

**T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON ANA BİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI**

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DİNİ ÖGELERİN
İNCELENMESİ: GİRDAP FİLM ÖRNEĞİ**

MELİKŞAH YAZICI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN
Doç. Dr. Enderhan KARAKOÇ**

KONYA-2019



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	MELİKŞAH YAZICI
	Numarası	114223001002
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA/RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
	Tezin Adı	2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DİNİ ÖGELERİN İNCELENMESİ; GİRDAP FİLM ÖRNEĞİ.

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

MELİKŞAH YAZICI
(İmza)



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin	Adı Soyadı	MELİKŞAH YAZICI
	Numarası	114223001002
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA/RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	DOÇ. DR. ENDERHAN KARAKOÇ
	Tezin Adı	2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DİNİ ÖGELERİN İNCELENMESİ; GİRDAP FİLM ÖRNEĞİ.

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan **“2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DİNİ ÖGELERİN İNCELENMESİ; GİRDAP FİLM ÖRNEĞİ”** başlıklı bu çalışma 25/06./2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman/Üye	İmza
Doc. Dr.	Enderhan KARAKOÇ (Danışman)	
Dr. Öğr. Üyesi Onur TAŞKAS	Üye	
Dr. Öğr. Üyesi İzzet KAYA	Üye	

ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR

Sinema resim, heykel, mimari, dans, şiir ve müzikten sonra gelen ve belki de hepsini kapsayan kendine has özel bir dile sahip yedinci sanattır. Sinema beyaz perdede var olduğu ilk yıllardan günümüze kadar var oluş hikâyesinde din ile hep iletişimde olmuştur. Din, gerek Osmanlı'da gerekse Türkiye Cumhuriyeti'nde toplumsal yapıyı şekillendiren temel yapı taşlarından biri olmuştur. Sinemanın Osmanlı'ya gelişinin ve hızla yayılmasının ardından toplumsal yapının laik sisteme evrilmesinden sinema da etkilenmiştir.

Biz bu çalışmamızda sinemanın din ile arasındaki iletişimini incelerken dönemlere göre oluşan farklılaşmaları ve dini öğelerin kullanımını ortaya koymaya çalıştık. 2000'li yıllardan sonra teknolojinin kullanımıyla dev bir endüstri haline gelen sinemanın din ile iletişimi de değişmiş ve incelemeye değer bir önem arz etmiştir.

Araştırma sürecinde birçok kişinin yardımı ve katkısı olmuştur. Çalışma boyunca desteklerini esirgemeyen hocalarım; Doç. Dr. Enderhan Karakoç ve Dr. Öğr. Üyesi Süleyman Sırrı Yılmaz'a, her zaman yanımda olan eşim Mahide ve oğlum Metehan'a ve araştırmaya, yazım aşamasında desteklerini esirgemeyen Öğr. Gör. Dr. Sefa Doğru, Öğr. Gör. Yasemen Göksüğü, Öğr. Gör. Abdullah Mert ve Emre Haktan İnevi arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunuyorum.

Melikşah YAZICI

Konya,2019



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	MELİKŞAH YAZICI
	Numarası	114223001002
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA/ RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	DOÇ. DR. ENDERHAN KARAKOÇ
	Tezin Adı	2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DİNİ ÖGELERİN İNCELENMESİ; GİRDAP FİLM ÖRNEĞİ

ÖZET

Sinema ve din arasındaki ilişki, sinemanın icadından günümüze kadar etkisini hiçbir zaman kaybetmemiştir. Türk Sineması ve Din ilişkisi üzerine yaptığımız bu çalışmada: Sinemanın Türkiye'ye geldiği tarihten günümüze kadar, dönem dönem din ile nasıl bir ilişki içinde olduğunu, dini öğelerin filmlerde nasıl kullanıldığını, 2000'le başlayan Yeni Sinema Akımı'nda dinin işlenişinin eski dönemlerden ne tür farklılıklarla beyaz perdeye aktarıldığını tespit etmeye çalıştık.

Türk Sineması'nda dönemin ideolojik bakış açısı, toplumsal farklılıklar, din ve toplum arasındaki ilişki, sinema ve din arasındaki ilişkiye yansımıştır. Sinemanın icadından çok kısa bir süre sonra Osmanlı Devleti'nde kullanılmaya başlaması ve kabul görmesi Türk Sinema tarihi açısından gurur vericidir. Sinemanın Osmanlı'da hızlı bir şekilde kabul görüp yaygınlaşmasında halkın seyrinden çok hoşlandığı Karagöz oyunlarının büyük etkisi vardır. Cumhuriyet'in ilanı ve sonrası toplumsal yapı içinde tartışmalara yol açan laik ve dindar farklılaşması çekilen filmlerde dinin işleniş şekline yansımıştır. Cumhuriyet'in ilan edildiği ilk dönemler çekilen filmlerde, din çoğunlukla imam figürü ile temsil edilmiş, imam karakteri ise olumsuz imgelerle kullanılmıştır. Hazretli Filmler Akımı'nda ise din, sinemada ticari bir sömürü aracı haline dönüşmüştür. Kendini, toplumun komünist, İslamcı, milliyetçi gibi ideolojik alt katmanlarında sınıflandıran yönetmenler, ideolojik fikirlerine uygun bir din yorumunu filmlere

yansıtmışlardır. Kimi dini, hayatın vazgeçilmez temel unsuru, kimi ise ezilen sınıfları oyalamak için uydurulmuş kurallar olarak görmüş ve filmlerinde bu şekilde anlatmıştır. 2000'li yıllar Türk Sineması'nda devrim niteliğinde değişimlere sebep olmuştur. Gelişen sinema teknolojisi kullanılmaya başlanmış, görüntüde anlatı dili değişmiş, bu değişim sinemada yapısal farklılıklar oluştururken, sinema salonları hiç görmediği doluluk oranlarına ulaşmıştır. Yeni Türk Sineması, doğal formunda popüler ve sanatsal olarak farklılaşmaya gitmiş, popüler filmler yüksek hasılat rakamlarına ulaşırken, sanat filmleri uluslararası platformlardan ödülle dönmüştür. Bu dönemde din beyaz perdede ticari veya ideolojik bir zorlama yerine hayatta var olduğu gibi doğal şekliyle kullanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Din, Sinema, İslam, Dini Film, Türk Sineması.





T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	MELİKŞAH YAZICI
	Numarası	114223001002
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA/ RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	DOÇ. DR. ENDERHAN KARAKOÇ
	Tezin İngilizce Adı	Analysis of religious items in Turkish cinema after 2000; 'Girdap' movie example


SUMMARY

The relationship between the cinema and religion has not lost its impact in the respect of cinema so far. In this study on turkish cinema and religion, from the time cinema came into Turkey to the present, we have tried to detect what kind of relationship cinema has with religion from time to time, how religious items have been used in movies and how different the religion embedding has been turned into a movie.

The ideological aspect of the time, social variations and the tie between the religion and society has affected the relationship between the cinema and religion in turkish cinema. That the cinema was used and cherished in Ottoman Empire soon after the invention of it has been proud. Karagöz plays, which public of the time had great pleasure in watching, had a great impact on the cinema's being cherished among people and spread in Ottoman. The differentiation of the secular and religionist, which caused a number of arguments in the society during and after the proclamation of the republic, was reflected on the application of the religion in the movies. In the movies during the early times of the proclamation of the republic, the religion was represented mainly with an imam figure and the character was embedded with bad imagery. In Hazretli Movies Trend, the religion turned into a trading exploitation tool. The directors, introducing themselves are in the low stages of the society like islamist, nationalist and communist, have reflected a religion perspective fitting into their ideology. While some has perceived the religion as the basic part of the life, others have viewed it as fabricated

rules just to occupy the oppressed classes and told it in their movies. 2000s have brought about revolutionary changes in Turkish Cinema. Advanced cinema technologies have started to be used, the narrative language in displays has been changed and just as these changings have formed structural differences, motion picture theaters have reached an unprecedented load factor. New Turkish Cinema's popularity and artistic form have become distinct in its natural base, artistic films have returned with awards from the international platforms while popular ones have reached high revenues. In this period, the religion has been used in its pure nature as it exists rather than being an ideological or commercial insisting.

KEY WORDS: Religion, Cinema, Islam, Religious movie, Turkish



İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	ii
ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	xi
İÇİNDEKİLER	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
RESİM LİSTESİ	x
KISALTMALAR	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA DİN

1.1.Sinema	2
1.2.Din	3
1.3. Sinema ve Din İlişkisi.....	4
1.4. Sinemanın Türkiye'ye Girişi	9
2.2. Tiyatrocular Dönemi.....	12
2.3. Geçiş Dönemi	15
2.4. Sinemacılar Dönemi	17
2.5. Hazretli Filmler Akımı.....	18
2.6. Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı.....	21
2.7. Ulusal Sinema Akımı.....	23
2.8. Devrimci Sinema Akımı	26
2.9. Dini / Milli Sinema Akımı	28

İKİNCİ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA DİNİ ÖGELERİN KULLANIMI

2.1. Yeni Türk Sineması ve Din	32
2.2. 2000 Sonrası Türk Sineması'nda Din İçerikli Örnek Filmler:	35
2.2.1. New York'ta Beş Minare.....	36
2.2.2 İftarlık Gazoz	40

2.2.3 Eşref Paşalılar	47
2.2.4. Takva	51
2.2.5 İtirazım Var	59

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GİRDAP FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

3.1. Araştırma Yöntemi	66
3.1.1. Göstergebilim.....	66
3.1.2. Filmde Göstergebilimsel Çözümleme ve Anlam Oluşturma	69
3.2 Araştırma Konusu	71
3.3 Amaç	71
3.4 Önem.....	71
3.5 Varsayımlar.....	72
3.6. Evren ve Örneklem	72
3.7. Sınırlılıklar	72
3.8. Verilerin Toplanması	73
3.9.2 Filmin Öyküsü	74
3.9.3 Filmin Göstergebilimsel Analizi.....	80
SONUÇ	104
KAYNAKÇA.....	114

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil- 1.Saussure’ün Gösterge ve Ağaç Simgesi Çizimi.....	68
Şekil- 2.Roland Barthes’e göre Gösterge Şeması.....	69

RESİM LİSTESİ

Resim 1: 1923 “Ateşten Gömlek” Filminin setinden Bir Görüntü.....	13
Resim 2: “Aynaroz Kadısı” Film Afişi, 1939. / Resim 3: “Bir Kavuk Devrildi” Film Afişi.....	14
Resim 4: “Vurun Kahpeye” Film Afişi, 1939.....	16
Resim 5: “Sürtük” Film Afişi, 1942.....	17
Resim 6: “Hazreti Ömer’in Adaleti Film Afişi. / Resim 7: Hazreti Yusuf Film Afişi.....	19
Resim 8: “Yılanların Öcü” Film Afişi. / Resim 9: “Haremde Dört Kadın” Film Afişi.....	22
Resim 10: “Vurun Kahpeye” Film Afişi, 1973.....	25
Resim 11: “Umut” Film Afişi, 1970.....	28
Resim 12: “Birleşen Yollar” Film Afişi, 1970.....	30
Resim 13: “Reis Bey” Film Afişi, 1990. / Resim 14: “Yalnız Değilsiniz” Film Afişi 1990.....	31
Resim 15: “Eşkiya” Film Afişi, 1996. / Resim 16: “Babam ve Oğlum” Film Afişi, 1996.....	33
Resim 17: “Tabutta Rövaşata Filminden Bir Sahne.”, 1996.....	34
Resim 18: “New York’ta Beş Minare” Filminden Bir Görüntü, 2010.....	39
Resim 19: “İftarlık Gazoz” Filminden Bir Görüntü, 2016.....	43
Resim 20: “İftarlık Gazoz” Filminden Bir Görüntü, 2016.....	46
Resim 21: “Eşrefpaşalılar” Filminden Bir Görüntü, 2016.....	49
Resim 22: “Eşrefpaşalılar” Filminin Son Sahnesi, 2010.....	50
Resim 23: “Takva” Film Afişi, 2006.....	51
Resim 24: “Takva” Filminden Zikre Başlama Sahnesi, 2006.....	54
Resim 25: “Takva” Filminden Bir Sahne, 2006.....	57
Resim 26: “İtirazım Var” Filminden Vaaz Sahnesi, 2014.....	63
Resim 27: “Girdap” Film Afişi, 2008.....	73

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel: 1.....	80
Görsel: 2.....	81
Görsel: 3.....	82
Görsel: 4.....	82
Görsel: 5.....	83
Görsel: 6.....	83
Görsel: 7.....	83
Görsel: 8.....	84
Görsel: 9.....	85
Görsel: 10.....	86
Görsel: 11.....	86
Görsel: 12.....	87
Görsel: 13.....	88
Görsel: 14.....	89
Görsel: 15.....	90
Görsel: 16.....	90
Görsel: 17.....	91
Görsel: 18.....	92
Görsel: 19.....	93
Görsel: 20.....	93
Görsel: 21.....	94
Görsel: 22.....	95
Görsel: 23.....	95
Görsel: 24.....	96
Görsel: 25.....	97
Görsel: 26.....	98
Görsel: 27.....	98
Görsel: 28.....	99
Görsel: 29.....	99
Görsel: 30.....	100
Görsel: 31.....	101
Görsel: 32.....	101
Görsel: 33.....	102
Görsel: 34.....	103

KISALTMALAR

FETÖ	: Fettiullahçı Terör Örgütü
haz.	: Hazırlayan
Hz.	: Hazreti
İSAV	: İslami Araştırmalar Vakfı
IMDB	: Internet Movie Database
MTTB	: Milli Türk Talebe Birliği
röp.	: Röportaj
sf.	: Sayfa
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi

GİRİŞ

Din arayış içinde olan insanoğlunun var oluşundan günümüze Tanrı ile arasında bir bağ, doğruya ulaşmak için bir yol olmuştur. İnsanoğlunun var oluş hikâyesinde dinin rolü o kadar büyüktür ki birçok sanat dalı, inançların ifade edilmeye çalışması ile meydana gelmiştir. İnsanlık tarihi düşünüldüğünde bu sanat oluşumlarının en yenisi sinemadır. İnsan toplumsal hayatın bir parçası olarak yakaladığı her fırsatta kendini anlatma, etkileşime geçme, hayatı anlama ve anladıklarını paylaşma amacı gütmüştür. Bu fırsatlardan belki de en önemlisi, 28 Aralık 1895'te Paris'te 'Grand Cafe'de Lumiere kardeşler sayesinde hayat bulmuştur (Monaco, 2014: 223). 'Cinematographe' isimli bu eğlenme aracı zaman içinde tüm sanat dallarını kapsayan özelde insanın, genelde toplumların iletişim aracı, dili olmuştur.

