani Turanlı “en başarılı kamera”, Nedim Otyam “en başarılı müzik” ve Yılmaz Güney “en başarılı erkek oyuncu” ödülleri kazandılar. Yeni Sinema dergisinin sinema yazarları arasında düzenlediği “1967-68 mevsimin en iyi filmleri” soruşturmasında “Kızılırmak-Karakoyun”la (Lütfü Ö. Akad) “birinciliği” paylaştı. As dergisinin sinema yazarları arasında düzenlediği “1965-69 döneminin en iyi 10 filmi” soruşturmasında ise 6'ncı oldu.

Devrimci sinemanın en karakteristik filmi *Umut* filmidir. Bu filmde Güney, metafiziğin dünya üzerinde anlamsızlığını ve insanları sürüklediği boş hayalleri ortaya koymaya çalışmıştır. Bu filmde ana karakter olan Cabbar, at arabacılığı yaparak geçimini sağlamaktadır. Yedi nüfuslu bir aile babası olan Cabbar belli bir noktaya kadar akılcı yöntemlerle içine düştüğü borç batağından kurtulmaya çalışır. Ancak Cabbar'ın atlarından birinin ölmesi ardı ardına sıralanan olumsuzlukların yolunu açmıştır. Atının ölümünden sonra Cabbar'ın borcunu ödemesinin imkansız olduğunu düşünen alacaklılar, oldukça materyalist bir yaklaşımla Cabbar'ın geriye kalan atını ve arabasını borçlarına karşılık satarak parayı bölüşürler. Tamamen çaresiz kalan Cabbar, bu durumdan kurtulmak için uzun zamandır çevresinde dolaşarak, bir hoca tanıdığının olduğunu ve define buldurduğunu söyleyen arkadaşının sözlerine kulak vermeye başlar.

Umut, metafizik değerlerin insanları sürüklediği boşluk ve ümitsizlik noktalarının altını çizmeye çalışan bir anlatıya sahiptir. Bunu da filmdeki din adamı karakteri üzerinden gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Bir yan karakter olan Hoca hafif sakallı, bir ayağı aksayan, dişleri dökülmüş, başındaki takkesi ve elindeki doksan dokuzluk tespihi ile Türk filmlerinde genel olarak çizilen (*Kibar Feyzo*, *Yoksul*, *Vurun Kahbeye*, *Kuma*.....) kötü görünümlü din adamı karakterini karşılamaktadır. Ancak, bir çok Türk filmde görülen bu biçimsel iticiliğin yanında din adamları, genellikle kötü niyetli, çıkarıcı, değişimin ve gelişimin önünde duran karakterler olarak resmedilirken,

Umut'taki din adamının kendisi de definenin metafizik güçler aracılığı ile bulunabileceğine gerçekten inanmaktadır. Bu karakter, namaz kılarak ve dua ederek bir din adamının biçimselliğini karşılarken aynı zamanda İslam dininin yasaklarını da dinin bir parçasıymış gibi yaşama çelişkisini üzerinde taşımaktadır. Bir kasenin içine koyduğu suya, bir çocuğu baktırarak definenin yerini tespit edebileceği bilgilere ulaşmaya çalışmaktadır. Ancak, İslam dininin gaybla ilgili bilgilerini verme yetkisini kimseye tanımadığı bilinmektedir. Ayrıca hoca manevi değerler ve iman temeline dayanan din aracılığı ile maddi bir faydaya ulaşmayı ummaktadır. Definenin yılan veya kuş olacağına inanan ve tüm uğraşlarına rağmen defineye ulaşamayan hocanın tüm uğraşlarının boşa çıkması sonucunda, Cabbar ve arkadaşı metafizik bir kavram olan umut'un sınırları içinde yine metafizik bir kavram olan umutsuzluğa doğru savrulmaktadırlar. Güney, *Umut* filmi ile toplumda aslında var olan geleneksel inanç biçimlerini eleştirmiş ve dinin de bu inanç biçimlerinin ortaya çıkışında önemli bir dayanak olduğunun altını çizmeye çalışmıştır. Ancak Güney, resmettiği toplumda insanların yalnızlığının, çaresizliğinin altında yatan sebepler üzerinde durmamıştır. Filmde cabbar'ın borcunu ödeyemeyeceğini anlayan alacaklılarının, Cabbar'ın haberi olmadan evinden atını ve arabasını alarak satmaları ve parayı paylaşmaları inançların güçlü olduğu Türk toplum yapısında izlenmesi pek de mümkün tutumlar olarak karşımıza çıkmamaktadır. Cabbar'ı bu kadar yanlılığa ve çaresizliğin kucağına iten sebepler, insanın bireyselleşmesi ve toplumsal paylaşım esaslarının toplumdan uzaklaşmasına dayalı olarak ortaya çıkmaktadır. *Umut* filmi devrimci sinema ve Yılmaz Güney için karakteristik bir film olmayı ve beğeni toplamayı başarmıştır. Bunun yanında, *Sürü* filminde Güney, geleneklerin ve kentleşmenin gölgesinde yaşanan hayatlara ışık tutmaya çalışmıştır.

Sürü, kan davasının son bulması amacı ile Halilanlar'ın oğlu Şivan'a gelin verilen Berivan'ın doğan çocuklarının ölümü nedeni ile sessizliğe gömülmesine karşılık kardeşlerinin onunla konuşmayı isteme talepleri ile başlamaktadır. Kırsal hayatın önemli kavramlarından olan kan davasının kendine ait yasaları içerisinde gelişen Şirvan ve Berivan'ın evliliğinde çocukların ölmesi, Şirvan'ın babası tarafından büyük bir uğursuzluk sayılmakta ve bunun nedeni olarak da Berivan görülmektedir. Film boyunca hiç konuşmayan Berivan'ın sessizliği, geleneklerin ağır kuralları karşısında insanların sessizliğini ve yokluğunu ifade eder niteliktedir. Yerleşim yerlerinin gelişmesi ve özellikle makineleşmeye bağlı olarak tarım alanlarının genişlemesi sürü

sahiplerini ve göçerlerin yaşamını zora sokmuştur. Buna bağlı olarak Halılanlar aşireti sürüsünü satmaya karar vermiştir. Filmde buraya kadar kırsal yaşamın gelenek ve modernizm arasına sıkışmış çıkış yolu arayan bir biçimi verilmeye çalışılmıştır. Ancak Türk modernleşmesinin izlediği yol ve değişim göz önünde bulundurulduğunda tarım alanlarının makineleşmeye bağlı olarak genişlemesi ve bunun sonucunda ekili dikili alanların göçerlerin hayat alanının daralttığı düşüncesi çok gerçekçi bir temel üzerine oturmamaktadır.

Sürü, *Umut'tan* farklı olarak iki aşamalı bir drama hayat kazandırmaya çalışmaktadır. Bunlardan birincisini oluşturan otlakların daralması sonucunda küçülen ve kendine yetemeyen bir göçer hayatı ve bu hayatın içinde taşıdığı ağır geleneksel kuralların baskısı. İkinci aşamada ise Halılanlar'ın sürüsü satılmak üzere Ankara'ya doğru yola çıkar. Sürü obadan ayrılırken arka fonda tarla sürerken görülen traktör, modernleşmenin farklı yaşamlar üzerine düşen izlerinden birini temsil eder niteliktedir. Sürü'yü oğlu Şivan'la birlikte Ankara'ya götürmek isteyen Aşiret ağası gelinini bu yolculuğa katılmasını kesinlikle reddeder. Ancak karısı hasta olduğu için onu tedavi ettirmek isteyen Şivan Berivan'ı birlikte götürmeye kararlıdır. Berivan göğsünde taşıdığı muskalar ve sessizliği ile geleneklerin ezdiği kadın tipinin temsilidir. Berivan tutsaklığının ve yalnızlığının temsili olan kafeste beslediği güvercinlerini obadaki bir başka kadına teslim ederek ayrılır. *Sürü*, Güney'in *Umut* filminde resmini çizdiği bireyselliğin, çıkarların ve paranın şekillendirdiği yeni bir hayata doğru yola çıkar ancak bu hayatın başı bozukluğundan daha tren garında iken nasibini almaya başlar. *Sürü* tren garına geldiği zaman, kentlilerin rüşvet olmadan iş yapmayacağını duyan Şivan ve babası birere koyunu gardaki yetkililere hediye ederler. Ancak verilen koyun miktarını yeterli bulmayan yetkililer bir gece önce 'dedete' denen kimyasal madde taşınan vagonlara koyunların binmesine izin verirler. Makinistler ise kendilerine koyun verilmemesine içerleyerek daha yolculuğun başında birkaç ani frenle bir çok koyunun bacaklarının kırılmasına neden olurlar. *Sürü* Ankara'ya vardığında yolda bir kısmı hırsıların saldırısına uğramış, bir kısmı da vagonlardaki ilaç atıkları yüzünden ölmüştür. Abartılı tesadüflere dayandırılmış olsa verilmek istenen, toplumdaki bozuklukların vardığı boyuttur. Kentleşme ile birlikte hayat standartları gelişmiş insanlar daha iyi hayat şartlarında yaşamaya başlamıştır ancak bireyselleşme ve ben merkezcilik insanları yalnızlaştırmış ve bir çok ahlaki değerın yaşamları terk etmesine sebep olmuştur. İnsanlar hastalandığında kırsalda olduğu gibi hocaya giderek muska yaptırmamakta

doktora gitmektedirler. Ancak henüz doğru düzgün işlemeyen sağlık güvence sistemleri ve devlet hastanelerinin yoğunluğu nedeni ile bunun o kadar kolay olmadığına işaret etmek amacı ile Berivan'ın muayenesi için iki gün üs üste sıra almaya çalışan şivan'ın mücadelesi anlatılır. *Sürü*, kente gelen insanın kendi çıkarları için karşısındakinin hayatını hiçe sayan tutumunun altını çizmeye çalışırken o günlerde ülkeye hakim olan ekonomi politikalarını da eleştirel bir yaklaşımla ele almaktadır. Kentin ekonomiye dayalı hayat döngüsü şivan ve Berivan'ın umutlarını umutsuzluğa dönüştürmüştür.

Kentte parasız kalan şivan, Bervan'ın ölümü ile yıkılır ve babasını terk eder. Kentin renkli yaşamından dağlara dönmek istemeyen şivan'ın küçük kardeşi de babasından kaçar. İzlenen kentleşme ve modernleşme politikalarının insan yaşamları üzerindeki dramatik etkisine vurgu yapılır. Bu bağlamda film, birincil ilişkilerle birbirine bağlı insanları, kentin paraya yaslı bireyciliğinin nasıl parçaladığı ortaya konmaya çalışılır.

Devrimci sinemanın önemli filmlerinden biri olan *Seyit Han* ise Amerikan filmlerinden devşirme biçimsellikle dikkat çekmektedir. Film, bir köy kahvesi olduğunu daha sonraki sahnelerinden anladığımız, insanların bara yaslanarak şarap içtikleri bir mekanda başlar. Filmin kahramanı olan Seyit Han ise tıpkı Amerikan filmlerindeki gibi gizemli bakışlarla içeri girer. Seyit Han'ı kimse tanımaz ama duruşundan güçlü ve cesur bir adam olduğu anlaşılır. Kahvenin içerisinde fötr şapkalı insanlarda bulunmaktadır ve bireylerin tutum ve davranışları Türk köy insanının tutumlarından uzaktır. Seyit Han'ın hayatı yaşlılar tarafından bir masal, bir efsane gibi anlatılır. Seyit Han, Mürşid'in asker arkadaşıdır ve birbirlerini çok seven insanlardır. Seyit Han ve Mürşid arasındaki dostluk askerden sonrada devam eder. Bu arada Seyit ile Mürşid'in kız kardeşi Keje birbirlerini sever ve evlenmek isterler ancak Seyit Han'ın düşmanları olduğunu bilen Mürşid buna karşı çıkar. Seyyit'e düşmanlarından kurtulduktan sonra kız kardeşi ile evlenebileceğini söyler bunun üzerine Seyit düşmanlarından kurtulmak için köyü terk eder. Yıllarca haber alınamayan Seyyit'in öldüğu söylentileri üzerine Mürşid, kız kardeşini köyün ağalarından Haydar ağa ile nişanlar. Düğün günü gelip çattığında beklenmeyen bir gelişme olur ve Seyit çıkagelir. Bunu duyan Keje evlenmek istemez ancak, Mürşid'in yalvarmalarına dayanamaz ve Seyyit'le gitmeyi reddeder.

Seyit Han, *Umut*'tan biraz daha farklı bir din adamı karakterini içinde barındırır. Burada din adamı bir türbenin bekçiliğini yapmaktadır. Adı Hidayet olan bu din adamı

başında takkesi, hafifi sakalı ve şalvarı ile itici bir tip değildir. Yalnız ve çaresiz kalan Seyit Han'a manevi olarak destek olur. Bu yönüyle ile kahramanı koruyan kollayan eski Türk edebiyatındaki derviş ve ermişlerin konumunu karşılayan Hidayet, geleneksel din anlayışını yaşayan bir karakterdir. Hidayet'in bekçiliğini yaptığı türbenin önünde görülen ağacın üzeri dilek bezleri ile doludur ve türbe ile aynı kare içerisinde görüntülenmektedir. Köyün dışında insanlara yardım eden, ibadetlerini tek başına türbenin içinde gerçekleştiren Hidayet, toplum hayatının dışında bir inziva hayatı yaşamaktadır.

Düğün günü Keje'nin isteksizliğini gören Haydar Ağa gururunun incindiğini düşünür ve bir oyun hazırlayarak Keje'yi Seyit Han'a vurdurur. Bu acıya dayanamayan Seyit intikamını alana kadar bir çok kurşun yarası almasına rağmen ölmez ve nihayet Haydar Ağa'yı öldürdükten sonra Keje'nin yattığı türbenin bahçesine döner ve onun mezarı başında ölür. Dram biçimi olarak Türk toplumsal gerçekliği ile oldukça uyumlu olan *Seyit Han*, bu dramın sunumunda kovboy filmlerinin biçimselliğinden üzerinde taşımaktadır. Gerek Seyyit'in atının arkasına bağladığı rulo şeklindeki battaniye gerekse Mürşid'in ve diğer yan karakterlerin silahı bağlama biçimleri kovboy filmlerini aratmaz.

Seyit Han, filmsel anlatı boyunca bir çok gerçekliği aktarma biçimselliği içinde taşıyan bir sunuma sahip ve din adamı karakteri de sosyal hayatın uzağında daha çok efsanelerde rastlanan bir iyimserlikle insanlara yaklaşmaktadır. Karakter itici olmamakla beraber kahramanı yönlendiren hayatın aktifliği içinde yer almayan veli tipine yakın bir konuma sahiptir.

C. ULUSAL SİNEMA VE FİLMSEL ANLATI

Toplumsal gerçekçi akımın toplumla gereken diyalogu kuramaması ve yeterince benimsenmemesi, sinemada farklı düşünsel çıkışları besleyen bir süreç oluşturmuştur. 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. Özellikle Kemal Tahir'in Halit Refiğ

üzerindeki etkileri bu yeni oluşumların düşünsel temellerini oluşturmuştur. Bu yönüyle Refiğ, Kemal Tahir'in de düşüncelerinden beslenerek toplumu yeniden bir okumaya tabi tuttukları söz konusu süreci, İbrahim Türk'le yaptığı söyleşide şöyle ifade eder: “Ben tanıştığım sırada Kemal Tahir, Türk toplumunda, farklı bir durum olduğunun idrakindeydi. Hem Marksizm'den ve hem de komünistlikten 15 yıl ceza yiyip, 12 küsur yılını geçiren bir adam olarak Kemal Tahir, hiçbir zaman soldan dönmüş, soldan vazgeçmiş, Marx'ı reddetmiş insan durumunda gözükmek istemiyordu. Ama bir sıkıntı içindeydi. Çünkü Marx'a dayandırılan sınıfsal ilişkilerde, Türk toplumu, özellikle tarım kesimi üzerinde yapılan tahliller, yorumlar Kemal Tahir'i katiyen tatmin etmemekteydi. İşte bu açıdan bakıldığında 1967 yılı Kemal Tahir açısından bir dönüm yılı oldu. Çünkü Fransız Marksistlerinin bir kısmı, o tarihe kadar, özellikle Stalinizmin otoritesi nedeniyle gün yüzüne çıkarılmayan Marx'ın bazı eserlerinde, bütün toplumların aynı şema içinde gelişmedikleri, bütün toplumlarda aynı, benzer sınıfsal ilişkilerin bulunmadığı anlatılmaktaydı. Bu eserlerinde Marx, özellikle Hint toplumu ile ilgili yaptığı bazı araştırmalardan yola çıkarak Asya toplumlarının sosyal gelişme çizgisinin batı toplumlarından farklılık gösterdiğine işaret etmekteydi. Ama bu, Stalin'in uyguladığı merkeziyetçi ideoloji nedeniyle tartışılmamıştı. Fransız Marksistlerinin bu çalışmalarını Türkiye'ye getirenler, iktisat alanında Sencer Divitçioğlu, felsefe alanında Selhattin Hilav'dı. Ayrıca Atilla Tokatlı da bu grubun içindeydi.”¹⁴⁶ Türk toplumsal yapısında, Batılılaşma anlayışının aktarmacı bir temel üzerinden işlemesi 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 uyuşma 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

¹⁴⁶ Türk, a. g. e. , s. 228

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 şansının olmadığını düşünüyorum.”¹⁴⁷ 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 somutlaşmadığı 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 başına direnmek zorunda kalması bu yönetmenleri, yeni arayışlara itmiştir. Özellikle Halit Refiğ, bu zor durumda bu yönetmenlere kılavuz kaptanlık yapmıştır. Halit Refiğ’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.’ Refiğ, Türk sineması konusunda çalışma yaparken kendisini sadece sinemanın sınırları içine hapsetmemiş, bir sosyolog gibi Türk toplumunun kültürünü ve kültürün tarihi köklerini anlamaya çalışmıştır. Bu da Halit Refiğ’i ve diğer yönetmenleri sinema konusunda yeni kuramsal yaklaşımlar geliştirmeye zorlamıştır.”¹⁴⁸

Özellikle Halit Refiğ’in önderliğinde 1965 sonrasında yönetmenler toplumu biraz daha kendi penceresinden okuma çabasına girmiş ve bunu sonucunda ‘Ulusal Sinema ve ‘Halk Sinema’sı tartışmaları doğmuştur. Bu bağlamda ‘Ulusal Sinema’ anlayışının temel düşünsel yapısını, Batı’lı manada bir gelişmişliğin her toplumda aynı süreci yaşamadığı gerçeği oluşturmaktadır. Türk toplumsal yapısının modernleşme

¹⁴⁷ Mustafa Armağan, “Alternatif Modernliğe ve Modernliğimize Dair”, *Doğu Batı*, Sayı:8, 1999, s. 77

¹⁴⁸ Yaylagül ,a. g. m. , s. 259

sürecinde izlediği biçimsel Batılılaşma süreci, kendi tarihi gerçekliğine yaslanan bir modernleşme anlayışının önünü kesmiştir. “Modern kültür karşısında kulaklarını tıkayanlarla onun köklerine inmeyi istemeyen ve yalnız yemişlerini devşirmekle işin çözülebileceğini sananlar, eski ile yeni, nasyonal ile enternasyonal, Batı ile Doğu’yu kısaca iki ayrı dünya görüşünü hem ayırmak hem uzlaştırmak kabil olmayacağını sananlar, hatta kültür ve medeniyet ikiliğini kaldırmak için modernleşmeyi yalnız şekilde, teknikte ve ekonomik gelişmelerde gören ve bunu derin bir kültür paradoksunun sonucu olduğunu, bu kültür paradoksunun asıl modern kültür seviyesine erişilmedikçe ve bu faaliyete katılmadıkça elde edilemeyeceğini anlayamayanlar arasında yalnızca derece farkı vardır. Her ne kadar bu sonuncular modernleşmede radikal olduklarını ilan ederlerse de, kültürün öz anlamına asla girememişlerdir. Onun her çağda ve her bölgedeki yaratıcı, üretici faaliyet olduğunu ve her çağda bu faaliyetlerden en güçlüsünün ötekilere rehberlik ettiğini, bir ülke veya bir millet için modernleşmenin bu yaratıcı üretici faaliyet seviyesine ulaşmak olduğunu, bunun ise hiçbir zaman yaratıcı milletlerin eserlerini almak, kültürün ürünlerini benimsemek kısaca şekillerini almakla mümkün olmayacağını anlayamamışlardır.”¹⁴⁹ Dolayısıyla Türk toplumsal modernleşmesi, şekilciliği aşma ve kendi modernliğini yaratma noktasında başarılı bir geçmişe sahip olmamakla beraber, bu süreçte modernleşme biçiminin bir parçası olan Türk Aydını, toplumdan kopuk tepeden inme bir modernleşmenin öncüsü olmuştur. Bu bağlamda entelektüel tabaka modernleşmesinin halka inemeyen yapısallığı, toplumsal ve kültürel manada bir ‘ötekileşmeyi’ doğurmuş olarak değerlendirilebilir. Bu ötekileştirme, toplumsal bir dönüşümün önünü kestiği gibi toplumda bir çok ara tabakalar ve bu tabakalara ait yeni kültürlerin doğumunu beslemiştir. Bu süreç, önüne geçilemez bir kültürel yozlaşmanın da başlatıcısı olmuştur.

Halit Refiğ, içinde yaşadığı topluma dokunmak ve onu anlamak adına ‘Ulusal Sinema’ anlayışına öncülük etmiş ve bir noktada ‘Ulusal Sinema’ ile özdeşleşmiştir. “Halit Refiğ’in bu kavramı ortaya atarken öne sürdüğü temel yaklaşım şudur; 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. Batı toplumları birey eksenine dayanırken Osmanlı toplumu cemaatçi bir

¹⁴⁹ Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yay. , İstanbul 1992, s. 22

yapıya sahiptir. Batı'nın icadı olan sinema batılı sanatlar olan resim, tiyatro ve romana dayalı iken, Osmanlı toplumunda bu sanatların minyatür, tuluat, orta oyunu ve karagöz vardır. Hem biçim olarak Türk sineması minyatürden kaynaklı olarak iki boyutlu olup biçim olarak da içerik olarak da Türk insanının anlayış ve zevkine uygun sanatlara dayanır. Bu görüş Halit Refiğ'in 'Ulusal Sinema' anlayışının temelini oluştururken farklı insanların 'Ulusal Sinema' konusunda değişik düşünceleri vardır: Bu çalışmalarda Refiğ ile birlikte hareket eden Metin Erksan da bu konuda benzer görüşleri paylaşır. Ona göre de Türk toplumunu oluşturan ekonomik, politik, sosyal ve dini etkenler vardır. O da Türk toplumunun sınıfsız bir toplum olduğunu düşünmektedir. Sınıflı toplumlarda geçen hikayeler Türk toplumunda geçerli değildir. Türk toplumunda derebeylik olmadığı için burjuvazi ve dolayısıyla proletarya yoktur. ¹⁵⁰ Refiğ, 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 (*Vurun Kahpeye* (Refiğ,1973), *Hudutların Kanunu*(Akad,1966), *Çalıkuşu* (Seden,1966)....) 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 bir çok değer eleştirel bir gözle ele alınırken bu algılayış biçimi Refiğ filmlerinde daha yumuşak bir yansıma biçimine sahiptir. Özellikle Akad'ın 1949 yılında çektiği '*Vurun Kahpeye*' filminde dini değerler imam karakteri üzerinden eleştirilmiş ve bu karakter değişimin ve modernleşmenin önünde duran bir tip olarak tasvir edilirken, flmin en olumsuz karakteri Hacı Fettah olarak öne çıkmaktadır. Ancak '*Vurun Kahpeye*' filmini yeniden çeken Refiğ bu noktada daha yumuşak bir ifadelendirmeye gitmiştir. Bunu da şöyle açıklamaktadır: "Milli mücadelenin en temel belgesi Mehmet Akif'in yazdığı İstiklal Marşı'dır. O marşın metni benim için çok önemliydi. Dolayısıyla ben '*Vurun Kahpeye*' yi yaparken İstiklal Marşını esas aldım. Bu bence işin gerçek özüne yaklaşımdı. Yani milli mücadele o ruhla kazanılmıştı. Ve orada şunu yapmak istedim,

¹⁵⁰ Yaylagül, a. g. m. , s. 263

ki milli mücadeleye karşı çıkan yobazların varlığı, irtica meselesi bir gerçektir. Ama bunların oluşturduğu tehdit bir toptan din ve İslam düşmanlığına dönüşmemelidir. Çünkü milli mücadeleyi gerçekleştiren insanlar yobazlara rağmen inanmış insanlardı. ”¹⁵¹ ‘Ulusal Sinema’ bir yönüyle kendi ulusallığına yaslanarak filmsel anlatılarını yaratma çabası içerisindeydi. Toplumun yerel değerlerine sahip çıkanlarla bunları kendi çıkarları doğrultusunda sömürenler olmak üzere bir ayırım yaratmıştır Refiğ. Bu bağlamda Halit Refiğ, Türk sinema tarihinde pek üzerine gidilmeyen bir alanı filmleri aracılığı ile görünür kılmayı başarmıştır.

Halit Refiğ’in ilk yönetmenlik denemesi olarak bilinen “*Yasak Aşk*” ve “*Seviştiğimiz Günler*” filmleri ile beraber “*Şehirdeki Yabancı*”, “*Gurbet Kuşları*”, “*Haremde Dört Kadın*”, “*Kırık Hayatlar*” ve “*Şafak Bekçileri*” filmleri daha çok toplumsal gerçekçi akım içerisinde anılan filmler olmakla beraber, bir çok yönüyle ulusal sinemanın izlerini taşıyan filmlerdir. Ayrıca dönemin içinde bulunduğu sosyal ve toplumsal sorunlar da Refiğ filmlerinde ifadelendirilmiştir. “*Haremde Dört Kadın*” ulusal sinema akımı içinde ananlar da bulunmaktadır. Refiğ sineması genel hatları ile değişimci bir sinemadır. Kendi içinde ana konu ile birlikte bir çok yan temayı da birlikte işlemeyi başarmıştır. 1966 yılında Türk Sinematek Derneğinin düzenlediği bir açık oturumda, çıkan tartışmalar ve dernek öncülerinin yerli sinema yapımcılarını dışlamaları “Refiğ”i ulusal sinema anlayışına yöneltmiş ve kendine göre bunun teorisini oluşturmayı denemiştir¹⁵². ” Refiğ’in düşüncelerini, Modernleşmenin Türk toplumu üzerinde izlediği yolculuğun şeklini tartışması noktasında Daldal şu şekilde değerlendirmektedir: “Refiğ’in Batı ile yaşadığı aşk ve nefret ilişkisi, bazı ideolojik tutarsızlıklar içeren kendi sosyalizm anlayışı ve 1965 sonrasında değişen siyasal konjonktür karşısında takındığı görece ‘pragmatik’ tutum bu teorik kargaşanın temelinde yatar. Ancak yinede 1965’e kadar Refiğ ‘toplumsal Gerçekçi’ akımın en dinamik üyesi olmuş, Türk sinemasının bu kimlik oluşturma sürecine pek çok önemli filmle katkıda bulunmuştur. ”¹⁵³ Türk toplumunun tarihi serüveni açısından Batı’lı toplumlarla farkının üzerinde duran Halit Refiğ, “Batı toplumu üretim kaynaklarını kanalize etmiş, sermaye birikimi olmuş, sınıflar teşekkül etmiş, burjuva devrimini tamamlamış, uzun toplumsal mücadelelerden sonra üretim münasebetleri üzerinde sınıflar arası pazarlıktan belli bir hürriyet ve demokrasi anlayışına varmış bir toplumdur. Buna karşılık, Türkiye toplumu ise, talan

¹⁵¹ 12. 01. 2008 tarihinde yapılan söyleşiden

¹⁵² Kayalı, a. g. e. , s. 153

¹⁵³ Daldal, a. g. e. , s. 103

ekonomisinden üretim ekonomisine geçememiş, sermaye birikimi olmamış, sınıfları teşekkül etmemiş bir toplumdur. Şimdi bu burjuva toplumunun değer yargılarını, burjuvası olmayan bir topluma nasıl tatbik edeceğiz?”¹⁵⁴ Toplumsal gelişmişlik ve sosyal doku farklarına bu biçimde bakan ‘Ulusal Sinema’, Türk toplum yapısını karşılayacak filmler yapma noktasında benzerlerinden farklı bir okumayı sinemaya taşımaya çalışmış olmakla beraber bir çok noktada çeşitli eleştirilerin hedefi olmaktan kurtulamamıştır.

Biçimsel olarak bakıldığında Batı’lı bir sanat dalı olarak dikkat çeken sinema, toplumların kültürel, ekonomik, sosyal ve geleneksel yapılarının gözlemlenebildiği bir alan olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda ‘Ulusal Sinema’ kavramının toplumun kendi deneyiminden yola çıkılarak oluşturulmak istenen filmsel anlatı yapısı olarak ifade edebiliriz. Halit Refiğ, kendi sinemasının biçimselliğini oluştururken mümkün olduğu kadar yerli değerlerin bir iletişim biçimi kazanmasına özen göstermeye çalışmıştır. Daldal ‘Ulusal Sinema’nın oluşumunda rol alan faktörleri şu şekilde sıralamaktadır: “ ‘Ulusal Sinema’ hareketinin 1965 sonrasında ortaya atılması ve hararetle meşrulaştırılmaya çalışılmasının ardında iki önemli sebep vardır: a)1965 sonrasında sinemacıların karşılaştıkları büyük politik ve ekonomik zorluklar karşısında, ‘aydın’ kimliklerini zedelemekten sektörel dayatmalara adapte olma arzusu, b)solcu sinema eleştirmenleri ve sinematek çevresiyle yaşanan büyük çatışmaların ardından, yönetmenlerin sağa kayması.... . 1965 seçimleri sonucunda AP’nin iktidara gelmesi toplumsal gerçekçi hareket üzerinde çok olumsuz bir etki yapar. Sansür korkusu ve endüstri içerisinde tecrit edilme tehlikesi, yapımcıların Marksist esinler taşıyan hiçbir projeye ilgi göstermemesi sonucunu doğurur. Erksan, Refiğ, Göreç gibi önemli yönetmenler uzun süre iş bulamazlar. Sinemacıların bu yürek parçalayan halini Kemal Tahir de fark eder ve ulusal sinema savunusunda bu işsizlik durumunun da altını çizer. ”¹⁵⁵ ‘Ulusal Sinema’ eğilimi 1965 seçimleri sonucunda ülkenin içine girdiği siyasi konjonktürden etkilenme sonucunda doğan bir sinema olarak nitelense de bu süreçte de altı çizilmesi gereken geçeklerden biride gerek sinema çevresinde gerekse Türk aydınları arasında modernleşmenin Türkiye süreci tartışılmaya başlanmıştır. Türk toplumsal yapısının Batı’lı toplumların kültürel ve tarihi dokusundan farklı bir tarih ve kültüre sahip olması Türk modernleşmesinin de izlemesi gereken çizginin farklılığını

¹⁵⁴ Uçakan, a. g. e. , s. 49

¹⁵⁵ Daldal, a. g. e. , s. 125

ortaya koyması bakımından üzerinde düşünülecek bir nokta olarak ortaya çıkmıştır. 'Ulusal Sinema' kavramının kullanılışının 1967-1968 yılına rastladığını ifade eden Refiğ, bunun bilinçli olarak sinema yansımaları 'Bir Türke Gönül Verdim' filmiyle tanımlar.¹⁵⁶ Toplamların modernleşme sürecini evrimci bir bakışla değerlendirilmemesi ve her toplumun kendi özellikleri ve yerel değerleri çerçevesinde değerlendirilmesi düşüncesinin sinemadaki yansıması olan Ulusal Sinema, bu yönüyle geleneksel Türk sinemasından farklı bir noktada kendini tanımlamaktadır. Toplumun geleneksel değerleri ile barışık ve gerçeklikten kopmayan bir sinematografik bakış ortaya koymanın savaşımlı içerisinde olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda 'Ulusal Sinema' akımının Türk toplumsal yapısını anlama girişimine ışık tutacak ve aynı zamanda toplumların gelişmişlik evrelerinin farklılığını ortaya koyması açısından Göle'nin Batı dışı modernlikler konusundaki düşüncelerini aktarabiliriz: "...Yani Batı'nın coğrafya, tarih ve kültürüyle tanım kazanmış modernlik deneyimi bu gün farklı coğrafyalara açılmakta, yeni kültürel havzalarda yeşermekte, değişik dillerde yeniden anlatılmaktadır. 'Batı Dışı Modernlik' kavramı çok yönlü bir güzergahı izleme, görme, dillendirme iddiası taşımaktadır. Hatta diyebiliriz ki bu güzergahın farkına varacak yeni görme ve anlatım biçimleri, dil grameri gerekecektir. Bu nedenle bu yazının amacı sosyal bilimsel iddiayı ön plana çıkarmaktır. Toplumu yeniden kurmaktan ziyade toplumu yeniden anlamaya yönelik bir kavramlaştırma girişimidir bu. Toplumsal- tarihsel iddia sosyal bilimsel olandan bağımsız değildir. Ancak bu yazı birbirlerini karşılıklı beslemesinin ötesinde, bilim ve sanatı yani dili olmayan toplumsal bir deneyimin gerçeklik kazanma şansı nedir diye sorarak denklemi öteki ucundan okumayı yeğlemektedir. Ansiklopedisiz bir Aydınlanma çağı, resimsiz bir Rönesans, sosyolojisiz bir sanayi Toplumu, romansız bir modern Birey, antropolojisiz bir sömürgecilik, medyasız bir iletişim Toplumu düşünebilir miyiz? Toplumun kendi kendini bilim ve sanat yoluyla anlamasıyla ki- buna kültür diyebiliriz- kendi kendini üretmesi ve hayta aşması arasında yakın bir bağ vardır. Eser ile eylem, analiz ile oluşum, bilinç ile gerçeklik arasında bulunan hem farklılık hem bağlılık gibi."¹⁵⁷ Sanat, bu bağlamda toplumsal bir öncülük üstlenmek durumundadır. Sanat ve özelde de sinema kültürel dokunun okunduğu alanlar olarak işlev görerek toplumların kendi modernliklerini yaratma noktasında önemli bir işleve sahiptir. Bunu bir nevi

¹⁵⁶ Türk, a. g. e. , s. 226

¹⁵⁷ Göle, a. g. e. , 2000, s. 160-161

geleneğin yeniden okunarak evrensellik kazanması olarak düşünmek mümkün ancak bu işlev yerine getirilirken yapaylıktan uzak yerel değerlerle uyumlu bir sanat anlayışının dillendirilmesi önemli bir anlam taşımaktadır. Ulusal sinema Halit Refiğ'in şahsında Türk toplumsal gerçeğinin parametrelerini özellikle *Vurun Kahpeye*, *Şafak Bekçiler*, *Kurtar Beni* ... gibi filmlerle yakalamaya çalışmıştır.

Ulusal sinema anlayışı ile Türk sinemasına yeni bir okuma diliyle yaklaşan Refiğ'den Türk sinemasını algılama biçimine biraz daha açıklık getirmesi bakımında şu cümleleri aktarabiliriz: "Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir. Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir 'halk Sineması' dır.¹⁵⁸ 'Ulusal Sinema' halkın değerlerini anlama ve buna uygun bir sinema dili geliştirme amacıyla yola çıkmıştır ancak bu dönemde yapılan filmlerin bir çoğunda modernleşmenin öncüleri tarafından (öğretmen, mühendis, Doktor.....) yerel değerlerle mücadele edildiği görülmektedir. Bu yeniden bir modernleşme okuması yada Türk modernleşmesinin Batı'lı modernleşme biçiminden farklı bir çizgi izleyeceği gerçeğiyle örtüşmekten çok yerel değerlerin modernleşmenin önündeki engeller olarak işlendiği gözlenmiştir.

Bu bağlamda 1960 ihtilali, Türk toplumsal yapısını modern Batı ile uyumlu bir sürece evirme amacı taşısa da toplumların modernleşme biçimlerinin farklılığı ve tepeden bir değişimin topluma inme konusunda önemli sıkıntıları beraberinde getirdiğinin göstergelerini ortaya koymuştur. Bu noktada sanatçının toplumunu iyi tanınması ve sanatını içinden geldiği değerler bütününe göz önünde tutarak bir yaratıma tabii tutması gerçeği ortaya çıkmaktadır. "Modernlik Batı'lı toplumların kültür, bilim ve eylemleriyle şekillenmiş, bunun dışında kalanlar ise modernliğin tarihinin yazımında zayıf ve kenarda kalmışlardır. 'Zayıf Tarihsellik', Batı'lı olmayan toplumların modernlikle aralarında kurdukları yaralı ama bağımlı ilişkinin adıdır. Batı modernliğinin dışında, kenarında, gerisinde kalan toplumlar kendi kültür ve tarih güzergahlarının yolunda evrilerek değil, ancak o yolu arkalarında bırakarak ilerleyebileceklerine, yani modernleşebileceklerine inanmışlardır. Gerek Batıcı modernleşmeci, gerek solcu gelişmeci siyasal hareketlerin ortak noktası geçmişle bağı koparmaya yönelik devrimci ve ilerlemeci değişim anlayışlarıdır. Devrimci sil baştan

¹⁵⁸ Refiğ, a. g. e. , s 87

söylem ve eylemleri, modern tarihselliği zayıf toplumların geçmişlerinden kopmak ve ‘yeni’yi yakalamak istencini ifade eder. Zaman kavramına dönersek, diyebiliriz ki bu toplumlar ‘şimdiki zaman’larıyla barışık olmayan, bu günlerine yabancılaşmış toplumlardır.”¹⁵⁹ Bu dönem Türk filmleri ile ilgili görüşlerini aktaran Abisel şöyle demektedir: “Özellikle altmışlı yılların filmlerinde geleneksel toplumsal ilişkiler bütünü parçalanmış süreci yanı sıra, bu parçalanışın nasıl durdurulacağına ilişkin önerileri de kırsal dünya aracılığı ile gündeme getirmiştir. (*Bir Türke Gönül Verdim*) Geleneksel ile modern çekişmesinin kırsal dünya açısından ele alınmasında en önemli noktalardan biri “devlet”in modernlikten yana olduğunun vurgulanmasıdır. Dolayısıyla yerli filmler, zihniyet değişikliğine neden olacak resmi hizmetlere karşı çıkanları çoğu kez olumsuzlanan karakterler aracılığı ile temsil etmişlerse de (*Şafak Bekçileri*’nde Ağa ve Hoca), sonraki yıllarda bu hizmetler, herkesçe istenir şeyler olarak gösterilmeye, kurulmaya başlanmıştır”¹⁶⁰

Refiğ 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 duruşlarına bağlayan Refiğ, 1965 seçimlerinin Demirel ve partisini iktidara taşımasının, Türkiye de aydınların bir çoğunun devlet ve halk ilişkileri üzerine yeniden düşünmeye yönelttiğini ifade ederek, şöyle demektedir: “Bizler Türkiye’nin gerçekliğinin farklı olduğunu bilmek durumundayız. Ben bu farkın idrakinde olarak gerçekçi olmak istiyorum. O zaman bunu isimlendirirken, toplumsal gerçekçilik bir batı tarzı gerçekçiliği çağırıştırıyorsa, buradaki gerçek anlayışı batıdan gelen filmlerden farklılık gösteriyorsa, buradaki gerçeklere daha farklı bakmak, daha objektif anlatma yoluna gitmek gerekiyor. O zaman evrensel solculuğu size bırakıyorum. Ben ulusalcıyım. Ben kendi toplumumun, milletimin gerçekleri ile ilgileniyorum öncelikle.”¹⁶¹ Refiğ’in kendi toplumsal gerçekliğini doğru okumak adına sinematek çevresinden ve klasik Marksist anlayıştan kopuşu sinemada *Bir Türke Gönül*

¹⁵⁹ Göle, a. g. e. , s. 167

¹⁶⁰ Abisel, a. g. e. , s. 241

¹⁶¹ Türk, a. g. e. , s. 225-226

Verdim, Sevmek zamanı gibi filmsel anlatıların doğumunu hazırlamıştır. Bu filmler de Refiğ, Türk toplumunun kucaklayıcılığının altını çizmeye çalışırken bunu besleyen en önemli unsurun dini değerler olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Ki iman birliğini, insanları bir arada tutan önemli bir unsur olarak *Vurun Kahpeye* filminde Yüzbaşı Tahsin Bey'in Aliye Hanıma hediye ettiği küçük Kuran-ı Kerim ile öne çıkarmaya çalıştığını kendisiyle yaptığımız görüşmede de (12. 01. 2008 tarihinde Halit Refiğ ile yaptığımız söyleşiden) çokça ifade etmiştir.

Bu dönem filmlerinde, Türk toplumunun dini değerlere dayalı toplumsal yaşam gerçekleri büyük bir iyimserlik içinde seyirciye sunulmuştur. Bu akımın ulusallığın sinemadaki en belirgin filmi, *Bir Türke Gönül Verdim* filmidir. O günlerde Eva Bender ile evli olan Refiğ, filmin senaryosunu hem gazetede okuduğu bir habere hem de Bender'in aile dostları olan Sami Şekeroğulları'nın komşularından etkilenecek onlarla namaz kılması olarak açıklamaktadır. Bu bağlamda Refiğ şunları aktarmaktadır: “1968'deki tek filmim *Sıladan Mektup* belgeselini çekerken Eva da benimleydi. Film için Anadolu'yu geziyoruz. Böyle bir film yapmayı yani bir yabancı kadının Anadolu'ya gelişini o yolculuk sırasında düşündüm. İkincisi, o günlerde Sami Şekeroğlu ve eşiyle çok yakın ilişkimiz vardı. Eva sık sık onlara giderdi. Özellikle Duygu Şekeroğlu ile çok yakın arkadaşlıklar. Onlarında dindar bir komşuları vardı. Eva onlarla da tanışmış, oraya sık sık gidip geliyor. Bir gün bir bayram bir bayram namazı olmuş. Eva da onlarla beraber gitmiş ve camide namaz kılmış. Ama namaza alışkın olmadığı için, her tarafı tutulmuş bir şekilde gelmişti.”¹⁶²

“ . . . O sıralarda olmuş bir olay, gazetelerde okuduğum bir haber, Margit Schmidt adında bir Alman kadın, ikiz çocukları ile beraber Ürgüp Göremem civarına çocuklarının babasını aramaya geliyor. Ve bulamadığı için, o civarda onu benimseyen bir ailenin yanında yaşıyor. Bu haber gazetelerde çıkmıştı.”¹⁶³ Bu filmde ortaya koymaya çalıştığı gerçekliğin, Türk toplumunun yabancılara bakış açısı olduğunu ifade eden Refiğ, Türk toplumsal yapısının yabancılara karşı esnek olduğunu, onlarla birlikte yaşamayı seçebileceği ancak bunun karşı tarafın yerli değerleri benimsediği ölçüde olduğunu ifade etmektedir.¹⁶⁴ Türk toplumunun cemaatçi yapıya dayanan toplumsallık unsuru, öteki yada yabancı olan değerleri kendi değer sistemi içerisinde eritebildiği oranda ötekine doğru genişler bir nitelik taşıdığının ifadelendirildiği görülmektedir.