İnsan sinemayı kendini anlatmak için bir dil olarak kullanırken hiç şüphesiz bunu inancından bağımsız yapmamıştır. Resmi, şiiri, müziği, mimariyi, edebi eserleri etkisine alan inanç yapıları, sinemayı büyük bir fırsat olarak görmüştür. Batı Sineması, Hollywood, Bollywood veya Türk Sineması'nda çekilen ilk filmlerden günümüz filmlerine, dini öğeler hep var olmuştur. Bu dini öğeler kimi zaman aşikâr, kimi zaman anlatı kodlarına gizli bir şekilde beyaz perde de hayat bulmuştur.

Türk Sineması'nda filmler, yönetmenler, dönemler farklı açılardan ele alınmış ve yüzlerce eserde incelenmiştir. Fakat din, varlığıyla insan hayatında ve yansıması olan sinemada iyi ya da kötüyü simgeleyen bu köklü duruşuna rağmen çok az sayıda incelemeye konu olmuştur. Biz bu çalışmamızda Türk Sineması'nda var olan bu dini öğelerin kullanımının dönemlere göre nasıl ve neden değişkenlik gösterdiğini inceleyip, 2000 sonrası dönemde, örnek filmler üzerinden çözümlenmeye çalıştık.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA DİN

1.1.Sinema

Thomas Edison'un Birleşik Amerika'da, New Jersey'deki laboratuvarında yaptığı çalışmalar sinemanın başlangıcı sayılmıştır. Edison geniş kitlelerin izlemesini sağlayacak bir sistemden çok, kişiye özel bir aktarım sistemi üzerinde çalışmıştır. Edison'un 'Kinetoscope' olarak isimlendirdiği aktarım sistemini, 1895'te Fransa'da Auguste ve Louis Lumiere, Amerika'da ise Thomas Armat geliştirmiştir. Hem kaydedip hem de yansıtma özelliğine sahip 'Cinematographe' ismini verdikleri bu yeni sistemle 28 Aralık 1895'te Paris'te 'Grand Cafe' isimli mekânın zemin katında ilk ücretli gösterimlerini yapmışlardır (Monaco, 2014: 223).

20. yüzyılın başlarında insanların eğlenme aracı olarak ortaya çıkmış (Adanır; 2012a: 14) ve "yedinci sanat" (Şentürk, 2011: 492) olarak ifade edilmiş olan sinema birçok kişi tarafından farklı tanımlamalarla izah edilmeye çalışılmıştır.

Kolker'e göre sinema: sesli veya sessiz olarak, mekanik- elektronik veya benzeri araçlarla tespit edildiği gereç dikkate alınmaksızın, birbirleriyle bağlantılı, hareketli görüntüler dizisidir (Kolker, 2011: 6).

Robert Philip Kolker bu tanımla ile yalınlaştırılmış Amerikan sinema düşüncesini ortaya koymuştur. Filmlerinde kullandığı kareler fark yaratan, sinema dilindeki tarzı ile çığır açan Rus yönetmen Andrey Tarkovski, sinemayı görüntü bağlamında, soyutla somut arasında bir köprü, mutlak olana varışta sonsuz olma arzusu, mekânla sınırlı bilincimizin hakikati algılama çabası olarak tanımlamıştır (Yalsızuçanlar, 2007: 2).

Belgesel yapımcısı Paul Rotha, 1930'lu yıllarda sinemayı, sanat ve sanayi arasındaki parçaları tek tek tahlil edilmemiş dev bir denkleme benzetmiştir (Smith, 2003: 13). Bu bakış açısı düzleminde, "sinema bir sanat mıdır?" sorusuna Tarkovski'nin cevabı; duygu içeren akıcı bir dilin hâkimiyetinde, gerçeğin algısının

bozulmasına izin vermeden izleyicinin perdede gördükleri ile deneyimleri arasında bağ kurmasına izin veren bir sanattır, olmuştur (Tarkovski, 2008: 15).

Basite indirgeyerek, duran resimlerin hareket verilmesiyle oluşmuş, teknolojik bir icat olarak tanımlanmamalıdır sinema. Aslında görüntülerle inanılabilirlik duygusu oluşturan gerçeğin bir kopyasıdır sinema. Kelimelerle başarılacak bu gerçeklik duygusu ile türdeş olduğu tiyatrodan, senaryo bağlamında edebiyattan, felsefe ve görüntü dizimi ile ara sıra düştüğü şiirsellikten, mutlak anlamda farklılaşmıştır. Sinema eğlenme aracı olarak tanımlanmamalı, hakikatin aslına ulaşma çabası olarak algılanmalıdır. Bu çerçeveden bakıldığında sinema, insan ruhunun sanatsal dışavurumunun perdedeki yansımaları ifade etmiştir (Yalsızuçanlar, 2007: 9). Bir anlamda da sinema ölümsüzlüğün anahtarı olmuştur (Büker, 2012: 13).

Sinema, hayat içinde var olan yaşanmış gerçeğin imgesel olarak perdeye aktarılmasıyla, her ne kadar kurgusal olsa da seyirciye yeni bir gerçeklik sunmaktadır. Bu bağlamda sinematografik anlatım, yönetmene, kendi kontrolünde gerçeğe en yakın yeni bir gerçeği oluşturma imkânı vermektedir (Karakaya, 2008: 12)

Söylemden, imgesel, figüratif bir yapıya evrilmenin (Şentürk, 2011: 492) ifadesi olan sinema: Batı'da yaşanan modernizmin yirminci yüzyılda hızla geniş kitlelere yayılmasına sebep olmuştur (İnceoğlu, 2008: 40). Hızla artan nüfus artışına sahne olan şehirlerde insanlar, yeni bir eğlence formatı olarak sinemayı hayatın gerekleri arasına almıştır (Kırel, 2011: 14).

Teknoloji çağının kültürel ve sosyal hayatına yön veren, endüstrileşmiş bir sanat dalı olan sinema: küçük bir grup insanı eğlendirme amaçlı alçakgönüllü başlangıcının ardından, zamanla milyar dolarlık bir endüstriye dönüşmüştür (Smith, 2003: 13). Bu gücü ile ulusal ve uluslararası siyasetin bir parçası olmuştur (Kolker, 2011: 6).

1.2.Din

Dinin Arapça lügat ta “*Yol, hüküm, mükâfat, itaat, hesap verme, saltanat, mülk, âdet, baş eğmek, ferman, hâl, kaza, tedvir, takva, ma’siyet*” anlamına

gelmektedir. Latince de “*Bağlamak ve cemaat*” manalarına gelmektedir. Başka kaynaklarda da “*Hürmetle kendini toplamak*” ve “*Allah’a karşı hürmetle bağlılık*” olarak tanımlanmıştır (Sezen, 1998: 29).

İslam dini üzerine çalışan kelimacılar, “Din” kelimesini “*Allah tarafından vahiy yoluyla ve peygamberleri aracılığıyla vazedilen ve saliklerini dünya ve ahirette saadet ve necata götüren, itikat ve amellerden mürekkep bir müessese*” şeklinde tanımlamışlardır. Muhammed Hamdi Yazır, Hak Dini Kur’an Dili adlı ansiklopedik tefsirinde dini; “*Zevil ukulu, hüsnü ihtiyarlarıyla bizzat hayırlara sevk eden bir vaz’ı ilahidir.*” şeklinde tarif etmiş ve bu tanımla ile gerçekte dinin, muhatabını hayırlı işlere yönlendirmesi gerektiğini belirtmiştir (Günay, 2008: 214-215).

Din insanların gündelik hayatlarında yol gösterici bir kılavuz olarak vazgeçilmez bir etken olmuştur. Bu etki birçok faktöre bağlı olarak azalıp çoğalsa da mevcudiyetini sürekli korumuştur. Toplumlara etkisi yadsınamayacak büyüklükte olan din, bazen olumlu bir itici kuvvetken, bazen de gelişimin ve değişimin önünde aşılması güç bir duvar olmuştur. Bu bağlamda nerede bir toplum varsa orada bir inanç sistemi olarak, din vardır. İnsanlık tarihi incelendiğinde büyük medeniyetlerin hep, bir dinin etkisiyle oluştuğu görülmüştür. Medeniyetlerin birçoğunun yükselişinin baş etkeni olan din, aynı zamanda çöküşlerinin de ya tetikleyicisi ya da sağlayıcı olmuştur (Abuzer, 2011: 143).

1.3. Sinema ve Din İlişkisi

İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze, din, birçok toplumsal yapılanma ile ilişkide olduğu gibi sanatla da etkileşim içinde olmuştur. Bu bağlamda sanat ve din arasında karşılıklı bir paylaşım söz konusudur. En gösterişsiz ifadeyle din, mesajını sanatı kullanarak toplumlara ulaştırmış, sanat da dini, kendine mevzu edinmiş ve biçimlenmesinde işlek kılmıştır (Lüleci, 2007: 7).

Dinin insanlara anlatımında güzel sanatlar başta olmak üzere, neredeyse tüm iletişim metotları kullanılmıştır. Bu bağlamda sanat eserleri incelendiğinde, dinin yadsınamaz etkisi dikkat çekicidir. Özellikle Batı’da Kilise, sanayi devriminin getirdiği yenedünya düzeninin öncesinde, bu konunun tek söz söyleyeni olmuştur.

Emsali bir durum aynı şiddette olmasa da İslam için de geçerlidir. (Kılıç, 2005: 39) Titus Burckhart “İslam nedir?” sualine cevaben İslam’ın bilinen mabetlerinden, Kurtuba ve İbn Tulun Camilerini, Semerkant’taki medreselerden birini veya Taç Mahal’i işaret ederek kısa ve özlü bir karşılık vermiştir: “...zira İslam sanatı onun adının delalet ettiği şeyi ifade eder ve bunu da belirsizliğe yol açmayacak şekilde yapar.” (Burckhard, 2005: 1).

İslam sanatı dünyanın farklı mecralarında, farklı zaman dilimlerinde ve farklı toplumlar tarafından meydana getirilmiş olmalarına rağmen sanki genetik bir yakınlık ya da aynı dilin lehçeleri gibi benzerlik arz ederler (Kemal Yetkin, 1965: 3). Konunun bir başka cenahı ise “*güzel sanatlar*” kavramının “*sanat*” kavramından ayrı kullanımının çok da eskiye gitmemesidir. İslam kültüründe “*sanat*” ve “*zanaat*” birbirleri yerine kullanılmış, “İslam sanatı” söz konusu edildiğinde yaşam içinde kullanılan araç gereçten tutunda müzikten, mimariye çok sayıda eseri içine alan geniş bir yelpazeden bahsedilmiştir (Ayvazoğlu, 1993: 190).

Sanat ve din arasındaki ilişkiyi incelendiğinde bazı dönemlerde “*İslam sanatı yoktur*” gibi küçümseyici ve kısıtlayıcı eleştiriler dile getirilmiş ve bu fikre Kur’an’ın, şekillerin temsiline yasak getirdiği söylemi temel dayanak olarak gösterilmiştir. Massignon başta olmak üzere birçok araştırmacı ise bu isnadın dayanaksız olduğu söyleyerek, Kur’an’da böyle bir yasak olmadığını belirtmiştir (Louis, 1962: 14). Mamafih bazı hadislerin puta tapmayı engelleyici tedbirleri, “*tasvir yasağı*” olarak algılanmıştır. Bu yasak dindar sanatçıyı bütüncül bir formadan kaçış ve formu cansızlaştırma biçiminde ifade edilebilecek iki baz anlayışa sürüklemiştir. Bütüncül bir formadan kaçış: Dindar sanatkârı sanal figüre yönlendirmiş, formu cansızlaştırma ise doğal nesneyi gerçeklikten uzaklaştırıp düşsel figüre evirmeyi sağlamıştır. Bu tahrifat özellikle resmi, temel yapısından uzaklaştırarak bir nevi nakış haline dönüştürmüştür (Ayvazoğlu, 1993: 190). Dindar sanatçı için eserindeki ana omurga, antropomorfik imajları ötekileştirip, gerçeğin özünü yansıtma şeklinde hayat bulmuştur (Yalsızuçanlar, 2003: 7).