¹⁶² Türk, a. g. e. , s. 263-264

¹⁶³ Türk, a. g. e. , s. 264

¹⁶⁴ Türk, a. g. e. , s. 266

Ulusal Sinema, halkın yaşam biçimine ve geleneklerine uyumlu değerlere perde de görsellik kazandırmaya çalışırken, bir ölçüde modernlik ile yerellik arasında kalan yaşamları da gözlemlemeye çalışmıştır. Türk toplumunun bir değişim çemberinden geçtiğini, dönem filmlerine bakarak okumak mümkündür ancak bu değişimin gerçekleşme sürecindeki sancıları da perdeye yansıtmaktadır. Bu bağlamda Refiğ ve arkadaşları ‘ulusal sinema’ kavramı çerçevesinde yaptıkları filmlerde dini değerlere ve dini sembollere yaslanarak oluşturulmuş ahlak kurallarını incelemektedirler. Ancak verilmek istenen gerçeklik anlayışının zorlama olduğunu ifade eden Kayalı *Bir Türke Gönül Verdim* filmi için şunları aktarmaktadır: “...ülkeler arası kültür farklarının pek vurgulanmayıp, yabancı bir kadının bir Türk’le evlendikten sonra dine yönelişinin zorlanmış bir hikayesi olarak anlaşılmaktadır. Bu filmde din, kültürün bir unsuru olarak anlaşılmaktan ziyade ulusal kültürün temel şekillendiricisi biçiminde değerlendirilmiştir”¹⁶⁵ Bu noktada Türk toplumunun aydınlarının aslında dinden arındırılmış bir modernlik anlayışının peşinde olduklarını söyleyebiliriz. Her ne kadar Refiğ, bu noktada kültürel değerlerimize rengini veren dinin hayatımızdan tamamı ile çıkarılmasının mümkün olmadığını ifade ederek, bir çok filmde bu değerleri kültürümüzün bir parçası olarak yansıtsa da, Türk sineması bunun tam aksini vurgulayan örneklerle doludur.

‘Ulusal Sinema’ anlayışının izlerini taşıyan filmleri Uçakan şöyle aktarmaktadır: *Bir Türke Gönül Verdim* (Refiğ,1967), *Kuyu* (Erksan,1968), *Sevmek Zamanı* (Erksan,1965), *Fatma Bacı* (Refiğ,1972), *Vurun Kahbeye* (Refiğ,1973), *Hudutların Kanunu*(Akad,1966), *Ah Güzel İstanbul*(Batıbeki,1966), *Çalıkuşu* (Seden,1966), *Kızılırmak-Karakoyun* (Akad,1967), *Ana* (Akad,1967), *Sinekli Bakkal* (Dinler,1967), *Yaprak Dökümü* (Ün, 1967), *Zilli Nazife*(Ün 1967), *Cemo* (Batıbeki,1975), *Kuma* (Batıbeki, 1975) filmleri olarak saymaktadır.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Kayalı, a. g. e. , s. 154

¹⁶⁶ Uçakan,a. g. e. , s. 53

ŞAFAK BEKÇİLERİ:

Senaryo: H. Refiğ, Sadık Şendil, Bülent Oran

Yönetmen: Halit Refiğ

Yapımcı: Göksel Film (Göksel Arsoy)

Yıl: 1963

Filmin Konusu: Bir hava üsteğmeni ile bir ağa kızının aşk öyküsü

Filmin Oyuncuları: Göksel Arsoy - Leyla Sayar - Ekrem Bora - Nilüfer Aydan - Ahmet Tarık Tekçe - Hüseyin Baradan - Mümtaz Ener - Sami Hazinses



(Resim: Halit Refiğ'in kendi arşivinden.)

Bir hava üssündeki Türk Jet Uçaklarının görüntüleri ile başlayan film, jet pilotları ve onların hayat biçimlerine dairdir. Eskişehir Hava Üssünde görevli olan Göksel, bir köy ağasının kızı olan Zeynep'e aşık olur. Filmsel anlatıda Türkiye'nin modern, kırsal ve siyasi yüzün birlikte yansıtmaya çalışan Refiğ, toplumsal gelişmenin önünde duran birbiri ile ilintili bir çok sorunu perde de görünür kılmaya çalışmıştır.

Bir jet pilotu ile feodal yapının en önemli güç merkezini temsil eden ağa'nın kızı arasında geçen aşk hikayesi, bir çok toplumsal sorunla biçimlenmektedir. Kudret Ağa geniş topraklar üzerinde hüküm sahibidir ve bu alandaki gücünü daha da uzak noktalara taşımak istemektedir. Bu amaçla Hava Kuvvetlerinin üzerinde çalışmak istediği hazine

arazilerini zimmetine geçiren Kudret Ağa, siyasi bağlantılarını kullanarak bu tip usulsüzlüklerini meşrulaştırmaktadır. Türk toplumu modernleşirken, kendi toplumsal değerlerini, gene kendi siyasi yapısı tarafından aşındırarak kanun ve kuralların esneyebildiği bir ortamın oluşumunun önünü açmıştır. Dolayısıyla gerek feodal sistem temsilcileri gerekse sermayenin farklı konumlardaki patronları bu esneklik üzerinden önemli servet imparatorluklarının kurucusu olmayı başarmıştır. Siyasetin güçlünün yanında yer aldığı ve adil olmadığına altı çizilirken, meşru olmayan siyasi ilişkilere de dikkat çekilmiştir. Siyasi yapılanmanın üzerine oturduğu oy sisteminin demokratikleşmenin bir uzantısı gibi algılanması gerekirken bir çok sermaye otoritesinin fayda ilişkilerini paylaştığı bir sistemdir. Bu yönüyle Türk demokrasi anlayışı da sorgulanmıştır.

Bir çok filmde olduğu gibi modernleşmenin taşıyıcı güçleri ve kırsal yaşamın güç odakları aynı kare içerisinde karşı karşıya gelmiştir. Kudret Ağa köye okul yapılmasını ve çocukların bu örgün eğitim sisteminden geçmesini istememektedir. Eğitimin insanları bilinçlendireceği ve değişime zorlayacağı düşüncesi ile Kudret Ağa bunu karşısında durmaktadır. Kudret Ağa bu değişimin, kendisine ait güç ve otorite biçimini dönüştüreceğinin farkındadır. Sıkı sıkıya bağlı olduğu toprak sisteminin değişiminin “Kudret Ağa” kavramının var olmasındaki ön koşulları ortadan kaldıracığını düşünmektedir. Ancak kendi köyünde bir okula ve öğretmene karşı olan Kudret Ağa, kızını İstanbul’a göndererek okutmuştur.

Öğretmen, değişimin, yenileşmenin temsilcisidir ve Kudret Ağa’nın adamları tarafından dövülürken, jet pilotları onu kurtarmaktadır. Bu bağlamda ordunun, toplumun modernleşmesinin önünü açan bir fonksiyona sahip olduğunun altı çizilmektedir.

Öğretmeni dövenler arasında, Kovboy Kerim lakaplı Kudret Ağa’nın en önemli adamlarından birisi de vardır. Kovboy lakabı aslında kendine has biçimselliği ile başlamış bir modernleşmenin habercisi gibidir. Amerikan filmlerinin en önemli karakteri kovboylar ve bunların kavgacı yaşam biçimleri, sinema yada filmler aracılığı ile kırsala taşınmıştır. İnsanlar bu sıfatı içerdiği yaşam biçimi ile birlikte algılamakta ve kavga, kendi çıkarlarına muhalefet eden her değere karşı çıkmayı beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda değişimin kendi yaşam sistemi içerisinde aykırı durmayan biçimlerini benimseyen Kudret Ağa, kızının iyi bir eğitim alması için elinden geleni yapmıştır ancak erkek egemen söylemi hala Zeynep’in etrafında tarihsel döngüsüne

devam etmektedir. Bir kadın olarak babasının kendisi için koyduğu kurallara uymak zorundadır ve hatta evleneceği erkeği bile babası seçmektedir. Filmin başlarında birey olarak kendine güvenen, eğitilmiş bir kadın modeli olan Zeynep, filmin ilerleyen aşamalarında alabildiğine pasif ve etrafını ören dogmatik değerlere sıkı sıkıya bağlı bir modele dönüşmektedir. Babasının gücü ve bu gücün yaslı olduğu yapının kendisine sağladığı imkanlardan yoksun kalmak istemeyen Zeynep, bu döngünün varlığını devam ettirmesini istemektedir. Bu bağlamda batılı bir yaşam biçimselliğine sahip olan Zeynep, ekonomik gelir biçimi ve kadın olması noktasında ataerkil normlara yaslı bir hayat tarzına sahiptir.

Filmde dikkat çeken noktalardan bir diğeri ise Hava Üssü erlerinden biri olan köylü Memo'nun inanç biçimidir. Memo, tıpkı uçaklar gibi uçan evliyalardan bahsederken, meydan görevlisi Karadayı "Dünya aya gidiyor. Siz burada evliya uçuruyorsunuz." diyerek geri kalmış ve köhnemiş düşüncelerin dönüşmesi gerektiğinin altını çizer. Bu bağlamda Türk modernleşmesinde önemli çatışmalardan biri olan Aydın ve cahil halk arasındaki uçurumu, dini değerleri kullanarak derinleştiren kırsal yaşamın güç merkezleri bir kez aha aynı perde de karşı karşıyadır.

Filmi, Feodal yapı ve Aydın karşılaşması üzerinde gelişen bir aşk hikayesi çerçevesinde biçimlendiren Refiğ, *Şehirdeki Yabancı* filminin baş kahramanı olan mühendis Aydın'ın benzeri bir görevi jet pilotu Göksel'e yüklemiştir. Sevdiği kız için pilotluğu bırakarak Kudret Ağa'nın çiftliğinde yaşamaya başlayan Göksel, köylüleri ve yaşam biçimlerini değiştirmek ister. Bu değişimi gerçekleştirmek için karısı Zeynep'in yardımını isteyen Göksel, umduğu desteği bulamayınca "onları dar kafalı cahil köy imamlarının elinden kurtarmak gerek" sözüyle kırsala hakim olan güç merkezlerinden bir diğeri olan din adamlarını işaret eder. Burada işaret edilen din adamları toplumun kendi içinden çıkardığı din adamlarıdır. Bunlar, özgün bir eğitimi almamakla beraber, köy içinde, halkın dine olan saygısına yaslı bir statüleri vardır. Bu bağlamda Aydın, hurafeleri ve aslı olmayan dini değerleri kullanarak halkı sömüren onları eğitimden ve bilinçlenmeden uzak tutan bir din adamı karakterine işaret etmektedir. Göksel kendi temsil ettiği dünya ile kırsalı karşılaştırmakta ve kırsalın sessiz, boyun eğen, edilgen insan tiplerini üreten merkezler olarak feodal yapıya ilintili yaşayan din adamlarını görmektedir. Köy insanları ağanın ve din adamlarının elinden kurtarılsa aydınlığa ve refaha erişecektir. Bu refahın gerçekleşmesi için başlama noktası ise eğitim olarak ifadelendirilmektedir. Filmde dikkat çeken önemli noktalardan biri de Göksel'in köy

hayatını benimseme noktasında göstermiş olduğu çabadır. Bu bağlamda Refiğ, halkın bir takım güç odakları (ağa) tarafından sömürölme temeline dayanan kırsal hayatı bir yönüyle dönüştürölmesi gereken bir yaşam biçimselliğı olarak sunmuştur. Toplumun içinde bulunduğı köy-kent ayrımının merkezine yerleştirilen ağa karakteri, iki toplumsal biçimselliğı birbirinden farklılaştıran önemli bir unsur olarak sunulmaktadır. Ağa ve benzeri güç odaklarının halk üzerindeki egemenliğinin sona erdirilmesi bu noktada halkın gelişmesi ve kentleşmesi noktasında önemlidir. Uçakların aracılığı ile kırsalın çok yakınına gelen modern hayat, onları dönüştürme noktasında ağanın çıkar çemberine takıldığı gibi siyasi yapılanmanın izlediğı politikaların insan hayatları üzerine düşen gölgelerine de ağanın politik ilişkileri aracılığı ile ışıık tutulmaya çalışılmıştır. Bu noktada filmin, toplumsal, sosyal, politik, ekonomik bir çok sorunu aynı hikaye içerisine sığdırma çabası taşıdığını ifade edebiliriz. Sinemanın görselliğı aracılığı ile kentin çok uzağında duran insan hayatlarını biçimlendiren unsurlar üzerinde durulurken, bu biçimselliğı kemikleştiren unsur olarak ağalık sistemi tarif edilmiş ve eleştirilmiştir. Türkiye’de ağalık sisteminin böyle bir örnek üzerinden genelleştirilip genelleştirilemeyeceğı tartışılabilir ancak benzeri örneklerinin olduğı gerçeğı göz önünde bulundurulduğunda gerçekçilik noktasında önemli bir film olarak öne çıkmaktadır.

VURUN KAHBEYE:



(Resim: Halit Refiğ'in kendi arşivinden)

Senaryo: H. Refiğ, Sadık Şendil, Bülent Oran

Yönetmen: Halit Refiğ

Yapımcı: Göksel Film (Göksel Arsoy)

Yıl: 1963

Filmin Konusu: Bir hava üsteğmeni ile bir ağa kızının aşk öyküsü

Filmin Oyuncuları: Göksel Arsoy - Leyla Sayar - Ekrem Bora - Nilüfer Aydan - Ahmet Tarık Tekçe - Hüseyin Baradan - Mümtaz Ener - Sami Hazinses

Vurun Kahbeye filmi bilindiği gibi Halide Edip Adıvar'ın aynı adı taşıyan romanından ilk defa 1946 yılında Ö. Lütfi Akat tarafından uyarlanmıştır. İlk

versiyonunda romanla uyumlu olarak din adamı karakteri çok daha itici bir biçimde işlenmiştir. İlk versiyonunda din adamı kavramının içini tek başına filmin kötü adamı Hacı Fettah karakteri doldururken, Halit Refiğ tarafından çekilen ikinci versiyonda farklı özellikleri ile karşımıza çıkan ikinci bir din adamı karakteri Ömer Efendi de vardır. Bu noktada film, toplumda din adamı kavramını karşılayan iki içeriği ortaya koymaya çalışmıştır. Bunlardan ilki halkın kendi arasından çıkan yobaz, değişim karşıtı Hacı Fettah ve bunun karşısında eğitilmiş, toplumsal bir değişimi zorunlu gören Ömer Efendi.

Vurun Kahbeye, Ulusal sinemanın önemli örneklerinden birini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Her ne kadar bu film böyle bir endişeyle yapılmamış olsa da konumuz açısından ve Refiğ'in daha önce çekilmiş bir filmi yeniden çekmeyi denemesi bakımından üzerinde durulması gereken en önemli filmlerden biri olmaktadır. Filmde ülkenin işgal altında olduğu bir dönem anlatılır ve bu buhranlı dönemin sıkıntıları bir öğretmenin yaşam hikayesi üzerinden dile getirilir. Bir öğretmen olarak geldiği Anadolu'nun ücra bir kasabasında kendi yaşamından farklı yaşamlarla öğrencilerin eğitilmesi adına yaşamını birleştiren Aliye, kasabaya gelir gelmez yaşlı bir çift olan Ömer Efendi ve karısı ile birlikte yaşamaya başlar. Ömer Efendi ve karısının iyi niyeti ve sıcak yaklaşımı Aliye'de karşılığını bulur. Aliye, okula başladığı ilk günlerde dikkatini çeken en önemli olay okuldaki eğitim kavramından uzak uygulamalardır. Kasaba halkının çocukları okulda çeşitli disiplin kurallarına uyarken, eşraftan ailelerin çocukları bu kurallara uymamakta ve sınıf içinde keyfince davranmaktadır. Bu tutum karşısında Aliye öğretmen eşraf çocuğu olmasına bakmadan tüm çocukların aynı kurallara uymasını ister. Bu bağlamda filmde sosyal statüler arasındaki farkın eğitim alanına yansımaması gerektiğinin altı çizilirken, aynı sahneden modern yaşamın taşıyıcısı olan öğretmenin eşitlikçi tutumuna vurgu yapılmaktadır. Aliye Anadolu'nun bu ücra köşesinde değişimi hayata geçirmeye çalışırken, köy halkının içinde bulunduğu cehalet ve dini istismar ederek halkı yönlendiren Hacı Fettah karakteri öne çıkmaktadır. Aliye öğretmen işgalin köylerine doğru ilerlediği bir dönemde, halkın içinde bulunduğu bu karanlıktan çıkmasının eğitim aracılığı ile olacağını vurgulamaktadır. . Filmde Hacı Fettah karakteri, dini kullanarak kırsal yaşamın kurallarının değişiminin önüne geçmeye çalışmaktadır. Bu yönüyle kırsal yörelerin yaşam biçimini perdeye taşımaya çalışan bir çok köy filminde olduğu gibi din adamı karakteri gücün ve paranın yanında tavır alarak mevcut değerlerin değişiminin önüne geçmeye çalışmaktadır. *Vurun Kahbeye* filminde

de Hacı Fettah kendi çıkarları için kasabanın eşraf takımına yakın durduğu gibi düşman kuvvetleri ile de işbirliği içerisinde. Bir çok filmde(kuma, çalıkuşu....) olduğu gibi kadının namus kavramı kullanılarak toplum dışına itilmesi politikası benimsenmiştir. Hacı Fettah her fırsata Aliye öğretmenin kasabanın namusunu lekelediğini ve bundan ötürü taşlanması gerektiğinin altını çizmektedir. Bunun yanında Kasaba okulunda çalışan diğer bayan öğretmen de Aliye öğretmenin yüzünün açık olmasından, giyim ve yaşam biçiminden rahatsız olmakta ve bunu Kuva-i Milliye komutanı Tahsin Bey'e şikayet etmektedir. Tahsin Bey ise namus kavramının öğretmenin yüzünün açık olmasıyla alakalı bir kavram olmadığını ifade ederken, ordunun Türk toplumunda değişimin öncülüğünü yaptığının altı çizilmeye çalışılmıştır. Türk toplumunun aydınlanması ve bir takım din sömürücülerinin elinden kurtulması için değişimin şart olduğuna filmde vurgu yapılırken, bir süre için kasabadan ayrılması gereken Tahsin Bey'in giderken Aliye öğretmene küçük bir Kuran hediye etmesi ise ordunun yerli değerlere karşı duyarlılığının altının çizildiği bir sahnedir. Bu noktada modernleşmenin yerli değerlere saygı çerçevesinde ilerlediği Tahsin Bey ve Öğretmen arasında ki hediyeyi oluşturan Kur-an aracılığı ile ifadelendirilmiştir.

Hacı Fettah karakteri öğretmen ve ordu üzerinden getirilen aydınlıktan korkmaktadır ve bu korkunun temelinde yatan neden toplumsal değerlerin aşınması değil, insanlar arasındaki otoritesinin sarsılmasıdır. Kırsalda toplum kendine ait katı kurallarla yönetilmektedir ve bu kuralların değişimine direnen güç odakları başta din adamları olmak üzere Ağa yada Muhtar olmaktadır. "Anadolu'ya giden öğretmenlerin taşranın tutucu yapısıyla çatışması, dışlanması, cinsel kökenli dedikodularla bunaltılması sadece tutucu kesimlerin aydınlanmaya karşı direnişini göstermez, bu tema taşra hayatının sosyolojik özelliklerini de yansıtır. İnsanlar arası ilişkiler çok yakın ve iç içedir taşrada; dedikodu insanların, özellikle de yabancıların kaderlerini etkileyecek bir iktidar aracıdır. Öyle ki, "Dedikodu tiranın beslenme kaynağı, vazgeçilmez iletişim aracı ve aynı zamanda korkutucu batağıdır". Bireysel özgürlüklerin yerini akrabalık bağlarının, komşuluk ilişkileri ve topluluk sorumlulukların aldığı taşrada, insanlar geleneklerle bağlarını koparmadan, geçmişle iç içe yaşamak zorundadırlar. İşte öğretmenler bütün bu taşlaşmış ilişkilere karşı savaşıacaklardır."¹⁶⁷ Aliye öğretmen bu ilişkiler çerçevesinde merkezden getirdiği değerleri halk arasında yaymaya çalışırken,

¹⁶⁷ A. Ömer Türkeş, *Cumhuriyet Aydınlanmasının Misyonerleri*, <http://www.romanyazilari.blogcu.com/> 19/12/2007

Hacı Fettah'ın kötü oyunlarının kurbanı olur ve linç edilerek öldürölür. Kırsal yörelerde dini değler ve bunların dillendiricisi olan din adamlarının etkilerinin altını çizmeye çalışan sahnelerin yanında Ömer Efendi ve Karısının fedakarlıkları dikkatten kaçmamaktadır. Refiğ filmde küçük değışikliklere giderek değışimin dini değleri hayatında önceleyen Ömer Efendi gibi insanlar tarafından da rahatlıkla benimsenebilecek bir tutum olduğunun altını çizmeye çalışmıştır. Filmde dikkat çeken bir diğler nokta ise Türk toplumu sınıflı bir toplumsal yapılanmaya sahip olmadığı halde eşraf takımının etkinliğidir. Maddi çıkarlara dayalı olarak yapılan ilişkiler içerisinde toplumun önde gelenleri yerel değlerin değışiminin karşısında duran karakterler olarak öne çıkmaktadır. Aliye öğretmen dinin ve geleneklerin biçimlendirdiği toplumsal ilişkilerden öğrencileri aracılığı ile bir dönüşüm yaratmaya çalışırken aynı zamanda milli değlerin altı çizilmekte ve millet olma bilinci işlenmektedir.

Aliye öğretmen karakteri aydınlığın kırsal üzerine taşınışında bir araçdır ve karşısında dini sömüren bir yobaz karakteri vardır. Bu yobaz karakteri, özellikle dedikodu ve söylentilerle halkın değlerini kullanmakta ve öğretmeni toplum dışına itmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda Türk toplumunda özellikle kırsal yörelerde insan hayatlarını biçimlendiren değleri tekelinde bulunduran din adamı karakterinin toplumu yönlendirme gücünün altı çizilmektedir. Hacı Fettah karakteri Aliye öğretmeni devre dışı bırakmak ve sahip olduğı düzeni sürdürmek için çeşitli ahlaki iftiralarla toplumu galeyana getirir ve Aliye öğretmen taşlanarak öldürölürken, elinin içinde yüzbaşı Tahsin Bey'in hediye ettiğı Kuran'ı tutması, toplumu biçimlendiren değlerin Hacı Fettah karakteri tarafından temsil edilememesini ifade eden bir sembolikliğe sahiptir. Bir çok Refiğ filminde dikkat çekildiğı gibi toplumun dini değlerine karşı bir mesafenin olmadığı mesajı verilmeye çalışılmıştır. Toplum bir dönüşümün eşğine doğru götürölürken, sahip olduğı değlere karşı gereken saygının gösterilmesi gerektiğinin altı çizilmiştir. Bu noktada milli mücadeleye ruhunu veren manevi değler, Ömer Efendinin şahsında görünür kılınırken, Hacı Fettah ise karşı durulması gereken bir karakter olarak öne çıkmaktadır.

D. MİLLÎ SİNEMA VE FİLMSEL ANLATI

Daha öncede ifade ettiğimiz gibi özellikle 1965 sonrasında Türk sinemasında yeni akımlar oluşmuştur. Bir kısım sinemacıların (Halit Refiğ, Metin Erksan...gibi) Türk toplum yapısıyla barışık ve aynı zamanda modern değerlerin taşıyıcısı filmlerinin yanında, sinemada dini yada mistik öğelerin varlığını farklı bir pencereden ele almak isteyen Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan yeni bir sinema söyleminin öncüleri olmuşlardır. 1960'lardan sonra toplumsal sorunların daha fazla dile getirildiği bir alan olan sinema, bu bağlamda 'Milli Sinema' aracılığı ile toplumu geçmişteki değerleri ile yüzleştirerek bir çeşit yozlaşmanın önünde durmaya çalışmıştır.

'Ulusal' ve 'Milli' kavramları Türk sinemasında farklı iki akımı temsil etmektedirler. Bu bağlamda "Kelime anlamı olarak ulusal ile millinin eş anlamlı kelimeler olmalarına rağmen, çeşitli kesimler, bu iki kelimeye farklı anlamlar yüklemektedirler. Ulusalcılar, Ulusal Sinemanın Türk toplumunun sineması olduğunu savunurlarken milli sinema görüşünü savunanlarda asıl milli sinemanın Türk milletinin sineması olduğunu belirtmektedirler. Her iki kesimde eş anlamlı iki kelime kullanmalarına rağmen bu kavramların bu taraflar için taşıdıkları anlamlar dağlar kadar farklıdır. Çünkü, Türkiye de Batı tarzı bir burjuva devrimi ve laikleşme hareketi olmamış, bir düşünce akımı olarak ulusçuluk ülkeye bir burjuva sınıfı tarafından değil, bürokrasi tarafından batıdan getirilmiştir."¹⁶⁸ Sinemanın toplumsal dönüşümdeki rolünü fark eden kesimler, onun bu fonksiyonundan kendi pencerelerinden yararlanmak istemişlerdir. Sinema, hem görsel hem de işitsel bir sanat olarak birey ve toplum üzerinde yadsınamayacak bir etkiye sahiptir. Sinema ve Toplum başlığı altında da ifade ettiğimiz gibi sinemanın toplumların yaşam alışkanlıkları yada hayat tarzları, olaylara bakış açıları üzerinde önemli bir etkisi vardır. "Sinema çıplak varlığıyla bile insanları olumlu yönde etkileyerek onları bir topluluk haline dönüştürebilen özel manevi bağları ortaya çıkarır. Aynı zamanda da sanatın kendini yenileyebileceği ve mükemmelleşebileceği sanatsal ortamı yaratır. Bu ortam sağlanamazsa tıpkı yabaniliğe terk edilmiş bir bahçedeki ağacın elması gibi sanatta mahvolur gider. Tayin edildiği ödevler uyarınca kullanılmayan sanat ölür; bu artık kimsenin sanata ihtiyacı yok demektir"¹⁶⁹ Daha iyimser bir bakışla sinemanın ve sanatın toplumlar üzerindeki etkisini ele alan Tarkovski'nin belirttiği gibi sinema insanlar arasında ortak duygu ve

¹⁶⁸ Yaylagül, a. g. m. , s. 268

¹⁶⁹ Tarkovski, a. g. e. , s. 208

düşüncelerin yaratımına sebep olabilir. İşte bu duygu yaratımı yada ortak manevi değerlerin öne çıkarılması bağlamında Yücel Çakmaklı'nın öncülüğünde 'Milli Sinema' akımı Türk sinema tarihindeki yerini almıştır. Çakmaklı ve öncülüğünü yaptığı 'Milli Sinema', toplumun hafızasını tazeleyerek, yozlaşmışlıktan arınma çabasının öncüleridir. Bu sinema akımı özünde Osmanlı İmparatorluğu'nun parlak yaşamının sırrını manevi değerlerin öncelenmesine bağlamakta ve o günlerin parlak yaşamını bu çağda yakalamak adına manevi değerleri ve İslami yaşam biçimini öne çıkaran filmsel anlatılar oluşturmaktadır.

'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 yansması 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 yaşadıkları sosyal olayların farklı yüzlerini gündeme getirmişlerdir. Örneğin milli sinemacılar toplumun geçmişte yaşadıkları 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. Bunu en güzel örneği Yılmaz Güney ve Yücel Çakmaklı dır. Yücel Çakmaklı, İslamcı Osmanlı toplumunun bir dünya imparatorluğunun muhteşem günlerine dönmek istemesine rağmen Yılmaz Güney, laik ve çağdaş insanlık düzeyinde insanın sömürsünün son bulduğu mutlu bir toplum tasavvur etmektedir. Bu iki yönetmeni de Türk toplumunun bu döneminden soyutlamadan kendi bütünsellikleri içinde değerlendirmek gerekir."¹⁷⁰

Aynı toplum içerisinde farklı kesimlerin Türk toplumsal yapısının şekillenmesi noktasında yakın oldukları kesimlerin duygu ve düşüncelerini sinemaya taşımaya çalışan sinema akımları, bu pencereden kendi filmlerini ortaya koymaya çalışmışlardır. Ancak sinematografik okuma noktasında istedikleri başarıyı yakalayamamışlardır. Ayrıca üzerinde durulması gereken önemli noktalardan biri de sinemanın toplum içinde, 1965'li yıllardan sonra daha fazla toplumsal bir ifade biçimine sahip olmasıdır. Toplumun farklı kesimlerinin modernlik ve değişim karşısında tutumlarının perdeye taşınması konusunda sinema önemli bir fonksiyona sahip olmuştur. Sinematografik

¹⁷⁰ Yaylagül, a. g. m. , s. 271

yanları zayıf yada bir çok eleştiriye açık olmasına rağmen bu dönemde çeşitli akımlar çerçevesinde perdeye taşınan tutumlar Türk toplumsal yapısını okumak adına önemli bir işlev üstlenmiştir. Sanayi devrimi ve özellikle Batı'lı toplumlarda gözlemlenen bu baş döndürücü değişim Türkiye üzerindeki görünürlüğünü sinemada gözlemlemek mümkün olmuştur. Batılılaşmanın alabildiğine şekle dayalı bir işlevsellik taşıdığı Türk toplumsal yapısında, bu batılılaşma anlayışına bağlı olarak meydana gelen parçalamışlıklar ve bunlara aranan farklı çözümler yönetmenlerin gözüyle perdeye yansımıştır.

Necip Fazıl'ın kaleme aldığı 'Bir Adam Yaratmak' metninden yola çıkarak üç bölümlük bir TV dizisi oluşturan Çakmaklı hakkında Yalsızuçanlar şunları aktarmaktadır: “Yücel Çakmaklı 1937 yılında Afyonda doğdu. Gazetecilik Enstitüsü'nden mezun oldu. Yeni İstanbul gazetesinde sinema eleştirileri yazdı. 1963'te Dr. Arşavir Alyanak'la başladığı asistanlığı, Aram Gülyüz, Mehmet Dinler, Osman F. S eden ve Orhan Aksoyla sürdürdü. İlk yönetmenlik denemesini Kabe Yollarında adlı bir belgeselle gerçekleştirdi. 1969'da Elif filmi kurdu. 1970'te ilk sinema filmini yönetti. 1970-74 arası çektiği tüm filmlerde, dinsel ağırlıklı konularla, İslami kesimin el üstünde tuttuğu bir yönetmen oldu. Katıldığı açıkoturumlarda ve yazılarında 'Milli Sinema' görüşünün kuramcısı ve savunucusu oldu bu yönüyle İslami kesimin diğer sinemacılarıyla ayrı düştü. İlk dönem filmlerinde, kurtuluşun, kendi öz değerlerimizde aranması gerektiğini işleyen Çakmaklı,1980'li yıllarda Televizyon dizilerine ağırlık verdi. TRT'de uzun süre çalıştı. Denizin Kanı, Bir Adam Yaratmak, Bağrı Yanık Ömer İle Güzel Zeynep, IV. Murat,Hacı Arif Bey ve çeşitli eleştiriler alan Kurtuluş gibi dizileri yönetti. 15 yıl gibi uzun bir aradan sonra 1989'da Minyeli Abdullah'la yeniden sinemaya döndü ve bu ikinci dönem filmi büyük bir ticari başarı sağladı.”¹⁷¹

Milli sinemanın Türk sinemasında varlık gösterme biçimini Özgüç şu cümlelerle aktarmaktadır: “1970 yılı İslami filmler açısından önemli bir yıldır. *Birleşen Yollar*, dinsel sömürü dışında, Türk insanını islami değerler içerisinde alan yeni bir sinema anlayışını başlatır. Bu, özünü Batı'da değil kendi içinde, İslam'da arayan bir 'Milli Sinema'dır. Bu düşünce akımının sinemadaki yaratıcısı da Yücel Çakmaklı idi. *Oğlum Osman*, *Kızım Ayşe*, *Memleketim* 1974 yılına kadar sürdürülen milli sinema anlayışının ilk ürünleridir. Çakmaklı, bu anlayış doğrultusunda Batı kültürü karşısında yolunu

¹⁷¹ Yalsızuçanlar “ a. g. m. , 21

şaşırp sonrada kendi öz kaynaklarına dönen, huzura kavuşan Müslüman gençlerin değişim öykülerini sergiler. ”¹⁷²

Milli sinema, 70’li yılların sinemadaki farklı akım ve anlayışları içerisinde kendince bir renkle var olmaya çalışmaktadır. Ancak Özgüç’e göre Çakmaklı 1989 yılında çektiği Minyeli Abdullah filminden sonra baş örtüsü yasağının gündeme taşınmasının ardından ‘beyaz sinema’ adı verilen daha ideolojik bir tabana oturtmuştur sinemasını. Bu sinema, yoz ve din sömürüsüne dayalı bir sinema anlayışına doğru kaymıştır. ¹⁷³ Milli sinemanın yeni bir anlayış oluşturmak yada yerli değerlere sahip çıkmak adına oluşturduğu sinemasal dil, bu yönüyle bir çok eleştirinin hedefi olmuştur.

Var olmanın sembolik bir yansıması olarak sinema, Türk toplumsal yapısı içerisinde tarihi arka plana yaslı siyasal değişim ve dönüşümlerin şekillendirdiği tutumlar özellikle 1960’lı yıllardan sonra belirgin olarak kendini göstermiştir.

Osmanlı İmparatorluğunun büyüğü yaşam serüveni sonunda, modernleşme karşısında Türk toplumunun izleyeceği dönüşümün nasıllığına her akım kendince çözümler üretmiştir. Milli Sinema, özellikle 1970’lerden sonra köyden kente doğru göçlerin biçimlendirdiği yeni kentsel yaşamlar içerisinde, batı öykünmeciliği ve yerli değerlerin ötelenmesine dayandırdığı toplumsal yabancılaşma ve çözülmeye karşı ahlaki ve yerli değerleri önceleyen bir anlayışın ifadesi olarak ortaya çıkmıştır.

Yücel Çakmaklı’nın 1970 yılında çektiği *Birleşen Yollar* ilk milli sinema örneğidir. Çakmaklı’nın bu akım içerisinde diğer önemli filmler ise *Oğlum Osman*, *Kızım Ayşe* filmleridir. Çakmaklı’nın filmlerinde altı çizilmek istenen en önemli nokta, batılılaşma karşısında kendine ve kendi öz değerlerine yabancılaşan gençlerin doğru yolu İslami değerlere sarılarak bulacakları noktasındadır. Milli sinema filmlerinin batılılaşma eleştirileri tam bir doğallık içerisinde sunulamamıştır. “*Birleşen Yollar* Üniversiteli Müslüman bir gencin, inançları ile alay eden başı boş tipik bir hava kızının İlama yönelişini anlatılır. Açık saçık gezen, parti, yılbaşı, yaş günü gibi Batı’dan çalma eğlence şekilleri ile onun bunun erkekleri arasında çılgınca bir hayat süren Feyza, Bilal’in sayesinde kendi yaratıcısını tanıyacak, neden yaratıldığını idrak edecektir. ” ¹⁷⁴ *Birleşen Yollar* gençlerin içinde yaşadıkları modern yaşam ile yerel değerler arasındaki sıkışmışlığı yada genlerin kendi öz değerlerine karşı yabancılaşmasını zorlama bir anlatımla ifade etmektedir. Türk toplumunun geçmişteki değerlerinin olduğu yerde

¹⁷² Özgüç, a. g. e. , s. 189

¹⁷³ Özgü, a. g. e. , s. 189

¹⁷⁴ Uçakan, a. g. e. , s. 163

sayarak zamanlar üstü bir var olma biçimine sahip olmadığı bilinmektedir. Çözümü, batılılaşmanın aktarmacılığından geçmişin öykünmeciliğine taşıyan bu yeni sinemasal ifadenin de toplumsal gerçekliği yakalama noktasında gereken başarıyı sağladığı söylenemez.

Popüler Türk sinemasının bildik kalıplarını kırma noktasında önemli sayılabilecek bir film olan *Birleşen Yollar* sanatsal manada yeterli bulunmamış ve bir çok eleştiri almıştır. *Oğlum Osman* ise eğitim ve çevre aracılığı ile bireylerin hayatlarını yozlaştıran batılılaşmaya karşı gene eleştirel bir yaklaşımla sunulmuştur. Bu tip filmsel anlatılarda verilmek istenen düşüncenin, toplumun dönüşüm sürecinde izine rastlanmayan yapay hayat kesitleri taşıması filmleri bir çok eleştirinin hedefi yapmıştır. Bu bağlamda Milli sinema popüler Türk filmlerine alternatif olabilecek yeni bir çıkışa öncülük yapma amacını taşımaktadır. Ancak işlenen konuların doğru diyalog ve sahnelerle zenginleştirilememesi gerçekliğinden uzakta, hayal ürünü kahramanlar ve bunların varlığı ile uyumlu bir sosyal hayat biçimini yaratmıştır.

MİNYELİ ABDULLAH:

Senaryo: Bülent Oran

Yönetmen: Yücel Çakmaklı

Yapımcı: Feza Film (Mehmet Tanrısever)

Yıl: 1990

Filmin Konusu: Olaylar 1960 yıllarında Mısır'da Nasır'ın iktidar döneminde geçer. Hapisten çıkan Abdullah, boşandığı eşi Sevda'ya tekrar yaşamını birleştirir. Olaylar büyüyen oğlu ve kızıyla birlikte sürüp gider.

Filmin Oyuncuları: Berhan Şimşek - Perihan Savaş - Nazan Saatçı - Haluk Kurdoğlu - Can Özsoybay

Minyeli Abdullah ekonomik sıkıntılarla başlayan hayatını devam ettirirken, dinine ve bu dinin şekillendirdiği ahlakına bağlılığından dolayı çeşitli sıkıntılar yaşamaya başlar. Filmin etrafında şekillendiği temel unsur, dindar bir insanın inancından dolayı yaşamak zorunda olduğu sıkıntılardır. Minyeli Abdullah eşi ve çocukları ile alabildiğine sade bir hayat yaşarken, tutuklanır. Hapis hayatı boyunca mümkün olduğu kadar sabırlıdır ve hakkında verilme ihtimali olan idam kararına karşı da bu sükunetini korumaktadır. İçinde bulunduğu zor şartlara rağmen Abdullah mümkün olduğu kadar ibadetlerini düzenli olarak yerine getirmektedir. Mısır da yönetimin değişmesi ile Abdullah affedilir ve özgür kalır. Ancak hayatında çok şey değişmiştir ve eski yaşam biçimine dönmesi mümkün değildir. Abdullah hapse iken eşi Sevde ailesinin baskısı ve ekonomik zorluklar nedeni ile ondan boşanır. Kendi ailesinin yanında yaşamaya

başlayan Sevide içinde bulunduğu duruma çok üzülmesine rağmen çocukları için buna katlanmak zorunda olduğunu düşünmektedir. Evde yalnız kalan Abdullah'ın annesi oğlu ile karşılaşmasının sevinç ve heyecanına dayanamaz ve ölür. Annesinin ölümüne çok üzülen Abdullah, su işlerinde bir idarecilik olan eski işine geri dönmez. Kahire'ye giderek oradaki tren garında hamallık yapmaya başlar. Hamallıktan kazandığı para ile fakir bir öğrenciyi okutan Abdullah, hırsızlık yaparken yakaladığı bir çocuğa da dükkan açarak ticaret yapmasını sağlar. Bütün hayatında hedefi öldükten sonraki yaşamı olan Abdullah insanlar tarafından çok sevilir.

Filmsel anlatı, inanan insanın başına gelenlere sabretmesi ve daima iyilik etmenin karşılığı olarak Allah'ın bu insanları ödüllendireceğı düşüncesinde odaklanmaktadır. Ancak Abdullah bir Müslüman'dan beklenemeyecek kadar günlük hayatın dışındadır. Bir Müslüman'ın içinde yaşadığı toplumsal hayatta tıpkı bir Brahman gibi davranamayacağı bilinmektedir. Hamallık yaparak tüm ihtiyaçlarını karşıladığı gibi buradan kazandığı para ile bir öğrenciyi okutabilmekte ve bir başkansa meslek edindirebilmektedir. Filmde Abdullah başına gelenlere karşı sabırlı olmasının karşılığında bilinmeyen bir el tarafından ödüllendirilmektedir. İslam dinini alabildiğine sosyal hayatın dışında ve neredeyse bir Rahip'in manastır hayatı gibi tüm dünyevi unsurlardan arındırarak tasvir eden film, bir çok açıdan iyilik ve sabrı önceleyen bir din anlayışını perdeye taşır.

III. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMI TİPLEMESİ

Din adamlığı, İslam dini tarafından oluşturulmuş bir kurum olmamasına rağmen toplumumuzda oldukça geniş bir biçimde yer bulmuştur. Türk toplumu genel bir tutum olarak dinini, değer verdiği bilgili ve veli kişilerden dinleyerek öğrenmeyi sevdiğinden dolayı, din adamı kavramı yerleşik bir biçim kazanmıştır. Konu hakkında çok defa görüşlerine baş vurduğumuz Ilgaz da “toplumun bastonları” olarak nitelendirdiği din adamlığı kurumunun Türk toplumunda yerleşmesi ve kurumsal bir yapı kazanmasını, toplumumuzun dinleyerek öğrenme geleneğini benimsemesine bağlamaktadır. Bu bağlamda Türk toplumsal yapısı içerisinde kökleşen ‘din adamı’ kavramı daha çok, halkın peşinden gittiği veliler, şeyhler, cinci yada muskacı hocalar olarak ön plana çıkmaktadır. Bu profildeki din adamları, halkın kendi arasından çıkan kendisine özel bir takım yeteneklerin yüklendiği kişilerdir. Devletin tayin ettiği eğitimli imamlar çoğunlukla bu kavramın dışında tutulmuştur. Ancak, genel olarak Türk filmlerinde din adamı olarak bu cinci, büyücü yada muskacı tiplerin öne çıkarıldığını ifade edebiliriz. Örneğin *Kibar Feyzo* filminde ‘Topal Hoca’ karakteri bir din adamı olarak sunulurken, halkın kendi arasından çıkan bir tip olarak değil de dinin bizzat yarattığı karakterler olarak ele alınmıştır. Topal Hoca karakteri muska yapmakta ve çeşitli büyü ve sihirleri yine birtakım karşı sihirsel ve büyüsel işlemlerle bozmaya çalışmaktadır. Dinin asıl kaynağında bu tip uygulamalar yasaklanmasına ve uygulayıcılarının da cezalandırılacağı İlahiyatçılar tarafından ifade edilmesine rağmen, geçmişte ve günümüzde bu tip uygulamalarla sıkça karşılaşmak mümkündür. Aynı şekilde *Vurun Kahpeye* (Ö. Lütfi Akad) filminde de Hacı Fettah karakteri, halkın kendi arasından çıkan bir din adamıdır ve eğitimsizdir. Buna rağmen yaşadığı kasabanın insanlarını sadece konuşmaları ile peşinden sürüklemeyi başarmaktadır. Çevresindeki insanları metafizik dünyanın değerleri (cehennem, kasabanın lanetleneneceği, namus vs) ile korkutarak değişim karşısında sorgusuzca bir tutum almaya doğru itebilmektedir. Bu yönüyle Hacı Fettah, kasaba içerisinde kendi otoritesini sağlamlaştırırken, insanları da peşinden sürüklemeyi başarırken, dini değerlere olan saygıyı da kullanmıştır. Nitekim

kasabanın namusunu kirlettiğini iddia ettiği Aliye öğretmeni, halkı galeyana getirerek linç ettirmeyi başarmıştır.

Türk toplumunda ‘din adamı’ kavramının gelişim sürecini Mardin şu cümlelerle ifade etmektedir: “Sünni dindarlığın bir biçimi kasabalarda yüzyıllar boyunca hakim olduğu ve Anadolu’nun kırsal nüfusu zamanla katı Müslüman ortodoksiye vardırıldığı halde, özgür ruha açılan kapıya artık gnostisizm, gizemli mezhepler, ezoterik bilgi ve Rafizilik gibi yollardan ulaşılıyordu. Bir sorun olarak özgürlük, gizemli-dini- devlet ‘denetim’i arasındaki bölünme etrafında kutuplaştı. Avrupa tarihinde aynı bölünmeyi içeren bir Reform Avrupa’sı vardır; ama bu benzerlik yanıltıcıdır. Batı’da communitas ile sorunumuzun merkezindeki iyi tanımlanmış devlet-yıkıcı toplumsal konumlar yani, kabilesel oluşumlar hiçbir zaman aynı ağırlığa sahip olmadılar. Başka bir deyişle, iki sistem arasındaki en önemli fark şudur: Ortadoğu’nun özel politik ekolojisi, yani kabile oluşumlarının ağırlığı ve communitas’ın rolü, iktidarı ele alma girişimleri şeklinde ortaya çıktığı için asabiyet yada karizma devletle, Avrupa’dakinden daha dolaysız bir yüzleşmeye girdi; bu ise İslam devletlerinin yüzyıllar boyunca cesaretle karşı koyduğu özel bir isyan biçimidir.”¹⁷⁵ Osmanlı İmparatorluğu döneminde dini kurumlar ve bunların idaresinde görev alan din adamları, toplumun bir çok yönden idaresinde ve kontrol altında tutulmasında görev almıştır. Cumhuriyet’ten sonra bu kurumların işlevini kaybetmesi sonucunda Türk toplumu benzer bir konumda algıladığı dini eğitimi olmayan insanlara, benzer bir işlev yüklemiştir. Bu bağlamda toplumun kendi içinden çıkan eğitimsiz insanlar, din adamı kavramının içini doldurmaya çalışmış ve bir çok suiistimal faydacılık tutumu da bu kavram içerisinde eritilmiştir. Türk toplumsal yapısı içerisinde gerek inanç pratiklerinin uygulanması, gerekse hastaların iyileştirilmesi, büyü bozulması, kısmet açılması gibi davranışların gerçekleştirilmesinde din adamları öne çıkarılmaktadır. Toplumun kendilerine olan güvenini ve sadakatini kullanan bu tip din adamları, Türk sinemasında gözlemlenen ‘din adamı’ karakterlerinin yaratımını beslemişlerdir. Oysa, bir çok kaynakta ifade edildiği gibi Türk toplumsal yapısı içerisinde din adamları, paylaşmanın ve birleştiriciliğin bir unsuru olarak değerlendirilmişlerdir. “Bağımsızlık savaşı sırasında mücadelenin sürdürülmesini, genellikle üzerinde durulmayan bir İslami dayanağı vardır. İstanbul’un dışındaki yörelerde Türkiye’nin toplumsal strüktürünü oluşturan kurumlar içinde vilayet idaresine paralel, fakat halk tabakalarına daha yakın olan İslami kurumlar bu noktada önemli rol

¹⁷⁵ Mardin, a. g. e, s. 201-202

oynamıştır. Anadolu’da istilaya karşı örgütlenme bir çok yerde din adamları tarafından yürütülmüştür. Örneğin Isparta gibi eskiden beri din adamı yetiştiren bir yörede, örgütlenmeye Isparta müftüsü öncülük etmiştir. Bu şekilde kendilerini gösteren kişilerin aynı zamanda birinci ve İkinci Meclislere temsilci olarak katıldığını görüyoruz. Cumhuriyet’in laikliğe doğru attığı adımlarla bu kimselerin kamu işlerindeki rolleri azaldı. ”¹⁷⁶ Din adamlarının toplumdan uzaklaşması sonucunda özellikle kırsal yörelerde şeyhler, dervişler, veli ve ermişler yeni bir ‘din adamı’ kavramının yaratıcısı olmuşlardır. Türk sinemasına yansıyan ‘din adamı’ kavramı da çoğunlukla halkın kendi arasından çıkardığı eğitimsiz kimselerdir. Örgün bir eğitimden geçerek, dini öğrenmiş ve bu öğretiye yaslı davranışlar sergileyen kimseler değildir.

A. KIRSAL HAYATTA MODERNİTE KARŞITI OLARAK ALGILANAN DİN ADAMI İMAJININ TÜRK SİNEMASINA YANSIMALARI

Türk toplumu gibi cemaat temeli güçlü toplumlarda önemli bir bütünlük unsuru olarak öne çıkan din ve din adamlarının konumu, modernleşme ile birlikte farklılıklar göstermeye başlamakla beraber, kırsal kesimde uzun yıllar geleneksel konumuyla uyumlu bir saygınlığı sürdürmüştür. “Bilindiği gibi geleneksel toplumlarda din; ahlak, kültür, örf ve adetlerin resmi koruyucusudur. Topluluk üyelerinin, bütün manevi ve sosyal hayata ilişkin problemlerinin çözümünü kendisinden bekledikleri din, böylece geleneksel toplumda grubun ve kültürünün, onun vasıtasıyla olgunlaşmayı umdukları ve çalıştıkları ideal halini almaktadır. Şüphesiz böylesi bir toplumda *din adamı* en büyük manevi ve sosyal otoriteye sahipti. ”¹⁷⁷ Din adamının Türk toplumunda gözlerden uzakta önemli bir var olma serüveni vardır. Özellikle Türk filmlerinde yan karakter yada kurtuluş savaşı konulu filmlerde çoğunlukla modernleşmenin öncülerinin karşısında duran tutumu şekillendiren tarihi arka plan noktasında. Türk toplumu açısından velileri, şeyleri, dervişleri ‘Toplumsal Bastonları’ cümlesiyle değerlendiren yönetmen Defne Ilgaz’a göre Türkler, İslam’ı Orta Asya’ya göç eden seyit ve velilerden dinleyerek öğrendiler. Dolayısıyla Türk toplumu hayatını biçimlendirecek kurallar bütünü ve ibadet biçimlerini tabisi olduğu veliden, dervişten dinleyerek öğrendi. Bir kültür olarak nesilden nesile aktarılan bu dinleyicilik kültürü, zamanla Türk toplumunun

¹⁷⁶ Mardin, a. g. e. , s. 30

¹⁷⁷ Subaşı, a. g. e. , s. 56

tüm devlet yapısında ve kurumlarında kendini hissettirdi. Bu kültür beraberinde bir takım sembol ve biçimselliklere saygıyı da yapılandırarak taşıdı. Ilgaz'a göre Kuran-ı elinde taşıırken yüksek bir yere koymak için hiçbir Müslüman topluluk Türkler kadar hassas değildir. Ancak Türk toplumu sarık, cüppe, tespih...gibi sembollere de veli ve dervişlerini temsil ettiği noktasında büyük saygı gösterirler. Bu saygı Cumhuriyet'in ilanından sonra tekke ve zaviyelerin kapatılması ile boş kalan veli derviş ve şeyhlerin yerini alan din adamları yada imamlar tarafından doldurulmaya çalışılmıştır. Yaşama dair her şeyi büyük yada hikmetli, peygamberin temsilcisi olarak kabul ettiği önderlerinden öğrenen toplum, bu boşluğu doldurmak için imamlara yönelmiş ve yeterli eğitime sahip olmayan dönem imamları yada din adamları, bu talebi karşılamaya çalışmıştır. Ancak eğitim ve kültür olarak bu yeterlilikte olmayan din adamları, halkın bu noktada saygı ve sevgisini çoğunlukla sömürmüştür. Bu bağlamda oluşan anlayış ilk dönem Türk filmlerindeki imam karakterini besleyen unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir.¹⁷⁸ İlk dönem Türk filmlerinde din adamı ve aydın arasındaki çatışma bir çok filme konu olurken, bu filmlerde eskinin temsilcisi olarak sunulan din adamı ile yeninin temsilcisi olan aydın aynı ortamda karşı karşıya gelirler ve çatışırlar. Aydın'ın penceresinden perdeye yansıdığı kadarıyla halk karanlık bir hayatın içinde savrulmaktadır ve din adamları bu karanlıktan faydalanarak kendilerine ait bir yaptırım sistemi kurmuşlardır. Bu bağlamda bu karanlığın varlığı da yine din adamlarının elinde yürümektedir. Aydın bu noktada halkın kurtuluşu için toptan bir değişimi önermektedir. Bu değişim geçmişe ait tüm değerlerin yerine yenilerini ikame etmeyi ön görmektedir. Bu pencereden halk, cahil ve kolay aldatılabilen zavallılar olarak resmedilirken, düzenbaz din adamı ise egemenliğinin sarsılmaması adına şiddetle Aydın'a karşı çıkar. Din'i kendi tekelinde bir sistem olarak gösteren din adamı, aydını bu sistemin değerleri ile yargılayarak halkın gözünde küçük düşürmeye çalışır çoğunlukla. Bu manzara bir çok sinema filmine ve romana kaynaklık etmiştir. Bu bağlamda Aydın'ın çatıştığı din adamı çoğunlukla halkın kendi arasından çıkardığı şeyhler, dervişler ve imamlar olarak sayılabilir. Bu din adamları, dini değerleri öğrenirken çoğunlukla örgün bir eğitimden geçmemiştir yada bulunduğu statüyü aileden miras yolu ile almıştır. Devletin görevlendirdiği eğitilmiş din adamları özellikle ulusal sinemada halkın arasından çıkan eğitimsiz, yobaz ve gerici din adamına karşı hurafelerin ötesine kurulu din anlayışıyla çıkarlar. Toplumsal değerlerin öncelendiği bir anlayışla sinemaya yaklaşan Ulusal

¹⁷⁸ Ilgaz ile 09. 10. 2007 tarihinde yapılan söyleşiden.

sinema da bu imam karakteri (*Vurun Kahbeye, Bir Türke Gönül Verdim, Kurtar Beni....*) ile sıkça karşılaşmak mümkün. Dinin toplum yapı üzerindeki geniş yaptırım alanlarını pozitif değerler doğrultusunda genişletmek isteyen modernleştirme anlayışı bunu hayatın tüm alanlarında uygulamaya çalışmıştır.

Bu çerçevede bir çok filmde yenilik ve buluşları “gavur icadı” sözleri ile genel bir dışlamaya tabi tutan din adamlarının yanında yaptığı işe hile karıştıran üç kağıtçı yobazlar filmlere konu olmuştur.

Toplumda bir çok yönden önemeli bir konuma sahip olan din adamları, özellikle kırsal yörelerde ya otoritenin merkezini oluşturmuş yada mevcut otorite merkezlerinin çok yakınında durarak bunların meşrulaşması noktasında önemli roller üstlenmişlerdir. “Toplumun Bastonu” olarak var olan düzeni korumaya çalışmış ve buna paralel olarak kendi güçlü konumlarını da sürdürmüşlerdir. Ancak din adamının kırsaldaki konumu ile merkezdeki konumu bir birinden farklıdır. Bu farkı Subaşı şu cümlelerle ortaya koymaktadır: “Osmanlı devletinin dini müesseseler üzerinde kontrol kurmak için gösterdiği gayretin sonucu olarak, önceleri daha az merkezi yapılanmaya sahip Müslüman devletlerde çoğunlukla cemaat liderleri konumundaki ulema, bariz bir şekilde çok daha yüksek görevliler haline geldiler ve zamanla bu düzen babadan oğla geçen aristokratik özellikler kazandı. Bu durumun, ulemanın yerli eşraf sınıfının belli bir kısmını oluşturduğu taşrada daha az bir seviyede görüldü. Burada Osmanlı Müslümanlığının sosyal tarihi açısından önemli olan husus, daha nüfuzlu ulema ile hemen hemen hiçbir şeyi miras yoluyla edinmeyen tarikat mensubu fukara şeyh ve derviş sınıfı arasında gerçek bir uçurumun varlığıdır.”¹⁷⁹ Din adamının kent ve kırsaldaki konumlarının birbirinden farklılığı daha sonraki batılılaşma politikaları ile uyumlu olarak yeni biçimsellikler kazanmıştır. Bu biçimsellikle batılılaşma noktasında aydınların geleneksel yapıyı tamamen yok sayma tutumları ile birleşince ilk dönem Türk sinemasındaki geri kafalı din adamı imajının ortaya çıkışını besleyen bir kaynak oluşturmuştur. Bu dönemde bir takım din adamlarının batılılaşma karşısındaki tutumlarının çeşitliliği çok fazla önemsenmeden, değişim karşıtı tutumlar dini temsil eden tüm kurum ve temsilcileri üzerine genellendiği gözlemlenmektedir. Dinin toplumdaki konumuna bağlı olarak gelişen din adamının otorite ve etkinliği bu dönemde bir taraf oluşturmuş böylece tüm dini semboller batılılaşmanın karşısında bir konum kazanmıştır.

¹⁷⁹ Subaşı, a. g. e. , s. 62

Din adamının toplumdaki bu fonksiyonel konumu batılılaşma politikaları ile birlikte merkez tarafından yadsınan bir konum kazanarak ilk dönem Türk filmlerinde kötü din adamı imajının oluşum sürecinde etkili olmuştur. Toplumda geleneksel ve dini değerlere yaslı olarak varlığını sürdüren hayata dair biçimselliklerin karşısına, batılı biçimlerinin konması sureti ile değişim öncelenmiş böylece toplumda ‘eski’ ve ‘yeni’ arasındaki mesafe artmıştır. Toplumsal bir dönüşümün sağlanmasında izlenen yol, tamamen bir farklılaşmayı gerektirirken, geçmişi biçimlendiren değerlerin yeri tam olarak doldurulamamıştır. Bu değerler kullanılarak bir dönüşümün yakalanmasından çok onların kaldırılarak yerine yenileri ikame edilmek istenmişti ancak bununda kolay olmayacağı bilinmektedir. Bu değerlerin toplum içinde yerleşmesi ve görünür kılınabilmesi her şeyden önce o toplumun yerli değerlerinin kaynak olarak kullanımı ve bu dönüşümde aktif rol almasının gerekliliği bilinmektedir. Bu bağlamda incelenen ilk dönem Türk filmlerinde kırsal kesimin önde gelen isimlerinin başında gelen din adamları, bu değişim ve dönüşümün karşısında olmuş ve bunları reddederken dayanaklarının alabildiğine temelsizliği dikkat çekmektedir.

İzlediğimiz filmlerde gördüğümüz kadarıyla din adamı karakterinin yoğun olarak kullanıldığı sinema, ilk dönem Türk sineması ve popüler Türk filmleridir. Bu bağlamda Türk romanlarının da bu filmlere konu noktasında kaynaklık ettiği görülmektedir. Halide Edip’in Vurun Kahpeye, Ateşten Gömlek, Reşat Nuri’nin Yeşil Gece ve yine Reşat Nuri’nin Çalıkuşu romanları sayılabilir.¹⁸⁰ İlk dönmen Türk sinemasında çizilen din adamı karakteri genel de kırsaldadır ve köyün imamı konumunda dır. Bu yörelere doğru yola çıkan ve modernleşmenin öncü kuvvetleri olarak sunulan başta öğretmenler olmak üzere doktorlar, mühendisler.... toplumun içinde yaşadığı karanlıkta, birer ışık olmaya çalışmışlardır. Toplumda bir aydın misyonu yüklenen bu karakterler, batılılaşmanın bir kültür olarak Türk toplumunun yerli değerleri ile hızlı bir yer değişimi yaşaması için kendilerini feda ederler. “ Batılılaşma arzusu, beraberinde getirmiş olduğu taşıyıcı, aktarıcı, yönlendirici, aydın tipini de Cumhuriyet sonrasına kadar gelen dönem içinde kendisiyle beraber çeşitli şekillere sokmuştur. ”¹⁸¹ Toplumun kırsal yörelerinde ki modernleşmenin öncü kuvvetleri, cehalet ve gericiliğin sembolü ve temsilcisi olarak karşılarına çıkan din

¹⁸⁰ Balcı, a. g. m s. 286

¹⁸¹ Balcı, a. g. m. , s. 290

adamları ile önemli mücadelelere girişmişlerdir. “Kırsal ortam çoğu kez, geleneksel olanın en net biçimde sergilendiği bir dünyanın temsiline olanak vermektedir. (*Sürü, Züğürt Ağa, Bir Türke Gönül Verdim*). Bu filmlerde, kırsal dünyanın altı çizilerek sergilenen geleneksel ilişkilerine karşın, modernleşme, bir yandan öğretmenle, doktorla, ebeyle, mühendisle (Hudutların Kanunu, Akad, 1966 -Derman Gören 1975), öte yandan da kamyonla , biçerdöverle, plastik kovayla simgelenmesinden de anlaşılacağı gibi (Sürü) “hayatı kolaylaştıran yenilikler” olarak ele alınmaktadır. “Modern olan”, kırsal dünyaya devletin resmi görevlileri yada makine ve nesneler aracılığıyla girmekte, bunların ne türden bir yaşam tarzının, hangi ilişkilerin ve zihniyet yapısının ürünleri oldukları çoğu kez ele alınmamaktadır. Ancak filmlerin bir kısmında, bu görevlilerin sunduğu hizmetin –eğitim, sağlık, yol, köprü düşünce yapısında yaratacağı doğrudan yada dolaylı değişikliğin kendi iktidarları üzerindeki tehlikesini vaktinde anlayan kırsal otorite sahiplerinin duruma karşı çıkışı anlatılmaktadır (Şafak Bekçileri). ” Din adamı tipler, popüler Türk filmlerinde filmin alt karakterlerinden biri olarak sunulurken ilk dönem Türk filmlerinde daha çok kahramanın karşısındaki ana karakter olarak sunulmaktadır. Bu karakterler, çoğunlukla eskinin, yozluğun ve köhnemiş düşüncelerin temsilcileridir ve rasyonel bilginin karşısında duran tipler olarak tasvir edilir. Hatta bu konuda en önemli filmlerden biri olan *Vurun Kahpeye*’nin (Ö. Lütfi Akad) ilk versiyonun da Aliye öğretmen bu uğurda tüm köylünün taşlı saldırısına uğrayarak hayatını kaybeder. İlk dönem Türk filmlerinde, bir kahramanın şahsında somutlaşan modernleşme ve bu yöndeki değişim topluma yeni bir yaşam biçiminin sunumunu ifade ederken, bir yönüyle de toplumun yönlendirilme merkezini bilimsel bilginin temsil noktalarına kaydırma çabasını ifade etmektedir. Yeni bir topluma doğru bu karanlığın ve geri kalmışlığın kısıracındaki hayatları evriltme isteği, eski değerler ve bu değerlerin biçimlendirdiği toplumsal yapı unsurlarını değişime zorlamaktadır. “Cumhuriyet’in ilk yıllarında modernleşme düşüncesi değişimi amaçlarken, devleti ve toplumu aynı anda ilerleme yönünde değiştirme niyetindedir. Ulaşılmak istenen sonuç ise cemaatten ulus yaratarak Batı tipi modeli ülkeye yerleştirmektir. ”¹⁸² Batılı manada bir toplum yapısının oluşturulması için gerekli yapısal özellikleri taşımayan Türk toplumu için değişim, istenen boyutlarda gerçekleştirilememiştir. Bu değişimin istenen düzeyde gerçekleşememesini besleyen en önemli unsurlardan biri olarak ise toplumun

¹⁸² Pöstecki, a. g. e. , s. 22

örgütlenme biçimi ile uyumsuz olan batılı manada ki toplumsallaşma biçimleri sayılabilir.

Modernleşmenin öncü kuvvetleri, toplumsal değişimin önemli basamağı olan bu çağdaş topluma hemen ulaşmak için var güçleri ile mücadele eder konumdadırlar. Kurulacak olan bu yeni topluma ulaşmalarını engelleyecek tüm güç noktalarını yok etmek için en başta eğitim olmak üzere çeşitli kitle iletişim araçlarını kullanmaktadırlar. Gerek yazılan romanlarda gerekse sinema da yaratılan imajlar aracılığı ile bu toplumsal dönüşüme bir ivme kazandırmaya çalışan aydınlar, hurafelerle süslü bir din anlayışı ile mücadele ederken, toplumun bilinç altında dinin sahip olduğu algılanış biçimini de etkilemektedirler. Özellikle *Vurun Kahpeye* filmindeki Hacı Fettah karakteri değişimin önündeki en önemli engeli temsil etmiştir. Bu karakter benzeri tutuma sahip olan bireylerin varlığı inkar edilemez. Ancak Fettah karakteri, bir dönem sinemada benzerleri aracılığı ile çok geniş yer tutmuştur. Bunun karşısında duran Ömer Efendi karakterini silikleştirecek kadar öne çıkmayı başarmıştır. Aydın, toplumun içinde yüzdüğü bu cehaletten kurtarmak için mücadelesine bu karanlığın var olma nedeni olan din ve din adamından başlar. Aliye gibi bir çok kahraman o günlerde romanlarda yada sinemada yeni toplumun tüm özelliklerini üzerinde taşıyarak halkın karşısına çıkar. Bu filmlerde din adamı, toplumu yönlendiren, yazılı olmayan bir yaptırım gücüne sahip olan kendi çıkarları ve otoritesinin meşruluğu adına karşısında olduğu batı medeniyetinin bir parçası olan yabancı ülke temsilcileri ile kendi ülkesinin aleyhinde işbirliği yapacak kadar ileri giden Hacı Fettah karakterlerdir. Bu bağlamda din adamının, özellikle Cumhuriyetin kuruluş döneminde toplumsal değişimin karşısındaki tek kötü güç olarak tasvir edilmesi söz konusudur. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi filmlerde bu tip karakterlerin ortaya çıkışını besleyen süreç Türk modernleşmesinde yerli değerlerin değişimin önündeki en önemli engeller olarak algılanması temelinde gelişmiştir. Ancak bunu genellemenin doğru olmadığı ve genel yapıyı yansıtmadığı noktasında Gülendamlar şunları söylemektedir: “Türk milletinin kurtuluş mücadelesine karşı çıkan çıkarıcı din adamları eleştirilmektedir. Ancak yazarlarımız bunu yaparken öyle bir yönteme başvurmuşlardır ki, bu romanları okuyan herkes zanneder ki, kurtuluş mücadelesinde din adamları ve dindarlar hep olumsuz rol oynamışlar, hep kendi çıkarlarını düşünerek vatana ihanet etmişlerdir. Hatta daha da ötesi, *Yeşil Gece*’i okuyanların ulaşacağı son nokta, şu basmakalıp hükümdür: En eski tarihlerden beri din, daima ordunun geçtiği yerlerde ebedi bir yeşil gece hüküm

sürmüştür. Evet zavallı memleket, asırlardan beri yeşil bir gece içinde yaşıyordu. Halk dünyayı hep bu karanlığın arasından görüyordu. Anadolu da fikirlerin geri, insanların sefil kalması, işlerin fena gitmesi hep bu yüzdendi. Kısaca din, tarih boyunca her şeyi yakıp yıkan, bütün gerilik ve faciaları doğuran tek kuvvettir. ”¹⁸³ Dinin toplumdaki fonksiyonunu tamamladığı, bir takım kötü niyetli insanlar tarafından kullanıldığı ve gelişen dünyanın yakalanmasında toplumun önünde önemli bir engel teşkil ettiği gerekçesi ile yaşamdan dışlanması gerektiği anlayışının temsil edildiği anlatılardır bu dönem filmleri. Ancak bu filmlerde görülen karakterlerin tamamen uydurma ve hiçbir toplumsal karşılığı olmayan tipler olmaması da altı çizilmesi gereken önemli bir noktadır. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi gerek Osmanlı’nın son dönemlerinde gerekse Cumhuriyet’in ilk yıllarında toplumun dini temsil ettiğine inandığı kişilere olan inancını kullanarak otorite ve varlığını meşrulaştırmaya çalışan din adamları da yok değildir.

Halk, kendine yol göstermesi ve velilik etmesi noktasında seçtiği din adamı tarafından yönlendirilirken, dünyaya da bu konumdaki kişinin değerlendirme biçimi ile bakmaktadır. Dolayısıyla mevcut yapı bu önderin konumu etrafında sağlamlaştırılmaktadır. Filmlerde din adamları bu otoritelerini köydeki diğer güç merkezleri olan Muhtar ve Köy ağası ile paylaşmaktadırlar. Dönemin filmsel anlatıları, toplumda iki zıt nokta etrafında biçimlenmektedir ki bunlar eski ve yeni kavramına içerik kazandıran ‘aydın’ ve ‘imam’ dır. yeni ve eski ekseninde “Devletin yukarıdan aşağıya empoze ettiği değerler, tabanda ‘din’ içinde formülleşen tepkilerle karşılaşmaktadır. Böylece, toplumu yenileştirmeye çalışan ve bunu Batı’dan edindikleri bilgiye göre yapan ‘aydınlarla’, her yeniliği din adına reddeden ‘yobazlar’ ve onlara alet olan ‘cahil halk’ kavramları üretilmiştir. Zaten zikredilen bu kavramlar, yakın tarihin dinsel aktörlerini nitelendirirken kendisine sık sık başvurulmuş özellikler arasında yer almaktadır. ”¹⁸⁴ *Üç Kağıtçı* filminin bir kısmında köy insanlarının duygularının dini değerler kullanılarak nasıl sömürüldüğünün sunumu olan Arif Efendi karakteri dikkat çekmektedir. Bu karakter yağmur duasına çıkmak için hem köylülerden ücret (50.000TL) almaktadır hem de yağmurun yağma ihtimalini nefesinin gücüne bağlamaktadır. Çıktığı yağmur duasından sonuç almamasını ise köyde imansız insanların olmasına bağlayan Arif Efendi gerçek dini değerlerle örtüşmeyen yargılarla insanları yönlendirmektedir. Arif Efendinin bu konumu bir çok filmde öne çıkmaktadır.

¹⁸³ Ramazan Gülendam, “Türk Romanında Din ve Din Adamına Bakış”, *Hece*, Sayı:65,66,67, 2002, s. 304

¹⁸⁴ Subaşı, a. g. e. , s. 176

Kırsalda din adamları, giyim tarzı olarak da oldukça itici bir biçimde tasvir edilmektedir. Bu karakterler, başlarında sarık yada takkeleri, olabildiğine dağınık ve uzun sakalları, uzun cüppe biçiminde bir hırka yada yelekleri, ellerinde doksan dokuzluk tespihleri ve şalvar yada şalvar biçimli pantolonları ile genellenmiş bir giyim tarzına sahiptirler. Dinin din adamlarına toplumdan farklı bir giyim tarzı önermediğini Eliaçık şu cümlelerle ifade etmektedir: “ Her şeyden önce Hz. Peygamber, kendine özel bir din adamı kıyafeti ile dolaşmamıştır. Onu içinde yaşadığı toplumdan ayıran özel bir kıyafeti asla olmamıştır. Bu konuda kendini toplumdan ayırmamıştır. ”¹⁸⁵ Kırsal yörelerde din adamının sunumu, gerek biçimsel olarak gerekse düşünsel olarak geride bırakılmak istenen değer ve yaşam biçimlerinin temsilcisi niteliğindedir. Bu filmlerde imamlar aklın ve mantığın çok uzağındaki inanç biçimleri ile toplumu yönlendirmekte ve yine aklın kabullenemeyeceği cehennem kavramı ile yaptırımlarının uygulanışına güç kazandırmaktadırlar.

Türk Sinemanın henüz kırsalın çok uzağında olduğu dönemlerde Muhsin Ertuğrul sineması kentli Türk insanı için önemli bir kültür ve eğlence aracıydı. Osmanlının son dönemleri ve Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarını kapsayan bu dönemde, yapılan filmlerin bir tiyatrocu olan Ertuğrul’un etkisiyle teatral bir biçimsellik taşıdığından daha önce bahsetmiştik. Ertuğrul’un etkin bir sinemacı olduğu bu dönemi Türk sinema tarihçilerinin bir kısmı ‘tiyatrocular dönemi’ olarak da adlandırmaktadır. Muhsin Ertuğrul’un bu ‘tek adam’ döneminde sinemaya kazandırdığı filmlerin en önemlilerini şöyle sıralamak mümkün: Boğaziçi Esrarı (Nur Baba)1922, Ateşten Gömlek 1923, SözdeKızlar1924, Bir Millet Uyanıyor1932, Kanlı Nigar 1933, Tosun Paşa 1934 filmleri olarak sayılabilir. ¹⁸⁶ Muhsin Ertuğrul, Osmanlının son dönemlerine ve Genç Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarına denk gelen bu dönem içerisinde toplumda zorunlu görülen bir değişime sinema aracılığı ile katkıda bulunmaya çalışmıştır. O dönem itibarı ile bir çok Türk aydını gibi Ertuğrul da değişimin hızlı bir biçimde tepeden başlayarak tabana doğru genişlemesi düşüncesindedir. Bu değişime sinema aracılığı ile katkıda bulunmaya çalışırken, yarattığı karakterler ve konu aracılığı ile toplumdaki bozukluğun nedeni olarak görülen yerli değerler din adamları üzerinden eleştiriye uğramıştır. Türk modernleşmesinin temelini oluşturan tabandan kopuk,

¹⁸⁵ İhsan Eliaçık, “Hz. Peygamber ‘din adamı’ mıydı?”, 16. 07. 2007 tarihinde haber10 da yayımlanan yazısı.

¹⁸⁶ Uçakan, a. g. e. , s. 18

tepeden topyekün değişim politikaları, modernleşme ile halkın yaşam biçimi arasında aşılması zor bir mesafe meydana getirmiştir. Bu mesafenin oluşum sorumluluğunu, izlenen modernleşme politikalarından çok yerli ve dini değerlerin temsilcisi olan din adamlarına yüklemek yada onların üzerinden din ve dine ait değerleri eleştirmek bu filmlerde izlenen genel tutumu oluşturmaktadır. Geleneksel ve yerli değerlerin insan hayatlarından bir anda çıkarılıp atılabileceğini düşünen Türk aydınları bu aktarmacı biçimsel modernleşmenin öncüleri olmuşlardır. Türk sinemasının kısa tarihini anlattığımız bölümde de ifade ettiğimiz gibi Türk aydını kendi toplumunu batılı değerler çerçevesinde ele almıştır. Bu bağlamda ortaya çıkan sanat eserleri ve kültür öğeleri toplumun gerçeklerinden uzak kendince yaratılmış gerçekliklere dayalı eserlerin oluşumunun önünü açmıştır. Bunu en belirgin örneklerini ilk dönem Türk romanların da görmek mümkündür. Popüler Türk filmlerinin senaryo ve konu biçimi olarak yaslı olduğu Cumhuriyet'in ilk dönem romanlarındaki din adamı yansımalarını Güldam şu cümlelerle ifade eder: "Kurtuluş savaşı yıllarını anlatan romanlarda, dine, din adamına veya dindar insana ve dini değerlere saldırma, onları aşağılayıp kötüleme ortak bir tutum şeklinde karşımıza çıkar. Genel olarak köy romanlarında haksızlığa ve zulme uğrayan kişiler dine önem vermeyen kişiler iken; sömürü, zulüm ve haksızlığı yapanlar daima dindar kimseler olmuştur. Bu kimseler dini kendi çıkarlarına alet eden kimseler olsalar bile, işin bu yönü, köy romanlarında hiç vurgulanmaz ve 'insanı insan olarak değil bir takım kalıplara göre' ele alan sözde 'gerçekçi' bu romanların çoğu, 'parçayı bütün yerine koyma' veya 'özel'i genelleştirme hatasından kurtulamazlar."¹⁸⁷ İlk dönem Türk romanlarında izlenen bu tutum aynı bakış ile sinemaya taşınmıştır. Halide Edib'in aynı adı taşıyan romanından uyarlanan ve Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı *Vurun Kahpeye* filminde de benzer bir tutum söz konusudur. Modernliğin ve Avrupai yaşam biçiminin temsilcisi olan Aliye öğretmenin karşısına mevcut düzeni korumak adına Hacı Fettah karakteri konur. Bu karakter kendi çıkarları için dinin günah kavramından son derece geniş bir yelpaze içerisinde yararlanır. İnsanları yeni olan her şeyden uzak tutmak için günah kavramını kullanan Fettah aynı zamanda İngilizlerle iş birliği yapan bir vatan haini olarak çizilmiştir. Toplumlarda paylaşımın ve birlikteliğin temeli olarak sunulan din, Türk sinemasında ayrımcılığın, ihanetin ve gericiliğin sembolü olmuştur. Bu bağlamda Milli Mücadelede toplumu örgütleyen ve

¹⁸⁷ Güldam, a. g. m. , s. 303

bir çok fedakarlıkla Kurtuluş Savaşı başarısına katkıda bulunan din adamları görmezden gelinmiş ve bir anlamda yok sayılmıştır.

Din adamlarının Milli Mücadeledeki rolleri, ne Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki romanlarda ne de bu romanlardan beslenen sinema filmlerinde gerçekçi biçimleri ile ortaya konmakla beraber bu dönem din adamlarının modernleşme ve değişim karşısında hep olumsuz bir tutum sergiledikleri genellenmiştir. “Zaferin, toplumu meydana getiren tüm kesimlerin işbirliği ile kazanıldığı gerçeği, olay bittikten sonra diğer eşrafla beraber din adamlarını ve dindarları çıkarıcı, geri kafalı, düşmanla hiç çekinmeden işbirliği yapabilen vatan haini insanlar olarak gösterilmek suretiyle unutulmuş ve unutturulmaya çalışılmıştır.”¹⁸⁸ Bunun yanında cemaatçi bir yapıya sahip olan Türk toplumunun bu birlikteliğini sağlayan en önemli unsurun din ve dine yaslı değerler olduğu bu anlatılarda gözden uzak tutulmuş, aktarmacı bir biçimsellik içerisinde sunulmaya çalışılan batılı değerler içselleştirilmeye çalışılırken, bu bağlamda sinemanın dilinden yararlanılmıştır. Toplumun dönüştürülmesi noktasında yeni yaşam biçimlerine sinema aracılığı ile görsellik kazandırılmıştır. Bir çok yönden toplumda önemli bir otorite merkezini temsil eden din adamları, çoğunlukla kırsal yörelerde geleneklerin ve mevcut otoritelerin meşrulaştırılması noktasında önemli güçler olarak tanımlanmışlardır. Bu tanımlamaya uygun tipler *Vurun Kahbeye* filminden başlayarak *Hazal* filmine kadar geniş bir yelpaze içinde bir çok sinema filminde kendini göstermiştir. Görsel ve işitsel bir anlatı ögesi olan sinema, bireylerin belleklerinde yeni imajlar oluşturarak bu yönüyle görselliğin beslediği bir kültüre de yaşarlık kazandırmıştır. Türk sinemasında çizilen din adamı ve imam karakterleri genel olarak toplumun gelişmesini istemeyen, aydınlanmasını istemeyen ve geçmişi yaşatma yolunda mücadele vererek değişimin önünü kesen yan karakterler olarak da bir çok yayımda görsellik kazanmıştır. Sinema görsel bir iletişim aracı olarak yarattığı imajlar aracılığı ile toplumsal belleğin şekillenmesinde önemli katkılara sahiptir. Bu bağlamda kendisiyle konuştuğumuz yazar Cihan Aktaş şunları aktarmaktadır: “Üniversite yıllarında bir kız arkadaşımın, imam imajının duyurduğu korku nedeniyle camiye gitmekten kaçındığını ama bir kiliseye giderken benzeri bir korku duymadığını söylediğini anımsıyorum.”¹⁸⁹ Çizilen bu imajla sinema yoluyla toplumun belleğinde yerini alan din adamı imajı, karikatürize bir biçimsellik içerisinde sunulmuştur.

¹⁸⁸ Güleendam, a. g. m. , s. 307

¹⁸⁹ 17. 05. 2007 tarihinde Cihan Aktaş ile yapılan mülakattan.

Muhsin Ertuğrul'un 1922 yılında çektiği *Nur Baba (Boğaziçi Esrarı)*, tekkesini zengin ve güzel kadınları elde etmek için kullanan, şehvet düşkünü bir Bektaşî şeyhi'nin hikâyesinin anlatıldığı bir filmidir. Bu filmin çekimi esnasında halkta ve özellikle tekke mensuplarında ciddi tepkiler oluşmuştur. Filmin dış sahnelerinin çekimi esnasında, Eyüp camii'nin avlusu, küçük düşürüldükleri gerekçesi ile Bektaşî müritleri tarafından basılmış ve oyuncuların bir kısmı tartaklanarak, set araç ve gereçlerine zarar verilmiştir. Bu nedenle filmin çekimlerine 1923 yılına kadar ara verilmek zorunda kalınmıştır.¹⁹⁰ Yerli değerler ile batılılaşmanın getirdiği değerler arasındaki bu çatışmada sinema, bütün canlılığı ile yaşanan değişimin vasıtası olmaya çalışmıştır. Büyük kentlerin elitleri arasında kabul gören yeni yaşam biçimleri ve değerler elektriğin Anadolu'ya olan yolculuğunda halkın geri kalanına ulaşmıştır. Bu kesimlerde elitler arasında kabul edildiği kadar kolay kabul edilemeyen bu yeni yaşam biçimlerinin toplumda yerleşmesi uzun zaman almıştır. Özellikle kadının toplumdaki konumu ile çelişen sinemadaki konumu ve yeni yaşam biçimlerine ait giyim kuşam şekilleri, Anadolu insanı için uzun süre perde ile sınırlı kalmıştır.

İlk dönem Türk romanları (Yeşil Gece- Yaşar Nuri, Vurun Kahbeye- Halide Edib....) ile başlayan yerli değerlerin dönüştürülmesi çabaları, toplumda bir değerler çatışmasını da zamanla ortaya çıkarmıştır. “Türk toplumunun yüzyıllardan beri geçirdiği Batılılaşma evrelerinin toplumsal değişimi doğurması; Türk insanının bakış açısının farklılaşması ve sosyal huzuru tesis eden insan ilişkilerinin değişmesi ile kendini hissettirmiştir. Böylece Osmanlı toplumuna giren yenilikler, toplum ve topluma ait kurumların değişmesi ile insanların bir birlerine olan tutumlarını etkilemiş ve bunun nihayetinde de kutuplaşmalara yol açmıştır.”¹⁹¹ ve eski olan her şeye karşı sırtını dönme anlayışı senaryo ve konuları ile bu dönemde romanlardan beslenen sinemada da kendini gösterirken, toplum ve yenilikçiler arasında mesafeler artmıştır. Sinema, bu dönem içerisinde bir yandan yeni değerlerin topluma aktarımı noktasında bir köprü görevi görmeye çalışmıştır. Bir yandan da kendi toplumsal değerler sistemine yasal, sinemasal bir dilin oluşturulmasında da gereken başarıyı gösterememiş Ertuğrul ve arkadaşlarının sunmaya çalıştığı bu anlatılar tiyatro biçimselliğini aşamazken, sinemanın etkinliği giderek artmaktadır. Muhsin Ertuğrul'un 1932 yılında çektiği *Bir*

¹⁹⁰ Ömer Menekşe, “Din ve Din Adamı İmajı”, *II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi*, Diyanet İş.