İslam’ın egemen olduğu toplumlarda düşsel figüre evirilme anlayışı, “Karagöz, kukla, minyatür, kaligrafi” gibi sanatların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Zikredilen sanat çalışmalarında perde hakikate taraf bir şeffaflık barındırmıştır.

Karakter ve nesnelere gerçeğin birebir yansıması değil, onların olgusal imgeleridir. Bu durum, İslami sanatta kendine özgü soyutlama dili oluşturma imkânı kazandırmıştır (Yalsızuçanlar, 2003: 7).

İslam sanatının aksine, batı sanatı öykünme diye tanımlanabilecek teşbih (mimesis) esaslıdır. Sanatkâr bu yaklaşımda var eden değil, keşfedendir. Bu arayış, sanatkârı eserine imza atamayacak kadar kendinden özgür bir tutum takınmasına zorlamıştır (Ayvazoğlu, 1993: 191-192).

İslam'ın sanata dair duruşu, Allah'ın emirlerine uygun olup olmadığı ile doğru orantılıdır. Örneğin seksüel tahrik, kötülüğe teşvik, doğru düşünmekten alıkoyan öğeler veya en geniş anlamıyla haram içeren eserler dini anlayışa ters kabul edilmiştir (Apaydın vd. , 1999: 97). Sanata karşı İslami sınırların çizilmesi kimi eleştirmenler tarafından İslam'da sanatın yasaklandığı şeklinde varsayılsa da, Allah'ın birlik inancına ters düşmeyen, cihanşümul ahlak esaslarını ihlal etmeyen sanat, uygun görüldüğü gibi teşvik de edilmiştir (Apaydın vd. , 1999: 96-97).

Sinema, icadından bir sene sonra, 1896'da Türkiye insanı ile tanışmıştır. Toplumsal yapıya dinin egemen olduğu o tarihlerde sinemanın tahminlerden çok daha kısa sürede geniş kitlelere ulaşması, Karagöz oyunu ve sinema arasındaki benzerlikle açıklanmıştır. Her ikisi de perdede hayat bulan ve gerçeğin imgesel yansımalarıdır (Yağmur, 1991: 21).

Sinema, her ne kadar Türkiye'de hızla kitlesel bir iletişim aracına dönüşse de, dini açıdan uygun olup olmadığı, eleştirenin baktığı çerçeveye göre mütemadiyen tartışılmıştır. Bu konuda din adamları farklı dönemlerde fikirlerini beyan etmişlerdir. İslam hukuk profesörü Abdülaziz Bayındır: *“Allah tek yaratıcıdır, fotoğraf Allah tarafından yaratılmış canlı ya da cansız varlığın şeklinin film üzerine, lens yardımı ile aktarımıdır. Film kâğıda aktarıldığında fotoğraf, art arda sıralanarak perdeye aktarıldığında sinema oluşur. Lensin gördüğü varlık üzerinde, çekenin yaratıcılığından söz etmek mümkün değildir. Sanatçı karşısındaki varlığı en uygun şekilde filme aktardığı ölçüde başarılıdır. Filmi çekenler, çektikleri varlıkları yoktan var ettikleri savında bulunmadıklarından, peygambere isnat edilen sözlerdeki*

yasakların kapsamına dâhil olmazlar.” diyerek fikrini beyan etmiştir (Bayındır, 1991: 84-85).

Sadece din adamları değil, Diyanet İşleri Başkanlığı da sinemayı merkezine alan önemli açıklamalarda bulunmuştur. 2004 yılında düzenlenen Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi'nin Sonuç Bildirgesi'nin 10. maddesi şöyledir:

“Sesli ve görüntülü yayıncılık alanında günümüz insanının ihtiyaçlarını karşılayıcı nitelikte ve estetik değeri yüksek eserlerin üretilmesi amacıyla değişik iletişim fakültelerinde İslâm ve din adamı imgesi vb. konulu çalışmalara yer verilmesi sağlanmalı, dinî film senaryoları dalında yarışmalar düzenlenmeli, bu yarışmalar sonucunda ödüller verilmeli, kazanan projelerin filme aktarılabilmesi için gerekli finansman temin edilmeli, periyodik olarak ulusal ve uluslararası dinî film festivalleri düzenlenmeli, bu şekilde dinî konulu sinema filmleri için zengin bir materyal elde edilme yoluna gidilmelidir. Bu hususta TRT ve Diyanet İşleri Başkanlığı iş birliği içerisinde olmalıdır.”

Dini konu olarak işleyen yönetmenler için de sinema geniş anlamlar ifade etmektedir. Uçakan sinemayı, sadece kültür, eğlence ve eğitim aracı olarak değerlendirmenin yetersiz olduğunu, hayata dair her unsuru içine alan mukaddes bir çaba olarak gördüğünü belirtmiştir (Uçakan, 2004: 9).

Batıda durum biraz daha farklıdır. Sinema ve din üzerine yapılan araştırmalar üç temel yaklaşımla üzerine inşa edilmiştir. “*Film içinde din*” (*religion in film*), Filmin içeriğini hedef alınarak ve filmdeki dini kodları çözümlenmeye çalışılmıştır, “*din olarak film*” (*film as religion*) ise filmin sinema kuram ve diline uygunluğu ve dini uygulamalarla birlikte sunumuna ehemmiyet gösterilmiştir, son bakış açısı ise “*sinemasal deneyim ve ritüel*” (*cinematic experience and ritual*) filmi izleyenler ile dini uygulamalar arasındaki bağ incelenmiştir (Lüleci, 2007: 27).

Modern batı toplumların da perdeye yansıtılan dini unsurlar, ekonomik güç, şiddet ve savaş, faşist yaklaşımlar, ahlaki çöküş, süper kahramanlar gibi konularla iç içe sunulmuştur. Bu bağlamda çözümlendiğinde, nerdeyse İncil, Mesih ya da kilise görüntülerinden birinin olmadığı bir batı filmine rastlanmamıştır (Telford, 2005: 16).

Sinemanın geniş kitleleri kısa sürede etkilemesi gerçeğini fark eden dini yapılanmalar: Budizm, Yahudilik, Hristiyanlık, İslam ve diğer dinsel fraksiyonlar, din merkezli öğretilerini kitlelere benimsetmek için beyaz perdeyi kullanmışlardır. Hz. İsa'nın maruz kaldığı zorlukları işleyen “*İsa'nın Çilesi*” filmi, son Dalay Lama'nın hayatını gözler önüne seren “*Kunduri*” filmi ile İslam'ın ortaya çıkması ve kitlelere ulaşmasını konu edinen “*Çağrı*” filmi, farklı dini yapılanmaların kendilerini toplumlara anlattıkları önemli örneklerden olmuştur.

Hollywood filmleri incelendiğinde sinema ve din ilişkisinin batı sinema formundan çok da farklı olmadığı görülmüştür. Sinema endüstrisinin merkezinde çekilen milyar dolarlık bütçeye sahip onlarca film: “*Stigmata, Cennetin Krallığı, Nuh: Büyük Tufan, Exodus: Tanrılar ve Krallar, İslam: İnanç İmparatorluğu, Ben-Hur, Aman Tanrım, Gülün Adı, Dünyalı, Şeytanın Avukatı, Yalanın İcadı...*” izleyiciyi etkisi altına alacak kadar, din olgusu hakkında yönlendirmeler içermektedir. Süper kahramanların boyunlarına taktıkları haç, mücadele öncesi okunan İncil sayfaları, Kilisede hissedilen huzur gibi konuları içeren alt metinlerle beyaz perdeye bakan zihinler etki altına alınmaya çalışılmıştır (Eftekhannasr, 2008: 56-60).

Din, politika ve toplum üçgeninden nasibini alan sinema, günümüz Hollywood endüstrisinde adeta bir silah olarak kullanılmaktadır. Müslüman karakterler, Arap toplumu ve “terörizm, savaş, işkence” ile özdeşleştirilmiştir. İzleyici İslam kelimesini duyduğunda zihninde “...Orta Doğu'da ya da ABD'de terörist eylemler düzenleyen...” insan imgesi canlanmaktadır (Sarı, 2008: 56-60).

Türkiye’de de din içerikli filmlerde sadece, saf ahlak temelli dini ritüeller işlenmekle kalmamış, dini kendi yapılanması için bir mecra olarak gören çeşitli örgütler tarafından beyaz perde, ciddi ehemmiyet verilen bir araç olmuştur. Bu örgütler için sinema hem tesir altına alma hem de para kazanma kaynağı olarak kullanılmıştır. Yakın zamanda şahit olduğumuz Fettullahçı Terör Örgütünün, 15 Temmuz Darbe Girişimini Araştırma Komisyonu taslak raporunda “*FETÖ'nün legal görünümlü faaliyet alanları içinde sinema filmleri*” başlıklı bölümde: Sırasıyla “...*Kelebek (2009), Eşrefpaşalılar (2010), Allah'ın Sadık Kulu: Barla (2011), Selam (2013), Birleşen Gönüller ve Selam: Bahara Yolculuk (2015) filmleri...*” 7 milyon

kişi tarafından izlenmiş, hem ciddi bir ekonomik kazanç elde edilmiş hem de örgütün, toplum içinde hareket imkânını artırabilmek için çarpık din temelli fikirlerini, subliminal mesajlar vererek izleyiciye empoze edilmesi sağlanmıştır (www.yenisafak.com). Çalışmamızın son kısmında detaylı olarak inceleyeceğimiz, senaryosunu Onur Aydın'ın yönetmenliğini Talip Karamahmutoğlu'nun üstlendiği 2008 yılı beyaz perde de gördüğümüz "Girdap" isimli film, Fettullahçı Terör Örgütünün dini kullanarak nasıl yandaş edindiğini konu alan bir sinema eseridir. Usta yönetmen, filmi için *"Bu filmde cemaatin yapılanmalarını, militan devşirme sistemini, gençlerin beynini nasıl yıkayarak birer teröriste dönüştürdüğünü, yabancı istihbarat servislerinin güdümünde hareket edip ülkemizde yıkıcı planları olduğunu anlatmaya çalıştım."* demiştir (www.sozcu.com.tr).

1.4. Sinemanın Türkiye'ye Girişi

1895 yılı, hareketli fotoğrafların peş peşe hareket ettirildiği değil, perdeye aktarım cihazları deneylerinin sonuçlandığı, çekilen filmin beyaz perde de izleyici ile bulunduğu yıldır (Refiğ, 1996: 177). Lumiere kardeşler' in *"sinematograf"* ismini verdikleri icatları ile 28 Aralık 1895 günü, Paris'te bir kafe duvarında, hayat bulan gösterileri, sinemanın var oluş hikâyesinin ilk perdesini aralamıştır. Tüm dünya gibi Osmanlı' da bu icada kayıtsız kalmamıştır. Eylül 1896 tarihinde Osmanlı'nın resmî kurumları tarafından "sinematografin" kullanımının faydalı olacağı şeklinde rapor verilmesi, sinemanın saraya girmesinde büyük etken olmuştur (Özüyar, 2007: 22). Batıdaki ilk gösterimin bir yıl akabinde Osmanlı İmparatorluğu'nda Yıldız Sarayı'nda, Sultan II. Abdülhamit'in huzurunda, Bertrand adlı bir Fransız hokkabaz (Özgüç, 2005: 33-33) tarafından görücüye çıkarılan sinemanın, halk ile buluşmasını 16 Ocak 1897'de Weinberg, Galatasaray'daki "Sponeck" birahanesinde gerçekleştirmiştir (Dabağyan, 2004: 53, Kırel, 2011: 88). İzleyenler tarafından "sihirli icat" olarak tanımlanan sinemanın Osmanlı'daki bu ilk gösterimi halk tarafından çok beğenilse de bazı izleyenler tarafından, hareket eden resimleri izlemenin günah olduğu söylenmiştir (Özgüç, 2005: 8).

Sonraları tüm toplumları etkisi altına alacak olan bu muhteşem cihazın icadından bir yıl sonra Osmanlı' da kullanılmış olması Türk Sinema Tarihi açısından bir hayli önem arz etmiştir (Yalsızuçanlar, 2007: 131). Bu beklenmedik hızlı gelişme

Lumière Kardeşlerin kulağına kadar gitmiş, kendileri ile çalışan bazı yönetmenler 1896’ da İstanbul’u görüntülemek için Türkiye’ye gelmişlerdir (Diriklik, 1995: 9).

Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti İstanbul’da seyirci ile buluşan sinema, çok kısa bir zaman diliminde tüm büyük vilayetlere ulaşmıştır. Fakat imparatorluk çapındaki büyük alakaya rağmen, henüz öz topraklarında can bulan bir film çekilememiştir. İmparatorluğun etkisi altında kaldığı savaşlar, ekonomik buhranlar, siyasi çekişmeler sinemanın gelişmesinin önünde büyük engeller oluşturmuştur. Tüm bu olumsuzluklara rağmen Balkan Savaşlarında sinemadan belgesel olarak yararlanmayı amaçlayan “Rumeli Muhacirîn-i İslamiye Cemiyeti Merkez-i Umumîsi” adına Kâtip H. Hüsameddin, dönemin iç işleri bakanı Talat Paşa’dan savaşın acılarını perdeye aktaracak bir film çekilmesini talep etse de bu istek farklı bahaneler sebep gösterilerek reddedilmiştir (Özuyar, 2004: 40-41). Bu talep geri çevrilmiş olmasaydı, Türk sinemasında milat sayılacak ve Balkan Savaşı’na dair kapsamlı bir arşiv olacaktır. Ayrıca Batı’nın Balkan Savaşlarında Osmanlı İmparatorluğu aleyhinde çektiği filmlerin de ne kadar gerçekten uzak olduğu da gözler önüne serilecektir (Önder ve Baydemir, 2005: 118).

Osmanlı’nın ilk yıllarında kiraathane, birahane ve ihtişamlı konaklarında hayat bulan sinema, zaman içinde toplumun gündelik yaşamının bir parçası olmaya başlamıştır. Hatta Ramazan geceleri halkın büyük ilgi gösterdiği “Karagöz ve Meddaha” rekabet eder konuma gelmiştir (Özuyar, 1999: 34-35).

“...Osmanlı Devleti’nde sinema ile ilgili ilk resmi düzenleme 1903 yılında yayınlanan Sinema Nizamnamesi...” olmuştur. Bu nizamname: Sinemada, birçok düzenlemenin yanı sıra filmlerdeki müstehcen sahnelere getirilen sınırları içeriyordu. Bu Nizamname ile devletin tayin ettiği yetkililerin onayından geçmeyen filmlerin halka izletilmesi yasaklanmıştır (Özuyar, 1999: 22).

Halkın sinemaya bu yoğun ilgisine rağmen II. Abdülhamid halka olumsuz tesirde bulunduğu kanaatiyle, Fransızların İstanbul’a sinema salonu açmalarına izin vermemiştir. Bu sebebe istinaden ilk sinema salonu olan “Pathe” nin açılması, İkinci Meşrutiyet’in ilanı sonrasında, 1909 yılını bulmuştur (Diriklik, 1995: 10).

Osmanlı Devleti'nde sinema ve din ilişkisi konu olduğunda, zamana bakılmaksızın “kadın mevzuu” hep tartışılır olmuştur. Kadınların ilk dönemlerde dini yapılanmanın etkisiyle sinema salonlarına gitmeleri yasaklanmıştır. Uzun bir süre sinema dâhil diğer tüm eğlence yerleri sadece erkelere hizmet vermiştir. Fakat ilk defa Asadarya'nın Pangaltı'da, beyaz perdeyle halkı buluşturduğu salon haftanın belirli günleri kadınlara da hizmet vermeye başlamıştır (Özuyar, 1999: 33). Bazı sinema salonlarında ise “haremlik-selamlık” uygulanmıştır. Türk kadınları filmleri seyredebilmek için ya erkek kıyafeti giyerek ya da ecnebi kıyafetleri giyerek sinema salonlarına gitmişlerdir. Hatta işin vahameti o kadar ciddidir ki 1909 yılında radikal dinci gruplar sinema basarak kadın seyircileri bacaklarından bıçaklamakla gözdağı vermişlerdir (Dönmez Colin, 2006: 11).

Tüm olumsuzluklara rağmen sinemaya ilgi hızla artan Osmanlı'da, 1914 yılında peş peşe, önce “Sinema” ardından “Ferah” gazeteleri baskıya girmiştir (Özuyar, 1999: 41).

1914 yılında Fuat Uzkinay'ın çektiği “*Ayestefanos'daki Rus Anıtı'nın Yıkılışı*” isimli filmi, birçok sinema araştırmacısı tarafından Osmanlı Devleti'nde çekilen ilk Türk Film olarak kabul edilmiştir. Filmin ardından Enver Paşa 1915 yılında “*Merkez Ordu Sinema Dairesi'ni*” kurdurmuş, yöneticiliğine Leh Yahudi'si Sigmound Weinberg'i ve yardımcılığına ise Fuat Uzkinay'ı getirmiştir (Candemir, 1986: 9).

Kadınların, Türk sinema tarihinin bu ilk dönemlerinde sadece salonlardan uzak tutulması yetmemiş, beyaz perdede oyuncu olmaları da dindarları rahatsız etmiştir. Buna rağmen ilk konulu Türk sineması örnekleri müstehcen filmler olmuştur (Diriklik, 1995: 11). 1917 yılında çekilen ve ilk konulu Türk filmi sayılan “Pençe” cesur sayılabilecek cüretkâr sahneleri ile ilgi çekmiştir (Öngören, 1982: 42). Filmin ismi ile nikâhlı ilişkiye gönderme yapılmış ve nikâhsız ilişki teşvik edilmiştir (Şener, 1970: 13). “Pençe” de başrol oynayan aldatan kadın Feride ve aşüfte Leman tiplerini Türk sinema tarihine ilk seksi kadın karakterleri olarak girmiştir. Daha sonraları beyaz perdede halkla buluşan “Mürebbiye”, “Binnaz”, “Tombul Aşığın 4 Sevgilisi” filmleri ile müstehcenliğin Türk sineması ile özdeşleştiğini söylemek pek de yanlış olmayacaktır (Diriklik, 1995: 11).

1922 yılına kadar Osmanlı'da sinemanın ilk dönemi olarak nitelendirebileceğimiz bu dönemde, radikal İslamcı gruplar setlere saldırılar düzenleyip çekimleri engellemeye çalışmışlardır. Muhsin Ertuğrul'un çektiği "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" filmi çekimlerinde set, kutsal sayılan çarşafı giyen kadınlar oynuyor diye basılmış ve taşlanmıştır. Oysa çarşaf giyenler sanıldığı gibi Türk oyuncular değildir. Rus oyuncu Andreyevna ve Ermeni oyuncu Aznif Hanım olmalarına rağmen, çarşaf giymeleri büyük günah olarak görülmüştür (Özgüç, 2005: 30-31).

Osmanlı Devleti'nin yıkılmasının ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti ve laik rejimle birlikte halkın hayatına yansıyan yenilikler ve atılan çağdaş adımlar şüphesiz Türk Sineması'nı da etkilemiştir. Yine bu dönemle beraber Türk Sineması yabancı egemenliğinden kurtulup, yerleşmeye başlamıştır. Yeni rejimle beraber artık kadınlar hem filmlerde oynayabilmiş hem de çarşaf giymeden hatta başlarını dahi örtmeden sinemaya gidebilmiştir. Sinema salonları Cumhuriyet'le birlikte ailelerin eğlence mekânları haline gelmiştir (Özüyar, 1982: 24).

Osmanlı Devleti'nde büyük yetkiler verilen ve toplum içinde saygı duyulan hacı, hoca grubu uzun süre Osmanlı'nın yıkılmaması için düşmanla değil milletin gücü Kuvay-ı Milliye kuvvetleri ile savaşmıştır. Cumhuriyet'in kurulması ile bu iki grubun mücadelesinde Kuvay-ı Milliye galip gelmiş ve bu da o döneme ışık tutabilecek milli mücadele filmlerinin tamamına konu olmuştur. Bu filmlerde din adamları çoğunlukla padişahçı ve hilafetçi tavırlar sergileyen vatan hainleri olarak tasvir edilmiştir. Diğer taraftan filmin başkarakterleri vatanperver, kurtuluş mücadelesinde Kuvay-ı Milliye'ye destek veren, anlayışlı, çağdaş, bilgili kişiler olarak gösterilmiştir (Menekşe, 2005: 49-50).

2.2. Tiyatrocular Dönemi

1922 senesi "Kemal Film" isimli, Türk sinemasına film üretecek olan ilk özel yapımevi açılmıştır. Daha öncesi Türk Sinema tarihinin "İlk Dönemi" olarak da adlandırabilecek 1910 – 1922 arası sadece 6 konulu film çekilmiştir. 1923'e kadar sadece tiyatral sahne gösterilerinde ismi bilinen Muhsin Ertuğrul'un "Kemal Film"

de işe başlamasıyla Türk Sinemasında “Tiyatrocular Dönemi” başlamıştır (Uçar, 2010: 6).

1923’ ten 1939 yılına kadar sürdürülen sinema faaliyetlerine “Tiyatrocular Dönemi” denmesinin sebebi, perde önünde ya da arkasında filmlerin çekiminde görev alan kişilerin neredeyse hepsinin tiyatrocunun olmasıdır. Hiç tartışmasız bu döneme ismini yazdıran yönetmen Muhsin Ertuğrul’dur. Filmlerinde oyuncularını tiyatrocularından seçen Muhsin Ertuğrul’un kendisi de bir tiyatro oyuncusudur. Tiyatro ile bu kadar iç içe olan bir yönetmenin çektiği filmler özellikle teknik açıdan tiyatronun etkisi altında kalmıştır. Bir ülke sinemasında 17 yıl, tek başına çalışmaları ile isminden sürekli söz ettiren, adeta döneme damgasını vuran Muhsin Ertuğrul’un dünya sinema tarihinde benzetilebilecek başka bir örneği yoktur (Onaran, 1999: 20).

Bu döneme getirilen en büyük eleştiri: Halkın yaşantısından uzak olduğu ve ülkenin gerçek problemlerinin dile getirilmediği üzerine olmuştur. Sinema tarihçilerine göre bunun iki sebebi vardır. İlki Batı’da terbiye almış ve ülkesinin yaşantısına, problemlerine uzak Muhsin Ertuğrul’un yönettiği filmlere kişisel etkisi, diğeri ise sinemanın henüz halkın üzerindeki etkisinin anlaşılmasındadır. Bir başka söylemle halkın sadece günlük sıkıntılardan arınmak, eğlenmek için sinemaya gittiği düşünülmüş, halktan yüksek ilgi gören tiyatro oyunlarını andıran, filmler çekilmiştir (Maraşlı, 2011: 10-12).

Tiyatrocular dönemi filmlerinin alt metinleri incelendiğinde milli bilinç esaslı oldukları görülür. Bu dönemin eserlerinin, Cumhuriyet rejiminin laik ideolojisini hâkim kılma adına, eski sistemi, saltanatı, hilafeti ve dini yapılanmayı dışlama sebebiyle oluşturulduğu görülmüştür (Menekşe, 2005: 46).

Resim 1: 1923 “Ateşten Gömlek” Filminin setinden Bir Görüntü.



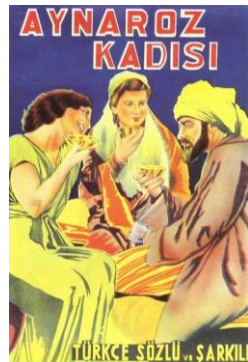
Kaynak: sinematikyesilcam.com

Cumhuriyet'ten önce Osmanlı'da, radikal İslam gruplarının ve devletin baskısından korkulduğu için, çekilen tüm filmlerde, Türk kadını yabancı oyuncular canlandırmıştır. Yeni yönetim şekli ile birlikte artık Türk kadın oyuncular da filmlerde oynamaya başlamıştır. İlk Türk kadın oyuncunun kim olduğu halen tartışılmaktadır. Büyük bir çoğunluğa göre ilk kadın oyuncular “*Ateşten Gömlek*” filminde oynayan Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir'dir. Fakat bazı iddialara göre ise ilk kadın oyuncuların “*Ateşten Gömlek*” filminden önce çekilen “*Esrarengiz Şark*” filmiyle Nermin Hanım (Özuyar, 1999: 18) ya da Sabahat Hanım'dır (Evren, 2004: 4).

1932 yılında Ertuğrul “*Bir Millet Uyanıyor*” isimli filmi çekmiştir. Filmde “*Molla Said*” karakteri işgalcilerle birlikte hareket eden hain, yobaz din adamı figürünü yansıtırken, Türk askerinin zafere, göğsünde iman ve dilinde Allah nidaları ile koştuğu vurgulanmıştır. Filmde, yobaz dini grupların iddialarının aksine, Türk askeri için dini değerlerin mühim olduğu beyaz perdeye aktarılmıştır (Onaran, 1981: 197-206).

Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde özellikle 1938'den sonra cinsel öğelerin arttığı görülmüştür (Diriklik, 1995: 13-14). “*Aynaroz Kadısı*” ile “*Bir Kavuk Devrildi*” filmlerinde dikkat çeken ise, Ertuğrul'un cinsellikle, dinselliği bir arada sunma çabasıdır. Sanatçının bu çabasının asıl sebebinin toplumun ilgisini çeken bu iki konuyu bir arada vererek, reklam yapmak olduğunu belirtenler olmuştur (Evren, 1995: 13).

Resim 2: “Aynaroz Kadısı” Film Afişi, 1939 / Resim 3: “Bir Kavuk Devrildi” Film Afişi



Kaynak: www.turknostalji.com

Muhsin Ertuğrul'un tiyatroya gönül vermiş, tiyatroyu halka sevdirmiş büyük bir sanatçı olduğu, tüm tarihçiler tarafından kabul edilse de Türk sinemasına katkıları eleştirilere konu olmuştur (Özgüç, 2003: 78).

2.3. Geçiş Dönemi

Türk sinema tarihinde "Tiyatrocular Dönemi" nin ardından gelen, 1939-1953 tarihleri arasını kapsayan döneme "Geçiş Dönemi" denmiştir. Toplumun dindar grupları tarafından önemli eleştirilere maruz kalan bu dönem, adından da anlaşılacağı üzere bir geçiş dönemidir (Lüleci, 2008: 54).