Bşk. Yay. , Ankara 2004 , s. 46

¹⁹¹ Şahmurat, a. g. m. , s. 294

Millet Uyaniyor, bir kurtuluş savaşı filmi olmasına rağmen din ve din adamının yerilmesi noktasında öne çıkmış bir film olarak dikkat çekmektedir. Konu ile ilgili olarak Özgüç şunları aktarmaktadır: “Bazı sahnelerde Nazım Hikmet’in de asistanlığını yaptığı film, Nizamettin Nafiz’in aynı ismi taşıyan eserinden perdeye aktarılmıştı. Senaryosunun tümünde eserin sahibine aitti. Filmin konusu İstanbul’a gizli bir görevle gelen Kuvayı Milliyeci bir subayla, Yüzbaşı Davut’a aşık olan öğretmen Nesrin’in öyküsü üzerine kurulmuştu. Olaylar 1922’ler de Kurtuluş savaşı sırasında geçer. Düşman işgali ve bir Türk-Yunan çatışmasını konu alan film gibi görünse de olayların asıl ağırlığı ters yönde gelişir. Ağırlık düşmanla işbirliği yapan Said Molla ve Yaver Ferudun gibi vatan haini ve padişah yanlısı kişilerin Kuvayı Milliyetçilerle iç çatışmaları üzerindedir. Bu çatışmalar sürüp giderken araya Yüzbaşı Davut’la öğretmen Nesrin’in aşk öyküleri eklenir. Muhsin Ertuğrul, yoğunluğu iç çatışmalar üzerinde geliştirirken *Bir Millet Uyaniyor*’ un tümüyle doyurucu bir kurtuluş savaşı filmi olmasından kolay kolay söz edilemez.”¹⁹² Türk toplumsal gerçekliği içerisinde doyurucu bir gerçekliğe yaslanmayan bu filmler, kendi dönemlerinde çeşitli halk protestolarının hedefi olurken bir yandan da din adamları ve dinle ilgili olarak toplumda yeni bir bilinçaltının oluşumuna zemin hazırlamışlardır. Bu bağlamda Türk sinemasının halkın toplumsal yaşamı ile mesafeli anlatımı gerçeklikten uzak, tamamen kurgusal anlatılara dayalı Popüler filmlerin doğumuna zemin hazırlamıştır.

Bu bağlamda Türk sineması, içinden çıktığı topluma yabancılaşması nedeniyle özgün ve sanatsal bir sinemanın üretiminin önünü açamamıştır. Birçok değer ve davranış kalıbının içselleştirilmesi, yapay karakterler ve içinden çıktığı toplumun duygu ve düşüncelerini ifade etmeyen davranış kalıplarıyla süslenen filmsel anlatı, bu yönüyle Türk toplumuna çeşitli üzüntü ve duygusal boşalmalarını nasıl yaşayacağını da öğretmiştir. Toplum modernleşmeyi davranış kalıplarının aktarımı üzerinden yaşamış ve Türk modernleşmesinin biçimselliği aşamayan yapısı sinemada da kendini göstermiştir. “Her toplum, yaşayabilmek ve varlığını sürdürebilmek için, kendisini sürekli olarak yenilemek ve sür git kendine özgü bir kültür ve sanatsal ifade biçimleri geliştirmesi kaçınılmazdır. Bir toplumun özgün, yaratıcı, kendisini yeniden üreten bir söylem oluşturabilmesinin yolu, kendi imgelerini üretebilmesinden geçer.”¹⁹³

¹⁹² Özgüç, a. g. e. , s. 85

¹⁹³ Kaplan, a. g. m. , s. 17 .

Halide Edib'in aynı adı taşıyan romanından ilk uyarlama olan Ömer Lütfi Akad'ın 1949 yılında çektiği *Vurun Kahbeye* filmi, Ertuğrul'un tiyatro biçimselliğine dayalı sinema anlatımında önemli bir kırılma noktasını meydana getirirken, din ve din adamının toplumdaki konumunun tasviri bakımından *Nur Baba* filmini aşan bir özelliğe sahip olamamıştır. *Vurun Kahbeye* filmi, gericiliğin ve yobazlığın bir timsali olarak sunulan din ve din adamı imajının en sert biçimine örnek olarak gösterilebilir. Aynı zamanda Akad'ın ilk yönetmenlik denemesi olan film, Hacı Fettah karakteri ile önemli bir din ve din adamı eleştirisini üzerinde taşır. “*Vurun Kahpeye* de Aliye öğretmen Rolünü Sezer Sezin beklenmedik bir başarı ile canlandırır. Filmin en can alıcı dramatik sahnesi, finalde idealist öğretmen Aliye'nin padişah yanlısı kişiler tarafından saldırıya uğrayıp, taşlarla, sopalarla vahşice linç edilmesidir. Bu ‘vahşet gösterisini’ düzenleyen ve çevresindekileri kışkırtan da idealist öğretmen tiplerinin karşısında yer alan, din adamı Hacı Fettah dır.”¹⁹⁴ Filmde bir öğretmen olarak Anadolu'nun ücra köylerinden birine tayini çıkan Aliye öğretmen, değişimin ve modernleşmenin öncüsü olarak kırsaldaki bu yaşama eklenmektedir. Aliye öğretmenin değişim ve modernleşme yönündeki öncülüğünde önüne çıkan en önemli karakter olan Hacı Fettah, hem dış görünüş hem de davranış ve tutumları ile itici bir karakterdir.

Modernleşmenin önünü kesen güçler olarak bir çok filmde tarif edilen din adamları, şeyhler, imamlar yerli otoritenin meşrulaştırıcı güçleri olarak tarif edilmekle beraber çizilen imajlar kendi çıkarlarını din olarak sunan (Raif Efendi-Üçkağıtçı) karakterlerdir. Dinin, din adamları tarafından çıkarılar doğrultusunda eğilip bükülebilecek bir unsur olarak sunumu kurtuluş savaşı konulu filmlerde (*Vurun Kahpeye*, *Ateşten Gömlek*, *Ankara Postası*....) gözlemlenebildiği gibi 1960 sonrası filmlerin yan karakterlerinden önemli bir kısmı gerici din adamlarının toplumun gelişimi önündeki konumlarının ifadelendirilmesine ayrılmıştır. Konu ile ilgili olarak Abisel, *Umut*, *Sürü*, *Bir Türke Gönül Verdim*, *Bir Yudum Sevgi*, *Şafak Bekçileri*, *Yılanların Öcü* gibi filmleri örnek vererek 1960 sonrası fikir ikliminin şekillendirdiği bu filmler hakkında şöyle demektedir: “Nitekim bu yıllarda yapılan filmlerin büyük bir kısmında muska yazmak, büyü yapmak gibi konular sıkça ele alınmış, özellikle kırsal kesimde hocaların benzer davranışları gündeme getirilmiş, bu yolla din adamı-kötü niyetli muhtar-toprak ağası üçgeni modernleşmenin karşısındaki güçler birliği olarak

¹⁹⁴ Özgüç, a. g. e. , s. 86

inşa edilmiştir. ”¹⁹⁵ Din adamlarının bu konumu, toplumda yeni bir din adamı algısının önünü açmıştır. Toplumun saygı duyduğu, karşılaştığı problemlerde görüşüne başvurduğu, insanlara karşı koruyucu ve adil olması gereken din adamı imajı yerini insanları kullanan toplumda hurafelerin kökleşmesine öncülük eden bir imajın yaşarlığına terk etmiştir. Ağa, muhtar gibi kırsal kesimin güç otoriteleri ile iş birliği yaparak, bir yandan bunların toplumsal otoritelerini sağlamlaştıran bir yandan da kendi varlığını meşrulaştıran din adamı, özellikle kırsal yörelerde yukarıda ifade ettiğimiz imajı karşılar biçimde çizilmektedir. Ancak kente gelindiğinde iş bölümü ve toplumsal farklılaşmalara bağlı olarak din adamları daha sınırlı alanlarda kendini göstermekle beraber, artık toplumda üç kağıtçı hacı bakkal (Sakar Şakir) ve insafsız ev sahibi (Kiracı) rolündeki din adamı imajları oluşturulmuştur. Ancak geline bu noktada önemle üzerinde durulması gereken noktalardan ilki toplumun din adamı algısı bir diğeri de modernleşme öncülerinin din adamı algısıdır. Türk sinemasının önemli isimlerinden biri olan Halit Refiğ, Türk toplumunda özellikle aydın kesimin sinemada din adamı algısını şöyle ifade etmektedir: “Kurtar Beni’yi yaptığımızda, ben bu filme reaksiyonun daha çok muhafazakar dini çevrelerden geleceğini sanıyordum. Çünkü bir fahişeyle evlenen, evlenmek için imamlığı bırakan bir adam var. Hayır tam tersine muhafazakar çevrelerden çok büyük destek geldi. En büyük muhalefet ilerici kesimlerden geldi. Çünkü onlar, vicdansız, din sömürücü, imamlara alışımlar. Burada vicdanı ağır basan içinde kötülük olmayan, iyilik yapmaya çalışan bir imamla karşılaşınca dinsiz takımı filmde epey rahatsız oldu. ”¹⁹⁶ Refiğ’in ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Türk sinemasında yerleşmiş ve hatta kemikleşmiş denebilecek bir kötü imam yada din adamı imajı söz konusu. Bu imajın oluşum sürecini besleyen unsurların modernleşmenin algılanış biçiminde yattığı söylenebilir. Bu bağlamda Subaşı şunları söylemektedir: “Gerçekten de Türk modernleşme süreci, merkez toplumsal değerleri ve hatta ‘insan’ı Batı medeniyetinin izdüşümünde yeniden tanımlamıştır. Aydınlanma çağı fikirleri ve sanayi medeniyetinin uzantısında şekillenen Batı modernizmi, rasyonalist ve pozitivist değerlerin yanı sıra bireye dayalı liberal değerleri de oluşturarak, dinsel ve geleneksel inançların yoğurduğu cemaat ilişkilerini dönüştürmüş, daha heterojen, farklılaşmış, çoğulcu bir toplumsal yapıya ulaşmıştır. ”¹⁹⁷

¹⁹⁵ Abisel, a. g. e. , s. 257

¹⁹⁶ Türk, a. g. e. , s. 364

¹⁹⁷ Subaşı, a. g. e. , s. 78-79

Türk modernleşmesinin nasıllığı sorusu bir çok tartışmaları beraberinde getirmektedir. Ancak üzerinde durulacak en önemli noktalardan biri, modernleşmemizin aktarmacı bir temel üzerinden gerçekleştiği gerçeğidir. Modernleşmeyi yerel olanla evrensel olanın mücadelesinde kazanan ve kaybedene göre şekillenen bir zıtlaşmanın öyküsü olarak değerlendiren Kılıçbay'a göre bizim ülkemizin yada toplumumuzun eski rejimini (Acien Regime) tasfiye etme konusunda ayak sürümesi nedeniyle modernleşmemiz gereği gibi gerçekleşmemiştir. Bu noktada devletin kendisi de eskiye ait bir takım refleksleri sürdürmüştür.¹⁹⁸ Türk toplumunda eski ile yeni arasındaki mücadele Tanzimat'tan beri devam etmektedir. Eskinin toptan reddinin toplumu köksüz bıraktığı ve toplumun modernleşme yolunda aktarmacılığını beslediği noktasında modernleşmenin taşıyıcısı konumunda olan aydınların yerli olana karşı tutumu Türk modernleşmesinin önemli bir özelliğini oluşturmaktadır. Bu bağlamda Coşar Cumhuriyet aydınının Osmanlı dönemindeki aydınlardan farklı tutumlarını şu cümlelerle ortaya koyar. “Cumhuriyet'in modernleştirici aydını Osmanlı'daki seleflerinin gelenek ile modernlik arasındaki sıkışmışlıklarını devlet eliyle aştı. Her alanı kapsayan bir modernleşme projesi içinde geleneğin tamamen reddi ve halihazırda belirlenmiş otorite yapısının otorite yapısının simgelerini ve toplumsal meşruiyet'in temellerini aktarma görevini yüklendi. Modernleştirici aydının, Cumhuriyet'in devletin öncüllerini içselleştirmesinin temelinde ise modernleşmeyi algılamak, hakim zihniyet ön plandaydı. Bu anlamda, modernleşme bir süreçten ziyade tamamlanması gereken bir plan ve programlar bütünüydü. Bu bütünün en önde gelen uygulayıcısı devlet ise, birincil önemi haiz nesnesi toplumdur. Toplumun dönüştürülmesi, kuldan vatandaşın üretilmesini amaçlayan eğitim yoluyla gerçekleştirilecekti. Bu süreç içerisinde ortaya çıkabilecek muhalefet yine toplumsal 'iyi' adına engellenmeliydi.”¹⁹⁹

1. Kırsalda Din Adamı Tipolojisi: Türk filmlerinde din adamı karakterleri genelde halkın kendi arasından çıkan imamlar, şeyhler ve hocalardır. Filmlerde din adamı konumundaki bireyler genel olarak sarıklı, tespihli, cüppe, aba, şalvar.... gibi kıyafetler giyerler. Bu bağlamda çoğunlukla filmlerde gözlemlenen din adamlarının halkın giyim tarzından farklı bir tarzı benimsediklerini ifade edebiliriz. Örneğin *Züğürt Ağa* filminde Şeyh başındaki beyaz örtüsü ve üzerinde uzun, beyaz elbise biçimindeki

¹⁹⁸ Mehmet Ali Kılıçbay, “Türk Modernleş(eme)mesi Türk Post-Modernleşmesi”, *Doğu Batı*, Sayı:8, s. 85

¹⁹⁹ Coşar a. g. m, s. 63

kıyafeti ile köyün diğer üyelerinden farklı bir giyime sahiptir. İslam dini, din adamı kavramına toplumsal bir işlerlik kazandırmamasına rağmen, daha öncede ifade ettiğimiz gibi Türk toplumunun dinleyerek öğrenme geleneği ve eski Türk geleneklerine bağlı olarak din adamı kavramı toplumda dini pratiklerin bir parçası olarak kökleşmiştir. “Her inanç sistemi beraberinde kendi davranış biçimlerini ve adetlerini de getirmektedir. Bu adetler din ile birlikte yıllar boyu o toplumda yaşamaktadır. Din değiştirilmesi söz konusu olduğunda, tüm bu davranış biçimleri artık toplumla bütünleşmiş olduğundan terk edilememektedir. Türkler de tarih boyunca bir çok dine inanmışlardır. Bazı dinleri onlarca yıl bazı dinleri yüzlerce yıl yaşamışlardır. Ve tüm bu dinler Türkler üzerinde büyük etkiler bırakmıştır. Ancak dinlerin ibadet biçimlerinin birbirine benzemesi ve hatta bazı noktalarının ortak olması nedeni ile hangi dinden hangi davranış biçiminin günümüze kaldığını ayırt etmek oldukça güç olmaktadır.”²⁰⁰ Din adamı konumundaki kimseler, toplumun genelinden farklı bir giyim tarzı seçerek, bir yönüyle giyim tarzları üzerinden toplumsal etkinliklerini pekiştirme yoluna gitmişlerdir. *Kuma* filminde de imam konumundaki kişi uzun siyah cüppesi, başında kısa takkesi, elinde uzun tespihi, belinde kuşağı ve şalvarı ile içinde yaşadığı köydeki genel giyim tarzından daha farklı bir giyim biçimine sahiptir. Bu bağlamda Türk filmlerinde gözlemlenen din adamları, genel olarak kılık kıyafet devrimlerine muhalif bir sunuma sahiptir. *Üçkağıtçı* Raif edendi köyün genelinden farklı bir giyim tarzına sahip olmakla beraber kıyafet renginin siyah seçilmesi de kendisine ayrı bir güç eklemektedir.

Bunun yanında din adamları genelde sakalları alabildiğine dağınık, iri gözlü, kilolu insanlardan oluşmaktadır. Toplumun genelinden farklı giyinen bu karakterler, hem giyim tarzları hem de fizyolojik özellikleri ile alabildiğine iticidirler.

2. Cinci Büyücü ve Hoca Açmazı: Türk toplumsal yapısı içerisinde geleneksel dinin inanç pratikleri arasında en çok dikkat çeken unsurlardan biri de din adamının cinci, büyücü, muskacı biçiminde algılanmasıdır. Türk filmlerinin bir çoğunda din adamı olarak sunulan karakter muska yapan, büyü bozan yada dileklerin gerçekleşmesi için büyü yapan kimseler olarak sunulmaktadır. *Kuma* filminde imam siyah giyimi ve arkasında yürüyen dört çarşafli karısı ile bir büyücü işlevindedir. Hanım çocuğu olmadığı için imama götürüldüğünde, Hanım’ın göbeğini açarak üzerine Arap harfleri

²⁰⁰ Özgür Velioğlu, *İnançların Türk Sinemasına Yansıması*, Es Yay. İstanbul 2005,s. 39

ile bir takım yazılar yazmıştır. *Kibar Feyzo* filminde Topal Hoca karakteri tıpkı bir üfürükçüyü andırmaktadır. Feyzo'nun kara sevdadan kurtulması için okuduğu bir takım duaları yüzüne doğru üfleemektedir. *Züğürt Ağa* ve *Üçkağıtçı* filmlerinde ise Şeyh ve Raif Efendi hem hastaları iyileştirmekte hem de yağmuru yağdırmak için güvenilen kişiler olmaktadır. *Sürü* filminde de çocukları ölen ve aynı zaman da konuşmayan Berivan, hem çocuklarının ölmemesi hem de hastalığının tedavi edilmesi için imama götürülmektedir. Din adamları toplumda muskacı, cinci gibi algılanmasının yanında gayb bilgilerine sahip kimseler olarak ta sunulmaktadır. Yılmaz Güney'in *Umut* filminde Hoca defineyi kendi öngörü güçleri ile bulmaya çalışmaktadır.

Geleneksel inanç pratiklerinin uygulanması noktasında rehber kabul edilen din adamları, toplumun kendi içinden öne çıkardığı çoğunlukla da keramet gösterdiğine inanılan kimseler olmaktadır. Bu karakterler dinin toplum içerisindeki uygulayıcıları olarak algılanmaktadır. Din adamı kavramının Türk toplumunun geçmiş gelenekleri ile bağlarını Velioğlu şu cümlelerle ifade etmektedir: “Şamanlar, İslamiyet inancı ile birlikte değişerek Dede şeklini almıştır. Dedeler, geçmişteki Şamanların bir çok özelliğini taşımaktadır. Örnek olarak gelecekte haber vermek, hastaları iyileştirmek gibi özellikleri bulunmaktadır. *Gökçe Çiçek* filminde de obanın bir dedesi vardır Gökçe Çiçek ona gelir ve akıl danışır.”²⁰¹ Bu noktada geçmiş dönemlerden beri Türk toplumunda manevi değerlerin bilgisine sahip olduğuna inanılan kimseler hem kutsal kabul edilmiş hem de bir din adamı kavramını karşılamıştır. Toplumda fala bakan, muska yazan, büyü yapan kişiler genelde din adamı olarak algılanmış, buna karşılık gelen karakterler sinemada hicvedilmiştir. Türk Toplumda eğitilmiş din adamları, sosyal statülerini genelde bu muskacı ve üfürükçülerle paylaşmak zorunda kalmıştır. Bu toplumun bilinçaltında din adamlarına karşı bir genellemeyi de beraberinde getirmiş, yobazlık, üçkağıtlılık, üfürükçülük tüm din adamları üzerine genellenmiştir.

Türk toplumsal yapısı içerisinde toplumun kendi içerisinde çıkardığı ve özgün bir eğitimden geçmeden halk üzerinde geleneğe yaslı bir otoritesi olan üfürükçü, hoca, şeyh gibi kavramların içini dolduran kimseler sinemada temsil edilirken, bunların dinin bir parçası olmadığı pek vurgulanmamakla beraber daha çok din, bu kimselerin şahsında ifadelendirilerek görsellik kazanmıştır.

²⁰¹ Velioğlu a. g. e. ,s. 126

Bu bağlamda incelediğimiz filmleri şöyle sıralayabiliriz:

KUMA:

Senaryo: Tarık Dursun K

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Yapımcı: Erman Film (Hürrem Erman)

Yıl: 1974

Filmin Konusu: Döl tutmayan bir çoban kızla, kocası Ali'nin öyküsü

Filmin Oyuncuları: Fatma Girik - Hakan Balamir - Nuran Aksoy - Aliye Rona
- Tuncer Necmioğlu - Ülkü Ülker –

Ali bir ailenin tek oğludur ve yerel değerlerin gösterdiği yönde evlenme zamanı geldiği için ısrarla evlendirilmek istenmektedir. Annesinin teklif ettiği gelin adaylarının hiç birini kabul etmeyen Ali, Yukarı Beydanlı köyünden bir çobanın kızı olan Hanım'a aşık olmuştur. Babası ölünce kimsesiz kalan Hanım'ı Ali yanına alarak evlenmek üzere kendi köyüne götürür. Bütün varlığı birkaç tane koyundan ibaret olan Hanım, yeni kaderine doğru Alinin arkasından yürür. Köyün girişinde Cinci Hoca ve arkasından yürüyen dört kara çarşafli kadınla karşılaşan Hanım, Ali'nin işareti ile Hoca'nın elini öper. Ali ve Hanım yanlarından ayrılırken Hoca, tacizci gözlerle Hanım'ı süzer. Gelin adayına şiddetle karşı çıkan Ali'nin annesi Cennet kadın, elini öptürmeyerek bu evliliğe olan muhalefetini ortaya koyar.

Kuma filmi ile Atıf Yılmaz , geleneklerin ağır kuralları altındaki insanların ve özellikle kadının dramını perdeye taşımaya çalışmıştır. Feodal yapının şekillendirdiği insan ilişkileri içerisinde, kadının yerel değerler saygı çerçevesinde fedakarlığı, kadının kırsal yörelerdeki konumunun altını çime gayretine dayalı olarak sunulmaktadır. Aile kavramının neslin devamı için tasarlanmış meşru bir kurum olarak algılandığı bu feodal yapı içerisinde, Hanımdan evliliğinin henüz çok yeni olmasına rağmen çocuk doğurması beklenmektedir. “...Film, feodal ilişkiler içerisinde aile yapısını, erkek çocuk takıntısını ve karısı kısır olan yada soyunu devam ettirecek bir erkek çocuk veremeyen erkeğin ikinci bir kadın ile evlenmesini , yani kuma geleneğini irdeler. Filmin kahramanı Ali, Karısı Hanım çocuk sahibi olamayınca toplumsal baskılara boyun eğer ve ikinci kez evlenir.”²⁰² Kocasının çocukları olmadığı için toplumsal baskı görmesine dayanamayan Hanım, kocası için ikinci eşin başlık parasını annesinden kalan beşi bir yerde ile ödeyerek kendisi eşini bir çocuk sahibi olma uğruna bir başka insanla

²⁰² Dönmez Colin a. g. e, s. 85

paylaşmaya razı olur. Bu bağlamda kırsal yörelerde kadının fedakarlıkları ve bu fedakarlıkların gölgesinde görünmezlik kazanan hak ve özgürlüklerine dikkat çekilir. Toplumsal baskıların zorladığı bu evlilikten önce Ali'nin annesi Cennet kadın, gelini Hanım'ın çocuk sahibi olması için çeşitli geleneksel yollara baş vurur. Bunlardan en başında okunmuş su içirilmesi ve muska yapılması gelir. Bunların sonucunda bir çözüm bulamayan Cennet kadın, çareyi Cinci Hoca'ya gitmekte bulur. Filmdeki hoca karakteri, sakallı, birden fazla kadınla evli, başında takkesi olan, elinde tespihi ile sürekli dualar okuyan bir karakterdir. Hanım'ın çocuğu olması için kendisine baş vurduğu hoca, öncelikle kadının göbeğini açar ve üzerine Arap harfleri ile bir takım yazılar yazar. Bu işlem yapılırken dikkat çekici noktalardan biri Hoca, Hanım'ın göbeğine yazı yazarken, Hanım'ın yüzü bir örtü ile kapatılmışken, Hoca'nın yüzü açıktır. Köy toplumlarının kendine has kurallar zincirinin işlediği Ali'nin köyünde de köy kahvesi dedikoduların ve sosyal yaptırımların can kazandığı bir kurumdur. Hanım köyün dedikodu merkezine oturmaktan kurtulmak için türlü çarelerin peşinden koşar. Türk toplumlarının kırsal yaşamlarında etkili olan yatır ve ziyaretlere gidilmesi Hanım'ın çocuksuzluk karşısında başvurduğu önemli çözümlerden birini oluşturmaktadır. Bez bebekler yaparak yatırlara giden Hanım bu yatırlar aracılığı ile sürekli Tanrı'dan çocuk dilemektedir. Bu tip inanışların inanmanın önemli parçalarını oluşturduğu geleneksel yaşamda, kadınlar bu tip inanç pratiklerinin canlılık kazanmasında önemli bir fonksiyona sahiplerdir.

Hanım'ın hazırladığı küçük bez bebeği ve bez beşiği ile bir yatırda bulunduğu bir gün Köyden Hatice Hanım yanına yaklaşıp, çocuğunun olmasını istiyorsa Cinci Hoca'nın bahçesindeki gölette yıkanması gerektiğini söyler. Cinci Hoca'nın kadınları taciz etmek için anlaşmalı olduğu kadınlardan biri olan Hatice, bu konuştuklarından Hanım'ın Cennet kadına bahsetmemesini ister. Ertesi gün işlerini bitirerek gölet'e giden Hanım, çekinerek etrafı süzer. Bu arada yanına gelen Hatice soyunmasını ve suya girmesini ister. Bu arada Cinci Hoca çalıların arkasından iki kadını seyretmektedir. Geleneksel değerlerin dini değerlerle birleştirilerek ağır toplumsal tabuların üretildiği kırsal yaşamda, kadının konumu ve bu konumdan yararlanmak isteyen güç merkezlerinin bireylerin hayatları üzerindeki etkileri ortaya konmaya çalışılırken, dinin kırsal kesimlerde algılanış biçimi de ortaya konulmaktadır. Hanım'ın çocuğunun olmayışını fırsat bilen Cinci Hoca, ona yaklaşmak için yeni bir senaryo düzenler. Bu oyununda uygulanmasında yine bir kadın olan Hanice, Hoca'ya yardımcı olur. Hatice

Hanım'ı Ali'nin köyde olmadığı bir gece yatıra (İsak Dede) giderek sabaha kadar dua etmesi noktasında ikna eder. Köyden uzakta bir mezar olan yatıda sabaha kadar dua etmeye başlayan Hanım, Cinci Hoca'nın saldırısına uğrar. Cinci Hoca'nın elinden kurtulmayı başaran Hanım bu yollarla çocuk sahibi olamayacağına ikna olunca kendisine kuma aramaya koyulur. Kadının bir çok Türk filminde övüldüğü üzere içinde bulunduğu şartlara sabretmesi ve çözümü de kendi fedakarlığının kendinden vazgeçişinin üzerine kurması filmde öncelenen kadın özellikleridir. Bu bağlamda Türk köy melodramları ile ilgili olarak Colin şu yorumu yapmaktadır:“Türk köy melodramları kadını masum, iffetli, sadık ve her şeyden önce ailenin bütün erken fertleri tarafından ezilen, kaynanası tarafından sömürülen suskun bir varlık olarak yansıtır. ”²⁰³ Dinin, geleneklerin,ve çeşitli toplumsal dogmaların toplumu yönlendirmesi, hayatları şekillendirmesi, sinemada bu değerlerin yargılandığı filmlerin doğmasına zemin hazırlamıştır. Bazı filmler ataerkilliğin sınırlarını aşmanın özellikle kadınlara ödettiği pahalı bedelleri dillendirirken, bazı filmlerde bu değerlerin insan hayatını ne kadar sınırladığını ve toplumda cehaleti ve körü körüne inanışları güçlendirdiğini ifade etmeye çalışmıştır. *Kuma* ve *Kaşık Düşmanı* filmleri bu bağlamda en önemli örnekler olarak sayılabilir.

Hanım bu arada hamile kalır ancak kuması çocuğun Ali'den olmadığını iddia eder. Şehirde fabrika işçisi olarak çalışmaya başlayan Ali, izinli olarak köyüne döner. Çıkan dedikodular karşısında karısına inanır ancak bunu ifade edemez. *Kuma* filminin final sahnesinde Cinci Hoca, köyde çıkardığı dedikoduları kullanarak köyün namusunun kurtarılması adına Hanım'ın öldürülmesi gerektiğini söyler. Bunu yapmanın Ali'nin görevi olduğu eğer o yapamazsa bunun köy halkı tarafından yapılacağını ifade ederek Ali'ye bir gün izin verir. İzin süresinin dolmasına karşılık Ali karısını öldüremez ve din adamının öncülüğünde köy halkı kapıya dayanarak Hanım'ı evden alır. Köy meydanında bir ağaca bağladıkları Hanım'ı taşlamaya başlarlar. Bu sahne, toplumda yapılan hataların bedelini tek başına kadının ödemeye mahkum edilmesi açısından önemlidir.

Filmde din adamı, halkın cahilliğini ve bilgisizliğini kullanarak onları sömürmektedir. Bu sömürü düzenine ise dini ve geleneksel tabuların beslediği bir inanç anlayışı üzerinden işlerlik kazandırmaktadır. Din adamının değişim ve özgürleşme noktasında hep bir karşı karakter olarak sunumunda dikkat çeken noktalardan biride, din

²⁰³ Colin, a. g. e. , s. 9

adının köy halkının kendi arasından çıkardığı ve önderliğine inandığı kişiler olmasıdır. Bu bağlamda köy halkı, bir çok tabunun yaşaması için yine kendi içlerinden seçtikleri bir karaktere bunları yaşatma ve sürdürme görevini yüklemektedir. Kendi içinde bir toplumsal oto kontrol sistemi geliştiren kırsal yaşam, değerlerin canlı tutulması ve sürdürülmesi noktasında kişisel çıkar ve fayda mekanizmalarına takılı kalmaktadır. Bu bağlamda dini değerlerin yaptırım gücünü kullanarak kendine meşru bir otorite merkezi hazırlayan din adamı, kentin çok uzağındaki yaşamları yine kendi çıkarları doğrultusunda biçimlendirmektedir. Kırsal yaşamların ağır koşullarının dillendiren filmde, bu çaresizlik sadece kadına özgü bir sıfat olarak sunulmamaktadır. Güç ve kahramanlığın doğal bir sembolü olarak sunulan erkekte bu katı tabusal kurallar içerisinde erimektedir. Ali annesinin çocuk ısrarını kıramadığı gibi köylünün baskısına da direnemez ve kırsal yaşam kurallarının dayattığı yönde kararlar alır. Kadın ve erkeğin toplumsal tabular karşısında tutumlarını Colin, Bourdieu'ünde şu cümlelerle aktarmaktadır: "Toplumsallaşmanın onları küçülten ve yok sayan amaçlarına maruz kalan kadınlar eğer kendi kendilerini inkar etmenin, geriye çekilip suskun kalmanın erdemlerini öğrenmişlerse erkekler de egemen simgelerin tutsağı ve sinsice kurbanıdırlar. Erkek olma ayrıcalığı da bir tuzaktır ve bunun olumsuz yanı her erkeği her durumda erkeklik görevini yapmaya zorlayan, zamanında anlamsız boyutlara yükselen devamlı gerilim ve çekişmede yatar."²⁰⁴ Kadının varlığı katı ahlak kuralları ile çevrelenirken, erkeğin konumu da bu merkezin çok uzağında konaklamamaktadır. Ali karısının doğru söylediğine inandığı halde bunu köylünün geri kalanına karşı söyleyememektedir. Ancak kente giderek iş bulmuş olması filmin sonunda yeni bir Ali yaratmıştır. Bir ağaca bağlanarak Hoca ve köylülerce taşlanan Hanım'ın ipini çözerek yanına alır, katı geleneksel ve dini kuralların tabularına karşı silahını doğrultarak kente doğru yürür.

ÜÇ KAĞITCI:

Senaryo: Natuk Baytan

Yönetmen: Natuk Baytan

Yapımcı: Cumhuriyet Film (Yahya Kılıç)

Yıl: 1981

Filmin Konusu: Rıfkı (Kemal Sunal), ölen babasının mallarını satmak için Almanya'dan köyüne döner. Köyde birden adı "Ermiş"e çıkar. Rıfkı, yağmur duasına çıkan köylüler için yarım saat içinde yağmur yağdırır. Üfürükçülük yapar. Evde kalmış

²⁰⁴ Colin a. g. e, s. 25

yaşlı kadınların kısmetini açar. Kötürümleri üfleyerek ayağa kaldırır. Bu arada bazı çıkarıcılar, köyün Belediye Reisi seçimlerine Rıfkı'nın girmesini isterler. Bir başka Belediye Reisi adayı ise Rıfkı'ya seçimlere girmemesi için rüşvet verir. Rıfkı seçimleri kazanır, ama sonunda üç kağıtçı olduğu ortaya çıkar.

Filmin Oyuncuları: Kemal Sunal - Ülkü Özen - Ali Şen - Turgut Özatay - Reha Yurdakul- Nizam Ergüden

Filmde toplumsal yapının aksayan yanları ortaya konulmaya çalışılırken, dinin din adamları eliyle farklı çehrelerde sunulabileceğinin altı çizilmeye çalışılmıştır. Bunu yanında din adamı sunumu iki farklı tipi kapsamaktadır. Bunlardan ilki köyün imamı Murat Hoca, diğeri ise köy halkının kendi içlerinden seçtiği Raif Efendi karakteridir. Raif Efendi siyah sakallı koyu renk kıyafetleri ile insanları peşinden sürükleyen güvenilirlikten uzak bir tip iken Murat Hoca devletin resmi din görevlisidir sakalsız gayet düzgün giyimli bir tiptir. Bu iki karakterin dışında dikkat çeken diğer karakter ise Rıfkı dır. Rıfkı, Almanya dan dönen bir Türk gurbetçisidir. Almanya'da yaşadığı süre içerisinde daha pozitif bir bakış açısı kazanmıştır Batılı bir toplumla bir arda yaşamış olmanın farklılığı ile artık olaylara kendi köylüleri gibi bakmamaktadır. Ancak buna rağmen halkın tutum ve davranışları bir süre sonra onu da bir çok hilenin içine sürüklemiştir.

Rıfkı köye gelirken yolda kalmıştır ve komşu köyden birinin onu kamyonetine almasıyla köye gitmeyi başarır. Bu yolculuk esnasında Rıfkı, yağmur yağacağını iddia etmiş, çok kısa bir süre sonrada yağmur yağmıştır. Onu arabasına alan köylü, havayı günlük güneşlik olarak görünce buna inanmamıştır. Ancak Yağmurun yağmasıyla birlikte neredeyse Rıfkı'ya ermişlik yüklemiştir. Rıfkı'nın geride bıraktığı toplumunun olaylara bakışını ve yorumunu ortaya koyması açısından önemli bir sahnedir. Ancak Rıfkı, kendisine yüklenen bu ermişlik sıfatını kabul etmez ve yağmurun yağacağını tahmin etmesini romatizmasının olması ile açıklar. Ancak Rıfkı kendi köyüne vardığında köylülerin kuraklık nedeni ile Raif efendi adında bir şeyh'in peşine takılarak yağmur duasına çıktığını görür. Raif Efendi ise hem görünüm olarak hem de tutum olarak hurafelerle örülü bir hayatı temsil etmektedir. Bu bağlamda dinde hiç yeri olmadığı halde yağmur duası karşılığında köylüden para alır. Yağmuru yağdıracağına dair para karşılığında iddiaya girer. Tüm bunların yanında yağmurun yağacağını romatizma ağrılarının başlamasına bağlı olarak tahmin eden Rıfkı ise hem iddiayı kazanır hem de köylüler tarafından ermiş olarak ilan edilir. Bu çerçevede bakıldığı

zaman Raif Efendi bir düzenbazdır ancak köylüler önlerine çıkan her türlü tesadüf bir keramet unsuru sayarak buna bir meşruluk kazandırmaktadırlar.

Murat Hoca , giyimi ve tutumu ile sempatik bir karakter olarak sunulurken, Raif Efendi dağınık siyah sakalı ve koyu renk abartılı giyimi ile itici bir karakterdir. Bu arada kahveci Rıza Efendi “eğlenmek, kahveye gitmek günah demiş sakallı” diyerek da gericiliğin gericilik ve cahilliğin önemli bir belirtisi olarak sakalı ortaya koymaya çalışır.

Bu manzara karşısında Murat Hocaya hayretini ifade ederken Murat Hocada köylünün eski alışkanlıklarını sürdürdüğünden şikayet eder. Köylünün bilgidan ve bilimden uzak bir noktadan hayatı algılamasına ve yine bu bağlamda çözümlerin peşinde koşmasını eleştiren Rıfki bu noktada köyün resmi imamı olan Murat Hocadan destek görür. Raif Efendi, başında sarığı ve alabildiğine kaba sakalı ile itici bir tiptir. Elinde tuttuğu tespihini çekerken bir yandan da sürekli ağzında dua mırıldanmaktadır. Köylülerin bu adamın duasından medet ummasını anlamayan Rıfki, köylülere Şeyh’in yağmur yağdıramayacağını söyler. Bunu duyan Raif efendi Rıfki’yı imanı olmamakla suçlar. Bu sahne Raif Efendi ve onun etrafında kümelenen halkın Müslüman olmayan halklar ve ülkeler hakkındaki önyargılarını ortaya koymaktadır. Rıfki hem yurtdışında yaşamış olması hem de yağmurun duayla yağdıramayacağını ifade etmesi noktasında “gavurluk” la suçlanmaktadır. Yağmurun yağmama nedeni olarak da böyle imansız birinin köyde ikamet etmesini gösteren Raif efendi, bu duanın karşılığı olarak köylülerden para da almaktadır. Dinin toplumdaki konumunu dengelemek açısından iyi ve kötü din adamının aynı film içerisinde sunumunu içeren *Üçkağıtçı* filmi, toplumun hurafelerden ve metafizik inanç biçimlerini kullanarak Raif Efendi gibi tipler tarafından sömürüldüğünün altını çizirken, ilerleyen sahnelerde Rıfki’nin romatizmalarına bağlı olarak yağmurun yağmasını tahmin etmesini kullanmak isteyen köylülerde vardır. Bu bağlamda halk bir nevi kendi arasından çıkan uyanıklar tarafından yönlendirilirken, bu oyunu oynayanın dini değerleri yanına alması elini güçlendiren bir unsur olarak sunulmaktadır. Bu noktadan bakıldığında film sadece dini kullanarak halkı sömüren din adamlarını değil bir çok toplumsal aksaklığı görmeye çalışmıştır.

Bunun yanında köyün imamı olan Murat Hoca ise, tıpkı Rıfki gibi düşünmektedir. Köy halkını bu kötü niyetli Şeyh’in kandırarak kendini fayda sağlamasından şikayetçi olan imam, yağmurun bu tip tutumlara bağlı olarak yağacağına inanmamaktadır. Ancak imam, köy halkını bu tip hurafelerin peşinden koşmaması

noktasında ikna edememektedir. Bu noktada filmin vermek istediği mesaj, aslında dinin rasyonel gerçeklerle bir çelişki yaşamadığı noktasının altını çizirken, halkın bu noktada sömürüldüğünü ortaya koymanın yanında toplumu sömüren güç odaklarının halkın duygularını sömürdüğüne altını çizmektedir. Bu bağlamda filmin hem konu olarak hem de işleniş biçimi olarak toplumsal aksaklıkların kaynağı olarak halkın cahilliğini sömüren din istismarcılarını ve çeşitli ekonomik rant sahiplerinin gösterdiğini söyleyebiliriz. Bir çok sahnede halk, çok basit bir rastlantıyı keramet olarak değerlendirmekte ve bunu yapan kişiye tapınma düzeyinde saygı duymaktadır. Arif Efendi karakteri, köylünün dine ve metafizik güçlere karşı göstermiş olduğu inanç ve saygıyı kullanarak yarar sağlayan bir tip olarak öne çıkmaktadır. Bunun yanında halkın tutumu da bu karakterlerin doğumunu destekler niteliktedir.

KİBAR FEYZO:

Senaryo: İhsan Yüce

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Yapımcı: Arzu Film (Ertem Eğilmez

Yıl: 1978

Filmin Konusu: Feyzo ile köylüsü Gülo'nun güldürüsü. Feyzo askerden döndükten sonra Gülo'ya talip olur. Köyde Gül o'ya başka talipler de olduğu için babası başlık parasını arttırmaya koyar ve on bin peşin, on bin de senet karşılığı Gülo, Feyzo'nun üstünde karlır. Feyzo borcunu ödemek için kente gidip çalışmaya başlar. Feyzo köye her dönüşünde kentte gördüğü yenilikleri de beraberinde getirir. Ağanın sömürdüğü köylüleri bilinçlendirmeye çalışır. Sonunda Feyzo ağayı öldürür.

Filmin Oyuncuları: Kemal Sunal- Müjde Ar- Adile Naşit - Şener Şen -İhsan Yüce- Erdal Özyağcılar

Film bir kır yaşamının biçimselliğini ortaya koyma çabasıdır. Bu bağlamda köy yaşamını en önemli sorunları feodal sistem ve başlık parası olarak öne çıkmaktadır. Ağanın köy halkı üzerindeki yaptırımı ve bu yaptırımın kırılmaması esprili bir dille anlatılırken, bu sistemin insan yaşamları üzerine düşen gölgesi ortaya konulmaya çalışılmaktadır.

Kibar Feyzo köyün bir çok delikanlısından biridir ve Hacı Hüso'nun kızı Gülo ile evlenmek istemektedir. Ancak Feyzo'nun annesi başlık parası olarak verilecek para ile tarlasına öküz alma isteği ile bu evliliğe karşı çıkarken Gülo'nun babası da kızına olan talep yüzünden sürekli fiyatı artırmaktadır. Gülo'ya talip olan Feyzo ve Bilo bu paranın denkleştirilmesini bir türlü başarmamaktadır. Feyzo Gülo'yu alması için

annesini ikna etmek amacı ile çıldırmış numarası yapar. Köyde kendisi ile konuşan herkesi Gülo zanneden Feyzo, bu durumunun düzelmesi için annesinin köyün hocasına gideceğini tahmin eder ve annesini takip eder. Köyün Hocası Feyzo'nun annesini topal Hoca'ya yönlendirir. Bunu duyan Feyzo annesinden önce topal Hoca'nın yanına ulaşır ve annesinin ona geleceğini haber vererek hocadan ücret karşılığı yardım ister. Hoca çeşmede abdest alırken yanına oturan Feyzo, durumu kısaca hocaya izah eder. Kendisine yardım etmesi halinde kendisine 100 TL vereceğini söyler. Ancak Hoca teklif edilen miktarı yeterli bulmaz ve 200 TL ve bir de tavuk ister. Bu teklifi fazla bulan Feyzo, Hoca'yı 150 TL ve bir tavuğa ikna eder. Hoca dini öğretinin çok uzağında bir uygulamayı ortaya koyarak para karşılığında insanların manevi değerlerini sömürmektedir. Bunun yanında uyanık bir köylü karakteri olan Feyzo bu durumun farkında dır ve kendi menfaatleri doğrultusunda bu tutumdan yararlanmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda din adamı karakteri üç kağıtçı ve insanların dini değerlerini sömüren bir karakter olarak sunulurken, köyün halkından biri olan Feyzo karakteri de bu tutumdan kendince yararlanmaya çalışır. Feyzo'nun sevdiği kız olan Gülo'nun babası da isminin önündeki Hacı sıfatına rağmen kızını başlık parası karşılığında evlendirirken talebin artması sonucunda sürekli fiyatı artırır. Kızını isteyen tarafları aynı gün davet eden Hacı Hüso, rekabeti kızıştırmaya çalışarak işten daha fazla karla çıkmaya çalışır. Yapılan açık artırma sonucunda en yüksek fiyatı Kibar Feyzo verir ancak bu paranın tamamını peşin ödeyecek gücü olmadığından parayı senet karşılığında taksitlere böler. Taksitler ödenmediği taktirde Hacı Hüso kızını Feyzo'dan geri alacaktır. Para kazanarak taksitleri zamanında ödemek için Feyzo İstanbul'a gider ve orada çalışarak para biriktirmeye çalışır.