Muhsin Ertuğrul'un Tiyatrocular döneminde, adeta bir tiyatro eserini kamera koyarak çektiği filmlerin etkisi, yani sinemaya tiyatronun etkisi bu dönemde de devam etmiştir. Geçiş döneminde yönetmenler, tiyatro dilinden sıyrılıp, sinema dili oluşturmaya çabalamıştır (Şener, 1970: 23). "Taş Parçası" filmi ile Faruk Kenç her ne kadar dönemdaşı Ertuğrul gibi tiyatrodan sıyrılamasa da Ertuğrul'a alternatif olabileceğini göstermiştir. Bu dönemde film yapan yönetmenlerin en büyük problemi, halkın sinemadan beklentilerinin düşük olması ve bu durumun sinemanın gelişmesine ket vurması olmuştur. Halk sinema filmlerini izlediğini düşünürken aslında tiyatro etkisinde kalan yönetmenlerin kötü alışkanlıklarına maruz kalmıştır. Seyircinin bu durumu dikkat çeken bir problem haline dönüşmüştür (Şener, 1970: 23).

II. Dünya Savaşı'nın tesiri ile oluşan sosyal ve ekonomik sıkıntılardan dolayı, "Geçiş Dönemi" eserleri, Türk sinemasının gelişiminde ciddi bir rol üstlenememiştir. Bu savaştan Avrupa sineması da nasibini almış ve sinema üretimi neredeyse durmanın eşiğine gelmiştir. Bu bağlamda Avrupa'da film üretilemeyince Türkiye'de de gösterime giren yabancı film sayısı azalmıştır (www.tarihlisanat.com). Dönemin bir diğer özelliği ise sesli filmler yerine, seslendirmeli filmlerin çekilmiş olmasıdır. Böylece Türk sinemasında dublaj endüstrisi doğmuş ve sektör haline gelmiştir. Dublajın gelişmesiyle Mısır'dan alınan filmler Türkçe seslendirilmiş ve Türk filmiymiş gibi beyaz perde de halka sunulmuştur (Vardar, 2006: 38).

1948 yılında devletin çıkardığı yeni bir kanunla sinema salonlarından alınan harç oranında, yerli filmler için yabancıların yarısı bedele gelecek kadar indirim sağlanmıştır. Bu uygulama ile Türk filmleri sinema salonları tarafından yabancı filmlere oranla daha çok talep edilmiş ve bu durum da yerli film üretimini olumlu etkilemiştir (Milli Sinema Açıkoturumu, 1973: 91-92).

Resim 4: “Vurun Kahpeye” Film Afişi, 1939



Kaynak: www.sinematurk.com

1949 tarihinde Ülke yönetimi “Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası” tecrübesinin de etkisi ile dini yapılanmaya göz kırpar mahiyette eğilim göstermiştir. Bu bağlamda Halide Edip Adıvar’ın eserini “Vurun Kahpeye” isimli film ile beyaz perdeye uyarlayan Ömer Lütfi Akad: Padişahçı din adamı tiplemesi ile Kuvay’ı Milliye’ci çağdaş insan tiplemesi arasındaki çatışmayı konu almıştır. Fakat bu mücadelede kazananın Cumhuriyetçi, laik, çağdaş karakter olduğunu vurgularken, aynı karakterin filmin sonunda linç edilerek öldürüldüğünü göstererek, ilk filmi için hiç de cesur sayılmayacak bir tavır sergilemiştir (Şener, 1970: 42-43).

Resim 5: “Sürtük” Film Afişi, 1942



Kaynak: www.turknostalji.com

Tiyatrocular dönemine hâkim olan müstehcen sahneli filmlere, Geçiş döneminde pek rastlanmamıştır. Ancak 1942 yılında çekilen “Sürtük” filmi, Türk sinemasında beyaz perdeye aktarılan ilk banyo sahnesiyle önemli bir istisna olmuştur (Öngören, 1982: 70).

2.4. Sinemacılar Dönemi

1952 yılı Türk Sinema tarihçileri tarafından “Sinemacılar Dönemi”nin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Bu dönemde sinema kurumsal bazlı tartışmalara teşne olmuştur. Ayrıca ulusal sinemanın yol arayışı, dönemin ana omurgasını oluşturmuştur (Vardar, 2006: 38). 50’li yıllara gelindiğinde Türk Sineması kendine has bir sinema dili geliştirmiş, film üretim ve tüketimini bir sistem dâhilinde yürütmeye başlamıştır. Bu dönemde, Türkiye’de yapım ve dağıtım açısından tutunda, çalışanlarına kadar sinema bir sektör olmaya başlamıştır (www.tarihlisanat.com).

Sinemacılar Dönemi’nin Türk Sineması’na yaptığı katkılardan en önemlisi, ülke geneline yayılan sinema gösterimleridir. Dönemin İktidar partisinin yeni karayolları yaptırmasıyla, sadece büyük şehirlerde izleyiciyle buluşan sinema, Anadolu’nun kırsal kesimlerine kadar ulaşmıştır (www.academia.edu).

Türk Sineması'nın ilk dönemlerine hâkim olan din ve çağdaşlık diyalektiği bu dönemin filmlerinde de devam etmiştir. 1952 yılında çekilen “Kubilay” filmi din ve sinema perspektifinde değerlendirilebilecek eserlerdendir. Muharrem Gürses filminde “Menemen Vakası”nı işlemiş, din adamı karakterini olumsuz göstermeyi tercih etmiştir. Filmde yobaz ve radikal din adamı Mehmet Derviş ve bir grup yandaşı, anti laiklerin isyanını bastırmaya çalışan asker ama aynı zamanda öğretmen olan Kubilay'ın kafasını keserek canice öldürürler (Özgüç, 2005: 187).

Bu dönemin filmlerde de dini baskılara rağmen müstehcen sahnelere sıkça rastlanır. “İstanbul Kan Ağlarken” isimli, İstanbul'un düşmanlar tarafından işgalini anlatan filmde, Kani Kıpçak ilk toplu sevişme sahnesini çekmiştir (Diriklik, 1995: 14).

2.5. Hazretli Filmler Akımı

1950'lerden, 70'lere kadar devam eden bu döneme, özellikle toplumun dindar kesimini sinema salonlarına çekebilmeyi amaçlayan filmlerin hâkim olması sebebiyle “Hazretli Filmler Akımı” denmiştir (Lüleci, 2007: 47).

Batı'da ilk dini içerikli filmlerin geçmişi nerdeyse sinemanın icadına kadar gider. Sinema tarihinin ilk gösterimi sayılan, 1895 “Grand Cafe” gösterimin iki yıl sonrasında “*The Temptation of Saint Anthony / La Tentation de Saint Antoine / Aziz Antonio'nun Baştan Çıkarılışı*”, dinin beyaz perdede var olmaya başladığı ilk film olarak tarihe geçmiştir (Ünal, 2015: 570).

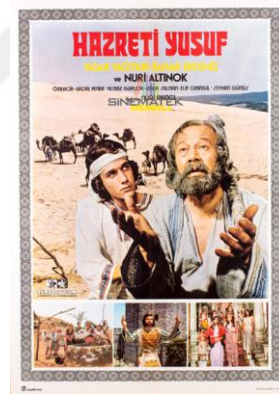
1950'lere kadar Türkiye'deki rejim değişikliği, Cumhuriyet'in ilan edilmesi ile eski ideolojik fikirler değişimin ve gelişimin önünde büyük engel olarak görülmüştür (Özbolet, 2012: 2473).

“*Hazretli Filmler Akımı*” döneminin başlarında 1952 yıkında gösterime giren “*Hac Yolu*” belgeseli ciddi eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştirilerin ortak noktası, toplumun dini hassasiyetinin istismar edildiği kanaati olmuştur (Özgüç, 2005: 187). Belgeselin sinema salonlarında gösterimi yapılmadan, izlemeye gelenlerin eseri 7 defa izlerlerse ki her sefer için ayrı bilet kesilmiştir, hacı sevabı alacağı duyurusu yapılmıştır. Bununla da yetinilmeyip sinema salonuna gelen izleyicilerin çıplak ayakla sinema salonunun etrafını dolanmaları sağlanmıştır. Film aralarında hac

duygusu verilsin diye gülsuyu dağıtılmış ve filme halkın abdestli gelmesi istenmiştir (Candemir, 1986:9; Onaran, 1968: 22-23). Cahil halk bu din istismarına kanmış, abdest alarak gelip, haftalarca belgeseli izlemek için sinema salonlarını doldurmuşlar ve uyanık yapımcının zengin olmasını sağlamışlardır (Özgüç, 2005: 187). Önceki dönemlere tepkili olan ve daha önce beyaz perde ile hiç karşılaşmamış birçok dindar seyirci yapımcıların kurnazlıkları ile sinema salonlarına çekilmiştir (Ünser, 2003: 20).

Celalettin'i Rumi'nin yaşam hikâyesini konu alan, Hicri Akbaşı'nın yönettiği "Âşıklar Kâbe'si Mevlana" filmi, Türk Sinema tarihinin, omurgasını dini mevzuların oluşturduğu ilk yapımdır. Bu filmin dini konuyu işleme şekli "İslami karakter" üzerinden olmuştur. Bu yaklaşım döneme ismini verecek olan Hazretli filmlerin hepsinde uygulanmıştır (Even, 2003: 13).

Resim 6: "Hazreti Ömer'in Adaleti Film Afişi / Resim 7: Hazreti Yusuf Film Afişi



Kaynak: www.sinematurk.com / http://sinematek.tv

Dönemin dikkat çeken filmleri: Asaf Tengiz'in "Hz. Eyyüb'ün Sabrı (1965) ve Hz. Ömer (1973), Hüseyin Peyda'nın "Yahya Peygamber (1965)", Tunç Başaran'ın "Allah'ın Aslanı Ali (1969)", Osman Seden'in Rabia (1973) ve Hz. Ömer'in Adaleti (1973), Çetin İnanç "Bilal'i Habeşi (1973)" Süreyya Duru'nun "Rabia (1973)" Nuri Akıncı'nın Hz. Yusuf (1973) ve Kız Evliya / Sarıkız (1973) ve diğer filmlerin ortak özellikleri dini sömürü aracı olarak kullanmalarındır (Özgüç, 1993: 41).

Bu dönem, aynı tarihlerde erotik filmler modası olarak çekilen müstehcen filmlere gitmeyen dindar aile kesimini sinemaya çekme amaçlı ticari bir akım olarak da nitelendirilmiştir (Diriklik, 1995: 29).

Hazretli Filmler Akımı Döneminin filmlerine Türk Sinema Tarihi'ne geçecek nitelikte önemli eleştiriler yapılmıştır. Filmlerde sinema teknikleri, oyunculuk, senaryo, dekor, kostümler sinemaya yakışmayacak derecede amatördür. Tamamen Yeşilçam altyapısı kullanılmış ve özensiz çekimler yapılmıştır (Menekşe, 2005). Bu akım çerçevesinde perdeye aktarılan filmler, dini konularda ciddi yanılgılara düşmüştür. Bilgisizlik ya da maddi endişelerden kaynaklı olduğu söylenebilecek, dini gerçeklerle uyuşmayan sahneler çekilmiştir. Tarihe uymayan karakter isimleri, kronolojik hatalar, Kur'an-ı Kerim'de anlatılan kıssaların çarpıtıldığı hikâyeler, yer isimleri gibi gerçekle çelişen filmler beyaz perdede izleyici ile buluşturulmuştur (Işık, 2018). Diğer bir eleştiri konusu ise her ne kadar dini içerikli filmler olsa da filmlerde, bu bağlama ters hatta yasak olması gereken, erotik öğeler sıklıkla kullanılmıştır. Peygamber ya da başroldeki dindar ana kişiliği baştan çıkarmaya çalışan vamp kadınlar, neredeyse çıplak denebilecek dansözler, tecavüz, sevişme ve kur sahneleri filmlerin uhrevi havasına zarar vermiştir (Işık, 2018). Ayrıca Hazretli Filmler döneminde çekilen filmlerde izleyiciye yöneticilere itaat etme gerekliliği aşılana çalışılmıştır. Ana dindar karakterlerin koşulsuz doğruyu söylemeleri, zulme başkaldırmaları beklenirken iktidar, ya da gücü elinde bulunduran yöneticiye efendi şeklinde hitap etmeleri, emri veren kötü bile olsa, sürekli emirlere uyulması gerektiğini vurgulanması ciddi eleştiri konusu olmuştur (Işık, 2018).

Hazretli Filmler dönemi incelenirken dikkat çeken bir diğer konu ise: dönemin dini filmlerine imza atan bazı yönetmelerinin 1974 yılından sonra “seks komedi” filmleri çekmesidir. “*Osman Seden' in Teşekkür Ederim Büyükanne, Nuri Akıncı'nın Şeftali, Kayahan Arıkan'ın Her Yol Helal Zimbala Bilal, Yılmaz Atadeniz'in Sev Beni Behçet, Öpme Sev, Fikret Uçak'ın Acı Severim Tatlı Döverim, Zampara, Bize Koca Gerek, Çetin İnanç'ın Şişsak Basarım, İlik dudaklar, Süreyya Duru'nun Azgın Bakireler.*” filmleri bu tarz yönetmenlere ve eserlerine örnek teşkil etmiştir.

2.6. Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı

1960'lı yıllar Türk sinemasına ideolojik akımların etkisinin görülmeye başlandığı yıllardır (Diriklik, 1995: 29). Özellikle 1961 Anayasası ile halkın siyasi hak ve özgürlükleri kuvvetlendirilip, tabana yayılmış ve devlet sosyal devlet olma yönünde adımlar atmıştır (Sümer, 2003: 103).