Kibar Feyzo filminde de tıpkı “üç kağıtçı” ve “Yoksul”da olduğu gibi din adamlarının aslında görüldüğü kadar saf ve temiz olmadığı bozuk düzenin bir parçası olduğunu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Topal Hoca karakteri, olağanüstü bir iticilikte çizilmemekle beraber, köy halkının sorunlarını gidermek için para karşılığında muska ve büyü yapmaktadır. *Kibar Feyzo* filminde din adamı karakteri kırsal yaşamın doğal bir parçası olarak sunulurken, feodal sistemin insanlar üzerine kurduğu sömürü sisteminin altı çizilmektedir. Ağa köydeki mallar gibi insanların sahibidir ve onların özel yaşamları ile ilgi aldığı kararlarda da etkilidir. Türk toplumunda yaşayan feodal yapıyı yansıtmaması noktasında abartılı bulunan film, din olgusunun insanların kapitalist yanlarını pasifize etmediğini ortaya koymaya çalışmaktadır. Topal hoca, dini değerlerin

doğru uygulanması noktasında köy halkına önderlik ederken onların metafizik dünya hakkındaki sınırlı bilgilerinden yararlanır. Feyzo'nun annesi köy kadınlarından biridir ve oğlunun içinde bulunduğu olumsuzluğun giderilmesi noktasında total Hoca'nın gücüne inanmaktadır. Bu noktada Ilgaz'ın toplumun dinleyerek öğrenme özelliğine bağlı olarak kutsanan din adamlarının, halkı sömürdüğü düşüncesi yaşarlık kazanmaktadır. Türk toplumu Allah'ın bir temsilcisi gözüyle baktığı din adamlarını alabildiğine yüceltmış ve onun her dediğini doğru ve kutsal kabul etmiştir. Bu bağlamda din adamları özellikle kırsal yörelerde büyük bir saygının üzerine oturmuştur. Bu saygı çoğunlukla halkın idare edilmesi ve yönlendirilmesi noktasında kullanılmıştır. „²⁰⁵ Türk toplumsal yapısında önemli bir yere sahip olan din adamları filmlerde muskacı ve üfürükçüler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kırsal yaşamın ilkel biçimselliği ortaya konulurken, aynı zamanda bu ilkelliğin bir parçası olan din adamlarının toplumsal işlevselliği de öne çıkmaktadır. Bu karakterlerin bir takım olumsuz özelliklerle süslenerek sunumu, din adamı kavramı üzerine bir genellemeyi getirirken, aynı zamanda kentleşme ve gelişme noktasında alınan mesafe de ortaya konulmaktadır. Halkın cahil ve eğitimsiz olması yine kendi içlerinden çıkardıkları din adamı karakterlerinin toplumda etkin rol almasının önünü açan bir unsur olarak sunulurken, dinin de yapısal olarak böyle bir suiistimale açık olduğu noktasında bir sunumdan söz etmek mümkündür. İnsanların bilgisizlik ve çaresizlik içinde yardımına gereksinim duydukları manevi güçlerin din adamı karakterleri üzerinden tecelli ediyor gibi değerlendirilmesi, toplum içinde üfürükçü ve muskacı karakterlere din adamı fonksiyonunu yüklerken dinin yeni bir anlamlandırma içerisinde eritilmesinin de önünü açmaktadır. Kibar Feyzo ve daha bir çok Türk filminde toplumun içinde bulunduğu olumsuz koşulların değişmemesinde dinin algılanış biçimi değer bir çok nedenin yanında öne çıkan bir unsur olarak sunulmaktadır.

²⁰⁵ 09. 10. 2007 de yapılan söyleşiden

ZÜGÜRT AGA:

Senaryo: Yavuz TURGUL

Yönetmen: Nesli ÇÖLGEÇEN

Yapımcı: Kadri YURDALAN

Yıl:1985

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

Filmin Konusu: Haraptar adlı köyün neredeyse sembolik değerlere yası olarak hüküm süren Ağısı (Şener Şen), babasının ilerleyen yaşına rağmen sürekli yeniden



evlenme talebi ve köyde hüküm süren kuraklık mücadelesi içerisinde egemenliğini sürdürmektedir. Köylüler kentin cazibesinin sesine kulak vererek Ağa'nın mallarını çalarak satarlar. Sattıkları ürünlerin parasını kendilerine sermeye yaparak kentte tutunmaya çalışırlar ve bunda da pek zorlanmazlar. Kuraklık ve köylülerinin kendisini soyması nedeniyle topraklarını baraj yapmak isteyen politikacılara çok uygun fiyata satarak kentin yolunu tutan Ağa, burada köylüleri kadar kolay tutunamayacaktır. Yanaşmasının kardeşi Kiraz'ın dışında herkesin kendisini terk ettiği Ağa, hayatını kentin kıyısında sürdürmeye çalışırken Türk toplumunun yaşadığı kültür çatışmasının altını çizen önemli bir eserdir.

Film, feodal sistemin modernleşme ve bunun paralelinde gelişen iş bölümü, kentleşme, bireycilik gibi kavramların çerçevesinde gelişmektedir. Bir köyde Ağa'nın

güreş sahnesiyle başlayan film, babadan oğla geçen toprak ağalığının işleme sisteminin ip uçlarını vermeye çalışır. Köyün Ağası yanında çalışan insanları ezen biri olmamasına rağmen sistemin kendi işleme biçiminin gereği olarak bütün köyün toprakları ağanın malıdır ve köy haklıda bu topraklarda çalışmaktadır. Bu çalışmanın karşısında ihtiyaçları giderilmekte fakat emeklerine karşı kendilerine bir ücret ödenmemektedir. Ağalık kavramı feodal sistem içerisinde korumayı, doyurmayı, büyüklük yapmayı gerektiren bir kavram olarak tanımlanmakta ve bunu gereği olarak Ağa yanındaki tüm marabalara bakmakla kendini yükümlü hissetmektedir. Alabildiğine kıraç topraklar üzerine kurulu hayatlar çerçevesinde gelişen film, modernleşmenin zorladığı bir kentleşmenin insan hayatları üzerindeki etkilerini tirajı komik bir üslupla ortaya sermektedir. Ağa, köy meydanında güreş tutar ve bunun sonunda köy halkına yemek verdiği için Ağa'nın güreşme zamanı ipe çekilir. Köy halkının anlaşmalı olduğu güreşçiler Ağa'nın karşısında hep yenilir.

Hava sıcaklığının yüksek olması ve yağmur yağmaması nedeni ile köy halkı ciddi bir kuraklık yaşamaya başlar. Kentleşmenin uzağında kendi değerleri doğrultusunda yaşayan köy halkı için yaşam koşulları ilkel denebilecek düzeydedir. Yaşam standartları da kuraklığında etkisiyle her gün biraz daha kötüleşmeye başlamaktadır. Kırsal yaşamın önemli güç odaklarından birini oluşturan şeyh kavramı bu filmde de hurafelerin ve batıl inançların çerçevesinde bir sunumda karşımıza çıkmaktadır. Tüm ümitlere rağmen bir türlü yağmur yağmayınca köy halkı çareyi Şeyh'ten yağmur duasına çıkmasını istemekte bulur. Ancak Şeyh köyün Haraptar köyünün Ağası ile kavgalıdır ve kendisi bizzat gelip elini öpmedikçe yağmur duasına çıkmayacağını söyler. Bunu duyan ağa, sahtekar olarak değerlendirdiği Şeyhe gitmeyi kesinlikle reddeder. Kurak toprakların yanına giderek Allah'a bizzat kendisi yalvararak yağmuru yağdırmasını ve kendisini sahtekar Şeyh'e muhtaç etmemesini ister. Ancak yağmur yağmaz, köylünün de ısrarlarına dayanamayan Ağa, Şeyh'e gider. Köy halkının sıkıntılarını anlattığı Şeyh, çok hasta ve yorgun olduğunu ifade ederek yağmur duasına çıkmayacağını söyler. Bunun üzerine Ağa, Şeyh'i tehdit eder, yıllar evvel Şeyh'in karısı ile Ağa'nın babası Abdo Ağayı samanlıkta yakaladığını tüm köylüye anlatacağını söyler. Bunun üzerine Şeyh çok hasta olsa da köy halkının zor durumda olmasına dayanamadığını söyleyerek duayı yapmayı kabul eder. Burada Şeyh karakteri yine halkın arasından çıkardığı bir din adamıdır ve Allah'a yakınlığının diğer insanlardan daha fazla olduğuna inanıldığı için onlar adına Tanrıya yalvarması

istenmektedir. Şeyh, halkın güvenini kazanmış, onları yönlendirme gücü yüksek bir karakterdir. Din ve yobazlığın biçimlendirdiği Şeyh karakterinden siyasilerde yararlanmaktadır. Öyle ki Oy istemek amacı ile sık sık Ağayı ziyaret eden taraftarı olduğu siyasi parti üyeleri; oyları karşılığında halka bir miktar para dağıtırken, Şeyh cennetten bazı yerlerin tapusunu verdiği köylülerin oyunu kendi partisi lehine toplamayı başarmıştır. Filmde halkın, din adamı kavramına karşı göstermiş olduğu hassasiyetin altı çizilirken, Şeyh'in dağıttığı tapulardan Ağa'nın babası bile almıştır. Din adamının yaşadığı gerçek yüzü ile halka dönük yüzü arasındaki mesafeye sığınan siyasi tutum böylelikle kendini kırsalda meşru kılacak zemini de hazırlamış olur. Öte yandan feodal yapı her ne kadar farklı siyasi söylemler tarafından eleştirilse de seçmen edinme kaygısı ile feodal sistemin ana karakteri olan Ağa birçok filmde (*Şafak Bekçileri*, *Hazal*, *Hudutların Kanunu...*) Ankara da bulunan destekçilerine güvenerek uygulamalarını sürdürür. Bu bağlamda değişime istekli gibi duran ve bunun karşısında bir çok değişim düşmanı yaratan Türk toplumsal modernleşmesi aslında görünür kılmadığı sorunları ile kendi değişiminin önündeki engelleri bir bir kendisi yaratmıştır. Bildiği alıştığı hayatın bağlı olduğu değerler sistemi tek tek çökerken Ağa, yeni yaşamın kurallarının köyden görüldüğünden daha sert olduğunun yaşayarak öğrenir. Haraptar köyün Ağası – Ağalıktan başka bir iş bilmediğini- ifade ederken içine doğduğu düzenin kendisine öğrettiklerini kişiliğinin bir parçası haline getirdiğini ve bunu dönüştürmenin zorluğunun altını çizmektedir.

Züğürt Ağa filminde din adamı, toplumun kendi içerisinden çıkardığı ve sonrada dini bilgisine güvendiği bir karakterdir. Bu bağlamda din adamı halkın kendi yönlendirmesine tabii olarak hareket etmesini sağlamaktadır. “Cahil halk” kavramı bu filmde de çokça altı çizilen bir kavramdır. Öyle ki tamamen metafizik değerler dünyasına ait olan ‘Cennet’ kavramını maddi değerler karşılığında satın alınabileceğine inanırlar. Yağmurun ise gene Şeyh'in duasına bağlı olarak yağacağına inanan halk, geleneksel ve modern yaşama ait söylemleri birleştirerek cennet karşılığında oy vereceği siyasi partiyi seçmektedir. Genel olarak körü körüne inanışların eleştirisini yapan film modern yaşam ile gelenek arasına sıkışmış yaşamların nasıllığını da ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu bağlamda din ve feodal kuralların çevrelediği hayatların değişim yönünde yaşadığı kırılmaların bu sistemi ayakta tutan insanlar üzerindeki yansımaları öne çıkan unsurlar olarak dikkat çekmektedir.

B. MODERN ŞEHİR ORTAMINDA KARAKTER DEĞİŞTİREN DİN ADAMI SUNUMU

Toplumu tepeden dönüştürölme anlayışı çerçevesinde “Cumhuriyet projesinin bir seçkinci proje olması ve toplumun orta ve alt kısımlarının nasıl olsa üst düzeydeki dönüşümlere ayak uyduracağı, toplumsal derinliklerinin ancak zaman içinde oluşacağı varsayımı, hiç amaçlanmayan, hatta istenmeyen bir gelişme olarak köylülerin şehirlere akın etmesi ile hızla sarsılacaktır.”²⁰⁶ Bu bağlamda Batılı toplumlarla hiçte aynı nitelikte olmayan bir kentleşme anlayışı ortaya çıkmıştır. Kırsaldan kente doğru ilerleyen bu akım köy-kent karışımı bir kültüründe yaratıcısı olmuştur. Bu yeni kentleşme biçimi, bir çok sosyal, ekonomik, kültürel sorunu birlikte yaratırken, sinema uzun yıllar perde de bu sorunlara mizahi bir dil kullanarak görsellik kazandırmıştır. Kırsaldan kente doğru ilerleyen nüfus, kentte çok aşağılardan (hamallık, kapıcılık, temizlik....) başlayarak kendine bir hayat kurarken, çok nadirde olsa sınıflar arası geçiş yaşamıştır.

Popüler Türk filmlerinin bir çoğunda da konu, kent ile kırsal arasına sıkışmış insan etrafında şekillenmektedir. Kente gelen insanların uyum sağlamaya çalıştıkları bu yeni hayat biçimi karşısındaki çaresizlikleri ve dramları çok yönlü bir anlatımla ele alınmaya çalışılır. Kent, her şeyden önce kırsalın masumiyet ve dürüstlüğünden uzakta bir yere kurulmuştur ve burada tutunabilmenin ilk kuralı ‘işini bilme’ kavramına dayanmaktadır. Türk kentleşmesi ile birlikte üretilen bu kavram, içerisinde bir çok anlamı barındırmaktadır. Toplumun temel değerlerinin yürürlükten kaldırıldığı, hukuk kurallarının kimsenin aklına bile gelmediği bu ortamda en etkin kavram olan ‘işini bilme’ kavramının içerisinde rüşvet, dolandırıcılık, terazide hile, kayırmacılık vs. bir çok kavram anlam bulmaktadır. Bu bağlamda popüler Türk filmlerinde karşımıza çıkan din adamı kavramı da yukarıda ifade ettiğimiz kentleşmenin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu filmlerde çizilen din adamı, kentin temel gerçeği olan paraya çok yakın duran bir karakterdir. Popüler Türk filmlerinde (*Yoksul, Kıracı, Sakar Şakir...*) Hacı bakkal, Hacı ev sahibi rollerinde verilen karakterler, başlarında takkeleri, ellerinde doksan dokuzluk tespihler, bol paça pantolonları ve üzerlerindeki uzun palto veya cüppeye benzeyen uzun kıyafetleri ile dikkat çekerler. Bu karakterler dillerinden duayı eksik

²⁰⁶ Armağan a. g. m, s. 80

etmeyen, yaptıkları ticarete dinin insanlar üzerinde uyandırdığı güven duygusundan yararlanan karakterlerdir. Bu bağlamda Ilgaz'ın Türk toplumunun dini sembollere karşı diğer Müslüman milletlerden farklı olan tutumunu tarif ederken söylediği gibi: “Türkler tasavvuf yoluyla İslam'ı benimsemişlerdir. Dolayısıyla bizim geleneğimizde veliler ve dervişler peygamberin varisleri gibidir. Bu insanlara karşı sorgusuz bir inanma anlayışı besleriz. Cumhuriyet sonrası Tekke ve zaviyeler kapatılsa da biz bu kurumları kalbimizde kapatamamışızdır. Ve onları temsil eden sembolleri üzerinde taşıyan her kişiye karşı aynı saygı ve hürmet gösterilmiştir.”²⁰⁷ İzlediğimiz filmlerde de bu sembollerden takke, tespih, sakal gibi sembolleri üzerinde taşıyan bakkal, (Sakar Şakir) ev sahibi (Kiracı) gibi karakterler hem bu güven veren emareleri üzerlerinde taşırlar, hem de ticaretlerine alabildiğine hile karıştırır ve usulsüzlük yaparlar. Kentte din adamı artık yeni bir konum kazanmış, ticaret yapan bir karakterdir. Bunlar toplumun dine düşkün kesimi olarak tarif edilirken, dini bir kurumu temsil etmezler. Örneğin *Kiracı* filmindeki hacı ev sahibi tiplemesi, konuşmaları ve tutumu ile dini bütün bir adamdır. Ancak kiracısının kirayı artırması için türlü hilelere başvurmaktan da çekinmez.

Popüler Türk sineması, toplumun istek ve arzularına göre biçim alan, kurgusal imajlar bütününe bir yansıması olarak Türk sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Popüler Türk sineması, içerik ve biçimsellik olarak popüler kültürden beslenen bir yapıya sahip olmakla beraber, toplumdaki olumsuzlukları okumak için seyirciye bir pencere oluşturmaktadır. Bu pencere, abartılı da olsa toplumun aksayan yönlerine ayna tutmaya çalışarak insanların günlük yaşamlarına ait sorunlara perde de görsellik kazandırmıştır. Sosyal yaşamın birçok değerinden beslenerek var olan “popüler kültür, bir toplumda yaygın olarak paylaşılan, inançlar, pratikler ve nesnelerin toplamıdır. Daha politik tanımı ile kitlelerin yada bağımlı sınıfların kültürünü dile getirmekte kullanılan bir deyimdir. Bunlar hem kökleri yerel geleneklerde bulunan halk inançlarını, pratiklerini ve nesnelerini, hem de ‘popüler’ inançları bunların yanı sıra siyasi ve tecimsel merkezlerden yayılan kitlesel inançları, pratikleri ve nesneleri içerir. Popüler kültür, tabiler ve güçsüzlerin kültürüdür. Bu yüzden de içerisinde daima toplumsal sistemimizin merkezinde yer alan egemenlik altına alma ve tâbi kılma güçlerinin izlerini, iktidar ilişkilerinin göstergelerini taşır.”²⁰⁸ Bu bağlamda “tabi kılma güçleri”nin istek ve arzularına göre şekillenen kültürden nasibini alan sinema, toplumda

²⁰⁷ 09. 10. 2007 de yapılan söyleşiden

²⁰⁸ Özsoy a. g. m. , Ankara 2004, s. 284

bir eğlence olmanın yanında bir takım tutum, davranış, bakış açısı ve değerlendirme biçimlerini de toplumun bilinç altına işleyen bir özelliğe sahip olarak da değerlendirilebilir.

İnsanın düş kurma ve düşlerindeki imgelerinden beslenen sanat, toplumun bilinç altının okunması yada bilinç altının yeni bir biçimselliğe kavuşturulması için önemli bir işlevselliğe sahiptir. “Kendini ve evreni sorgulayan, düş kuran insan, açıkladıklarını da açıklayamadıklarını da anlatıların içinde ortaya sermiştir. Paylaşmak ve bir düzen kurmak ve onu korumak, gücü eline geçirmek ve bırakmamak için anlatılardan da yararlanmıştır. Mitler, masallar ve destanlar, insanın insanla, insanın doğayla, insanın toplumla ve toplumsal düzenle ilişkilerini açıklamanın, mevcut düzene gösterilen rızanın sürekliliğini sağlamanın hizmetinde olmuştur. Bunların aracılığı ile toplum kendini kendine anlatmaya çalışmış; hakikatleri katlanılır hale getirerek ilişkileri ve yaşam koşullarını ne denli acımasız olursa olsun meşrulaştırmaya yönelmiştir. Krizler atlatıldıktan, ekonomik ve siyasal dönüşümler gerçekleştirildikten sonra geçmiş dönemin bazı olayları ve kişileri mitleşmiş, öyküleri dilden dile anlatılmış, gazetelerde tefrika edilmiş, filmleri yapılmış, ve düzenden duyulan memnuniyetsizlikler gevşek biçimde dile getirilmiştir. Bu tarz anlatılar özellikle mitler, sonunda yeni biçimleri ile, yaşanan günlük maddi gerilimleri yumuşatmakta dinsel anlatıların yerini almıştır.”²⁰⁹ Bu nitelikte filmler geniş izleyici kitlelerini peşinden sürüklerken, insanların hem içinde bulunduğu sıkıntının sadece kendisine ait olmadığını benzer yaşamlara sahip başka insanların da olduğunu hem de esprili bir dil üzerinden bir rahatlama yaratmaktadır.

Popüler Türk filmleri, hem yarattıkları biçimsel yaşamlarda hem de bu biçimselliğin içinde örülmedikleri duygusallık açısından geniş kitleleri izleyicileri arasına katmayı başarmıştır. Özellikle duygu yüklü ilk dönem melodramlarındaki kadın ve erkek imgeleri ve bunların arasında yaşanan duygusal ilişkiler başta kadın seyirciler olmak üzere geniş kitleleri izleyicileri arasına katarken sinemada topluma doğru genişleme imkanı bulmuştur. İnsanlar, içinde bulundukları sınırlandırılmış hayatlardan bu filmler aracılığı ile sıyrılmış ve farklı hayatlar üzerine tecrübeler edinmişlerdir. Melodramlar ve Popüler Türk filmleri, seyircilerini ağlatarak, güldürerek ve filmin sonunda kötülerin cezalandırılması ile seyircilerine büyük duygusal boşalımlarda yaşatmıştır. Kadın ve erkek arasındaki aşk ilişkisi, dışardan müdahalelerin önünü

²⁰⁹ Abisel a. g. e. , s. 204-205

kestiği kavuşamamalar, kadının ekonomik ve sosyal sıkıntıları duygusal yoğunluğu yüksek dramları yada komedileri konu yönünden beslemiştir.

Dini değerlerin toplum tarafından algılanış biçimi, bir çok noktada yeni biçimselliklerin önünü açmaktadır. Kentleşmeyle beraber kente akan insan toplulukları geldikleri yerlerin maddi ve manevi unsurlarını da mümkün merteye yaşamlarında görünür kılmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda toplumun manevi değerlerinin sembolleri kentte kendine yeni yaşam alanları bulmuştur. “Gerçektende toplumlarda en yüksek sayılan değerlerin, özellikle değişim sürecinin hızlandığı dönemlerde, dinsel değerler kılığına girmeye eğilimli olduğundan söz edebiliriz. Hatta din, geleneğin en son sığınağı, en son savunma kalesi olmaktadır. Böylece, aslında toplumun eski yaşayışının kökeninden gelen bir çok alışkanlıklar, kolayca din gereğiymiş gibi bir nitelik kazanmaktadırlar”²¹⁰ Kentin bireyci yaşamında bu değerler çoğunlukla gözü açık insanlar tarafından kullanılarak fayda sağlar bir konumda sunulmuştur. Dindar insanlara ve özellikle hacı, imam sıfatı taşıyan insanlara karşı toplumun güven duygusunun bu insanlar tarafından nasıl pervasızca sömürüldüğü ortaya konulurken aynı zamanda toplumda bu tiplere karşı yeni tutumlar gelişmektedir. “Hacıdan Hocadan, Karanlık Gecedan Korkacaksın” gibi söylemler bu yeni tutumun ifadeleri olarak değerlendirilebilir.

Melodramların yanında 70’li yılların sonuna doğru sosyal içerikli popüler filmlerde yapılmaya başlanmıştır. Türk toplumsal yapısı içerisinde köy gerçeği, feodal toprak yapısı, kentleşme ile beraber gelen rüşvet, kayırma gibi bozuk düzen unsurları bu yeni dönem popüler Türk filmlerinin konularını oluşturmaktadır. Melodramlardan biraz daha farklı olarak sosyal hayatın yaşandığı mekanlarda çekilen (*Kibar Feyzo, Davaro, Kapıcılar Kralı, Kuma, Kanlı Nigar.....*) bu filmler Abisel’in de ifade ettiği gibi bir yandan sosyal yaşamın sorunlarını dillendirirken bir yandan da içinde yaşanılan hayatı katlanılır kılacak mesajlar taşımaktadır. Melodramlarla bir çok benzerlikleri olan bu filmlerin en belirgin özelliği toplumda yaşanan bozuklukları komedi unsuru kullanılarak ifade etmesidir. Popüler Türk filmlerinin geleneksel anlatım öğelerinin tümünden yararlandığını ifade eden Abisel bu anlatı türünün etrafında döndüğü çatışmayı şöyle ifade eder: “Karakterleri ve olay örgüsünü bir çatışmanın etrafında, nedensellik ilişkisi içinde, işlevsel olarak inşa etmektedir. Yaşamın çelişkileri, düzelip bozulan dengeler ve

²¹⁰ Subaşı, a. g. e. , s. 219

ortaya çıkan yeni konular kaçınılmaz biçimde popüler sinemanın malzemesi olmuş, üstelik alabildiğince abartılarak sömürülmüştür.”²¹¹

Bu dönem filmleri, sinemayı farklı bir “halk sineması” biçimselliğine doğru evrilmiştir. Ertem Eğilmez’in sinemaya kazandırdığı isimler arasında yer alan Kemal Sunal, İlyas Salman, Şener Şen’li filmler modernleşmenin meydana getirdiği kırılmalarının kişilikler ve toplumsal yaşam üzerindeki etkilerinin ifadelendirilmesinin yanında siyasal sistem içinde izlenen günü birlik politikaların toplumu sürüklediği noktalara dikkat çekmeye çalışmıştır. Bu bağlamda *Züğürt Ağa*, *Kibar Feyzo*, *Davaro*, *Koltuk Sevdası*.... . gibi filmler bunlara örnek olarak gösterilebilir. Bu filmlerin sunumu da gene kadın erkek ilişkileri etrafında şekillendirilerek verilmiştir.

Türk melodramları ile başlayan seyircinin baş rol oyuncularına bakarak konusunu ve sonunu tahmin ettiği filmler, yavaş yavaş yerini aynı karakterin farklı filmlerde farklı konuları işleme alanına bırakmıştır. Bu tutum konusu ana karakter etrafında şekillenen filmlerin doğumunu hazırlamıştır. Popüler kültürün biçimlerinden biri olan sinema, toplumda zihinsel ve biçimsel bir değişimi ince bir biçimde işlemektedir. Bu değişim, ideal olanın sunumuna dayandığı gibi bazen olumsuzlukların yerilmesi, hicvedilmesi unsurunu da içinde taşıyan bir yapıyı oluşturmaktadır.

Popüler Türk filmlerinde bir çok kültür ögesi, gelenek ve değerler bütünü ifadelendirilmektedir. Toplumun yaşam biçiminin ve değerler sisteminin oluşumunda önemli bir konuma sahip olan din ise, din adamları üzerinden ifadelendirilmiştir. Daha öncede ifade ettiğimiz gibi din içine girdiği toplumun geleneksel değerlerinden etkilenir ve onları etkiler. Türk toplumunda da bir çok geleneksel değer dinin bir parçasıymış gibi kabullenilmiş ve buna bağlı olarak hurafeler çoğu zaman dini bir meşruiyet içinde sunulmuştur. Bu noktadan bakıldığı zaman popüler Türk filmlerinde ve İlk dönem Türk filmlerinde din ve onun temsilcisi olan din adamları oldukça olumsuz karakterler olarak sunulurken, eleştiriler hurafelerle süslü bir uygulama alanına yöneltilmektedir. Bu filmlerde din adamları, her şeyden önce değişimin ve gelişimin önünü kesen toplumu çeşitli hurafelerle korkutarak sistemin eskiden olduğu gibi yürümesini sağlamaya çalışan kişiler olarak sunulmuştur. Türk filmlerinde din adamları, küçük toplumsal gruplar içinde yaşayan, dünyayı ve hayatı algılama biçimi içinde yaşadığı küçük toplumsal grubu aşamamış, değişimi ve yeniliği kendi yokluğunun başlangıcı olarak algılayan bir tip olarak çizilir. Bu bilince yaslı tutumları ile din adamları, bütün güçleri

²¹¹ Abisel, a. g. e. , s. 239

ile değişimin önünde duran yada değişimden alabildiğine rahatsızlık duyan karakterler olarak sunulmuştur. Türk toplumsal yapısı içerisinde birincil ilişkilerin hakim olduğu köy hayatı içerisinde önemli konumlara sahip olan ağa ve muhtar, din adamlarının icatlarını meşrulaştırmak için yaslandıkları güç odaklarıdır. Bu yönüyle din adamı- ağa ve muhtar ilişkisi çıkarların meşrulaştırılması noktasında diyalektik bir yapıya sahipken, kentte bu karakterler güçlerini sermayelerinden alırlar. Kentte yobaz iş adamı tüccar konumunu temsil eder bu karakterler, dini kimliklerini belgeleyen tespih ve takke gibi unsurları üzerlerinde taşırlar.

1. Kentte Din Adamı Tipolojisi: Kent ortamında ilişkiler farklılaşmıştır ve birey biraz daha yalnızdır. Türk toplumsal yapısı açısından kentleşme biçimi Batı'lı biçimlerinden oldukça farklılık gösterir. Sanayileşme ve makineleşmeye bağlı olarak kentleşen Batı toplumları, kentte üretim araçlarına bağlı bir kültür oluşturmuşlardır. Buna bağlı olarak kent tüm yönleri ile köyden yada kırsaldan farklılaşmıştır. Oysa Türk toplumunda Modernleşmenin tüm alanlardaki biçimselliği kentleşme algısına da yansımıştır. Temelde bir tarım toplumu olan Türk toplumu, kırsaldan kente doğru kayışta sanayileşme bağlı bir nedenselliğe sahip değildir. Özellikle 1940'lı yıllarda kasabalardaki küçük sermaye sahibi esnaf, daha da büyümek amacıyla kentlere doğru kaymaya başlamıştır. Köy halkı ise büyük işletmelerde işçi olmak yada köyün sosyal sorunlarından uzaklaşmak amacıyla göçü seçmiştir.

Türk toplumu kentleşirken, izlenen siyasi politikalar, ekonomi politikaları, modernleşmenin biçimselliği gibi nedenlere bağlı olarak kendince bir kentleşme biçimi yaratmıştır. Bu biçimsellik Özellikle popüler Türk filmlerine abartılı bir dille yansımıştır. Kente gelen insanlar çoğunlukla köyden göç eden, Anadolu'nun saf ve temiz duygulara sahip insanlarıdır. Bunlar kente kendilerinde önce göç eden hemşerilerinin yanına yerleşerek onlar aracılığı ile kente tutunmanın yollarını öğrenmeye çalışırlar. Bazen kendi hemşerileri ile de kentin dili ile anlaşmak zorunda kalan bu insanlara, her şeyden önce güven duygularını sorgulamaları öğretilir. Bunun başlıca nedeni kentte kimse kimseye güvenmez ve herkes çıkarları için bir başkasını aldatmak zorundadır. Uyanıklık ve kurnazlık kentte tutunmanın en önemli anahtar kelimeleri olarak Popüler Türk filmlerinde öne çıkmaktadır. Özellikle Kemal Sunal, Şener Şen ve İlyas Salman gibi oyuncuların baş rol oynadığı *Kiracı*, *Sakar Şakir*, *Kibar Feyzo*, *Zübük*, *Çiçek Abbas*, *Bekçiler Kırılı...* gibi filmlerde hem izlenen siyasi ve

ekonomik politikalar eleştirilmiş hem de Türk toplumunun kentleşme biçiminin örnekleri ortaya konmuştur. Kente gelen insanlar beraberlerinde yaşadıkları yerlerin kültür ve yaşam biçimini de getirmiştir. Bu bağlamda gecekondu, göç eden köyselliğe kentin kıyısında ev sahipliği yapmıştır. Popüler Türk filmlerinde bu yaşamlara dair dramlar ve sevinçler ortaya konulurken, toplumsal sorunlara dikkat çekilmek istenmiştir.

Bu filmlerde gözlemlenen din adamı karakterleri genelde başlarında takkeleri ellerinde tespihleri ile hacı bakkal, hacı ev sahibi yada toptancı karakterleridir. Bu karakterler bakkallık yaparken (*Sakar Şakir*) mahalleliye sattığı pirincin içine taş dolduran tipler olduğu gibi evini fahiş fiyata kiraya veren (*Kiracı*) ev sahibi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bunlar günlük hayatta toplumun geri kalanı ile büyük oranda uyumlu giyinmekle beraber çoğunlukla ellerindeki tespihleri, başlarında siyah yada yeşil takkeleri, yakasız gömlekleri ile farklılıklar taşırlar. Ayrıca ellerinden tespihi düşürmeyen bu karakterler, ağızlarından Allah, peygamber, namus . . gibi kavramları düşürmezler. Çoğunlukla kilolu olan bu karakter, kazanmayı seven ve bu konuda da başarılı tipler olarak çizilirler. Bu karakterler uzun sakallara sahip olmamakla beraber bakımlı kısa sakalları ve kurnaz bakışları ile dikkat çekerler. Bu karakterin toplumun geri kalanından farklılaştıkları en önemli nokta başlarında takkeleri ve ellerindeki tespihleri olarak öne çıkarken, ayakkabı biçimi ve paltolarının daima uzun oluşu bunlara eklenebilir. Bu sayılanların dışında çoğunlukla toplumun geri kalanıyla uyumlu giyinirler.

Kent ortamında ticaret yapan din adamı, elindeki tespih aracılığı ile insanlar üzerinde dinin yardımıyla bir güven duygusu oluşturmaya çalışan karakter olarak öne çıkmaktadır. Bu tipler hacı sıfatını isimlerinin önüne alarak yada dükkanlarının isimlerini dini terimlerden (Kısmet, hidayet...) seçerler. Bu bağlamda gerek geleneksel gereke dini kültüre ait semboller üç kağıtçılığın ve kurnazlığın temsilcileri olarak din adamları üzerinden ifadelendirilmiş olur.

2. Kentsel Değerler ve Din adamının Buna Uyumu: Kent ortamında kırsaldan gelen göçmenler, yeni yaşam alanlarına tutunabilmek ve bir de kırsalın birincil ilişkilerini sürdürülebilir kılmak adına gecekondu mahallelerini yaratmışlardır. Bu noktada çeşitli yönlerden kent sorunlarını dillendiren filmlere konu olmuşlardır. Çoğunlukla ekonomik sorunlar etrafında şekillenen bu filmler (*Züğürt Ağa, Kibar Feyzo, Yoksul, Sakar Şakir...*), karakterlerin meslekleri açısından fazlaca bir çeşitlilik

göstermez. Bu filmlerde bakkal yada toptancı karakterleri genelde dindar kimselerdir ve isimlerinin önünde ‘hacı’ sıfatı olabilir. Bu karakterlerin filmlerde en dikkat çeken yanları ticaretten çok kazanan kimseler olmalarının yanından, dini sembolleri üzerlerinde taşımalarıdır. Ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik sıkıntılara rağmen bu karakterler, piyasa ortalamasının üzerinde para kazanan kimselerdir.

Dönemin siyasi politikalarına bağlı olarak eleştirilen bozuk düzen ve bunu meşrulaştıran kanunlar, köşeyi dönme politikası güden insanlara elverişli bir ortam sağlamaktadır. Bu ortamdan en çok faydalanan kimselerin başında bu din adamları gelmektedir. Gerek *Sakar Şakirde* gerekse *Kiracı* filminde din adamı karakterleri çoğunluğun sahip olduğu ekonomik standartların üzerinde bir standarda sahiptirler. Özellikle kiracı filminde ev sahibi rolündeki karakteri kirayı zamansız artırma ve kiracıların bu bedeli ödemesi için çeşitli yalan hikayeler anlatmaktan çekinmez. Toplum içerisinde cimri olarak değerlendirilebilecek bu kimseler parayı biriktirirken bir başka açıdan da kazanma oranlarını artırmaya çalışırlar. Bu oranın artması noktasında kanuna ve toplumsal ahlak kurallarını fazlaca önemsemezler. İnsanlarla konuşurken dini bir takım sözcükleri sıkça kullanarak bir güven duygusu yaratmaya çalışırlar. Örneğin *Sakar Şakirde* filminde dindar bakkal karakteri terazide bir dizi usulsüzlük yaptığı gibi mahalle halkının hesaplarını da zaman zaman kabartmaktadır. Filmlerde görüldüğü kadarı ile özellikle kent ortamında dindar karakterler paraya yaslı bir sömürü düzeni kurmuşlardır ve bu noktada kanuni bir yaptırımla karşılaşmamaları düzenin bozukluğunu işaret eder bir biçimde sunulmuştur. Türk toplumsal yapısının kentleşirken kendine özgü bir yolu izlediğini daha önce ifade etmiştik. Bu kendine has özellikler taşıyan modernleşme ve kentleşme biçimi bir çok yönden kural ve değerlerin aşınması sürecini hazırlamıştır. Bu dönemde yapılan Türk filmleri abartılı bir dille de olsa bu yapıya dikkat çekmeye çalışırken, din adamlarını da kent içerisinde bozuk yapılanmanın bir parçası olarak sunmuştur. Aşağıda, söz konusu din adamı sunumunun Türk sinemasına yansıtıldığı en karakteristik filmlerden bazılarına yer verilmiştir.

KİRACI:

Senaryo:

Yönetmen: Orhan Aksoy

Yapımcı: Uğur Film (Memduh Ün)

Yıl: 1987

Filmin Konusu: Fakir ve evli bir adamın ev bulmak için verdiği mücadelenin güldürüsü.

Filmin Oyuncuları: Kemal Sunal- Özlem Onursal- Füsün Demirel- Uluer Sürer- Nevzat Okçugil-Nurettin Şen- Mustafa Suphi

Filmin ana karakteri olan Kerim Bey (Kemal Sunal), bir kamu kuruluşunda memur olarak çalışmaktadır. Aldığı maaş geçinmesine yetmeyen Kerim Bey, sürekli para hesabı yapmaktadır. Dönemin içinde bulunduğu ekonomik ve siyasi sorunların altını çizmeye çalışan film, kiracı kavramı etrafında şekillenmiştir. Uygulanan ekonomik ve siyasi politikaların insanların hayatlarına düşen gölgeleri gözler önüne serilirken, konut fiyatlarının ulaşılmaz noktalarda olması ve bunu kullanan ev sahiplerinin kiracılara karşı tutumları önemli sahneleri oluşturmaktadır. Kendiside bir kiracı olan Kerim Bey, ev sahibinin istediği miktarda kirayı ödeyecek bir gelire sahip değildir. Bu durumun farkında olan ev sahibi sudan bir bahane ile Kerim Bey'i evinden çıkarmak ister. Bunun üzerine ev aramaya başlayan Kerim Bey uzun uğraşlarına rağmen bütçesine uygun bir kiralık ev bulamaz. Bu arada Kerim Bey'in evden çıkışını hızlandırmak isteyen ev sahibi Tahir Bey, binada tadilata başladığı gerekçesi ile su borularını söktürür. Evde kalmanın her geçen gün zorlaşması üzerine Kerim Bey ev arama çalışmalarına hız verir ve sonunda hem bir dükkan işletmecisi hem de kiralık bir evi olan Hacı Bey kendisine tavsiye edilir. Kerim Bey, zaman kaybetmeden Hacı ile görüşmek ister. Evi kiralamanın ilk koşullardan biri kiracıların yeni ev sahibi Hacı Bey tarafından ziyaret edilmesidir. Bu ziyaretle Hacı Bey evini kiraya vereceği kişilerin kendisine kiracı olacak nitelikleri taşıyıp taşımadığına karar verecektir. Elinde tespihi ve başındaki takkesi ile bir din adamı imajına sahip olan Hacı Bey, ziyaret esnasında Kerim Bey'in içinde oturduğu evin sahibiyle de tanışır. Kerim Bey'in eski ev sahibi kiracılarının bir an önce evi terk etmesi için sürekli kiracılarına methiyeler yağdırır. Bunu duyan Hacı Bey kiracılığa Kerim Bey ve ailesini kabul eder. Ancak yüklü bir miktarda depozito ister. Depozito parasını karşılayabilmek için Kerim Bey Kayınvalidesinin bileziklerini bozdurarak Hacı Bey'e gider. Parayı gören Hacı Bey büyük bir heyecana kapılarak Kerim Bey'e bakar. Kırsal yörelerde Ağa Muhtar gibi

güç ve otorite merkezlerine yakın durarak varlığını sürdüren ve idarede pay sahibi olan din adamı, kentte bu gücü ticaret ve para üzerinden elde eder bir konumdadır. Bu bağlamda din adamı para ve onu sağladığı güce yakın durarak ticaretini geliştirmekte ve kent ortamında var olmanın önemli ön koşullarından biri olan paraya yaslanmış bir sunuma sahiptir. Türk toplumunda din adamının para ve ticarete düşkünlüğü hoş karşılanmazken, *Kiracı* filminde Hacı karakteri tespih, takke, cüppe gibi bir çok dini sembolü üzerinde taşıırken, kira gelirini artırmak ve daha fazla kazanç sağlamak çeşitli yollara başvurmaktadır. Bu bağlamda dini değerler, Hacı'nın daha fazla gelir elde etmesinin önünde bir engel değildir. Toplumun ekonomik yapısında oluşan dengesizliklerden etkilenmemek ve sahip olduğu hayat standardını korumak için genel tutuma ayak uyduran din adamı, Kerim Bey eve taşındıktan altı ay sonra Almanya'da yaşayan kızının döneceğini bahane ederek kiracılarının evden çıkmasını ister. Asıl amacı kiraya zam yapmak olan Hacı karakteri, kiracılarının evden çıkması için yapmadığını bırakmaz.