1961 Anayasası'nın etkisi ile daha özgür ve uygar bir yaşama geçilmiştir. Bu aydınlanma etkisi, eleştirel yaklaşımın önü açılmıştır. Bu bir anlamda Türk sinemasına toplumsal ve kültürel misyon yüklemiştir (Esen, 2005: 9). “...*Aslında bir ihtilalin, o ülkenin sineması için olumlu bir sürecin başlangıcını hazırlaması bir paradoks olarak görünse de, 27 Mayıs Darbesi, Türk Sineması için olumlu bir anlam taşımaktadır...*”(Vardar, 2006: 38-39).

Türk Sineması'nda daha önceki dönemlerde tabu sayılabilecek eleştirel yaklaşım, işlenen konuları değiştirmiş ve yönetmenlerde büyük bir coşku meydana getirmiştir. Beyaz perdeye aktarılan konular daha ayrıntı içeren, öz kaygısı güdülen yapıtlara dönüşmeye başlamıştır. Bu dönüşüm Türk Sineması'nda ardından gelecek yenilikçi adımları da teşvik etmiştir (Scognamillo, 2003:159).

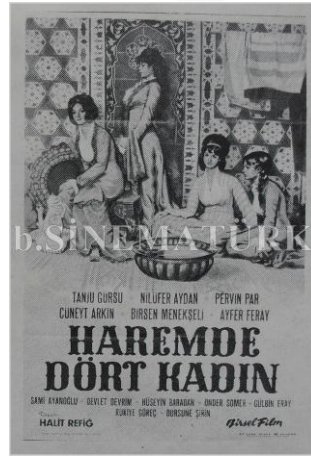
Darbe, kültür, sanat, edebiyat ve sinema alanında çok önemli kırılmalara sebebiyet vermiştir. Askerin bu müdahalesi olumsuz bir durum olmasına rağmen Halit Refiğ gibi dönemin bilinen yönetmenleri tarafından savunulan ve darbecilerin övüldüğü filmler olarak beyaz perdeye aktarılmıştır (Aksoy, 2010:9). Bu döneme kadar üzerinde kayda değer baskı hisseden sol düşüncenin özgürleşmesi “Toplumsal Gerçekçilik” akımını meydana getirmiştir (Uçakan, 1977:10-11).

“Toplumsal Gerçekçilik” akımı filmlerinin yönetmenleri, dönemin dünyadaki diğer örnek akımlarından özellikle Amerika'daki “Sosyal Gerçekçilik”, İtalya'daki “Yeni Gerçekçilik” den etkilenmişlerdir. Söz konusu akımların ve Türkiye'de ki yansımalarının amacı toplumda görmezlikten gelinen gerçeklerin gün yüzüne çıkarılmasıdır. Bu bağlamda çekilen yeni filmler de din anlayışı geçmişteki dönemlerden farklılaşmıştır. Komünizmin dine bakışı yansıtılan senaryolarla, din ve dini değerler toplumu kötü etkileyen kavramlar olarak beyaz perdeye yansıtılmıştır (Menekşe, 2005: 47-48).

Türk Filmleri bu dönemde Moskova, Berlin, Edinburgh ve Locarno gibi uluslararası film festivallerine gönderilmeye başlanmış, orta sınıf halkın beyaz perdeye yansıyan özellikleri Dünya Sineması'nın da ilgisini çekmiştir (Daldal, 2005: 58).

1965'de devlet yönetime Adalet Partisi'nin geçişi ve "Toplumsal Gerçekçilik Akımı" yönetmenleri ile bu akımın savunucusu olan sinema eleştirmenleri arasında ideolojik ayrışma, akımın etki kaybetmesine sebebiyet vermiştir. Adalet Partisi liberal yönetim anlayışını savunmuş ve Marksizm'i tehlikeli bulmuştur. Bu siyasi anlayış değişikliği ile akımın filmlerinde toplumsal eleştiriyi ön plana çıkaran sol zihniyet üzerine sansürler artmıştır. Ayrıca yönetmen ve eleştirmenler arasındaki fikir farklılıkları, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Metin Erksan gibi akımın önemli yönetmenlerin Marksist görüşten uzaklaşması ile sonuçlanmış, bu hareket "Toplumsal Gerçekçilik Akımı"nın kan kaybetmesine sebep olmuştur (Uçakan, 1977: 36).

Resim 8: "Yılanların Öcü" Film Afişi / Resim 9: "Haremde Dört Kadın" Film Afişi



Kaynak: www.beyazperde.com / www.sinematurk.com

Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı'nın en önemli eserleri olarak Metin Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" (1960), "Yılanların Öcü" (1962), "Susuz Yaz" (1963) ve Halit Refiğ'in "Şehirdeki Yabancı" (1963), "Haremde Dört Kadın" (1965) adlı filmleri gösterilebilir (Lüleci, 2007: 52).

Toplumsal Gerçekçi Sinema Akım içinde o dönemin ruhunu yansıtması açısından Metin Erksan'ın “*Gecelerin Ötesi*” (1960), “*Yılanların Öcü*” (1962), “*Susuz Yaz*” (1963) ve Halit Refiğ'in “*Şehirdeki Yabancı*” (1963), “*Haremde Dört Kadın*” (1965) adlı filmleri dikkat çekmiştir (Lüleci, 2007: 52). Özellikle “*Gecelerin Ötesi*” filmi Toplumsal Gerçekçi Sinema akımını başlatan film olarak kabul görmüştür (Özgüç, 1990: 71-72).

Farklı mesleklerde toplumsal şartların psikolojik analizinde bulunan “*Gecelerin Ötesi*” Türk Sinema tarihinin ilk toplumsal eleştiri yapan filmi sayılmıştır (Aytekin, 2013:79).

Dönemin üzerinde çok tartışılan filmlerinden biri de Halid Refiğ'in “*Haremde Dört Kadın*” filmi olmuştur. Tarihi film türünde değerlendirilebilecek film: sinema eleştirmenleri tarafından beğenilse de izleyici tarafından katı bir dille eleştirilmiştir. Beyaz perdenin ardından TRT’de gösterilen film Türk aile yapısını dejenere ediyor diye soruşturma geçirmiştir (Refiğ, 2007: 165).

2.7. Ulusal Sinema Akımı

1964 yılında gerçekleştirilen Türk Sinema Şurası’nda kullanılan “*Ulusal Sinema*” kavramı, bu tarih ve sonrasında çekilecek filmleri kategorize eden bir akım ismi olarak kullanılmaya başlanmıştır (Aksoy, 2010: 28, Özön, 1995: 206).

Dünya çapında ülkelere göre farklılıklar arz etse de, var olduğu bölgeyi esas alan ulusal sinema örnekleri 1960’larda başlamıştır. Fransa’da François Truffaut “*Unutulmayan Sevgili (1961)*”, Avusturalya’da Peter Weir “*Picnic at Hanging Rock (1975)*” Alanya’da Wim Wenders “*Berlin Üzerinde Gökyüzü (1987)*” Amerika’da Peter Fonda “*The Hired Hand (1971)*” Japonya’da Akira Kurosawa “*Shichinin No Sam Urai (Yedi Samuray, 1957)*” filmleri, Dünya Sineması’nda ki ulusal sinema örnekleridir (Clarke, 2011: 154-182).

Batı felsefesi temelli yaklaşımları reddeden, “*Kemal Tahir, Selahattin Hilav, Sencer Divitçioğlu*” Marksist yazarlar ve “*Toplumsal Gerçekçilik Akımı*”nın önemli sosyalist yönetmenlerinden Halit Refiğ, Metin Erksan gibi sanat adamları, Dönemin Türk Sineması’nı yeni bir teori ile temellendirmişlerdir. Bu sanatçılar, yeni rejime

geçişle birlikte başlayan Cumhuriyet dönemi sanata bakış açısının çöktüğünü, batı kültür ve sinema felsefesinin formlarının dışarıda bırakılması gerektiğini, Ulus fikri ile temellendirilen yeni bir akım oluşturulmasını savunmuşlardır (Diriklik, 1995: 16).

Berlin Film festivalinden, Altın ayı ödülü ile dönen “Susuz Yaz” filmi ile Metin Erksan Türk Sineması’nı ilkel olarak yorumlayan eleştirmenlere güzel bir cevap vermiştir. Filmin ülke dışına çıkarılması yasaklanmasına rağmen, gizlice yarışmaya gönderilen “Susuz Yaz”ın, ödülle dönmesi devletin sinema şurası toplanmasıyla sonuçlanmıştır (Refiğ, 2005: 3).

Bu şura neticesinde devlet Türk Filmini himaye etmenin kabul edilemeyeceğini ve filmleri kategorize etme şeklini, iyi film ya da kötü film olarak belirlemiştir. Bu durumda Türk yönetmenlerin karşısına iyi film olarak hep Batı kültürünün yansıması örnekler çıkarılmıştır. Batıdan farklı olma olgusu, bu bakış açısına anti tez olarak, akımın yönetmenlerinin eserlerinde hayat bulmuştur (Refiğ, 2005: 3).

Batı hayranlığına cevaben ortaya çıkan “Ulusal Sinema” akımı, dönemin önde gelen yönetmenlerinin sinema yazı ve sunumlarında “Ulusal Sinema” kavramını kullanması ile Türk Sinema tarihine geçmiştir (Uçakan, 1977: 40).

Halit Refiğ’in yanı sıra Kemal Tahir’in fikri destekleri “Ulusal Sinema” anlayışının yapısal bir temele oturmasında büyük etken olmuştur. Türk Sinema tarihinde, ilk çalışmaları ile “Toplumsal Gerçekçilik” akımının yönetmeni olarak ele alınan Refiğ, sonraki savunmalarında Türk Sineması’nın ekonomik olarak desteklenmesi ve halkın talepleri doğrultusunda filmler yapılması temelli “Halk Sineması” kavramını ortaya atmıştır. Bir nevi “Halk Sineması” kavramının geliştirilmiş halidir “Ulusal Sinema” (Türk, 2001: 258).

Bu akımı Refiğ ve Tahir’in dışında da birçok yönetmen desteklemiş ve beyaz perdeye aktarılan eserler meydana getirmişlerdir. Refiğ’in “*Bir Türke Gönül Verdim (1969)* ve *Fatma Bacı (1972)*”, Ömer Lütfi Akad’ın “*Kızılırmak- Karakoyun (1967)* ve *Hudutların Kanunu (1966)*” Metin Erksan’ın Tasavvuf merkezli anlatımı ile “*Sevmek Zamanı (1966)*, *Kuyu (1969)*”; Duygu Sağıroğlu’nun “*Bitmeyen Yol (1965)*, Ben Öldükçe Yaşarım (1965), Vatan ve Namık Kemal (1969)”; Atif

Yılmaz'ın “Yedi Kocalı Hürmüz (1971), Kozanoğlu (1967), Köroğlu (1968)”, bu akımın önemli filmleridir.

Türk Film arşivinin temellerini atan, Sami Şekeroğlu bu dönemde Batı sinemacılarına karşı Türk Sineması'nı savunan “*Ulusal Sinema*” isimli bir dergi yayımlamıştır (Kutlu, 2003). Ayrıca “Asya Tipi Üretim Tarzı” konusunda çalışan ve aynı adlı esere imza atan Sencer Divitcioğlu fikirleri ile ulusal sinemacı yönetmenleri etkilemeyi başarmıştır (Vardar, 2006: 42).

Refiğ bu dönemde beyaz perdeye aktardığı eserlerde din olgusunu toptan kötileyen bir tavır yerine dini kullanan yobaz karakter ve doğru, dürüst, din taciri olmayan karakteri aynı anda işlemiştir. “Vurun Kahpeye” filmini üçüncüsünü beyaz perdeye uyarlayan Refiğ: Romanda dahi düşülen hatayı düzeltmiş, yobazlığın dinden değil, cehaletten kaynaklandığını vurgulamak için senaryoya yobaz din adamı karşısına bilgili din adamı figürünü koymuştur (Uçakan, 1977: 63-64). Vurun Kahpeye filminin ikinci uyarlamasında Orhan Aksoy tarafından senaryo ya eklenen “Kuvayi Milliye Komutanı Tahsin Bey'in, Aliye Öğretmen'e sevgi nişanesi olarak verdiği madalyon”u Refiğ, Kur'an-ı Kerim kullanarak beyaz perdeye yansıtmış, kadın, erkek arasındaki aşkı vurgularken imgesel bir boyut kazandırmış ve inancın birleştiriciliğine dikkat çekmiştir. Bu çabası her ne kadar dindar kesimin hoşuna gitmiş olsa da film, ilk iki uyarlama kadar gişe yapamamıştır (Refiğ, Ocak 2007: 209-210).

Resim 10: “Vurun Kahpeye” Film Afişi, 1973



Kaynak: www.sinematurk.com

2.8. Devrimci Sinema Akımı

Sovyetler Sineması'nda Vertov'un kılavuzluğunda başlayan devrim hareketi, bir süre sonra 68 kuşağı çalışmaları ve Fransa'da Godard'ın "Devrimci Sinema" uygulamaları, hızla tüm dünya sinemasında etkilerini göstermeye başlamıştır (www.azizimsanat.org).

Türkiye'de devrim hareketi 60'lı yıllarda filizlenmeye başlamıştır. 61 Anayasası'nın hükümlerine rağmen sendikal hak mücadelesinin verilmeye başlandığı, Kemalist partinin solda konuşlandığı, sol seçmenin yüzde kırkı aşabildiği, işçi ve gençler arasında sol örgütlerin yaygınlaştığı yıllarda, bu toplumsal değişimden Türk Sineması da nasibini almıştır (www.azizimsanat.org).