İncelediğimiz filmlerde genel olarak bakkal yada işletme sahibi olan Hacı karakterlerinin sunumunda kullanılan en önemli unsur paraya düşkünlükleri ve bunun yanında parayı kazanmak için kullandıkları doğru olmayan yolların meşrulaştırılması noktasında yoğunlaşmaktadır. Genel olarak Hacı kiraya haksızca zam yapmaktan, sattığı malların fiyatını yüksek tutmaktan yada hile ile satılan malın olduğundan ağır tartılmasını sağlamaktan çekinmez. Filmlerde izlenen karakterler, dini değerleri benimseme ve bu değerlerin sağladığı güven duygusunu sömürme noktasında eleştirilirken; diğer insanların aynı yolu denemesi göze batan bir unsur olarak işlenmemektedir. Kent ortamında dindar tüccar olarak tarif edilebilecek bu karakterler, kırsal yaşamdaki rollerinden farklı olarak insanlara manevi bir takım öğüt ve telkinlerde bulunmaktan çok kendi üzerlerinde taşıdıkları dini sembollerini ticari gelirlerinde araç kılan tipler olarak öne çıkmaktadırlar. Bu bağlamda Hacı ev sahibi karakterinin önünde durduğu Kabe fotoğrafları, ağzından düşürmediği “Allah'ın bahşettiği nefesi boşa harcamayalım” cümleleri, elinde taşıdığı ve sürekli tanelerini ileri doğru ittiği tespihi, eve geldikten sonra giydiği beyaz takkesi ile dindar tüccar zaten bozuk olan düzenin önemli bir parçası olarak sunulmaktadır. Bu düzen içerisinde Hacı karakteri, ezilen tarafı değil ezen tarafı temsil etmektedir. Elinde bulunan gayri menkuller aracılığı ile hiç emek harcamadan gelir elde eden bu karakter, dinin en önemli ahlaki kurallarından biri olarak öne çıkan ‘adalet’ kavramının hiçe sayarak kapitalist bir tutumla piyasa

şartlarını kullanarak en kazançlı çıkmanın yollarını aramaktadır. Serbest piyasa ekonomisinin yarattığı gelir kurallarını işleterek para kazanan Hacı, öte taraftan modernleşme ve kentleşmenin getirdiği yaşam biçimselliğinde hayatını uzak tutmayı başaramamaktadır. Hacı'nın karşı olmasına rağmen oğullarından biri alkol kullanırken, bu durumu mümkün mertebe bilmezlikten gelir ve evde ataerkil bir otoriterliği dini terbiye kuralları ile harmanlayarak sürdürmeye çalışır. Bu bağlamda Hacı ev sahibi karakterinin yaşadığı mekanda modern yaşam unsurlarına ev sahipliği yapmakla beraber resim ve tablolarla dini değerlerin öncelendiği bir hayat biçiminin altı çizilmek istenmektedir. İman kuvveti sembolik bir takım değerler çerçevesinde verilirken, bu kuvvete yaslı olarak kapitalist kazanma yöntemlerinin meşrulaştırılması filmde eleştirel bir dille ele alınmaktadır.

YOKSUL:

Senaryo: *Umur Bugay*

Yönetmen: *Zeki Ökten*

Yapımcı: *Şeref Film (Şerafettin Gür)*

Yıl: *1986*

Filmin Konusu: Günümüzdeki ekonomik bunalım nedeniyle, savaş veren iş çevrelerinin öyküsü.

Filmin Oyuncuları: Kemal Sunal -Şehnaz Dilan- Yaman Okay- Kerem Yılmazer- Fatoş Sezer- Güzin Çorağan

Yoksul karakteri adından da anlaşılacağı gibi toplumun alt gelir gruplarının bir parçasıdır. Yoksul bir handa çaycılık yapmaktadır ve arabesk müzik yaşamının fonunda duyulurken içindeki şartların müzikal bir ifadesini temsil etmektedir. Filmde liberal ekonomi politikalarının toplumu sürüklediği ilişkiler ağının altı çizilmeye çalışılırken, bu politikaların bireylerin yaşamlarına yansıma biçimleri de ortaya konmaktadır. Yoksul'un çalıştığı çay ocağının sahibi olan Sülüman Bey sürekli tasarrufu önermekte ve bu tasarruf tedbirleri hizmetin kalitesini düşürecek kadar sıkı uygulanmaktadır. Mal sahibi yoksul'a çayların yanına tek şeker koymasını, çayları mümkün olduğunca açık yapmasını istemektedir. Bu nokta dönemin ekonomik politikaları eleştirilirken, bu politikaların insana sunulan hizmetin kalitesine yansıyan biçiminin altı çizilmektedir. Toplumsal bir değişme gerçekleşirken, bu değişimin Türk toplumsal şartlarında meşrulaştırdığı hukuk dışı uygulamaların insanların kentte tutunmasının ön koşulu olarak öne çıkmasına görsellik kazandırılmaya çalışılmaktadır. Kentte hakim ekonomik

kuralların biçimlendirdiği piyasa yapısı, hizmetin kalite denetiminden yoksun sunumu bir çok başı bozukluğun meşrulaştırıcı unsuru olarak sunulmaktadır. İnsanlar çok düşük maaşlarla çalışmakta ve bunun karşılığında belli bir hayat standardı sahibi olamadıkları gibi her gün kendini tekrar eden bir bir üretimsizliğin baş aktörleri olmaktadır.

Uygulanan ekonomi politikalarını toplumu dönüştürme biçimini ortaya koyması açısından, Yoksul'un Handa başı ağrıyan esnafa cebindeki ağrı kesici kutusundan çıkardığı hapları tek tek 200TL fiyatla satması önemlidir. Modernleşme ve ekonomik politikaların bireyleri, tam bir rant ekonomisinin aktörleri haline getirdiği ve bu bozukluğun en alt tabakadan en üst tabakaya kadar toplumun tüm kesimleri tarafından paylaşıldığı ortaya konulmaktadır. Ayrıca Türk toplumunun geleneksel olara toplumsal yapılanmasının önemli bir parçasını oluşturan paylaşma, dürüstlük ve ahlak kavramlarından da eser kalmamıştır. Kent, insanları çıkarları gereğince biçimlendirmiş ve bu çark içinde tüm geleneksel değerler bütününi eritmeyi başarmıştır. İnsanlar kentte tutunabilmenin asgari şartlarını gerçekleştirmek adına sahip oldukları işlerinde fayda sağlamak veya daha iyi bir yaşam standardına sahip olmak adına bir çok usulsüz uygulamayı gerçekleştirmektedirler. Filmde öne çıkan bu uygulamalar, içinde bulunan ekonomik şartların bir dayatması olarak sunulurken toplumsal bir bozulmanın ve yozlaşmanın meşrulaştırıldığı gerçeği filmsel anlatıdaki ilişkiler arasına gizlenmektedir. Bu yönüyle filmsel anlatıda, çalışan insanların temiz kalarak yada ahlak kuralları çerçevesinde para kazanmasının imkansızlığı dile getirilirken, piyasanın bunu meşrulaştıran iç kurallarının altı çizilmektedir.

Toplusal sınıflar arasındaki farklar tüm alanlarda hissedilmektedir. Örneğin Han'da çalışan işçiler çay içerken, patronlar cola yada nescafe içmektedir. Bu bağlamda işçi sınıfı geleneksel içecek türlerinden biri olan çay tüketiminden faydalanırken gelir düzeyi yükselen bireyler, modern yaşamın içeceklerini tüketmektedirler. Tüm bu çarpık ticari ilişkilerin içinde bir din adamı tiplemesi olan Hacı amca karakteri, alışılmışın dışında değildir. O da Han'da bir dükkan sahibidir ve ticaret yapmaktadır. Siyah, uzun bir palto giyen Hacı siyah ve gür sakalları arasında hızlı bir biçimde kımıldattığı ağzı ile sürekli dua okumaktadır. Elinde tespihi ile hiç ara vermeden dua okuyan Hacı Handa olup bitenlerden Yoksul aracılığı ile haberdar olmaktadır. Yoksul filminde din adamı karakteri, bozuk sistemin bir parçası olarak sunulurken, dini değerlerin bu bozulmanın önüne geçemediği gibi, onu sistemim iyi işleyen bir parçası yapmaktadır. Bu karakter fiziksel özellikleri ile itici bir tip olmakla

beraber dindarlığı ticaretini engellememekte ve o da sistemin bir parçası olarak kazanç sağlamaya çalışmaktadır. Bu karakter serbest piyasa ekonomisine ayak uydurmuş ve kentin ticari yapısı içinde kazananlar tarafında olmayı başarmıştır. Sahnelerin hiç birinde konuşmayan Hacı karakteri Yoksul'un anlattığı olayları can kulağı ile dinlerken aynı zamanda hiç ara vermeden dua etmektedir. Bu arada dükkanın işleyiş biçimini kontrol altında tutan hacı, sadece gözleri aracılığı ile tüm ilişkilerini kontrol edebilmektedir.

Yoksul filmi, bir çok açıdan toplumsal ilişkilere ve ekonomik yapılanma biçimine ışık tutmaya çalışırken aynı zamanda bu yapının kendi üyelerinin eğitimini de bizzat kendi içinde gerçekleştirmiş bir sunumdur. Yoksul hakim ekonomik kuralların sertliği altında ezilirken bu arada patronu Sülüman'ı dolandırmanın yolunu da yine bu handa öğrenmektedir. Bir yandan nişanlısı tarafından dolandırılmanın sıkıntısını çeken Yoksul, diğer yandan küçük çay işletmesinin yeni patronu olmanın hesaplarını yapmaktadır. Han içindeki ilişkiler Türk ticari piyasasının üzerine oturduğu ticari kurallarını dillendirirken, bu yapı içerisinde tüm toplumsal değerlerin eridiği gerçeğinin Hacı karakteri üzerinden sunumu söz konusudur. Filmsel anlatıdan ekrana yansıyan, kazanmak için her şeyden önce etik kuralların görmezden gelindiği gibi yasal çerçevelerinde alabildiğine esnetildiği gerçeğidir. Kentte bir çok sosyal ve ekonomik soruna dikkat çekmek amacıyla yapılan filmlerde sistemin bozukluğu çeşitli sosyal ilişkiler çerçevesinde şekillenirken bu olumsuzlukların bir parçası gibi sunulan dini semboller, dikkat çekmektedir. Neredeyse Türk filmlerinde gözlemlenen 'hacı' karakterleri ile özdeşleşen takke, tespih ve sakal üzerinden dinin kapital yapıyla özdeşim biçiminin altı çizilmeye çalışılmıştır. Bu yönüyle dini değerlerin değişmeyen ahlak kurallarının olmadığı vurgulanırken aynı zamanda bir çok dini değer para karşısında yeni bir biçimselliğe evrildiğine işaret edilmektedir. Bu yönüyle kentte mekan tutan dini semboller, parayı sürekli biriktiren ve usulsüzlüğü gelirin elde edilmesi yolunda meşru sayan kişiler üzerinde yaşam bulmaktadır.

SAKAR ŞAKİR

Senaryo: *Suavi Sual, Natuk Baytan*

Yönetmen: *Natuk Baytan*

Yapımcı: *Yahya Kılıç*

Yıl: 1977

Filmin Konusu: Sakar Şaki'e amcası Hasan'dan miras kalır. Sakar Şakir sakarlıkları ile çevresindekileri bıktırmıştır. Mirasını almak için İstanbul'a gidene kadar gene bir dizi sakarlık yaşayarak başını belaya sokar. Bu arada akrabası Hacı bey mirası Şakir'den almanın çeşitli yollarını arar.

Filmin Oyuncuları: Kemal Sunal, Ali Şen, Adile Naşit, Ayfer Feray, Atilla Ergün, Ünal Gürel, Macit Flordun

Sakar Şakir, küçük bir kasabada yaşamaktadır. Sakarlıkları ile bezdirdiği kasaba halkı, Sakar Şakir'in İstanbul'da yaşayan amcası Hasan'dan miras kaldığını duyunca çok sevinirler. Böylece Sakar Şakir kasabayı terk edecektir ve kasabalıda ondan ve sakarlıklarından kurtulacaktır. İstanbul'a doğru yola çıkan Sakar Şakir'i bir dizi aksilikler beklemektedir. Sakar Şakir'in amcasından kalan malların üzerine konmak isteyen Hacı Şen, Şakir'den kurtulmak için çeşitli çareler düşünmektedir.

Hacı, bir takım sahte evrak arıcılığı ile Şakir'i devre dışı bırakarak mirasın üzerine konmak istemektedir. Ancak İstanbul'a varan Şakir, gerek saflığı gerekse sakarlığı ile bu oyunları boşa çıkarmaktadır. İstanbul'a ilk geldiği gün sahip olduğu bakkalın mallarını mahalleliye ücretsiz olarak dağıtan Şakir, abartılı saflığı ve hayatındaki tesadüflerle yeni hayatına uyum sağlamaya çalışmaktadırlar. Kanaat Bakkal hiçte kanaatkar olmayan Hacı Şen'in elinde terazinin dengesizliklerine mahkum olmaktadır. Hacı Şen, bakkal dükkanından ve diğer gayri menkullerden alabildiğine fazla gelir elde etmek için çeşitli yoları meşru görmektedir. Bakla gelen müşterilere fark etmeden terazi ile oynayan Hacı, veresiye defterini de vakit buldukça kabartmaya çalışmaktadır. Apartmanlarda oturan kiracıların kiralarına da fırsat buldukça artırmaktadır. Burada söz konusu olan Hacı karakteri, hem gerçekten Hacı değildir, hem de bu sıfatı kullanmaktadır. Dükkanın ismi de yine dini içerikli bir kavram olan 'kanaat' kavramıdır ve bu kavram içeriğinin tam tersi bir ifadeye sahiptir. Filmde Hacı ismini taşıyan karakter hayatında hiç hacca gitmediği halde mahalleli tarafından bu isimle hitap edilmektedir. Bu yönüyle kente gelen dindar insanın bir çok özelliğini taşıyan Hacı bakkal, sistemin dayattığı kazanma biçimine uyumu başarmıştır. Sahip olduğu değerlerin hiç biri içinde taşıdığı kazanma hırsını frenleyemediği gibi kazanmak

için başvurduğu çeşitli usulsüzlüklerin de önüne geçememektedir. Hayatını her alanını kazanmaya koşullanan Hacı, şakir'in olağan üstü tesadüflerle işin içinden sıyrılmasına tahammül edemediği gibi, işlerin yolunda gitmemesine de bir anlam verememektedir. Hayatının tek hedefi şakir'in amcasından kalan malları üzerine geçirmek olan Hacı'nın filmin sonunda emelleri gerçekleşemez ancak şakirde sakarlığına bağlı olarak kendisine kalan mirası idare edemez ve tümünü kaybederek kasabasına geri dönmek zorunda kalır.

SONUÇ

Sinemanın Avrupa’da 1895 yılında başladığı serüvenine Weinberg aracılığı ile Türk toplumu da dahil olmuştur. Öncelikle kısa belgesellerin çekimi ile başlayan Türk sinemasının, ilk konulu filmi Sedat Simavi’nin 1917 yılında çektiği *Pençe* ve *Casus* filmleri olduğunu daha önce ifade etmiştik. Bu yıllarda film şirketleri de henüz çok sayıda değildir. Türkiye’de kurulan ilk film şirketini Seden ailesi 1922 Kemal film adı altında sirkeçide lokantadan bozma bir mekanda kurmuştur. Bunu İpek film şirketi takip etmiştir.

Film şirketlerinin kurulması ve ilk konulu filmin gösteriminden sonra sinema yavaş yavaş gelişmeye başlamış; I. Dünya savaşının sona ermesinden sonra yurda dönen Muhsin Ertuğrul da Sirkeçide sinema işletmeciliği yapan Seden ailesi ile birlikte Türk sinema tarihindeki yerini almaya başlamıştır. Muhsin Ertuğrul, 1922-1938 yılları arasında Cumhuriyet döneminin tek sinemacısıdır denilebilir. Muhsin Ertuğrul’un bu dönemde yaptığı *Bir Millet Uyanıyor*, *Boğaziçi Esrar* ve *Ateşten Gömlek* filmleri en önemli filmleri olarak öne çıkmıştır. Muhsin Ertuğrul’un başlattığı bu tek adam dönemi, Faruk Kenç ve Baha Gelenbevi gibi yönetmenlerce kırılmak istense de, en önemli kırılma, Ömer Lütfi Akad’ın 1946 yılında çektiği *Vurun Kahpeye* filmi ile yaşanmıştır. Bu dönemden sonra sinemasal bir dil, Türk sinema tarihinde etkili olmaya başlamıştır. Mısır filmlerinin etkisi ile gelişen Melodramlar uzun süre Türk filmleri üzerindeki etkisini sürdürürken, 1950’lili yılların sonu ve 1960’lı yılların başında sinema farklı bir değişim isteğinin eşiğine gelmiştir. Türk sinema tarihi adlı bölümümüzde de ifade ettiğimiz gibi 1961 ihtilali bir çok sinema yönetmeni tarafından bir özgürlük ve serbestlik döneminin başlangıcı olarak değerlendirilirken, bu dönemle beraber melodramların sinema üzerindeki etkilerinin azaltılması ve gözlerin biraz daha toplumsal yaşama çevrilmesi adına Toplumsal Gerçekçi Akım kendini göstermeye başlamıştır. Toplumun sosyal ve ekonomik sorunlarının dile getirilmek istendiği bu akım filmleri, *Susuz yaz*, *Yılanların Öcü*, *Karanlıkta Uyananlar*, *Otobüs Yolcuları* olarak sıralanabilir. Bu filmler toplumdan istediği ilgiyi görememiş ve 1965 yılından itibaren Türk sinemasında toplumu doğru okumak adına bir çok akım kendini göstermeye başlamıştır. Bunlar, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema ve Milli Sinema olarak sıralanabilir. Türk sinemasında etkili olan bu akımlar çerçevesinde bir çok toplumsal yaklaşım biçimi sinema aracılığı ile görsellik kazanmıştır. Devrimci

sinemanın altını çizmeye çalıştığı toplumsal biçimsellik, makineleşme ve modernleşmenin insan hayatları üzerindeki etkilerine ışık tutmaya çalışmıştır. Bunun yanında Türk toplumsal yapısını farklı bir gözle okumaya çalışan Halit Refiğ ve arkadaşları Ulusal sinema ekseninde yönetmenler, başta Refiğ olmak üzere, *Bir Türke Gönül Verdim* (Refiğ,1967), *Kuyu* (Erksan,1968), *Sevmek Zamanı* (Erksan,1965), *Fatma Bacı* (Refiğ,1972), *Vurun Kahbeye* (Refiğ,1973), *Hudutların Kanunu*(Akad,1966), *Ah Güzel İstanbul* (Batıbeki,1966).... . gibi filmler olarak sıralayabiliriz. Bu filmlerle biraz daha Türk film seyircisinin istekleri doğrultusunda ve onların değerler sistemini merkeze alarak filmler yapmaya çalışmışlardır. Bunu yanında Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan önderliğinde gelişen Milli Sinema ise, daha çok geçmişe ait hayat biçimlerinin yeniden canlandırılması ekseninde filmler yapmışlardır. Bu akımlar, bir yönüyle kendi pencerelerinden Türk toplumsal yapısını okumaya çalışırken, bir yönüyle de yeni yaşam biçimselliklerinin öncüsü olmuşlardır. Türk sinemasına yansıyan akımlar ve özelde de sinema, sermaye girdisini sağlayan filmlerin takipçisi olarak şekillense de bu yapı içerisinde bir çok toplumsal bakış açısına ev sahipliği yapmıştır.

Araştırmamızda, tezimizin konusu gereği Türk sinemasında din adamı karakterlerinin kullanıldığı filmler etrafında yoğunlaşmak suretiyle bir inceleme yapılmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet dönemi Türk filmsel anlatılarında çoğunlukla bir yan karakter olarak sunulan din adamı karakterleri, Türk sinema tarihi yelpazesinde yer alan filmler içerisinde zaman ve şartlara bağlı olarak din adamı karakterlerinin bir çok farklı sunumunu karşımıza çıkarmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında ve daha sonraki dönemlerde yapılan Türk filmlerinde izlenen din adamları karakterleri ile 1980’li yıllarda özellikle Kemal Sunal’ın başrol oynadığı filmlerde yoğunluk kazanan din adamı karakterleri çok daha farklı bir sunuma sahiptir. Bu yönüyle bakıldığında Türk sinemasında iki yönlü bir din adamı sunumunun söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan birincisi din adamının gerici, yobaz, çıkarıcı ve üçkağıtçı olarak sunulduğu filmlerdir. Bu filmlerde din adamı karakteri, halkın kendi arasından çıkardığı şeyh, veli ve derviş karakterleri ile eleştirilirken, devletin atadığı resmi din görevlileri (imamlar) çoğunlukla bu eleştirinin dışındadır. Bu filmlerde din adamı konumundaki karakterler, çoğunlukla muskacı, büyücü tipler olmanın yanında kırsal otoritenin de bekçileridir. Bu filmlerdeki karakterler genellikle değişimin önünde duran, bağınaz bir din anlayışına sahip olan kimselerdir. Bu karakterlerin etkin olarak izlendiği *Vurun Kahpeye*, *Hazal*,

Kuma gibi filmlerde, modernleşmenin ve değişimin öncüsü olarak köye yada kasabaya gelen aydının karşılaştığı tüm engeller din adamı karakteri üzerinden üretilir. Örneğin *Vurun Kahpey* filminde Hacı Fettah karakteri öğretmen Aliye Hanım'ı hem kasabanın geleneklerine aykırı giymek hem de din ve namus kurallarını alenen ihlal etmekle suçlamaktadır. Toplumun değişmesinden ve bu değişimin kendi yaşam biçimlerini etkilemesinden korkan bu din adamı karakterleri, kadının toplumsal ve sosyal konumunun farklılaşmasının önüne geçmek suretiyle bu dönüşümü engellemeye çalışmışlardır. Ali Özgentürk'ün yönetmenliğini yaptığı Hazal filmindeki din adamı karakteri, yolun köye gelmesine şiddetle karşı çıkmaktadır. Ona göre köye yol gelirse köyün düzeni bozulur ve uğursuzluklar peşlerini bırakmaz. Din adamlarının bu şekildeki sunumuna, bir çok yerli filmde rastlamak mümkündür. Söz konusu filmlerdeki bu sunum, seyirci nazarında din adamlarının tamamını bu kategori içerisinde görme eğilimini artırmak suretiyle, Türk toplumunda bir genellemenin de önünü açmıştır. Öyle ki, bu karakterlerin tutum ve davranışları tüm din adamlarına kapsayan bir sunum kazanmıştır.

Türk filmlerinde ikinci bir sunum ise 1970'li yılların sonu ve 1980'li yılların ortalarına kadar etkili olan kentli olan din adamı karakteridir. Bu dönmlerde yapılan filmlerde ekonomik ve sosyal politikaların eleştirileri yapılırken, çoğunlukla bozuk düzenle iyi bir uyumu başarmış dindar tüccarlar öne çıkmaktadır. Konu ile ilgili olarak incelediğimiz filmlerde gerek hacı bakkal, gerekse hacı ev sahibi olarak öne çıkartılan karakterler, dini bir çok sembolü üzerlerinde taşırlarken, aynı zamanda bir ayağını paranın, öbür ayağını da dinin tuttuğu bir sosyal statüye sahiptirler. Bu karakterler, yaptıkları ticarete hile karıştırmaktan ve yalan söylemekten çekinmeyen kimselerdir. Örneğin *Sakar Şakir* filminde bakkallık yapan Hacı Şen, pirincin ağır çekmesi içine taş karıştırırken, sabunları da nemli mekanlarda muhafaza etmektedir. Bu noktada karşımıza çıkan din adamı karakterleri Hacı sıfatını taşımalarına rağmen bir çok yalan ve usulsüz ticari tutumu benimsemiş kimseler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada dini değerlerin kişiler tarafın kolaylıkla kullanılabilecek suiistimale açık bir yapının olduğu ortaya konulmaktadır.

Türk filmlerinde gördüğümüz kadarı ile gerek kendi geleneksel kaynaklarına dayalı olarak geliştiremediği modernleşmenin etkisi, gerekse uygulanan yanlış siyasi ve ekonomik politikaların etkisi ile eleştirilen bir din adamı tiplemesinin öne çıktığını söyleyebiliriz. Yaptığımız bir çok görüşmede Türk Sinamsının önemli yönetmenleri bu

tiplerinin, İslam'ın gerçek değerlerine dayanmadan, halkın kendi içinden çıkardığı, dini kullanan din adamları olduğunu ifade etmiştir. Ancak yukarıda sinema ve ideoloji bölümünde de çok kez ifade ettiğimiz gibi sinema, görsel iletişim aracı olarak insanların duygu dünyasındaki imgeler üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Bu açıdan bakıldığında zaman Türk sinemasında din adamları, bir çok filmde eleştirel bir dille ele alınırken, toplumun din adamına bakışı üzerinde de bir genelleme yarattığını ifade edebiliriz. Bu genelleme içerisinde Türk sinemasında din adamının genelde kötü, üçkağıtçı, dini kullanarak insanları sömüren bir karakter olarak öne çıktığı söylenebilir.

Türk sinemasında iyi ve kötü din adamı tiplerine rastlamak mümkün ancak hem fiziksel olarak hem de ruhsal olarak toplum içinde fesat çıkaran ve toplumu ikiye bölmeye çalışan din adamı tipleri daha canlıdır ve bunun yanında bir çok filmde bunların karşısına konan örnek din adamları sönük kalmaktadır. Bu genellemeleri kırabilen film sayısı çok az olmakla beraber Refiğ'in yaptığı *Kurtar Beni* filmi bir çok açıdan farklı bir din adamı tiplerini perdeye taşımayı başarmıştır. Bu filmi ile ilgili olarak bir çok eleştirinin de hedefi olan Refiğ, *Kurtar Beni* filmindeki imam tipleri ile iyi bir din adamı örneği ortaya koymakla beraber, din adamlarını toplumun bir parçası olduğunu ve toplumsal bir çok sorunu hayatlarında yaşayabildiklerini ortaya koymuştur. Bu filmde din adamı toplumda içerisinde farklı bir statüde çizilmemiştir. Toplumsal görevi yada rolü olan "imamlık" görevini yerine getirirken aynı zamanda normal hayatına da diğer insanlar gibi devam etmektedir. Ancak yukarıda da ifade ettiğimiz gibi bu örnek Türk sinema tarihinde tektir.

Türk sineması içerisinde dini değerler bir çok açıdan pürim getiren bir unsur olarak kullanıldığı gibi, gelişmenin önünde duran unsurlar olarak da sunulduğu bilinmektedir. Bu açıdan sinemanın daha geniş kitlelerce seyredilmesi için cami görüntülerinin ve ezan seslerinin genişçe yer verildiği filmlerin yanında köyüne yol yada okul geleceği için başlarına taş yağacağını söyleyerek gezen din adamlarının olduğu filmler de çoğunluktadır. Türk sinemasının, seyirci ilgisinden beslenen bir kaynak yapılanmasının olduğu düşünüldüğünde, hangi yörede hangi değer ve semboller daha fazla seyirci getiriyorsa bu unsur göz önünde bulundurularak filmler yapılmıştır. Türk sinemasında seyirci ilgisi, konu ve tiplerin belirlenmesi noktasında en önemli unsur olarak öne çıkmaktadır. Bu durumun, Türk sinemasının kullandığı karakter ve tipler üzerinde göz ardı edilemeyecek bir etkisinin olduğunu söyleyebiliriz.

BİBLİYOGRAFYA

- Abilsel**, Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yay. , Ankara 2005
- Adanır**, Oğuz, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Alfa Yay. , Bursa 2003
- Akçura**, Gökhan, *Aile Boyu Sinema*, İthaki Yay. , İstanbul 2004
- Aktaş**, Cihan, 17. 05. 2007 tarihinde ile yapılan mülakattan.
- Arık**, Şahmurat, “Cumhuriyet Öncesi Türk Romanında Değerler Çatışması”, *Hece*, Sayı:65-66-67, 2002, s. 294-302
- Armağan**, Mustafa, “Alternatif Modernliğe ve Modernliğimize Dair”, *Doğu Batı*, Sayı:8, 1999, s. 72-83
- Balcı**, Yunus, “Türk Romanında Aydın Sorunu”, *Hece*, Sayı:65,66,67, 2002, s. 281-302
- Battal**, Sadık, *Asıl Film Şimdi Başlıyor*, Vadi Yay. , Ankara 2006
- Bulaç**, Ali, *Din Kent ve Cemaat*, Ufuk Yay. , İstanbul 2008
- Colin**, Gönül Dönmez, *Kadın İslam ve Sinema*, (Çev: Deniz Koç), agorakitaplığı, İstanbul 2006
- Coşar**, Simten, “Türk modernleşmesi: Aklileşme, Pataloji, Tıkanma”, *Doğu Batı*, Sayı:8, 1999, s. 58-71
- Daldal**, Aslı, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitapevi, İstanbul 2005
- Dorsay**, Atilla, *Sinema ve Çağımız* , Remzi Kitapevi , İstanbul 2003
- Dönmez**, Gönül -Colin, *Kadın İslam ve Sinema*, (Çev: Deniz Koç), Agora Kitaplığı, İstanbul 2006
- Eiaçık**, İhsan, “Hz. Peygamber ‘din adamı’ mıydı ?”, 16. 07. 2007 tarihinde haber10 da yayımlanan yazısı.
- Fichter**, Joseph, *Sosyoloji Nedir*, Atilla Kitapevi, Ankara 1996
- Göle**, Nilüfer, *Melez Desenler*, Metis Yay. , Ankara 2000
- Gönen**, Metin, “Faure,Godard ve Entelektüel Sinema”, *Doğu-Batı*, Sayı: 36, 2006, s. 229-247
- Gülendam**, Ramazan, “Türk Romanında Din ve Din Adamına Bakış”, *Hece*, Sayı:65,66,67, 2002, s303-312
- Günay**, Ünver, *Din Sosyolojisi*, İnsan Yay. , İstanbul 2003
- “Dinin Bireysel ve Toplumsal Boyutu”, *AÜİFD.* , Aralık 1999, s. 103-111

- Haksal**, Ali Haydar, 28. 06. 2007 tarihli Milli Gazetede ki yazısı.
- Hristidis**, Şengün Kılış, *Sinemada Ulusal Tavr*, Türkiye İşbankası Yay. , İstanbul 2007
- [http:// yesilcam. gen. tr/arastirma/sinematarihi. htlm](http://yesilcam.gen.tr/arastirma/sinematarihi.html), 14/12/2007
- [http:// yesilcam. gen. tr/arastirma/sinematarihi. htlm](http://yesilcam.gen.tr/arastirma/sinematarihi.html),14/12/2007
- [http:// yesilcam. gen. tr/arastirma/sinematarihi. htlm](http://yesilcam.gen.tr/arastirma/sinematarihi.html),14/12/2007
- [http://www. film. gen. tr/star/star](http://www.film.gen.tr/star/star). 18/12/2007
- İlgaz ile 09. 10. 2007 tarihinde yapılan söyleşiden.
- İpekçi**, Leyla, Yaşamın Görünmeyen Hakikatleri'. Zaman Gazetesi, (Zamanın Kabukları Köşesi), 29. 07. 2007
- Karpat**, Kemal, “Türkiye’de Bugün İdeoloji Durumu”, *Doğu Batı*, Sayı:30, 2004/05, s. 24-41
- Kayalı**, Kurtuluş, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Deniz Yay. , Ankara 2006
- Kılıçbay**, Mehmet Ali, “Türk Modernleş(eme)mesi Türk Post-Modernleşmesi”, *Doğu Batı*, Sayı:8, s. 85-88
- Kutlu**, Mustafa, sinema konusunda yönelttiğimiz sorulara kendi el yazısıyla verdiği cevaplardan. 28. 04. 2007
- Lewis**, Bernard, *Modern Türkiye’nin Doğuşu*, (Çev: Metin Kıratlı), TTK. Yay. , Ankara 1991,
- Mardin**, Şerif, *Türkiye’de Din ve Siyaset*, İletişim Yay. , İstanbul 1991
- Menekşe**, Ömer, “Din ve Din Adamı İmajı”, *II. Uluslar arası Dini Yayınlar Kongresi*, Diyanet İş. Bşk. Yay. , Ankara 2004 , s. 45-67
- Meriç** Cemil, *Kültürden İrfana*, İnsan Yay. , İstanbul 1986
- Meriç**, Cemil, *Umrandan Uygarlığa*, İletişim Yay. , İstanbul 1996
- Micheal**, Ryan -Douglas Kellner , *Politik Kamera*, Ayrıntı Yay. , İstanbul 1997
- Ozankaya**, Özer, *Toplumbilim*, Cem Yay. , İstanbul 1996
- Özgüç**, Agah, , *Türklerle Türk Sineması*, Dünya Yay. , İstanbul 2005
- Özsoy**, Aydan, “Türkiye de 1960’lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi, *Sinemada Anlatı ve Türler*, Vadi Yay. , Ankara 2004, s. 277-299
- Öztürk**, Serdar, *Sinema Seyir ve Siyaset*, Elips Yay. , Ankara 2005
- Politzer**, Georges, *Felsefenin Başlangıç İlkeleri*, Sol Yay. , İstanbul 1996
- Pösteki**, Nigar, *1990 Sonrası Türk Sineması*, Es Yay. , İstanbul 2005

- Refiğ**, Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yay. , İstanbul 1971
- Sam**, Rıza, “Kitle İletişiminin Tüketim İdeolojisi Yada Üretilen Tiryakiliğin Büyüsü”, *Doğu Batı*, Sayı:30, s. 2004/05, s143-157
- Scognamillo**, Givanni, *Dünya Sinema Sanayi*, Timaş Yay. , İstanbul 1997
- Subaşı**, Necdet, *Türk Aydınının Din Anlayışı*, YKY. , İstanbul 1996
- Şasa**, Ayşe, *Delilik Ülkesinden Notlar*, Gelenek Yay. , İstanbul 2003a
-*Yeşilçam Günlüğü*, Gelenek Yay. , İstanbul 2003b
- Tanpınar**, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyat Tarihi* , Çağlayan Yay. , İstanbul 2003
- Tarkovski**, Andrey *Mühürlenmiş Zaman*, Afasinema Yay. , İstanbul 1992
- Topçu**, Y. Gürhan “Karanlığın Kızları:Korku Sineması ve Kadın”, *Sinemada Anlatı ve Türler*, Vadi Yay. , Ankara 2004, s. 157-212
- Türk**, İbrahim, *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, Kabalcı Yay. , İstanbul 2001
- Türkeş**, A. Ömer, *Cumhuriyet Aydınlanmasının Misyonerleri*, <http://www.romanyazilari.blogcu.com/19/12/2007>
- Uçakan**, Mesut, *Türk Sinemasında İdeoloji* , Düşünce Yay. , İstanbul 1977
- Ülken**, Hilmi Ziya, *Türkiye de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yay. , İstanbul 1992
- Yalsızuçanlar**, Sadık, *Rüya Sineması*, Kırkambar Yay. , İstanbul 1998
- Yaylagül**, “Levent, 1960-1970 Türk Sinemasında Düşünce Akımları”, *Sinemada Anlatı ve Türler*, Vadi Yay. Ankara 2004, s. 231-275
- Velioğlu** Özgür, *İnançların Türk Sinemasına Yansıması*, Es Yay. , İstanbul 2005

EKLER

Ek-1: 12.01.2008 Tarihinde Yönetmen Halit Refiğ İle Yapılan Söyleşi

Soru:*Türk sinema tarihi içinde konumuzla ilgili olarak izlediğimiz filmlerden gördük ki, din adamı karakterleri sizin filmlerinizde genel Türk sinemasından daha farklı bir sunuma sahip. Özellikle Vurun Kahpeye filminin sizden önce çekilmiş versiyonları düşünüldüğünde. Bunu neye bağlıyorsunuz?*

Çok önemli bir konu özellikle günümüz için. Şöyle söyleyelim, Türk sinemasında ilk önemli din adamı karakteri Ö.Lütfi Akad'ın *Vurun Kahpeye* filmi iledir. Halide Edib'in aynı adlı romanından uyarlanan *Vurun Kahpeye* filmi o tarihe, yani 1949'a kadar yapılmış Türk filmlerinin hepsinden kat kat fazla seyirci ilgisi topladı. Bu başarı nedeniyledir ki zaman içinde aralıklarla arka arkaya iki tane daha yapıldı. Üçüncü *Vurun Kahpeye* filmini de ben yaptım. Çünkü ilk ikisi çok ilgi toplamıştı. Benim yaptığım onların yaptığı kadar ilgi toplamadı. Bu gün renkli olduğu için televizyonlarda daha çok gösteriliyor. Ama seyirci karşısına çıkış tarihinde seyirci ilgisi göz önünde bulundurulduğu taktirde Ö.Lütfi Akad'ın yaptığı *Vurun Kahpeye* çok büyük bir olaydı. Orhan Aksoy'un 1964 yılında yaptığı *Vurun Kahpeye –Hülya Koçyiğit*'in oynadığı- o yılın en çok seyirci toplayan filmi oldu. Ve neticede üst üste *Vurun Kahpeye* filmleri böylesine seyirci ilgisi toplayınca 1973 yılında Cumhuriyet'in 50.yıl dönümü nedeniyle yapımcı Hürrem Erman -bu filmin yapımcısı da hep aynı kişidir, Hürrem Erman yani Erman film- bana dedi ki: Bu sene baktım dedi Cumhuriyet'in 50. yılı olmasına rağmen piyasada -Yeşilçam piyasasını kast ediyor- Cumhuriyet'in kuruluşu ile ilgili hiçbir film yapma girişimi yok. Onun için biz karar verdik *Vurun Kahpeye* filmini bu sefer renkli olarak yeniden çekmek istiyoruz.

Şimdi benim aslında yeniden yapımlara karşı bir şeyim vardır. Yapılmış bir şeyi yeniden yapmak istemem. Ama *Vurun Kahpeye* konusu beni de çok ilgilendirdiği için bu konuyu üçüncü bir defa yeniden filme çekmeyi kabul ettim. Tabi ben bunu yaparken bazı değişiklikler, 'değişiklikler' kelimesini hadi kullanmayayım bazı farklılıklar oldu benim yaklaşımında onları anlattım. Şimdi burada seyirci-Türk sineması ve din adamları konusu göz önünde tutulduğunda bize ışık tutacak tek film *Vurun Kahpeye* filmi. Tabi başka filmlerde var ama *Vurun Kahpeye* en önemli, en tipik, bu konuyla ilgilenenin en dikkatle üzerinde durması gereken olay. Şimdi biz burada neyi görüyoruz.

Burada Cumhuriyet ve din meselesi önemli. Cumhuriyet ve din meselesinde bizim tarihe bakışımızda gördüğümüz bir mesele var. Cumhuriyet'in kuruluşunda, Milli mücadele sürecinde, din çevrelerinden gelen reaksiyonlar var. Mustafa Kemal'in hareketine karşı İstanbul'da Şeyh-ül İslam'ın karşı çıkması meselesi var. Aznavur isyanı meselesi var. Şimdi Kuva-i Milliye'ye karşı Kuva-i İnzibatiye meselesi. Bütün bunlar Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında özellikle aydın çevrelerde, devlet yönetimi çevrelerinde, eğitim çevrelerinde, silahlı kuvvetler çevrelerinde irtica konusu -dini irtica konusu- hassas bir mesele. İşte burada böyle bir hassasiyet var. Burada irtica konusuna karşı olmak, dine karşı olmak anlamında değil. Bu zaman zaman çok yanlış değerlendirilmekte.

Vurun Kahpeye gelirse, ki bir eser olarak Vurun Kahpeye İstiklal Harbi'nin sona ermesinden sonra, yani Cumhuriyet'in kurulmasından üç yıl sonra yazılmakta. 1926 yılında Halide Edip tarafından yazılmıştır. Ve Halide Hanım, bu gün biliyoruz ki din düşmanı bir insan değil. Tam tersine özel hayatında gayette dindar olan bir insan. Ama Halide Hanım Milli mücadele yani İstiklal Harbi'nin içinde yaşamış bir kadın. Ve *Vurun Kahpeye* konusu, aslında Halide Hanım'ın Tetkiki Mezalim Komisyonunda çalıştığı dönemlerde oluşmuş bir roman. Tetkiki Mezalim Komisyonu nedir? Tetkiki Mezalim Komisyonu, Yunanlılar Batı Anadolu'dan çekildikten sonra, Batı Anadolu'da Yunan istilasına uğramış yerlerde Yunanlıların yaptıkları bazı zulüm hareketlerinin bir komisyon tarafından tespit edilmesi. Halide Edip o Tetkiki Mezalim Komisyonuna yansımış olaylardan birinden yola çıkarak *Vurun Kahpeye* romanını yazmıştır. Tetkiki Mezalim Komisyonu'nun raporları ki, o komisyon içinde yine tanınmış bir edebiyatçı olan Yakup Kadri de bulunmaktadır. Bu konuştuğumuz güne kadar Tetkiki Mezalim Raporları yayımlanmamıştır. Çünkü o raporların yayımlanması halinde Türkiye ile Yunanistan arasında bir daha hiçbir şekilde dostluk-uzlaşma ve antlaşma kurulamayacağı düşüncesi ağırlıktadır.

Tekrar *Vurun Kahpeye* ve Halide Edip Hanım'a dönersek eğer çok kilit bir konu çünkü. Halide Hanım'ın *Vurun Kahpeye* romanında Cumhuriyet'in kurulmasından önce Milli Mücadele hareketine karşı çıkan, düşmanlarla işbirliği halinde olan din adamlarının varlığı üzerinde duruyor. Ama filmde çizdiği Aliye öğretmen tipi din düşmanı bir kadın değil. Aliye öğretmen nasıl? İşte o kasabada şehitler için bir mevlit olduğu zaman, o mevlit'e katıldığını ve o mevlit ile ilgili tüm gerekleri yerine getirdiğini ifade ediyor. Burada esas olan İslam'ın kendisi değil. Esas olan, eleştirilen,

karşı olunan, İslam'ın kendisi değil, İslam dinini istismar eden kişiler. Bu tarz kişiler dediğimiz gibi Milli Mücadele yıllarında da düşmanla işbirliği yaparak, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında da yeni bir devletin oluşumunda karşı hareketlerde bulunan gruplardır. Halide Hanım esas itibari ile çok keskin bir Türk Milliyetçisidir. Ve buna filende katılmış birisidir. Ve öyle denilebilir ki *Vurun Kahpeye* filmindeki Aliye öğretmen Halide Hanım'ın kişiliğinin o roman kişiliğine yansıma durumudur. Çünkü biz biliyoruz ki Halide Hanım'ın kendisi de bir öğretmendir. İşte buradan, Halide Hanım'dan yola çıkıp, *Vurun Kahpeye* filmine gelip onun seyirci karşısındaki olağan üstü başarısı o tarihe kadar Türk sinemasında rastlanmamış bir başarıdır. Bu seyirci ilgisi göz önünde tutulduğunda, sinema seyircisinin de Halide Hanım'ın düşüncesi ile aynı paralelde örtüştüğünü söyleyebiliriz. Yani bu neyi ifade ediyor? Dine karşı olmamak, özünde İslam değerlerini korumak. Ama, İslam dininin değerlerini bir istismar konusu haline getirenlerin, bunu bir devlet düşmanlığı haline sokanların bir eleştirisi. Ben de bu görüşe tamamen katılmaktayım.