1960'larda "Toplumsal Gerçekçilik" akımı ile Marksist sinema etkilerini, Türk Sinemasında da göstermeye başlamıştır. 1960'ların ortalarına doğru Marksist yönetmenlerin ulusalcı ideolojiye yönelmeleri ile beyaz perdeye aktarılan Marksist ideoloji, 1970'lere kadar yerini sessizliğe bırakmıştır (Uçakan, 1977: 71).

1961'de Türkiye İşçi Partisi'nin kurulması, komünist felsefenin Türkiye'ye yayılmasında etkili olmuştur. 1965'te, İstanbul'da, Şakir Eczacıbaşı tarafından kurulan "Sinematek" derneği, zamanla Marksistleşmiş ve devrim hareketine katkı sağlar konuma gelmiştir (Uçakan, 1977: 74). 1968'de konvansiyel sinemayı reddeden, bir grup Marksist gencin "Sinematek" derneğinden ayrılarak oluşturdukları "Genç Sinema Hareketi" "Devrimci Sinema Hareketini" oluşturmuştur. Bu grup, "Genç Sinema" isimli dergiyi yayımlayarak siyasal devrim hareketleri ile sinemada devrimin hareketlerini birlikte yürütmeye çalışmıştır (Aktaran, Başgüney, 2010: 105-106). Bu derginin toplantılarında filmler izlenip ideolojik tartışmalar yapılmıştır. Yurtdışında çekilen bazı filmlerin gösterimini sağlamaları ile de Türk Sinemasının gelişmesine katkıda bulunmuşlardır (Uzdu, 2016: 98).

Peter Wollen 1970'lerde "Karşı Sinema" (Counter Cinema) kavramı kullanılmıştır. Bu kavram akıma dönüşmüş ve ana akım sinema ideolojisinin kurallarını yıkan filmler üretmeye başlamıştır. Çoğunlukla deneysel ya da kurmaca film olarak beyaz perdeye aktarılan bu akımın filmleri, dağıtım ve gösterimi normal ticari kanallar dışında gerçekleştirilmiştir. Bu filmler sermayesi bağımsız olarak

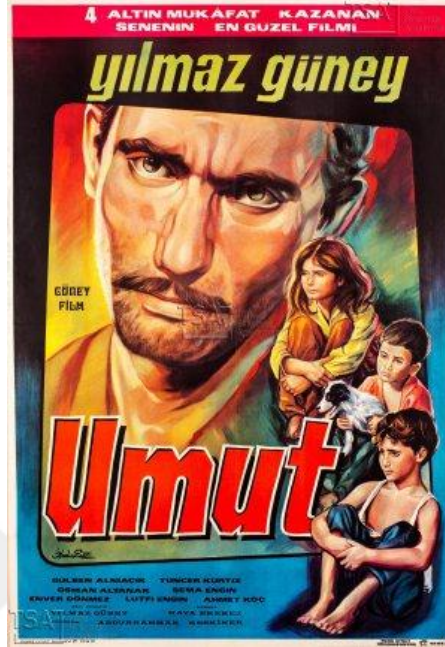
üretilen filmlerdir (www.sanatsal.gen.tr). Karşı sinema akımları, Hollywood sinemasını nasıl eleştiriyor ise Türkiye’de de “Devrimci Sinemacılar”, “Yeşilçam Sineması”nı eleştirmiş ve kapital sistemin meyve veren ağacı olarak görmüşlerdir. (Başgüney, 2011: 56-57). “Devrimci Sinemacılar” savundukları Marksist ideolojinin sisteme getirdiği: Sınıf ayrımının ortadan kalkması, fakir halkın ve yöneticiler tarafından ezilen işçi haklarının savunulması eleştirilerinin sinema dili ne çevrilmesini amaçlamışlardır (Esen, 2010: 74).

Dönemin sol zihniyeti ideolojiyi somutlaştırma anlamında hedefini köylülük üzerinden belirlemiştir. Sinemanın öncesinde Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Erol Toy gibi sanatçılar edebiyat ve şiir alanında birçok köy konulu eserler yazmıştır. Türkiye de Marksist ideoloji savunucuları örnek Sovyet sinemasını görmelerine rağmen Türkiye’de sinemanın gücüne çok da inanmamışlardır. Bu fikrin neticesinde tiyatroyu, sinemaya tercih etmişlerdir. Bu ideolojik yönelim sonucunda beyaz perde de güç sahibi olmak isteyen sol örgütler, 1970’lerde tükenmiş, oysa tiyatrodaki Marksist örgüt faaliyetleri 1980’lere kadar baskınlığını korumuştur (<https://gelenek.org>).

1970’lere baktığımızda bu akıma gerek yazdığı senaryolarla gerek oynadığı ve yönettiği filmlerle imzasını atan sanatçı “Yılmaz Güney”dir. Sınıf farkı ve köylülük esaslı birçok filmi, Türk Sinemasına kazandıran sanatçının senaryosunu yazdığı eserler: “Arkadaş” (1974), “Endişe” (Şerif Gören, 1974), “Bir Gün Mutlaka” (Bilge Olgaç, 1975), “Sürü” (Zeki Ökten, 1978) ve Cannes Film Festivali’nde Costa Gavras’ın “Kayıp” (Missing, 1982) adlı filmiyle, Altın Palmiye Ödülü’nü paylaşan “Yol” (Şerif Gören, 1982) gibi filmlerdir (www.sanatsal.gen.tr).

Yılmaz Güney’in “Umut” filmi: “...*Türk Sinemasının en ileri, en cüretli devrimci, eylemci eseridir...*” (Gökmen, 1973: 122). Güney bu filmde dolambaçsız politik göndermeler yaparak, Marksist duruşunu açıkça ortaya koymuştur (<http://laborcomm.org>). Film birçok eleştirmen tarafından olumlu eleştiriler olsa da bazı olumsuz eleştirilerden de kurtulamamıştır. Özellikle dinin ve inanç öğelerinin toplumu etkisi altına alan saçmalıklar olarak işleyen Güney, dindar kesimin sert eleştirilerine maruz kalmıştır (Uçakan, 1977: 96).

Resim 11: “Umut” Film Afişi, 1970



Kaynak: www.sinematurk.com

Umut filmi tümüyle sansüre takılmış özellikle ibadetle, din görevlileri alay ettiği belirtilmiştir. Fakat filmin yapımcısı kararı Danıştay’a götürmüş Danıştay tarafından: dini değil, dini alet edenleri eleştirdiği ve ideolojik olarak da vatana zarar verme gayesi gütmeyeceği gerekçesi ile gösterime girmesinde engel görmemiştir (Özgüç, 1976: 33-34).

2.9. Dini / Milli Sinema Akımı

Sinema tarihinin tüm dönemlerinde, toplumsal ideolojik yaklaşımlar çeşitli akımlar vasıtası ile beyaz perdeye yansıtılmıştır. Türkiye’de Cumhuriyet’e kadar uzanan Türk Modernleşme Çabaları “Batıcılık, Türkçülük ve İslamcılık” olarak kategorize edilmiştir. Bu bağlamda İslamcılık: İslam’ı tüm unsurları ile topluma yayacak şekilde hâkim kılmak ve Müslüman toplumu batı esaretinden kurtarıp kalkınmasını amaç edinen bir harekettir (www.sanatsal.gen.tr).

Türk İslamcılık Hareketi 1960’lı yıllarda “Millî Görüş” teorisi olarak ülke siyasetine yansımıştır. Toplumun her türlü siyasi, ekonomik, sosyal, kültürel yapı

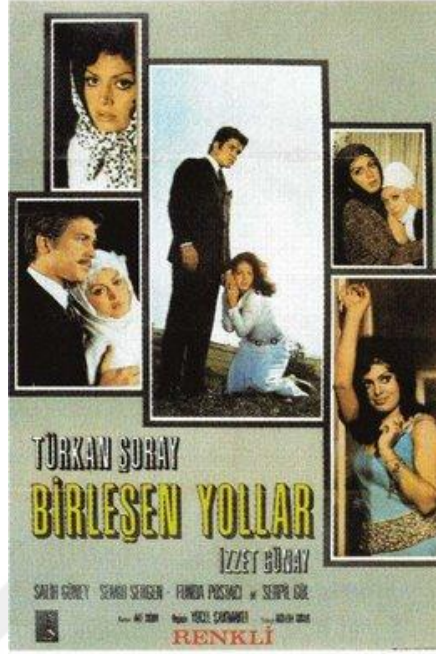
taşlarında var olmayı planlayan “İslamcılık” ideolojisi, beyaz perdeyi de kullanarak fikirlerini topluma yaymayı istemiştir (Yenen, 2012: 241).

1960’lı yıllarda ideolojik temelleri netleşen “İslamcılık” hareketi, 1969-2010 yılları arasında sinemayı etkisi altına almıştır. Bu mantık üzerine inşa edilen sinema filmleri akımına “Milli Sinema” akımı denmiştir (Yenen, 2012a: 242).

1970’lerde Türkiye’nin siyasi, toplumsal ve kültürel durumu sinemadaki İslamcılık hareketine “Dini Sinema” demeyi engellemiştir. Ayrıca “Dini Sinema” ismi kullanılsaydı, dindar olmayan izleyiciye itici gelecek bu durum da yatırımcı desteği almalarını engelleyecekti. Bu sebeplere binaen “Milli Sinema” ismi bir anlamda “Dini Sinema” isminin kamuflesi olarak kullanılmış bir isimdir. (www.yenisafak.com).

Milli sinema akımının teorik temelini atan, sinemanın İslami fikrin emrine geçtiğinde büyük bir güce dönüşeceğini belirten, Necip Fazıl Kısakürek ve “Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübüdür (Uçakan, 1977: 177). Milli Sinema fikri ilerleyen yıllarda Ahmet Güner’in fikir yazılarının katkısı ile gelişir (Uçakan, 1977: 177). Pratik olarak ise Yücel Çakmaklı’nın “Birleşen Yollar” filmi ile başladığı kabul görmüştür. 1973 yılında dönemin sinema tarihine geçmiş ünlü yönetmenleri Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Yücel Çakmaklı’nın iştirakleri ile “Milli Sinema” bildirisi denebilecek kapsamlı bir toplantı yapılmıştır (Yenen, 2012a: 244). Refiğ “*Milli*” kelimesini kullanmaktan imtina etmiş ve daha laik bir yapıda olduğunu düşündüğü “*ulusal*” kelimesini kullanmıştır (Türk, 2001: 263). Erksan ve Sağıroğlu da bu fikirde olan yönetmenlerden olmuşlardır. Fakat Yücel Çakmaklı ısrarla İslamcılık ideolojisinin perdeye, ancak “Milli” kelimesi, "Milli Kültür" ve "Milli Bakış" ile yansıtılabileceğinin mümkün olacağını savunmuştur (Yenen, 2012a: 247).

Resim 12: “Birleşen Yollar” Film Afişi, 1970



Kaynak: www.sinematurk.com

1970’ te “Birleşen Yollar” filmi ile “Milli Sinema” kavramı, Devrimci Sinema ve Ulusal Sinema ile beraber en çok tartışılan akımlardan biri olmuştur (Diriklik, 2004: 7). Bu akımı: “İslami Duyarlıklı Filmler”, “İslami Endişeler”, “Beyaz Sinema”, “Yeşil Sinema” ve “İnanç Sineması” gibi farklı isimlerle anan eleştirmenler olsa da en yaygın kullanılan isim “Milli Sinema” olarak Türk Sinema tarihine geçmiştir (Evren, 2003: 10-11).

Yücel Çakmaklı’nın 1989 yılında çektiği “Minyeli Abdullah” filmi dindar halkın büyük ilgisini çekmiş ve Milli Sinema Akımı’nın önemli yapıtaşlarından biri olmuştur. Yine aynı yıllarda “türban yasağı”nı işleyen İslami filmler, siyasi bir duruş sergilemeye başlamıştır (Özgüç, 2005: 189). “Minyeli Abdullah”ın ardından “Yalnız Değilsiniz” filmi gelir ve artık “İslamcılık” akımı gişeleri sarsmıştır. Halk kendi kültürünü, dini değerlerini görmek için akın akın sinemalara koşmuş ve yabancı filmler dâhil olduğu izlenme oranlarında, en çok izlenen filmler arasında Milli Sinema Akımı eserleri en üst sıraya yerleşmiştir (Özden, 2005: 189).

Resim 13: “Reis Bey” Film Afişi, 1990 / Resim 14: “Yalnız Değilsiniz” Film Afişi 1990



Kaynak: www.sinemalar.com / www.tsa.org.tr

“Milli Sinema” akımı kapsamında sinema salonlarında gösterime giren: Yücel Çakmaklı’nın “ Birleşen Yollar (1970), Diriliş (1974), Oğlum Osman(1973), Minyeli Abdullah (1989)”, Mesut Uçakan’ın “Reis Bey (1988), Yalnız Değilsiniz (1990), İskilipli Atıf Hoca (1989)”, İsmail Güneş’in “Gün Doğmadan (1986), Çizme (1991)”, Salih Diriklik’in “Danimarkalı Gelin (1993), Mehmet Tanrısever’ in “Sürgün (1992)”, Metin Çamurcu’ nun “Bize Nasıl Kıydınız (1994)”, Nurettin Özel’in “Kapıcı Musa (1993) “film isimleri olmuştur (Yenen, 2012: 254-262).