Halide Hanım'ın *Vurun Kahpeye* de yaptığı çok önemli bir iş var. Benim işte o romanı üçüncü defa filme çekmeyi kabul etmemin gerekçesi, Halide Hanım orada sembolik olarak Cumhuriyet'in kuruluşunda iki önemli kesimi kahramanlaştırıyor. Bu iki önemli kesim subaylar ve öğretmenlerdir. Ve filmde bir subay ve öğretmen arasındaki bağlılık, aşk. Bu aynı zamanda Cumhuriyet'in kuruluş temelini sembolik olarak vermektedir. Şimdi bugün bile, şu konuştuğumuz gün bile devletin hükümetinin iki bakanlığının önünde milli sıfatı vardır. Milli Eğitim Bakanlığı ve Milli Savunma Bakanlığı. Bunların bakanlık olarak hizmetlerinin ne kadarının milli olduğu ayrı bir değerlendirme meselesidir. Ancak kavram olarak iki bakanlığın önünde 'Millî' sıfatı vardır. İşte bu Cumhuriyet'in iki temel unsurunu Halide Edip romanlaştırmış ve o romandan yapılan filmlerde çok büyük bir seyirci ilgisi ve tasvibi görmüş durumda. Ben burada şöyle bir şey söyleyeyim. Halide Edip'in romanında Akad'ın yaptığı değişiklik, Orhan Aksoy'un yaptığı değişiklik ve benim yaptığım değişiklik bir sıra halinde. Şimdi Halide Edip'in romanında Aliye öğretmenin kendisine tasallut etmeye çalışan Yunan subayını öldürmesi şeyi yok. Yani Aliye öğretmen kendisi ile ilgilenen bu Yunan subayının ilgisinden yararlanarak, düşmanların cephane depoları nerededir? Hareket planları nedir? Bunları temin edip Milli Mücadele Kuvvetlerine ulaştırıyor. Linç edilmesinin sebebi de burada. Tetkiki Mezalim Komisyonu raporlarında da zaten Uşakta olan bir mesele. Uşak'taki öğretmen hanım Yunan kumandanı ile bir ilişki

kurmuş ve bütün Yunan hareket planını Milli Kuvvetlere ulaştırmakta. Halk bunu bilmiyor tabi. Nitekim bu işleri yapabilmesi için bilinmemesi lazım. Ama Yunanlılar Uşak'tan çekildikten sonra halkta gerçekte öğretmenin ne yaptığını bilmediği için Yunan kumandanı ile ilişki kurduğu görüşü ile linç ediyorlar. Gerçek bir olay bu. Tetkiki Mezalim Komisyonunda Halide Hanım'ın yola çıktığı gerçek olay bu. Şimdi bu gerçek olayda Halide Hanım tabi çok yönlü işler yapmış. Ben çok büyük hayranlık duymaktayım. *Vurun Kahpeye* romanı ile Halide Hanım'a çünkü bir yönüyle orada o öğretmen hanımcağızı temize çıkarırken bir yönüyle de kendi dünya görüşünü de oraya yansıtmış oluyor. Şimdi kitapta Aliye öğretmen Yunan kumandanını öldürmüyor çünkü gerçekte de böyle bir şey yok. Akad film haline getirirken Aliye öğretmen kendisine tasallut etmeye çalışan Yunan kumandanının öldürüyor. Filmin belki o kadar büyük seyirci ilgisi toplamasında o sahnenin çok önemli bir rolü olmuş olabilir. Orhan Aksoy 1964'te yeniden yaptığında aynen Akad'ın yaptığı gibi Halide Edip'in romanında bulunmayan düşman kumandanını öldürme meselesini aynen yapıyor. Ayrıca Aksoy bir şey ilave ediyor filme, subay ile öğretmen arasındaki aşk ilişkisini daha romantik, daha duygusal ve daha etkili hale sokmak için bir motif bulmuş. Bu bir madalyon. Tahsin Bey ki romandaki adı Tosun Bey'dir. Ama Tosun adının sonradan sinema seyircisi için pek sempatik bir isim olmayacağı düşünüldüğünden herhalde (gülüyor) Tahsin Bey haline getirilmiş film versiyonlarında. Tahsin Bey merkezi orduya katılmak için kasabadan ayrıldığında ki bu kasabanın adı yoktur romanda da filmlerde de. Temsili bir mekandır. Tahsin Bey kasabadan ayrılmadan önce Aliye Hanım'a sevgisinin işareti olarak bir madalyon verir. Ve işte Aliye Hanım'ın ihanet ettiği, düşman kumandanı ile ilişki kurarak vatana ve aşkına ihanet ettiği ithamının yalan olduğunu inandırıcı hale getirmek için Orhan Aksoy bir motif bulmuş. Tahsin Bey linç edilmiş olan Aliye Hanım'ın avucunu açtığında ona hediye ettiği o madalyon avucunun içinden çıkıyor. Yani bir çeşit Aliye öğretmenin ölüsü diyor ki: Ben sana ihanet etmedim. O, Orhan Aksoy'un, ne romanda nede Akad'ın versiyonunda bulunmayan, kendisinin yaptığı bu katkıyı ben geliştirerek küçük bir Kuran-ı Kerim haline getirdim. Dolayısıyla burada hem bir sevgi bağı hem de bir iman bağı olmuş oldu. Yani Aliye öğretmende yüzbaşı Tahsin Bey'de aslında inanmış Müslümanlardır. İkisini de bir araya getiren bir iman birliği meselesi. Şimdi ben şunu ifade eydim kendi adıma. Milli Mücadele, İstiklal Harbi'nin en büyük manevi güçlerinden başta geleni ki bugün de biz onu muhafaza etmekteyiz. Mehmet Akif'in yazdığı İstiklal Marşı dır. İstiklal Marşı Sakarya Meydan

Muharebesinden birkaç ay önce yazılmıştır. Ve daha sonrada Cumhuriyet döneminde de Milli Marş olarak kabul edilmiştir. Bugüne kadar da biz onu muhafaza etmekteyiz.

Dolayısıyla laiklik aslında imanın reddi değil. Laiklik aslında din düşmanlığı değil. Türkiye Anayasası Laiklik esasını kabul ettiği zaman bile diyelim ki 1937 yılı itibarı ile İstiklal Marş'ında bir değişikliğe gidilmedi. Dolayısıyla burada şu ince nokta var. Dini istismar eden bir takım din adamı tiplerinin varlığı, bunların eleştirilmesi esas itibarı ile dine düşmanlık, İslam'a düşmanlık değildir. İşte Vurun Kahpeye bu noktada en açık bir örnektir. İslam'ın bütün millet tarafından bir ortak iman olarak benimsenmiş olması, ortaya din istismarcılarının, dini devlete karşı kullanmak isteyenlerin varlığını da kabul edilebilir bir hale getirmez. Handancım bilmem ifade edebildim mi temel meseleyi.

Soru: *Türk sinemasının geneli açısından düşündüğümüzde din adamı kavramının nasıl bir sunumu vardır sizce?*

Türk sinemasında genel olarak 1970'li yıllara kadar din adamı meselesi, bu ifade ettiğim çerçevede cereyan etti. Yani *Vurun Kahpeye* burada en tipik temsilci. 1970'lerden sonra Türk siyasi hayatında kutuplaşmalar başladı. Yani sol uçlar ortaya çıktı. Sol uçlar genelde İslam'ı bütünüyle karşılarını alan bir tavır içindeydiler. İşte bu, Materyalist dünya görüşü falan şeyi içinde. Şimdi soldan böyle bir uç hareket geldiğinde, yani sol uç genelde dini ve özelde de İslam'ı ilerlemenin, devrimin önünde bir engel olarak ifade etmeleri. –Bunu gene ifade edelim ki milletin çoğunluğunun fikri bu değil- Buna karşılık sağ uç, tam tersine Türkiye'nin geleceği için çareyi yeniden İslam geleneğinin biçimlendirdiği bir yapıya dönüş olduğunu ifade eden filmler yapmaya başladı. Bunların öncüleri de sinemamızda Yücel Çakmaklı, daha sonra işte Mesut Uçakan ve sonra diğer bazı arkadaşlar katıldılar. Bu hareket 1970'li yıllardan önce Türk sinemasında olmayan bir hareketti. Yani ülkenin kurtuluşunun yeniden İslam değerlerine sahip çıkmak, İslami bir hayat tarzına sahip çıkmak. Bu dediğim gibi 70'li yıllarda Türk siyasi hayatında kutuplaşmaların ortaya çıktığı bir dönemde oldu. Ve o oluşum bugüne kadar bir ölçüde gelişti. Yani şöyle ifade edeyim:Tabi 70'lerde bu başladığı zaman, bunun siyasetteki temsilcisi Necmettin Erbakan dır. Bu siyasi oluşum önce Milli Nizam Partisi sonrada Milli Selamet Partisi haline dönüştü. Ve o kaynak bugün Ak Parti'ye kadar gelerek iktidar oldu. Ve bugün Türkiye'de üst devlet kademesi dini görünümü ağır basan bir kademe haline geldi. Cumhurbaşkanlığından Başbakan'lığa ve diğer önemli devlet kademelerine kadar. Tabi böyle bir durumun

ortaya çıkmasında Türkiye'deki sosyal değişmelerin büyük rolü var. Yani Türkiye'nin tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişi sürecinde bir ara sınıf ortaya çıktı. Bu ara sınıf, Türkiye'deki sosyal sınıfların en aktif olanı. Çünkü bir değişimin temsilcisi. Tarım toplumundan bir sanayi toplumu olmak. Aynı zamanda kırsal yaşamdan kent yaşamına geçiş. Tabi bu hareket, onların çok farklı kültürel, sosyal ve siyasi davranışlar ortaya çıkarmalarına yol açtı. Tabi bugüne gelindiğinde bu hareket, şu konuştuğumuz an itibarı ile Türkiye'nin siyasi hayatına hakim olmuş gözükmemekte. Tabi siyasette değişmeler her zaman için olacaktır.

Konumuzu yeniden sinemaya döndürürsek, sinemada son yıllarda son 3-4 yıl içinde de sinemada daha önce örneğine rastlamadığımız bir eğilim ortaya çıktı. O da Batı dünyası için İslam görüntüsü verme düşüncesinde filmler. Bunların en tipik örneği Takva örneği.

-Gördün mü Handan Takva filmini?

-Evet

Takva en tipik örnek fakat tek değil. Ben mümkün olduğu kadar konuları açışeçik anlatmak için temsilci tipik örneklerden yola çıkmayı tercih ederim. Takva filmi esas itibarı ile Türk sinema seyircisi için değil, Batı dünyasına pazarlanmak için yapılmış bir film. Çünkü 1990'lı yıllardan itibaren yani şöyle söyleyeyim. Rusların Sovyet sistemini tavsiye etmesinden sonra Batı dünyasının komünizm korkusu ortadan kalktı. Ama Batı dünyası için her zaman bir düşman lazımdır. Nitekim 1991 Aralık ayında Yeltsin iktidara geldi. Ve Boris Yeltsin'in siyasi grubu Sovyet sistemini tavsiye etti. Komünizmden vazgeçtiler. Böylece 20.yay'a kadar Batı dünyasının korkulu rüyası olan (gülüyor) Rus komünizm tehdidi sona erdi. O zaman 1992 yılında şu soru soruldu. NATO teşkilatının bundan sonraki durumu nedir? Çünkü NATO teşkilatı 1948-49 yıllarında Sovyet tehdidine karşı kurulmuştu. Bu tehlike ortadan kalktığına göre NATO'nun bundan sonraki görevi nedir? NATO'nun bundan sonraki görevi Batı Medeniyeti'ni İslam'a karşı savunmaktır. Şimdi Batı kendisine yeni bir düşman seçmiştir İslam. Tabir bunu arka sebepleri var. Haçlı seferlerine kadar uzanan sebepler. Haçlı seferlerinde hedef neydi? Bir defa Müslümanların elinde olan kutsal toprakları geri almak. Ana sebep neydi? Avrupa ve Asya ticaretini, İpek ve Baharat yollarını ele geçirmiş olan Müslümanları o kilit yerlerden söküp atmak. Bu günde dünyanın git gide yetersiz hale gelen, değerlenen enerji kaynaklarının %70'i Müslüman ülkelerin ellerinde. Bu enerji kaynaklarına, petrol ve doğal gazı sahip olan Müslüman ülkeler,

eğer ABD ve Batı'nın dediğini tatbik ediyorsa, onların verdiği tavsiye ve talimatlar çerçevesinde hareket ediyorsa onlar ılımlı İslam'dır. Onlar düşman değildir. Ama hangi İslam ülkesi, enerji kaynaklarının kullanımı noktasında ABD ve Batı'nın isteklerine uymuyorsa -İran örneğinde olduğu gibi- onlar Fundamentalist'dir. Onlar terörün destekleyicileridir. Dolayısıyla ortadan kaldırılması gereken düşmanlardır. Şimdi böyle bir durum olunca Batı dünyası kamuoyu yeni düşmana göre hazırlanmakta, eğitilmekte. İslam'ın ne kadar gerici, vahşi ve korkutucu bir inanç olduğunu ortaya koymaya çalışır.

Takva filminin gerçek İslam ile hiçbir alakasının olmadığını söylemek gerekir. Ve Türkiye'de tarikatlar arasında İslam'ı yozlaştıran, saptıran ve istismar edenler bulunabilir. Ama İslam'da esas olan tarikatlar değildir. Tarikatlar İslam'da ikinci derece topluluklardır ve resmi değillerdir. Hiçbir tarikat bir Müslüman Ülke'nin resmi sözcüsü değildir. Takva filmine baktığımızda İslam'da tarikattan başka hiçbir şey yok görüntüsü veriyor. Hatta vicdan sahibi bir Müslüman, vicdan sahibi olduğu için gösterdiği reaksiyonlar adeta vicdanlı bir Hristiyan'ın reaksiyonları. Yani iş kadın düşmanlığına kadar, kadından uzak kalmaya kadar varıyor. Rüyasında kadın gördüğü için kendini cehennemlik hissetmeye kadar giden bir saçmalık.

Evet Handancım, Türkiye'de sinema alanında din-din adamı konularının nereden başlayıp nereye geldiği noktasında bir şematik şekil yaparsak, *Vurun Kahpeye* filminden başlayarak, Yücel Çakmaklı-Mesut Uçakan filmlerinden geçerek Takva'ya varan bir Yelpazeden Bahsedebiliriz.

Soru: *Türk sinemasının genelini düşündüğümüzde, din adamı sunumunun genel olarak hiciv edilen, karikatürize bir sunuma sahip olduğunu söyleyebilir miyiz?*

Şimdi Handancım, şöyle söyleyeyim: Türk sinemasında yapılan tüm filmleri takip etme durumunda değilim. Türkiye'de özellikle 90'lı yıllara kadar yılda 200-250 filmin yapıldığı filmler var. Bu yüzlerce filmin hepsini takip edip, bunların kaç tanesinde din adamı meselesi vardır? Bu konuda bir ilgim olmadı. Kendi yapacağım işe baktım. Söz konusu olduğunda çok sivri örneklerden bahsedebilirim. Yani *Vurun Kahpeye* çok önemli bir olay. Neden? Gene tekrar ediyoruz: Bir defa bir kadın yazar. Türkiye'nin ilk önemli kadın yazarlarından biri. Bu Türk sinema tarihi için çok önemli bir olay.

Bak film adı vermedim Çakmaklı ve Uçakan'dan bahsettim. Onların yaptığı filmler arasında *Vurun Kahpeye* gibi bir film yok. Ama, işte din konusunda diğerlerinden ayrı bir tutumları var. Yani bir İslam Ahlak'ı savunması var. Ve en

sonunda nereye geldik, en yakın örnek dışarıya pazarlanmak, dışarıda kabul edilmek için yapılan filmler. Ve Takva da bunların en başarılısı. Tek değil ama. Ve ben Türk sinemasında en sivri, en uç örneklerle meselemi anlatmaya çalışıyorum. Burada bir genellemeye gidersem, diyelim ki 1990'lı yıllarda özel televizyon yayınlarının başlamasına kadar olan Türk filmlerinde, din düşmanlığı yoktur. Ki 1990'lı yıllara kadar yapılan filmlere Yeşilçam filmleri denmektedir, bu filmlerde din düşmanlığı yoktur. Tam tersine din, toplumsal yapımızın bir birleştiricisi manevi değerlerimizin bir kaynağı, bir örf ve adet meselesi olarak değerlendirilmekteydi. Ama bu çerçevede içinde bunu istismar etmeye çalışanlar, işte bir takım tarikat şeyhleri gibi veyahut dini istismar eden din adamları gibi, dini devlete karşı kullanmaya çalışanları, bizim esas itibarı ile dinine bağlı seyircimiz de kabul etmemektedir. Türk sineması da çok büyük ölçüde seyircisine dayandığı için, seyirci sayesinde var olduğu için, seyircinin kabul etmeyeceği tipleri ortaya çıkarmıyordu. Bunu yaptığı takdirde filmler seyredilmiyordu. Ama Takva örneği ilginç bir örnek. Klasik Yeşilçam sinemasından çok farklı. Klasik Yeşilçam sineması seyircisinin manevi dünyasına saygı duyan bir sinemaydı. Takva ise seyircisinin manevi dünyasına hiçbir saygı duymadan, dışarıda İslam'ın görülmek istendiği gibi bir İslam anlayışı göstererek, Batılılardan ödül almak ve onlar tarafından nemalandırılmak. Şimdi tabi bu çok uç örneklerin ötesinde, gene tekrarlıyorum. Türk sinemasında her hareketi takip edip, bilgi sahibi olduğumu katiyen söylemiyorum. Bana gelince, ben din konusunda Türk halkının genel ortalamasından çok farklı düşünceye sahip değilim. Ve dinin toplumumuzun önemli bir birleştirici unsuru olduğunu düşünmekteyim. Ortak manevi değerlerimizin önemli bir kaynağıdır. Dolayısıyla ben çeşitli filmlerimde kaçınılmaz olarak bu meseleyi ele aldım. Mesela bunlardan en tipik olanı *Kurtar Beni* filmidir. *Kurtar Beni* filmindeki imam tipidir. *Kurtar Beni* filmindeki imam klasik gerici imamlardan değildir. Hatta *Kurtar Beni* filmindeki imam tipi bir ölçüde Hristiyan din adamından farkını da ortaya koyuyor. Papaz için önemli olan nedir? Riyazet meselesidir. Kadından uzak durmak. İslam dininde Riyazet yoktur. İslam tam tersine kadın-erkek birlikteliğini gerekli görüyor. Dolayısıyla Türk din adamlarının kadından uzak durması ve evlenmemesi gibi bir meselesi yok. Ama burada dramatik olan ne? Dramatik olan bu kadın bir fahişe olursa durum ne olur? Tabi bu kadın bir fahişe olursa durumun ne olacağı kişisel-ruhsal bir durumun yanı sıra sosyal bir mesele. Toplum bu meseleyi nasıl karşılar? Aile özelde bu durumu nasıl karşılar? O açıdan

bilmiyorum senin gördüklerin, işittiklerin arasında bir örneği var mı? Benim bilğim çerçevesinde *Kurtar Beni* benzeri film, din adamı dramı açısından hatırlamıyorum.

Soru: *Sizin din ve din adamı kavramının içinde bulunduğu, yukarıda sıraladığımız filmlerinizin yanında bir de toplumda din adamı olarak değil de, dindar bir kişilik olarak ortaya çıkan ancak dini değerlerle bağdaşmayan bir çok gelir elde etme yolunu meşru sayan tiplerin olduğu filmlerinizde var. Örneğin Şehirdeki Yabancı filmindeki tüccar. Bu tüccarın dindarlığı ile birlikte toplum içindeki duruşu nasıldır? Bu dindar tüccar Türk toplumsal yapısının neresinde durmaktadır?*

Şimdi Handancım çok yaşa, çok güzel bir soru. Bizim toplumumuzun meselelerinden birisi de din istismarı meselesi. Bu din istismarının ticarete de siyasette de uzantılarını görüyoruz. Yani toplumun gerçek samimi inançlarını ticarete ve siyasette değerlendirmek. Bu bizim toplumumuzda epey olan bir şey. Hatta günümüzde de din-siyaset ve ticaret ilişkisinin örneklerini epey görmekteyiz. Bu bağlamda bu karakter sinemada da çokça yer almıştır.

Soru: *Türk toplumu genel olarak dinleyerek dinini öğrenen bir toplumdur. Bu tutum toplum içinde çok az dini bilgi ile din adamlığına soyunan karakterleri ürettiği gibi sinemada da kötü din adamı karakterini besleyen bir unsur olmuş mudur.?*

Şimdi Handancım, bu oldukça derin bir mesele. Çünkü İslam'ın diğer dinlerden farklı en üstün yanı, kendi tezadını da kendi içinde getirmesidir. İslam bütün dinler içinde en akla dayananıdır. İslam inancında Allah ile kul arasında bir aracı yok. İslam inancında Hristiyanlık ve diğer dinlerdeki gibi bir ruhban sınıfı yok. Ve İslam akla dayandığı için bir bakıma en rahatlıkla yaşanabilecek bir din. Neden? “La ilahe illallah Muhammeden Resulallah” Yani Allah birdir ve Muhammed onun elçisidir. Bunu söyleyen ve kabul eden kişi Müslüman'dır. Bundan sonra onun ne kadar bir Müslüman olduğunun takdiri Allah'a mahsustur. Ve Müslüman olduğunu kabul eden her kul kendi vicdanı ile Allah arasında doğrudan doğruya bir iletişim halindedir. Müthiş bir olay. Ama insana bu kadar özgürlük tanıyan bir din, tabi mahsurunu da yanında getiriyor. O ne? O da şu: Her insan, diyelim ki bütün Müslümanlar, Allah'ın kendilerine verdiği akıl ile kendilerine bir yaşam tarzı kurmayı başaramıyorlar. Kuşkuları var. Zayıflık duygusu içindeler. Kendilerinin iletişim kuracaklarına inanmadıkları Allah ile onun arasında bağ kuracak araçlara ihtiyaç hissediyor. İşte bu ihtiyaç, bir taraftan tarikatların bir taraftan da din istismarcılarının ortaya çıkmasına zemin hazırlıyor. Her nimetin bir sıkıntısı olması kaçınılmaz. İslam'ın diğer dinlere üstünlüğü, insanın aklına ve vicdanına verdiği

bu özgürlüktür. Her insan aklını ve vicdanını aynı ölçüde kullanamıyor. Ve genellikle daha zayıf karakterler yardım ihtiyacı içinde kalıyorlar. Bunların dışında bir takım insanlarda her türlü vicdansızlığı yaptıktan sonra dini ritüeller de yani namaz, oruç gibi önde gözükersen hayatlarındaki asıl şeyi topluma karşı maskeleye yoluna gidebiliyorlar. Dolayısıyla her ferdi doğru yola getirmek mümkün değil. Onun için İslam büyük bir din, dinlerin en iyisi. O üstünlüğü istismarı da beraberinde getiriyor. Dini bir kontrol yok. Hristiyanlık'ta ruhban her şeyi kontrol ediyor. İslam'da bu yok. Bu onun hem üstünlüğü hem de istismara açık yönü.

Soru: *Batı filmlerinde din adamları sizce nasıl bir sunuma sahiptir.?*

Şöyle söyleyeli. Batı sinemasında bir karşılaştırma yaparsak, Batı sinemasında dine yaklaşım ile bizim sinemamızda dine yaklaşım arasında yani. Bu konuda Batı'lıların daha dikkatli, daha disiplinli olduğunu görürüz genelde. Tabi ki özel olarak ateist davranışlar, özel olarak anarşist davranışlar. Bu örnekler vardır. Ama bu örnekler marjinaldir. Geneli ve çoğunluğu temsil etmezler. Bu açıdan din konusunda en keskin eleştirilerin olduğu Batı toplumu ABD'dir Çünkü 1970'lere kadar Avrupalılardan çok daha dindar bir toplumdur. Amerika, Avrupa toplumlarından bu noktada oldukça farklılık gösterir. Bir defa tüm Avrupa ülkelerinde din, merkezidir. Protestanlıktan sonra Vatikan'dan ayrılmışlardır. Fakat kendi ülkesi içinde bir din birliği vardır. Ama ABD'de merkezi bir din teşkilatı yok. ABD'de çok farklı, çok çeşitli Protestan mezhepler var. Ve bu Protestan mezhepleri daha fazla mürit çekebilmek için birbirleri ile rekabet halindedirler. Bu rekabette iki önemli olay vardır: Birincisi, daha iyi, daha canlı hizmet yapabilmek için mürit sayısını artırma çabası içinde olan tarikatlar. İkincisi, din istismarı yapan tarikatlar. ABD sinemasında bu tarz istismarlar üzerine yapılan çok sayıda film var. Filmlerde bu tarikatlar sembolik, hayali tarikat ve din adamlarıdır. Bu semboller var olan bazı tezahürlerinden yola çıkılarak dolaylı olarak ifade edilir. 1960'lı yıllara kadar böyle devam ettikten sonra, Vietnam savaşı sonrası ABD'de din konusunda büyük bir çözülme meydana geldi. Ve bugün itibari ile ABD'de çeşitli mezhepler bu ahlaki çözülmeye karşı bir dini-ahlaki toparlanma iddiası ile ortaya çıkmaktadırlar. Ama deminde dediğimiz gibi merkezi bir dini sistem veya merkezi bir kilise yoktur. Çeşitli mezhepler var sayılarını bilmediğim. ABD'nin de bilmediği çünkü bir kısmı da gizli. Avrupa'da genelde din kurumlarına karşı bir saygı vardır. Ancak komünistler, ateistler halkın çoğunluğunun duygu ve inançları ile çok karşı karşıya gelmemeye çalışırlar. Avrupa'da din konusunda genel olarak mesafeli yada saygılı

davranmayı tercih etmişlerdir. Bu noktada ABD’de farklıdır çünkü mezhep çeşitliliği çok fazladır. Amerikan sineması çok olumlu din adamının yanında çok olumsuz din adamları da göstermiştir. Filmde olumlu bir din adamı çizilmiş ise, hangi kilisenin yada cemaatin adamı olduğu bellidir. Ama kötü din adamı çizmiş ise soyuttur hedef belirtmez.

Soru: *Türkiye’de modernleşme hareketleri kendine bir yön tayin ederken toplumun değerler sistemini doğru okuyabilmiş midir?*

Türk toplumunda 19yy’da başlayan modernleşme hareketleri, din karşıtı değildir. Ama 19.yy.da neden modernleşme başladı? Çünkü o tarihe kadar Batı’lılar karşısında bir eziklik, bir yenilgi yoktu. Ama 19. yüzyılda böyle bir durum çıktı ortaya. Bunların nedenleri çok karışık.

Türkler, Asya ve Avrupa arasındaki ticaret yollarını ele geçirdikten sonra güvenlik vergisi almaya başladılar. Osmanlı dedi ki ben senin benim topraklarımdan güvenli bir biçimde gelip geçmene müsaade ederim ama bunun bir bedeli var. Sen bunun karşılığında harç-vergi ödeyeceksin. Tabi Batı’lı için önemli olan ne kadar az ödeyecek ne kadar çok kazanacak. Dolayısıyla Batı’lı ben vergi vermeden Hindistan’a, Çin’e nasıl giderim? Bunların hesaplarını yapmaya başladı. Bu tarihlerde dünyanın yuvarlak olduğu artık anlaşılmıştır. Dolayısıyla hep batıya giderek buralara varabilirim. Nitekim, Kristof Kolomb bu amaçla yola çıkarak bir takım adalara geliyor ve Hint adalarına geldim zannediyor. Oranın yerlilerine de Hintli diyorlar. Sonradan anlaşılıyor ki, yeni bir kıta burası. Bu kıtanın doğal kaynakları, zenginlikleri derken Afrika’nın güneyinden dolaşarak Hindistan’a gitme şansı. Böylece ticaretin kara yolları, deniz yollarına dönüşüyor. Osmanlı bunun sonucunda ekonomik olarak git gide güç kaybediyor. Avrupalılar yani önce İspanyollar sonra İngilizler büyük zenginlikler elde ediyorlar. İspanyollar kazandıkları paraları çar çur ederken, İngilizler çok akıllıca davranıp, Hollandalılarla anlaşarak banka sistemini kuruyorlar. Kazandıkları paraları yeni yatırım alanlarında kullanmaya başlıyorlar. Endüstri devrimi oluyor. Çeliği makineye dönüştürüyorlar, makineye buharı tatbik ediyorlar, Osmanlı bütün bunları takip edemiyor. Buharlı gemilerin yerini yelkenliler alıyor. Atlı arabalıların yerini trenler alıyor. Fabrikalar kuruluyor üretim ve kentleşme başlıyor. Osmanlı bunların hiç birini yapacak durumda değil. Bunları yapacak maddi birikimi yok. 19.yy’a gelindiğinde artık fark çok keskin. Batı karşısında nasıl ayakta durabiliriz? Başlangıçta, onun sahip olduğu silahlara nasıl sahip oluruz? Dolayısıyla Osmanlı da yenileşme ilk

olarak askeri alanda başlamıştır. İşte ilk büyük hareket 1826'da Yeni Çeri Ocağı'nın kaldırılıp, yerine Nizam-ı Cedid Ordusu'nun kurulması ilk Osmanlı yenileşmeleridir. İlk Osmanlı yenileşmelerinde mesele dini ve devleti savunarak ayakta tutmaktır. Burada din düşmanlığı, devlet düşmanlığı meselesi yoktur. Osmanlı bunu yapmaya çalışıyor. Batılılar bunu nasıl yaptı? Batılılar bunu dünyayı sömürerek yaptı. Osmanlı dediğim gibi öncelikle dini ve devleti korumaya çalışıyor amam bu netice vermiyor. Ülke gene gidiyor. Neticede Türkiye'de din konusunda en keskin mesele 1916 yılında Arapların İngilizler ile işbirliği yapmasıyla ortaya çıkıyor. Çünkü diyelim ki Osmanlıda ilk isyanlar Balkanlarda ortaya çıkıyor. Bunlar Yunanlılar, Sırp, Arnavutlar vb. çıkarıyor. Osmanlı bunu anlayabiliyor. Çünkü bu topluluklar Hristiyan dır. Osmanlı bunlar gavurdur diyor. Gavurun gavurluğuna karşılık özellikle Abdülhamit döneminde İslam'a sarılmak suretiyle yenileşmeler yapıyor. Ancak, 1916 yılında Araplar İngiliz ordusu ile işbirliği yapıp, Kudüs'ü işgal ettirmişlerdir. Filistin cephesinde büyük bir bozgun oluyor ve işte orada çok keskin bir durum ortaya çıkıyor. Din artık bağlayıcı bir unsur olarak gücünü büyük ölçüde kaybediyor. Çünkü Osmanlı kutsal toprakları yani Mekke ve Medine'yi savunmak için oralara asker göndermiştir. Fahrettin Paşa'nın ünlü Medine savunması var. Ama din kardeşimiz, peygamberin soyundan gelen Araplar, İngilizlerle anlaşarak halife ordusuna isyan etmişlerdir. İşte orada din mesele ile devlet meselesi birbirinden kesin olarak kopuyor. Ve yeni Cumhuriyet kurulduğunda birleştirici unsur artık din meselesi değil. Din meselesi artık kişinin bir vicdan meselesi olarak kabul ediliyor. Yeni Cumhuriyet kurulduğunda bağlayıcı unsur dil meselesidir.

İşte bugün Handancım, Türkiye'yi parçalamak isteyenler, daha önce Osmanlı'yı parçalamak isteyenler, Arabistan'da vahabi hareketini başlatmış ve desteklemişlerdir. Onlara şu aklı vermişlerdi: İşte siz halifenin orada olduğuna bakmayın Türk'lerin Müslümanlıkla alakaları yok. Ancak siz gerçek Müslümanlığı temsil edebilirsiniz diyerek, Osmanlı'yı parçalamak için dini kullanmışlardır. Şimdi Batılılar da Türkiye'yi parçalamak için dili kullanıyorlar. Çünkü Türkiye'nin birleştirici unsuru dil. Türkiye'deki Türklük meselesi Ayadaki Türklük meselesi gibi değildir. Türkiye'deki Türklük meselesi bir kültür meselesidir. Bu Osmanlı saray çevresinde de böyledir. Hangi Osmanlı padişahı kendisinin Türk olduğunu söyleyebilir. Osmanlı sarayında ve Anadolu'da bütün etnik unsurlar birbirleri ile Türkçe konuşmuşlardır. İşte Türkiye Cumhuriyeti de bu esas üzerine kurulmuştur. Din meselesi ortadan kalkınca birliği muhafaza etmek için bir şey lazımdı. İşte bu dil.

Şimdi buradan bir geriye dönelim Handancım, bu çok önemli bir meseledir. ‘Türkiye’ kavramını Türkler ancak 19.yy da öğrenir hale geldiler. Ve kullanıma geçmesi de Türkiye Cumhuriyeti ile olmuştur. Ama Türklerden çok önce Türkiye kavramını ilk kullananlar Frenkler yani Haçlılardır. Haçlılar Anadolu’ya Türkiye demişlerdir. Neden? Çünkü Anadolu’da karşılaştıkları insanların kendi aralarında kullandıkları bir dil vardır. Siz nece konuşuyorsunuz? Türkçe ha o zaman Türkiye. O dili konuşanların kökeni hiç önemli değildir. Aralarında bu dille mi anlaşıyorlar o zaman burası Türkiye. T 19.yy’a gelelim, yenileşme hareketi, bu hareketlerin etkisi ile rejimle ayrı düşen Namık Kemaller, Ziya Paşalar, Şinasi’ler Fransa’ya gidiyorlar. Bunlar kendilerine ne diyorlar? Yeni Osmanlılar. Fransızlar onlara ne diyor? Jön Türkler. O kedisine Osmanlı diyor ama Fransız ona Türk diyor. Yani Türklük meselesini bize Batılılar öğretti. Sonra, Batılıların bize öğrettiği Türklüğü biz bir savunma kaynağı haline getirince, bu sefer kendilerinin başlattığı şeyi kendileri yıkmak istediler. Dil meselesi çok hassas ve çok önemli bir mesele Handancım. Türkiye’nin bu gün kendisini geliştirebilmesi ve kendisini muhafaza edebilmesi için dil meselesi.

Soru:*Türk sineması size göre Türk toplumunu okumayı başarabilmiş midir yada toplumsal bir ayna olabilmiş midir.?*

Evet Handancım güzel,

Önce çok keskin, çok iddialı bir görüş ile başlayayım. Türk sineması dünyada eşi benzeri olmayan bir mucizedir. Nedenine geleli. Dünyada sinemanın var olması nasıl gerçekleşmiştir? Batı sanayi ülkeleri yani ABD, İngiltere, Fransa ve biraz gerilerden de Almanya geliyor. Büyük ölçüde İngiltere tabi. Burada sinema, fotoğrafın hareketlendirilmesin araştırmalarından ortaya çıkan teknik bir buluştur. Bu teknik buluş, kısa bir süre içinde bir teknik buluş olmayı aşmış, bir halk eğlencesi haline dönüşmüştür. Ve bu şekilde Batı dünyasında bir eğlence endüstrisi ortaya çıkmıştır. Bu büyük kentlerde yaygınlık sağlayan bir oluşumdur. Ve tabi ki hiç kuşkusuz burada hedef neydi? Bundan amaç tabi para kazanmak. Endüstrinin esas amacı ne? Medeniyet mi? Hayır. Esas amacı para kazanmaktır. Medeniyet Batılılar içi ne? Kimin en çok parası varsa en medeni odur.

Şimdi sinema ortaya çıkış itibarı ile Batı ülkelerinde büyük sermaye ve o büyük sermaye ile sağlanabilecek teknoloji ve o şekilde geniş Pazarlara hitap edebilen bir eğlence endüstrisi. Bir model bu. İkinci model, Sovyetlerin ortaya çıkması ile Sovyetlerin kurucusu, öncüsü Lenin dedi ki: “Sinema bizim için sanatların en

önemlisidir.” Lenin 1919 yılında bu sözü ettiğinde Batıda hiç kimse sinemayı bir sanat olarak görmemekteydi. O tarihe kadar Batı da sinema, ucuz bir halk eğlencesi idi. Böylece Sovyetler rejimleri, ideolojileri itibari ile Batıdan farklı bir sinema anlayışı ortaya çıkardılar. Devletin teşkilatlandığı bir alan, esas itibari ile toplumsal kültürün ve yaygın eğitimin gerçekleştirilmesi ve tabii kendi ideolojilerini sinema yoluyla geniş kitlelere aktarabilmek bu durumda biz ne görüyoruz ? iki tür sinema görüyoruz.

- Devlet tarafından kurulan sinema yani Sovyet sineması
- Büyük kapital tarafından kurulan sinema yani Batıdaki sinema

Gelelim Türkiye’ye. Türkiye’de 1950’li yıllara kadar sinema hareketi çok zayıf kaldı. Türkiye’deki ilk sinema hareketi I. Dünya savaşı sırasında organize edilmiştir. 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Teşkilatı bir askeri teşkilattır. Türkiye’de yapılan ilk filmler askeri filmlerdir. Osmanlı döneminde 1915-1918 arasında ki üç yıl. Mütareke döneminde tabi işler karıştı. Ama Cumhuriyet kurulduktan sonra askerler sinemacılığı tamamen bırakıyorlar. Ordu Sinema Merkezi, foto film merkezine dönüşüyor.

1922 yılında Cumhuriyet kurulmadan bir yıl önce, Muhsin Ertuğrul Almanya’dan Türkiye’ye dönüyor. Sirkeci’de sinema işletmeciliği yapan Seden ailesi var. Ertuğrul onları film yapmaya ikna ediyor. Ve ilk konulu film İstanbul da Bir *Faciya-ı Aşk* çekiliyor. Bu aynı zamanda halka yönelik ilk filmidir. Bundan sonra yine Kemal filme Muhsin Ertuğrul tarafından Halide Edip romanından *Ateşten Gömlek* çektiliriliyor. Ve böylece Muhsin Ertuğrul cumhuriyet’in ilk sinemacısı oluyor. Ve 1938 yılına kadar Türkiye’de konulu film yapan tek yönetmen. Ertuğrul, yılda 1 yada iki yılda 1 film yapabiliyor. Çünkü Türkiye’de sinema sayısı çok az. Ancak İstanbul, İzmir ve Ankara gibi illerde var. Çünkü belli büyük şehirlerin dışında Türkiye’de elektrik yok. Elektriğin olmadığı yerde sinema düşünülemez.

Şimdi asıl büyük değişim 1950’li yıllarda. Neden? 1950’li yıllarda Türkiye’de bir tarımı geliştirme olayı var. Tarımı geliştirmenin birinci şartı sulama. Sulamanın gerçekleştirilmesi için bentler ve barajlar yapmak lazım. Bent ve baraj yaptığın zaman burada elektrikte üretebilirsin. Neticede hangi yerleşim yerine elektrik gidiyorsa orada sinema salonu da açılıyor. Ve nerede sinema salonu açılmış ise orada Türk filmlerine karşı büyük bir talep var. Türk filmlerini yabancı filmlere tercih ediyorlar. Muhsin Ertuğrul 1922’den 1938’e kadar tectir. 1938’den sonra Türkiye’de özellikle Mısır’dan gelen filmlerin etkisi ile Ertuğrul’un dışında bazı müteşebbislerde çok kısıtlı

imkanlarla filmler yapıyorlar. Hepsi ilgi görüyor. Ve işte 1950’li yılların başına gelindiğinde yılda 6-9 film yapılır hale gelmiştir. 50’li yıllar elektrifikasyon hareketi ile Anadolu’da sinema salonlarının git gide çoğalması ve Türk filmlerine talep, film yapımını oldukça artırmıştır. 1950’lerin sonuna gelindiğinde Türkiye’de yapılan film sayısı 100’leri aşmış durumda. Ve işte bu durumda ortaya bir sektör çıkıyor. Bu sektör, bütün sermaye gücü yılda ancak 25-30 film yapacak bir sermaye gücü. Peki nasıl oluyor da yılda ancak 25-30 film yapacak sermaye gücü, yılda 250-300 film yapar duruma geliyor. İşte bu noktada dünya sinema tarihinde olmayan bir mucize. Filmler, kağıtla yapılıyor. Senet, Çalışanların bütün alışverişlerde kullandığı senetler, filmin tamamlanıp gösterime girmesinden 3 aydan 9 aya kadar ödenecek senetler. Yani film yapılırken işletmelerden gelen şu garanti var ki filmi yapın biz filmi göstereceiz. Ve siz bu işin bedelini alacaksınız. Ve bu sistem 1990’lı yıllara kadar devam etti. Şimdi tabi burada ne oluyor.? Burada film sektörünü meydana getiren büyük sermaye değil, devlette değil. Burada ne oluyor? Doğrudan doğruya seyircini Türk filmi seyretme talebinden meydana gelen bir durum. Tabi doğrudan doğruya Türk filmi seyretmek isteyen seyircinin talebini karşılayabilmek için ne yapmak lazım? O seyirci neden hoşlanırsa o filmleri yapmak lazım. Tabi onun hoşlanacağı, onun kabul edeceği filmi yapmak bir günde oluşan bir şey değil. O, yıllar içinde bir çok filmin getirdiği tecrübelerden ortaya çıkan bir bilgi birikimi. Dünya sinema tarihinde bunun bir başka örneği yok, tek. Bu sistem ne zaman yıkıldı? 1990’lı yıllarda özel televizyonların ortaya çıkması ile bu sistem yıkıldı. Mesela TRT yayınları başladığında bir sarsıntı yaşadı ama yıkılmadı. Bu süreçte sinema kendini yeni sosyal şartlara uydurmaya çalışmıştır ama yıkılmamıştır. Ama 1990’dan itibaren özel televizyonlar baktılar ki hangi kanal Türk filmi gösteriyorsa ona ilgi çok büyük oluyor. Bu durum karşısında sinemadan bütün eski Türk filmlerini topladılar ve dayadılar. Tabi evlerine Televizyon alan insanlar, istedikleri filmleri seyretme şansı bulunca sinemaya gitmediler. Bu yüzden o sistem yıkıldı. Ama var olduğu sürece dünya sinema tarihinde bir başka eşi ve benzeri olmayan bir sistemdir. Seyircinin talebi ile ortaya çıkan bir sistem olduğu için seyircinin manevi değerleri ile uyumlu olabilmeyi becerebilmek zorundaydı. Yoksa hayat yok. O açıdan senin sorunda kullandığın tabir ile Türk sineması özellikle 1950’lerden başlayarak 1990’lara kadar Türk sineması Türk toplumunun aynasıdır aynı zamanda.

Değerli vaktinizi ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

EK-2: Yazar Cihan Aktaş'ın Konumuzla İlgili Olarak Yönelttiğimiz Sorulara Verdiği Cevaplar

Soru:*Türk toplumunun sinemaya yaklaşımını nasıl değerlendiriyorsunuz?*

-Türk toplumu sinemayla çok ilgili bir toplum sayılmaz, yine de Yeşilçam sineması halkla bir iletişim kurmayı başarmıştı. 60'lı yıllarda sinema alternatifi olmayan bir eğlence hatta kamusala çıkış imkanıydı. Küçük yerleşim birimlerine kadar uzanan bir sinema ilgisi, toplumsal-kültürel modernizasyonun gerçekleşmesinde de etkili olmuştur.

70'lerin seks filmi furiasını takip eden 80'lerin bunalımlı solcu gazeteci ve yazarları konu alan filmleri yada video kanalıyla bir yayılımı olan ucuz melodramlar nedeniyle sinema seyircisini yitirdi, televizyon kolaylıkla sinemanın yerini aldı. Yeni bir canlanma var görünüyor son yıllarda ama yine de sinemanın eski görkemli günleri, nostaljiyle hatırlanıyor.

Soru:*Sizce Türk toplumu sinemada gördüğü karakterlerden etkileniyor mu yada sosyal hayatında bu karakterlerle özdeşim kuruyor mu?*

-Bir yere kadar bir etkilenmeden söz edilebilir. Aklıma Sadri Alışık, Kemal Sunal, Şener Şen. karakterleri geliyor. Bu oyuncuların canlandığı karakterler, ezik ve saf yürekli vatandaşlar için bir özdeşleşme sunmuşlardır. Azerbaycan'da yaşadığım yıllarda bana Türkan Şoray'ı sorarlardı. Azeriler, Türkan Şoray ağladığında Türk kadınının da ağladığını, güldüğünde ise Türk kadınının da güldüğünü düşünürlerdi, o denli bir temsil yeteneği görüyorlardı Şoray'da. 70'li yıllarda delikanlıların bir Ediz Hun'a benzemektense Malkoçoğlu Cüneyt Arkın'ı kendilerine örnek aldıklarını söylemek olası. Ben her zaman 60 ve 70'li yıllarda sinemada Arkın'ın canlandığı tarihi şahsiyetlerin milliyetçi mukaddesatçı gençler üzerinde, tıpkı Yılmaz Güney'in solcu gençler üzerinde yaptığına benzer bir etkisi olduğunu düşünmüş ve yazmışımdır. Kötülükte bir masumiyetin aranmaya başlandığı yıllarda da bazı lümpen gençlik grupları, 80'li yıllar sinemasındaki Nuri Alço karakterlerini hatırlamaya başlamışlardır.

Bunlara karşılık televizyonun evlerin içine girmesiyle birlikte sinema karakterlerinin gençler üzerindeki etkisi silikleşmiştir. Son yıllarda gençler belirgin olarak televizyon kanallarındaki dizi karakterlerinden etkileniyorlar.

Soru:*Sinema genel olarak içinden çıktığı toplumların yapısını yansıtan bir sanat olarak değerlendirilmektedir. Sizce Türk sineması bizim toplumsal yapıımızı yansıtmakta ne kadar başarılı olabilmektedir.?*

-Bu konuda eskisine göre daha samimi çalışmalar var. Genel olarak bu sinemanın yeni arayışlara mecbur olmasıyla da ilgili yeni bir eğilimden söz edebiliriz. Yönetmenler toplumun gerçekleri konusunda daha dikkatli ve ilgili bir dil kullanmaya kendilerini zorunlu hissediyor gibiler. 60'lı yıllarda da böyle örnekler nadiren de olsa görülüyordu. Metin Erksan, Halit Refiğ, Lütfi Akad gibi yönetmenlerin kimi filmlerinde bunu görmek olası. Entelektüel sinema ise her zaman kurgusal bir halk-toplum modeli üzerine kurulu senaryolarla hareket etmiştir. 70'lerin solcu aydını, 80'li yıllara bunalım içindeki gazeteci olarak atlatılmıştır. Yada 60'ların iffeti kolaylıkla lekelenen kadını 80'li yıllarda cinsel özgürlüğünün bilincine varan kadına terk etmiştir yerini. Biraz da dünyada etkili olan post-modern sinema ürünlerinin etkisiyle, son yıllarda yapılan filmlerde özgünlük veya sahicilik arayışının ciddi bir kaygı olarak kendini hissettirdiğini söyleyebilirim. Bu alanda başarılı bir yönetmenlerden söz etmek gerekirse, aklıma Yavuz Tuğrul ile Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filminin yönetmeni Ahmet Uluçay geliyor.

Soru:*Türk sinemasında dini değerler nasıl işlenmektedir? Bu değerlerin işlenmesi için kullanılan semboller nelerdir.?*

Bu konuda bir genelleme yapmak tabii ki zor. Kimi filmlerde din yaşayan bir olgu olarak görünürken, kimilerinde turistik-folklorik simgeler seviyesinde yer bulabilir. Yeşilçam sinemasında, neredeyse bütün filmlerde bir Kutsi Baba veya benzeri bir isimle pir-ü pak bir kişilik olarak resmedilen iyi yürekli, dini bütün bir ana mevcuttu. Öğüt veren, zor zamanlarda yol gösteren, hayatın anlamı üzerine ilginç fikirleri olan, dindar veya derviş olduklarını hissettiren kişiliklerdir bunlar. Camiler, dini mekanların gösterenleri olarak filmlerde daha kolaylıkla yer bulabilirler. Üç kağıtçı Hacı tiplmesi yanında, başörtünün çarşafın altında fırladıklar çeviren kadın tipi de görünür filmlerde. Bazen geri planda kahraman için bir vicdan muhasebesi kaynağı olarak beyaz tülbentli bir anne yer alır ve temiz süt içmiş evladının kötülüklerden korunması için dua eder. Daha özelde dini sinema kategorisi içinde, doğrudan doğruya tarihteki dinsel nitelikli olayları veya dindar şahsiyetleri konu alan filmler de var. Bunlara bir örnek, *Rabia* filmi.

Başörtüsü sinema filmlerinde çoğunlukla ninelere özgü bir unsur olarak kullanılır. Bu konuda çarpıcı bir örnek, *Kurtlar Vadisi*. Bu filmin dokusu içinde tabii bir unsur olarak daha sık ve her yaşta kadında görülebilecek başörtüsü, yalnızca ve nadiren yaşlı kadınlarda görülür. Sayısız dizi içinde toplumdaki temsili oranında başörtülü genç bir kahramana rastlamak güçtür. Yoga yapan genç kadınlara sıklıkla yer verildiğini görsem de namaz kılan genç kadınlara ilişkin bir sahne hatırlamıyorum ben.

‘Yeşil sinema’ bağlamında değerlendirilen filmlerdeki kahramanlar ise, ideolojik yaklaşımları nedeniyle, dindar kahramanlarının inandırıcılığı bağlamında başarı gösteremediler.

Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi televizyon dizilerindeki mutfak karakterlerini de bu açılardan incelenmeye değer buluyorum. İlber Ortaylı, Cumhuriyet aydınının dini köylülere bıraktığını söylemişti. Din Türk sinemasında ağırlıklı olarak mutfaktakiler tarafından temsil edilmiştir. Bu açıdan bakılacak olursa, mutfak kahramanları her zaman daha sahici kişilikler olarak görünürler. Bu karakterler topluma yayılmış kanlı canlı insanları temsil etmek üzere mutfakta bir araya getirilerek, nispeten suni birer kişilik olarak görünen birinci sınıf kahramanları tamamlıyorlar. Kadınların beyaz tülbentleri oluyor, bazen dindarlığı anlatan sakalıyla bir erkek de katılıyor mutfağa. Tevekkül, tövbe, kader, günah, şükür, sabır, Allah rızası gibi kavramlara atıfta bulunuyor bu insanlar, konuşmaları sırasında.

Soru:*Türk sinemasında din adamları genellikle bir alt karakter olarak işlenmektedir. Bu karakterler üzerinden genellikle nasıl bir mesaj verilmek istenmektedir?*

-Üniversite yıllarında bir kız arkadaşımın, imam imajının duyurduğu korku nedeniyle camiye gitmekten kaçındığını ama bir kiliseye giderken benzeri bir korku duymadığını söylediğini hatırlıyorum. Türk sinemasında imamlar ya çok silik ya da korkutucu kişilikler olarak resmedilmişlerdir. Her iki temsil biçimi de seyirciyi çekmez, iter. Belki istisnalar vardır. Bunlardan biri, Mustafa Kutlu’nun senaryosunu yazdığı ve Halit Refiğ’in yönettiği *Kurtar Beni*’nin , camiye sığınan hayat kadınına yeni bir hayatın kapılarını açan imam kişiliğidir. Yenilerde çekilen alternatif bir film iddiasında görünen Özer Kızıltan’ın *Takva*’sının önce züht ve takva ehli olarak resmedilen kahramanı, para ve makamın kolaylıkla baştan çıkaracağı ezik ve silik, güdük bir kişiliğe sahiptir. *The İmam*’ın kahramanı, mevcut imamlara dönük eleştiriler üzerinden geliştirilmiş, zorlama

bir karşı-tip olarak göründü bana. Ezel Akay'ın *Karagöz ve Hacivat'ı Kim Öldürdü'* isimli filmindeki din adamı sınıfını temsil eden kişilik de, üç kağıtçı ve bağınaz biri olarak görünür.

Soru:*Bu karakterlerin sahip olduğu nitelikleri nasıl değerlendiriyorsunuz.?(Giyim tarzı,davranış biçimi....vs)*

-Ağırlıklı olarak sinik, silik ve itici resmedilen kişiliklerdir söz konusu ettiklerim. *The İmam'ın* İlahiyat fakültesi mezunu imam kahramanı ile alternatif bir sunum denendi ama o da filmin yapısının bütün olarak iyi kurulmamış olması nedeniyle, inandırıcı olamadı. *Kurtar Beni'nin* imamı, hepsinin arasında daha olumlu bir kişilik sunuyor.

Soru:*Bu karakterlerin oluşturulmasında sizce ideolojik bir yaklaşım söz konusu mudur? Yoksa bu karakterler toplumsal karşılıklarını olduğu gibi yansıtmakta mıdır?*

Genellikle toplumsal karşılıklarını oldukları gibi yansıttıkları kanısında değilim. Çünkü bu konularda ağır tabuları var Türk sinemasının. Bu tabuyu kırmayı deneyen çalışmalar da zorlu başlangıçlara özgü kararsızlık ve zaafılarla maluller.

Soru:*Sizce bu karakterler izleyicilerin dini değerlere karşı bakışını olumlu yada olumsuz yönde etkilemekte midir?*

Seyirci bu karakterleri hakiki hayatta karşılığı olmadığını biliyormuş gibi izliyor genellikle. Karikatürleştirme yada aşırı sembolleştirmenin getirdiği bir algı bu belki. Vurgu ağırlaşırken karakter zayıflıyor, silikleşiyor. Bunun nedeni de sanırım yıllarca tek yanlı olarak oluşturulan karakterler. Kuşkusuz toplumda zayıf karakterli ve konumunu istismar eden din görevlileri, bunların yanı sıra dini sembollerini istismar eden kişilikler her zaman mevcuttur. Yalnız Türk sinemasının (aynı zamanda edebiyatının da) dindar kişiliklerinin hep aynı zaafılarla malul, sahtekar, iki yüzlü, riyakar, zayıf kişilikli, kolaylıkla baştan çıkarılabilir kişilikler olarak resmedilmesinin yol açtığı bir zaafı var.

Soru:*Türk toplumunda katı geleneklerin ve tabuların korunması için din, din adamları tarafından bir araç olarak kullanılmakta mıdır? (özellikle kırsal yörelerde.)*

Kullanmanın roman ve filmlerde anlatılmak istendiği oranda yaygın olduğunu düşünmüyorum, hiç yoktur diyemesem de. Çünkü bu roman ve filmlerdeki kurgular, karşı bakışı hiç anlamaya çalışmadan oluşturulmaktadırlar. Küçük yörelerde insanlar, hayat tarzlarının değişimi konusunda daha hassas görünürler; bu her yerde böyledir. Bunun yanında feodal yapının korunması için bel bağlanan adet ve ananeleri etkileyici

kılmak için, bunları din'le ilişkilendirme eğilimi yaygındır. Halkı sömürmek için hurafeleri din adına ileri süren din adamına rastlanabilirse de bence bu tür bir sömürde daha ziyade hasbelkader din adamı kisvesine bürünmüş cahil kişilikler rol oynarlar.

Soru:*Din adamı karakterleri ile çizilen olumsuz nitelikli tipler kişisel özellikleri açısından mı, yoksa bu karakterler üzerinden dini kurallar mı eleştirilmektedir.?*

-Daha ziyade dinin bağnazca anlaşıldığının ifadeleri olarak oluşuyor bu karakterler gibi geliyor bana. Dinin kurallarını doğrudan doğruya hedefleyen göndermelere 70'lerin sosyal gerçekçi sinemasında rastlandığı oluyordu ama yaygın eğilim, uygulamadaki anlayışları eleştirmek şeklindedir. Fakat olumlu örnekler pek az yer verilmesi nedeniyle genel üslup (ve gösteren) olumsuz din adamı veya dindar kişilik karakteri üzerinden kurulmuş oluyor.

Soru:*Son dönemlerde Türk sinemasında göze çarpan din adamı tiplerini ne şekilde okuyorsunuz? (Örneğin, Takva, The İmam, Deli Yürekteki Kuşçu tiplmesi gibi)*

-Yukarıda yer yer değindiğim gibi bu karakterlerin ortaya çıkmasının birkaç nedeni var. İlk olarak sinemada yeni arayışlar ve yeni talepler kendini dayatmış bulunuyor bütün dünyada. Batılı olmayan ülkelerin sinemalarının 'yerli' nitelikleriyle evrensel bir başarı kazanabilmesinin ilk şartı, toplumsal gerçekçiliğin büyüğü gerçekçiliğe dönüştüğü bir duyuş ve bakış. Türk sineması bu dalganın gücünü 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren fark etti denilebilir. Dolayısıyla, toplum ve değerleri konusunda daha gerçekçi filmler yapılmaya başlandı. Tabii bu yeni yönelimi birden çok unsur şekillendiriyor. Burada mesela, yeni yönetmenler kuşağının eski ideolojik katı yargılardan uzak bulunuşlarının önemini de göz ardı etmemeliyiz.

EK-3:28.01.2008 Tarihinde Elazığ Sosyal Hizmetler İl Müdürü Zeynel Abidin Koç İle Yapılan Söyleşi

Soru: *Türk toplumunun sinemaya yaklaşımını nasıl değerlendiriyorsunuz?*

Türk toplumunun sinemaya yaklaşımı görebildiğim kadarıyla kendisini ifade etmesi ve çoğunlukla da umut, ideal ve özlemlerini yansıtması açısından romantik bir yaklaşım tarzındadır. Özellikle de kent nüfusunun artışıyla da kentli olmanın bir göstergesi olarak algılanmıştır zamanında. Ancak bu, televizyon kanallarının çoğalması ve yaygınlaşması ile zayıflama sürecine girmiştir.

Soru: *Sinema genel olarak içinden çıktığı toplumların yapısını yansıtan bir sanat olarak değerlendirilmektedir. Sizce Türk Sineması bizim toplumsal yapımızı yansıtmakta ne kadar başarılı olabilmektedir?*

Türk sinemasının genelde toplumumuzu yansıtan bir birikim ortaya koymuştur kanaatindeyim. Cumhuriyetle birlikte ortaya çıkan birçok sosyo-kültürel ve ekonomik süreç ve sorunları irdelemiş bulunmaktadır. Ve hatta bu konuda kendisince her konuya ve sürece münhasır bay ve bayan idoller de ortaya koyabilmiştir. Örneğin burjuva sınıfının sosyetik yaşam tarzına genelde Ayhan Işık, Ediz Hun, İzzet Günay bayanlarda ise genelde Belgin Doruk, Filiz Akın adlarının öne çıkarılması. Köy ve kent ikilemi içinde kalan sorunlarda genelde Tamer Yiğit, Fatma Girik'in yiğit bir Anadolu kadını ve erkeği tiplemesiyle öne çıkması, köy veya kentlerde (Kendi dokularına uygun) büyük aşkların yaşandığı filmlerde genelde Türkan Şoray'ın öne çıkarılması tarihi ve Aksiyon filmlerinde genelde Cüneyt Arkın'ın öne çıkarılması, kabadayı ve racon filmlerinde önceleri Yılmaz Güney'in sonraları Kadir İnanır'ın yer alması, bunların haricinde önceleri salon filmlerinde sonrasında da toplumsal ve siyasal içerikli filmlerde Yılmaz Güney ve Tarık Akan'ın ön planda olması

Ayrıca komedi tarz filmlerinde Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman gibi şahsiyetlerin öne çıkarılması daha öncesinde Münir Özkul, Sadri Alışık, Vahi Öz gibi şahsiyetlerle temsil edilmesi. Arabeskleşen Kent nüfusunda bir Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses'in ön planda olması.

Tüm bunlardan anlaşılıyor ki Yeşilçam Türk Filmleri toplumsal yapıyı irdelemiş, okumaya çalışmıştır. Ancak okumaları çözümlemeleri ve çözümleri zaman zaman adeta bir proje kapsamında ideolojik olmak durumunda kalmıştır. Bazen bu

anlamda teşhisi doğru olmakla beraber çözüm ve tedavi noktasında gerçeği yansıtmaktan uzak kalmıştır. Ancak yinede Türk sinemasında şifre olarak Türk toplumunun yaşadığı süreçlerin hemen hemen hepsini bulmak mümkündür. Hatta bu anlamda bazı zamanlarda toplumsal rehabilitasyon görevini üstlendiği de söylenebilir. Sözgelimi 12 Eylül ihtilalinden hemen sonra Kemal Sunal filmlerinin vizyona çokça sürülmesi gibi.

Soru: *Türk sinemasında din adamları genellikle bir alt karakter olarak işlenmektedir. Bu karakterler üzerinden genellikle nasıl bir mesaj verilmektedir?*

Din ve dini şahsiyetlere karşı Türk sineması bazen bir proje kapsamında adeta bir ideoloji taşıyıcısı olarak hareket etmiştir. Maalesef beklide en göze çarpan yönü Türk Sinemasının Dine ve dini temsil eden karakterlere karşı olumsuz anlamda sergilediği tavrıdır. Adeta dinle alakalı olan her şeyi ve herkesi bir öcü ve ilerlemenin önünde engel örümcek kafalı bir varlık olarak göstermesi belki de tenkit edilecek en büyük zaafıdır. Tabi burada tamamen dine karşı olumsuz bir tavır değil de daha çok sekiler bir din anlayışının olması gerektiğine vurgu yapılması söz konusu. Ki buda bir ideolojinin gereği olarak taktiksel olarak yapıla gelmiştir.

Modernliğe geçişin önünde en büyük engel dini şahsiyetler ve anlayışlar olarak sunulmuştur. Bunlarla da mücadele etmek modern olmanın bir gereğidir. Türk Sinemasında Din ve din adamları maalesef geri kalmışlığımızın bir sebebi olarak vurgulanmıştır. Çoğu zamanda taktik gereği camiye karşı okul dini şahsiyetlere karşı ise modern bir kişi çıkarılmıştır.

Soru: *Türk Sinemasında izlediğimiz din adamı karakterleri toplumda yaşayan din adamlarının duruşunu yansıtmakta mıdır? Bu karakterlerin oluşturulmasında sizce ideolojik bir yaklaşım söz konusu mudur?Yoksa bu karakterler toplumsal karşılıklarını olduğu gibi yansıtmakta mıdır?*

Eski ve yeni tarihli Türk filmlerindeki din adamı tiplerinin bence dini şahsiyetlerle uzaktan yakından alakası yoktur. Sözgelimi Musahip zade Celal'in *Aynaroz Kadısı* Muhsin Ertuğrul aracılığıyla tiyatroya ve oradan da sinemaya aktarılmasıyla başlayan bu furyanın tamamen ideolojik saiklarla yapıldığı kanaatindeyim.

Vurun Kahpeye, Öğretmem Kemal, bazı komedi filmlerinde ve bazı köy hayatını anlatan filmlerde *Züğürt Ağa, Zübük* gibi temsili yapılan şahsiyetler çoğu zaman fitneci, menfaatçi, paragöz esas kızın namusuna doğrudan veya dolaylı yoldan tasallut eden şeklinde gösterilmiştir maalesef. Bütün zamanlarda her yerde her şey adına istismarcılar çıkabilir. Bu anlamda din bezirganları mutlaka olmuştur ve olacaktır da. Ancak Türk Sinemasında din adamlarına yaklaşım temelde ideolojik ve altyapısı olmayan çürük bir yaklaşım olduğu için dikkat edildiğinde filmlerde bahse konu tipler bir köyde –kasabada veya geleneksel bir mahalle veya mıntıkada geçmektedir. Ki bu mekanlar toplumsal hayatın en ücra ve en küçük mekanlarıdır. Buralarda temsil edilen bir cami imamı ve bir dini şahsiyet, kurumsal açıdan Diyanet veya geleneksel din alimleri kavramı içerisinde hiyerarşi olarak neyi temsil edebilir ki.

Örnek verecek olursak köydeki bir uzman çavuş rütbesi ve yetkisi itibari ile-devlet ve toplum nezdinde – ordu hiyerarşisi içerisinde neyi temsil etmektedir ki. Ondandır olan bir yanlısın kurum olarak bütün orduya teşmil edilmesi doğru olsun. Ücra bir kasabada bir bekçinin veya rütbesiz bir polisin Emniyet teşkilatı hiyerarşisi içerisinde temsil ettiği konum neyse bence ücra bir köy veya kasaba imamının da temsil kabiliyeti bu ölçüdedir. Ancak maalesef söz konusu din ve dini şahsiyetler olunca bu ölçü ve miyar hiç gözetilmemiştir Türk sinemasında. Kaldı ki 1980 öncesi Diyanet teşkilatı Anadolu’nun bir çok yerinde resmi kadro verememekteydi. Bu açığını çoğu zaman çok kısa kurslar veya sınavlarla, beraatlar vererek gidermekteydi. Memleketimizde alimliğiyle tanınan bir şahsiyete günün birinde “Hocam hizmetlerinizle tanınan bir şahsiyetsiniz Birçok öğrencinizle tanışma fırsatım oldu. Keşke içlerinden şu, şu kişilere hiç ders vermeseydiniz. Şimdi toplumun başına hocalık payesiyle bela olmuşlar” demiştim. Verdiği cevap manidardı. Bana cevaben şunu demişti. “ Oğlum haklısın fakat benim o bahsettiğin kişileri kabul ettiğim dönemlerde bazı yörelerin gerçekten “ birkaç namaz suresi, bilip, namaz kıldırın, cenazeleri dini usuller gereği kaldırmayı bilen, nikah kıymayı bilen, teravîh namazını kıldırabilecek düzeyde olan azda olsa üç- beş ilmihal bilgisini öğrenen yani tabiri caizse hiç okuma yazma bilmeyen bir yerde azıcık da olsa Ali okulunu bitiren bir kişi ne kadar önem arz ediyorsa o kadar önem arz eden bu insanlara ihtiyaç vardı. Dolayısı ile o yörelerde biraz zeki çocukları alır 2 – 3 sene okutur bu hizmetlerin aksamaması için köylerine veya bölgelerine gönderirdim. Yani gerektiği gibi rahle-i

tedrisimizden geçip alim veya faziletli bir ilim talebesi olarak yetişemediler. Noksanlıkları bundandır. Dolayısıyla Din adına hiçbir şeyin bilinmediği bir ortamda onların söyledikleri her şey dini bir emir gibi algılandı. Onlardan bazıları da iyi bir ilmi terbiye alamayınca böyle softalaştılar ama Allah’a şükür millet yanlış olanı kendi irfanı ile tefrik edebiliyor. Hem sonra bizler de olması gereken düzeyde yetişmedik ki – demişti.” Bu anekdot aslında birçok şeye ışık tutacak düzeyde bir anekdottur.

Netice olarak řunu söylemek mümkün Türk filmlerindeki bazı tipler her zaman mevcuttu ve muhtemeldir ki mevcut ta olacaktır. Yalnız Türk Sinemasında vurgulanan bu istismarcılık bu bütün kurumun ve meslekler için geçerli olup bir kuruma veya mesleğe veya kavrama münhasır değildir. Dolayısıyla bu tiplerin sinemada işlenme tarzı kavramsal ve kurumsal olarak hem gerçeği yansıtmamakta hem de ideolojik bir duygusallık içerisinde verilmekte olduğundan objektiflikten uzak dūřmektedir.

Soru: *Sizce bu karakterler izleyicilerin dini değerlere karşı bakışını olumlu yada olumsuz yönde etkilemekte midir?*

Küçük bir kesimin haricinde etkilemediği kanaatindeyim. Nitekim Türk toplumunun genelinin bugün geldiği sosyal ve siyasal düzlem ve bu düzlemde ifade edilen söylemlerden yana tercihleri bu kanaatimi pekiştirmektedir. Zira Türk toplumunun gönlünde ve hafızasında İslam Dininin saf ve yüce bir yeri vardır. Bu öyle birkaç kötü temsille zayıflatılacak bir noktada değildir. Neticede Türk toplumu dini ve tarihiyle barışık bir toplum olmaktan uzaklaşmak istemiyor. Ve bu çerçevede siyasal, sosyal ve kültürel tercihlerini belirtiyor. Bunun bütün kesimlerce iyi okunması gerekmektedir. Keşke Türk sineması din adamlarına ve dini değerlere karşı şaşı bakışını çok önceden düzeltseydi de toplumun dini değerlerle buluşmasında olumlu katkı sahibi olsaydı diyorum. Böylece belki Türkiye’de toplum bireylerinin din adına bir çok marjinal grupları tanınması ve doğru bir duruş sergilemesinde önemli bir rol oynayabilirdi Ama sanırım esas oğlanın (Türk Sineması) böyle bir rolde oynaması kendisine hiç mi hiç fısıldanmamıştır. Bundan sonrası için düzelme ihtimali sinyalleri vermektedir.

Soru: *Türk Sineması ile Batı Sinemasındaki din adamı tiplerini karşılaştırabilir misiniz? Son dönemlerde Türk Sinemasında göze çarpan din adamı tiplerini ne şekilde okuyorsunuz? (Örneğin Takva, The İmam, Deli Yürekteki kuşçu tiplmesi)*

Neticede Türk sineması kendi özgün yapısını ortaya koymakla beraber çerçeve olarak Batı sinemasıyla paralel bir şekilde kendini idame ettirmiştir. Zaten Türk sineması batıcı bir sinemadır. Batı nedir? Batı kendi tarihi değerleri ve dini değerleri ile çatışan bir paradigmadır. Batıda din adamları cin çıkaran, şeytan kovan, kiliseye belli bir ücret karşılığında günah çıkartan Umberto Eco'nun (gülün adı – romanından- Sean Conery – Şeytan Richard Burton – Günaha Son Çağrı- Kazancakis – Montrealli İsa – gibi) şekilde temsil edilmektedir. Türk sinemasında da üfürükçülük, para karşılığı her şeyi mubah gören veya insanı hemen kafirlikle itham eden, cin kovan veya her türlü yeniliğe ve (yenilik güzeldir her zaman) karşı tutucu tavır sergileyen sahtekar, yobaz, softa çember sakallı tiplerle temsil edilmiştir maalesef. Örneğin son zamanlarda bir TV de oynanan Hacı dizisindeki esas oğlanın irtibatlı olduğu hoca gibi Toplum ve Devlet Düşmanı.

Kuşçu tiplmesine gelince bir alim veya dini şahsiyet olmaktan çok irfan sahibi maneviyata düşkün dünyayı hiçlemiş bir derviş modelidir. Burada üstünde durmayı zorunlu gördüğüm bir noktayı ifade etmek istiyorum.

Gerek *Deli Yürek*te gerek *Kurtlar Vadisi* vb. filmlerde bir dini şahsiyetten öte biraz Bektaşî Melamî karışımı gönül dünyası zengin ve dingin Abdal tipler söz konusu. Gerçekten bu tipler aracılığıyla İslam dininin özellikle irfan boyuttaki çok güzel tavsiyeleri ve ilkeleri ifade edilmektedir. Ancak ne yaman çelişkidir ki bu güzel ilkeleri Türk Sineması henüz sarığını ve cüppesini giyinmiş cemaate vaaz eden bir hocaya söyletmiş değildir. Hatırladığım kadarıyla bir *Küçük Ağa* (Çetin Teknor.) filminde iyi ama eskiye bağlı bir hoca tiplmesi yapmıştır. Fakat o hocanın da iyi olabilmesi için hocalığı bırakıp Küçük Ağa olması gerekmiştir.

The İmam Takva vb. filmler ise sekülerizm'in zorunluluğunu yoksa kent hayatı içerisinde (Modern figürler olmadığı takdirde dini şahsiyetlerin pek yol alamayacağını biraz "Herodian" bir yaklaşım tarzı ve mantığıyla çevrilmiş filmler olarak algılamaktayım. Bu tür yaklaşımların pek öyle Sadra – Şifa, Derde Deva yaklaşımlar olduğu kanaatinde değilim

. Saygılar.

NOT: Sorunuzdaki Din adamları tabiri İslam dininin geleneğinde var olan bir tabir değildir. Doğrusu bunun da kendi düşünce yapımızda tartışılması gerekmektedir. Çünkü bizim geleneğimizde Alim – fakih gibi kavramlar söz konusudur. Yani eski dilde Memnu-din vardır da, Rical-u-din kavramı yoktur. Bu anlamda din adamları kavramı Hristiyanlık, Budizm ve Yahudilikte olan bir kavramdır. İslam dininin tarihinde ve kavramsal geleneğinde böyle bir tabir veya tesmiye söz konusu olmamıştır. Bu tesmiye daha çok, Cumhuriyetle birlikte söylenmeye başlanmıştır ki buda batıcılık projesinin basit gibi görünen ama düşünülmüş bir uzantısıdır.

Ek-4:Vaiz ve Dinler Tarihi Uzmanı Ediz Elşen ile 11.10.2008 tarihinde yapılan söyleşi.

Soru:*Türk toplumunun sinemaya yaklaşımını nasıl değerlendiriyorsunuz.?*

Türk toplumu denince mitolojisini, tarihini anlamak lazım. Türk kültüründe bir Meddah geleneği var ve bunun son temsilcisi olarak da İsmail Dümbüllü dür. Bu meddah geleneğini incelediğimizde karşımıza tiyatrosal bir sinema çıkar. Bizim musikimiz ve edebiyatımız sinemamızı besleyen kaynaklardır. Yalnız İslam'ın görselliği -günümüz dünyasının telakkisi – sinemamızı anladığımızda Türk toplumu buna yeni yeni adapte olmakta ve geriden bakmaktadır. Çünkü son üç hikmetin gelişme boyutunu biz batıda görüyoruz. Ama bunun menşei Türklerdir. Batı'da sinemanın başlangıcı da 1905'lere kadar uzanır. Günümüz tarzında sinema Batı için de 1940'larda başlar. O yıllarda gerek teknoloji olarak gerek bakış açısı olarak Türk toplumu bu sanat için yeterli bir düzeyde değildir. Türk toplumunun yaşadığı Kurtuluş Savaşı, Çanakkale Savaşı vb savaşlar bu sanat dalını geri planlara itmiştir. Ancak Kur-an'a ve Türk geleneğine baktığımızda, Hz. Yusuf Kıssasına baktığımızda, Hz. Peygamber'in hayatına baktığımızda bunlar inanılmaz bir senaryodur. Bunlar başlı başına filme aktarılmamış filmlerdir. Bu yönüyle İslam bir çok sanatı teşvik ettiği gibi muhakkak sinemayı da teşvik eder. Kıssalarda sinematograf bir boyut vardır. Yusuf Kıssası kıssaların piridir. Bu Mısır ve İran'da filme aktarılmıştır inanılmaz bir senaryodur. Zaten yaşadığımız kaderi yazan da Allah-u Teala dır. Yine en kutsal senaristte Alla dır diyebiliriz. Senaryo mükemmel, dekor mükemmel, oyuncular mükemmel ve hayat bir sinemadır.

SORU: *Türk sinemasının Türk toplumsal yapısını yansıtırma noktasında başarılı olduğunu düşünüyor musunuz?*

Sinemamızın başlangıç yıllarının toplumumuzu yansıttığını söyleyebiliriz. Ancak 1960-1990 arası çok kötüdür. Olmayan bir Türk kültürü, olmayan bir İstanbul ve topluma sürekli bir ümitsizlik ve karamsarlık aşılayan filmler. Bu neden böyle yapıldı? Akla gelen ilk sebeplerden biri savaşların artık kılıç-kalka ile yapılmadığıdır. Kültürel savaşlar var. Müzik ve sinema aracılığı ile bu yapay kültür Türk toplumunun içlerine doğru genişliyor. Ancak 90'lı yıllardan sonra teknolojik eksikliklere rağmen iyi niyetli çalışmalar oluşmaya başladı. Ben sinema ile futbolu birbirine benzetirim. Futbolda geçmişte sürekli yenilgilerimiz olurdu bunları artık unuttuk. Takım olarak ve bireysel olarak başarılarımız arttı. Sinemamızda da böyle başarılı çalışmalarımız var. Daha iyi

olması için güçlü senaryoların ve iyi bir alt yapının olması şart. Ayrıca taklit hastalığından vazgeçmek lazım. Bakıyorsunuz Türkiye’de bir çok popüler beste ve sinema senaryosu çalınmış yada taklit edilerek oluşturulmuş. Bunu iyi bir sinema gözlemcisi gözlemleyebilir.

Bir filmi yada melodiyi çok beğeniyorsunuz bir de bakıyorsunuz çalınmış. İnsanın şevki kırılıyor. Hepsi için söylemiyorum bunun yanında çok güzel çalışmalar var. Örneğin son dönemde izlediğim bir ‘Musallat’ filmi var. Bence benzersiz bir örnek. Gerçek bir hikaye. Türk sineması standartlarında senaryosu, müziği, görüntüsü kusursuz. Bir de ‘Takva’ örneği var. Orijinal senaryo dalında ödüller aldı. O da çok iyi bir film.

Soru:*Türk sinemasındaki din adamları karakterlerini nasıl değerlendiriyorsunuz?*

Bunu iki yönlü değerlendirebiliriz. Çok olumsuz olarak sunulan filmler olduğu gibi olumlu bir sunuma sahip filmlerde vardır. Benim bir vaiz olarak sinemaya ilgi duymam ilginç karşılanabilir. Ama dinimiz sanatın her türlü olumlu yanına cevaz veriyor. Ama maalesef Allah’ın yasak etmediğini birbirine yasak eden bir toplumsal yapı ile karşı karşıyayız. Sahte gelenek dinin önüne geçiyor ve bir çok noktada toplumu etkisi altına alabiliyor. Bu açıdan baktığımızda gerek yakın çevremiz gerekse Türkiye geneli ki ben Keşan’dan Hakkari’ye kadar hepsini Şark ve aynı görüyorum. Sinemaya giden bir insanın yadırganması ve yine sinemaya giden bir din adamının yadırganması son derece yanlış ve İslam dininde olmayan bir tutumdur. Sanatla uğraşmayan İslam’ı anlamamış demektir. İmam Şafi’nin hayatına bakın İmam Hanefi’nin hayatına bakın bunlar sinemaya gitmişlerdir. Sait Nursi sinemaya gitmiştir. Bu diğer İslam ülkelerinde böyle değildir. Molla unvanı taşıyıp ta sinema eleştirmeni olan insanlar var. Bu konuda maalesef olaya çok mutaassıp bakıyoruz. Örneğin İmam Şafi ney dinlemeyi sevap sayıyor. Ancak siz böyle değil de tam tersi bir noktadan baktığınızda İslam hiçbir sanat dalına izin vermiyor ve yaşanılmaz bir din gibi görünüyor. Oysa bu çok yanlıştır. İslam tüm sanatlarla barışık bir dindir. Gösterilmek istendiği gibi sanata karşı yasakçı bir tutumu yoktur. İslam hayatın her alanında aktif olmalıdır. Böyle olmazsa kıyıda köşede kalmış mutaassıp hayattan başka alternatifi olmayan güdük tiplere İslam kalmış olur.

Soru: *Türk sinemasında yer alan din adamı tiplemesi size göre İslam dini ile uyumlu mudur?*

Şimdi özellikle 60-90 arasında olumsuz bir yaklaşım söz konusudur. Asla İslam dini ile alakası olmayan din adamı tiplemeleri vardır bu filmlerde. O dönem insanlarını toplasanız ve sorsanız böyle imamlar var mı? Size olumsuz cevap verirler. Arkeolojik kazı gibi. O dönem sinemasında hayali ve uydurulmuş bir atmosfer vardır. Ki bu filmler yüzünden İstanbul'un bende çok olumsuz bir imajı vardır. Dünyanın önemli merkezi şehirlerinden biri olmasına rağmen o dönem filmlerine bakınca mutsuz, umutsuz, yalnız insan kalabalıklarının yaşadığı bir yer olarak telakki edersiniz. Belki doğrudur bir dönem İstanbul'u göçlerinde etkisi ile yalanın, aldatmanın ve bir çok olumsuzluğun bir arada yaşandığı bir yer olabilir. Ama bu olumsuzlukları bir genelleme ile ifade etmek doğru değil. Bir söz vardır: "Batıl'ı tasvir safi zihinleri bozar." O açıdan batıl olanı çok fazla tasvir etmemek lazım. Bu günde aynı şey ile gene karşı karşıyayız. Gazeteleri açtığınız da karşınıza cinayet haberleri, yalan haberleri, dolandırıcılık haberleri çıkıyor. Oysa bu tip haberleri batılı ülke gazetelerinde görmek mümkün değil. Orada olumsuz şeyler olmuyor mu? Elbette oluyor. Ama bunu abartarak gazete haberi yapmıyorlar. Bu haberlerle siz suça meyille insanları teşvik etmiş oluyorsunuz. O açıdan hiçbir zaman gazetelerde o kötü örnekler yer vermemek gerekir.

Bizim ülkemizde hiçbir değerimizin yıpratılmasına izin verilmemelidir. İmamların yıpratılmamasına da bu manada izin verilmemelidir. Ancak bunu tam tersi yapılmaktadır. İmamlar çok hoyratça yıpratılmaktadır. Buna bağlı olarak bir çok müessesemiz yıpratılmıştır. Bu filmler aracılığı ile Türkiye'nin imajı yıpratılmıştır. Buna bağlı olarak "zihinsel soykırım" denen kavram ortaya çıkmaktadır. Zihinsel soykırım, bir milleti soykırıma uğratmaktan daha tehlikelidir. Nedir bu?

Sen çocuğu çizgi filmler aracılığı ile tüketim toplumuna alıştırırsın. Başka ülkelerin kültürünün senin kültürünün önüne geçmesine müsaade edersin. Bu şekilde başlayan zihinsel soykırım yabancılaşmanın başlaması ile tamamlanmış olur. Bunlar çocuğun bilinç altını bozar. Bu çocuklara her şeyden önce kendi kültürünü öğretmek gerekir. Sonra yabancı kültürleri tanınması çok faydalı olur.

SORU:*Türk sinemasında son dönemlerde çekilen, "The İmam", "Takva" gibi filmlerde sunulan din adamı tiplemesini nasıl değerlendiriyorsunuz.?*

Bu filmlerde izlediğim İmam karakterlerini olumlu buluyorum. Örneğin The İmam filmindeki gibi örneklere rastlamak mümkündür. Fedakar imamlarımız çok fazladır. Tabi ki her mesleğin suiistimal edenleri vardır. Ancak bunu genele yaymak doğru bir yaklaşım olmaz. İmamlık her şeyden önce bir peygamber mesleğidir. İmamlık mesleğinin en önemli örneği peygamberin kendisidir. Buna bakmak ve ona göre bir değerlendirme yapmak gerekir. İsa peygamber de imamdır. Türk müziğinin önemli isimi olan Sadettin Kaynak imamdır. Sultan Ahmet Camii imamı. Türk Musikisinin Cumhuriyet dönemindeki en önemli bestekarıdır. Örneğin Kani Karaca vefat ettiğinde Türk Musikisi çok büyük yara aldı. Yine diğer önemli bir örnek Rakın El-Kutlu imamdır. İzmir Hisar camii imamıdır. El-Kutlu hiç şüphe yok ki çok büyük bir bestekardır. Hocası son saray imamı tamburi Ali Efendidir. Yıldırım Gürses imam yaşayışına sahip bir insandır. Bekir Sıtkı Sezgin hafızdır. Bu bağlamda musiki ve imamlık iç içedir. Tiyatro, sinema ve musiki de iç içedir. Bunları bir birinden ayrı düşünmemek gerekir.

-Çok teşekkür ederim.

-Ben teşekkür ederim