İKİNCİ BÖLÜM

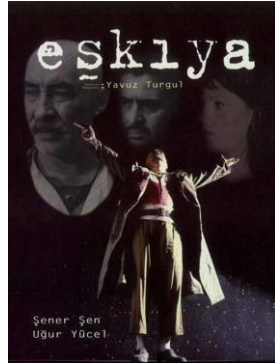
2000 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA DİNİ ÖGELERİN KULLANIMI

2.1. Yeni Türk Sineması ve Din

90'ların sonunda başlayan ve 2000'li yıllardan günümüze kadar devam eden “Yeni Türk Sineması” diğer dönemler gibi yönetmenlerin ideolojik temelli birlikte hareket ettikleri bir yapı arz etmemiştir. 2000'li yıllarda hızla gelişen teknoloji, Dünya Sineması'na; sinema tekniği, olayların işlenişi, gerçeklik kavramının sinema diline aktarımı konularında çok büyük katkılar sağlamıştır. Türk Sineması'nda da özel görüntüler, ses efektleri, sarsılmaz hareket kabiliyetine sahip kameralar kullanan yönetmenler, kendi içyapılarına dönük yeni biçimsel tekniklerle filmler üretmeye başlamışlardır. Kendi bünyesinde doğal yolla oluşmuş “Popüler Sinema” ve “Sanat Sineması” farklılaşmasıyla, “Yeni Türk Sineması” isminin kullanımı çok eskilere dayanmamaktadır. Ayrıca bu isimlendirme, sinema sektörünün net tavır sergilediği bir kullanım da değildir (Sevinç, 2014: 99).

Tarihsel gelişim süreci gözlemlendiğinde “Yeşilçam Filmleri” (1966–1975), “Erotik Filmler” (1974–1980), “Video Filmleri” (1980–1987) ve Hollywood Filmleri ile bir anlamda suskunluk sarmalı yaşayan Türk sinema sektörü, 2000'li yıllara girerken, yeniden doğuş sürecine girmiştir (Yenen, 2011: 113). Yeniden doğuş süreci, Türk Sinema seyircisini heyecanlandırmış, geleneksel çizgilerinden uzaklaşmış gerek biçimsel gerekse içerik farklılaşmasıyla, yeni popülist film kavramını da yanında getirmiştir. Popülerleşen sinema filmleri Türk sinema tarihinde eşi benzeri olmayan bilet satış rakamlarına ulaşmıştır. Yeni Türk Sineması'nın başlangıcı var sayılabilecek, Yavuz Turgul'un yönettiği ve Şener Şen'in başrol üstlendiği 1996 yılında gösterime giren “Eşkîya” filmi, 2,5 milyon seyirci tarafından izlenmiştir. “Eşkîya” ile başlayan ve seyircinin beklenmedik ilgisi ile yapım şirketlerinin yadsınamayacak kazançlar sağlamasına sebep olan popüler sinema örnekleri: "Vizontele", "Gora", "Kurtlar Vadisi Irak", "Babam ve Oğlum" gibi filmler ard arda gösterime girmeye ve hasılat rekorları kırmaya devam etmiştir.

Resim 15: “Eşkiya” Film Afışı, 1996 / Resim 16: “Babam ve Oğlum” Film Afışı



1996

Kaynak: www.beyazperde.com

Yeni Türk Sineması’nda kendiliğinden oluşan popüler ve sanatsal film ayrımında, popüler filmler izleyici rekorları kırarken, “Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu ve Reha Erdem” gibi yönetmenlerin imza attığı sanat filmleri de ulusal ve uluslararası sinema platformlarında birçok ödül almıştır. 2000’lerin başlarında “Yeşilçam” bakışından uzaklaşan ve birbirinden çok farklı konular da filmler üreten Türk sineması, biçim ve içerik yapılanmasında yeni bir döneme geçmiştir (Pösteki, 2005: 53-67).

“Yeni Türk Sineması” kavramını “Eşkiya” filmi ile başlatan ve kavramsal bazda yeni dönem Türk sineması için ilk kullanan Asuman Suner’dir. Suner, bu kavramı “hayalet ev” imgelemi ile tasvir etmiştir. “Hayalet” bastırılan geçmişi, yok edilemeyen hatıraları, tekrar gelişi ifade ederken, Türk sinemasının “aidiyet” arayışıyla beraber, eski ile yeni arasında meydana gelen gelgitleri açıklamaya çalışmıştır (Suner; 2006: 15). Bu bağlamda Suner: "aidiyet" kavramını, eskinin nostaljik içeriklerinin yenilenmiş temalarla yeniden biçimlenmesi olarak, “Yeni Türk Sineması”nın tam merkezine koymuştur (Atam, 2011).

Resim 17: “Tabutta Röveşata Filminden Bir Sahne.”, 1996



“Yeni Türk Sineması” kavramı üzerinde fikir yürüten bir diğer sinemacı “Zahit Atam” olmuştur. “Yeni Türk Sineması”nın “Eşkîya” dan önce "Tabutta Röveşata" filmi ile başladığını savunmuştur. Derviş Zaim’in filmi "Tabutta Röveşata" ile yeni dönemde izleyici profillerinin tamamen değiştiğini belirten Atam; izleyici sayısında, kendi ürettiği filmin kendi halkı tarafından izlenme oranları Avrupa’da en üst sıradaki ülke haline gelindiğine dikkat çekmiştir. Atama göre Türk Sineması’nda ki büyük değişim sadece izleyici profili ile kalmamış, ödül jürilerinin filmleri değerlendirilme şekline kadar Türk Sineması’nda ki birçok temel yapılanma değişmiştir. Artık yönetmenler daha ön plana çıkmış, yapımcı merkezli değil yönetmen merkezli bir çalışma şekliyle filmler beyaz perdeye aktarılmıştır. Sinemada usta çırak ilişkisi yerine, yönetmenin bireysel gelişimini, kendi deneyimleri ile yükseltmesi esas alınmıştır. Belki de tüm bu değişimleri tetikleyen en önemli etken, geçmişin konuları işlenirken kullanılan ilkel ve kaba üslubun artık terk edilmesidir (Sevinç, 2014: 99-100).

2000’li yıllara kadar, ister Türk Sineması dönemleri, akımlar olarak ele alınsın, ister Yeşilçam üzerinden hareket edilsin din kavramı işlenirken sosyal gerçeklikten arındırılmış olarak beyaz perdeye aktarılmıştır. Bunun temel neden Cumhuriyet’in ilan edilmesi ile laik sisteme geçen idare şeklidir. Bu anlamda ya İslam daha az hissedilir olarak ya daha kötü ya da daha arınmış olarak Türk Sineması’nda ele alınmıştır. Ayrıca Türk kültür, sanat, sosyal hayatına hâkim aydın,

elitist kafa, dini çatışma argümanı olarak görmüştür. Din; eskiyi temsil eden “*yanlış bilinç*” olarak imgelem oluşturmuştur (Turan, 2007: 90).

2000’li yıllarda “Yeni Türk Sinema”sı yönetmenleri filmlerinde dini öğeleri kendinden önce ki akımlar gibi sosyal gerçekliğinden uzaklaştırarak işlemek yerine daha sekülerleştirerek işlemeyi tercih etmişlerdir. Bu bağlamda oluşan yeni sinema dili, dini motifleri işlerken, “tebliğ merkezli ideolojik din” yerine, “hayatın içinde din” yapısını kullanmıştır (Kılıç, 2005: 41).

Dinin Sinemada işlenişindeki bu evrilme Hollywood sinemasında kendini daha belirgin göstermiştir. Amerikan yönetmenler dini ibadet merkezli sunmak yerine, kültürel öğelerle birleştirip sunarak dini sekülerleştirmeyi hedef edinmişlerdir. Beyaz perdede alışık olunan ibadet ederek dine giren ya da dini yaşamaya karar veren insan gösterimi yerine hayatın tamamına yansıyan kültürel ahlaki bir yapılanma olarak din sunulmuşlardır. Bu bağlamda dinin, hayatın geneline yayılmış, ekonomik ve sosyo-kültürel değerlerden ayıramayacak unsurlar içerdiği, sinema diliyle anlatılmıştır (Kılıç, 2005: 41).

2.2. 2000 Sonrası Türk Sineması’nda Din İçerikli Örnek Filmler:

“Yeni Türk Sineması” döneminin genç yönetmenleri filmlerinde dini öğeleri az ya da çok kullanmışlardır. 2000 yılında senaryosunu Yılmaz Erdoğan’ın yazdığı ve Ömer Faruk Sorak’la birlikte yönettikleri, içinde cami, namaz, helal, haram inancı gibi dini öğeler barındıran “*Vizontele*”, 2001 yılında, Semir Aslanyürek’in yazıp yönettiği, Allah, abdest, cin çıkarma, Kur’an’a el basma gibi dini motifler barındıran “*Şelale*”, 2002 yılında Ahmet Uluçay’ın kendi yazıp yönettiği, ezan, namaz, Yaradan, sünnet olma gibi İslami öğeler barındıran “*Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*” filmleri beyaz perde de dikkat çeken, dini içerikler barındıran filmlerin bazılarıdır (Velioğlu, 2005: 251).

2000’den günümüze Türk Sineması’nda farklı türlerde onlarca dini içerikli film gösterime girmiştir. Bu filmlerin birçoğu temelde sadece din olgusu üzerine kurgulanmamış olup, dini öğeler hayatın doğal akışında var olduğu şekli ile beyaz perdeye aktarılmıştır.

Sadece din ögesi üzerine inşaa edilen ve izlenme oranları yüksek filmlerin başında “*New York’ta Beş Minare*”, “*İftarlık Gazoz*”, “*Eşref Paşalılar*”, “*Takva*” ve “*İtirazım Var*” filmleri yer alır (<https://boxofficeturkiye.com>).

2.2.1. New York’ta Beş Minare

“New York’ta Beş Minare” Yeni Türk Sineması’nda, gelişmiş sinema teknolojisini en iyi şekilde kullanan filmlerinden biridir. Film İstanbul’da binalar arasında, çocukların futbol oynadığı bir otoparkta otomobile konulmuş bir bombanın patlaması ile başlar. İslami terör örgütleri tarafından yapıldığı düşünülen bu patlamanın ardında kimin olduğunu polis tarafından araştırılmaktadır. Bomba patlatma anından sonra, olay yerinde baş komiser ve yardımcıları konuşurken, yaptıkları araştırmada cemaatlerin böyle bir eylem yapmayacağı bilgisine ulaşırlar. Burada film daha ilk adımda İslami terör örgütleri ile dini alanda hüküm süren cemaatleri birbirinden ayırarak izleyiciye, cemaatlerin bu tarz eylemler gerçekleştirmeyeceği fikrini işlenmeye çalışılmıştır. Bu hareketle Mahsun Kırmızıgül, 2015 yılındaki hain darbe girişimi ile Fettullahçı Terör Örgütü olarak kabul edilmiş, filmin çekildiği dönemde ise aktif ve ülkede isminden en çok bahsettiren İslami Cemaat olan Fettullah Gülen Hareketi’ni bu tarz eylemleri yapabilme ihtimalinden uzak tutmak istemiştir. Bu sahne yönetmenin bir anlamda da FETÖ ve diğer cemaatlere karşı iyi görünme çabası olarak da algılanabilir. Bu iddiayı destekleyecek başka bir işleniş ise, baş komiserin bahsi geçen konuşmasının hemen ardından gelen sahnede, büyük bir cami içinde, bir cemaat liderinin müritlerine ağlayarak yaptığı konuşmadır. Lider ya da şeyh diyebileceğimiz zatın konuşma şekli ve ağlaması müritlerinin hale oluşturmuş bir biçimde, dizleri üzerinde onu dinlemeleri akıllara direk FETÖ’yü getirmektedir. Fakat yönetmen şeyh ve müritlerin kıyafetlerini FETÖ’ye değil Arap geleneklerine uygun cüppe, sarık ve sakallı göstererek belirgin bir cemaati işaret etmediğini, genel anlamda İslami cemaatlerden birini gösterdiğini anlatmaya çalışmıştır (www.medyamit.com). Şeyh konuşması esnasında Irak, Filistin ve Afganistan’da gece baskınları ile küçücük çocukların üstüne bombalar yağdırıldığını, Birleşmiş Milletler’in ve emperyalizmin bunlara karşı sustuğunu, dış güçlerin ve zorbalara silah kullandıklarını oysa

inananların Allah'ın rahmeti ile yönetildiklerini, kötülük yapmamaları gerektiğini vaaz etmektedir. Film, bu konuşmanın içeriği ile de FETÖ nezdinde ülkede başka cemaatlerin bırakın terör eylemi düzenlemeyi, aksine iyilik ve merhametle mücadele verdikleri vurgulanmaya çalışılmıştır (www.medyamit.com). Şeyhi camide dinleyenlerden birisi de gizli polis Fırat karakterini oynayan Mahsun Kırmızıgül'dür. Diğer başrol oyuncularından biri de Mustafa Sandal'ın oynadığı Acar karakteridir. Filmin başlarında Acar'la da özel görevde, İslami bir terör hareketine karşı çatışırken karşılaşılıyor. Operasyon esnasında filmin başında ayrıştırılan cemaatlerin merhamet tavırlarının aksine suçlu, silahlı terörize olmuş İslami bir örgüt karşımıza çıkmaktadır. Filmin tamamında iyi İslami gruplar ve kötü İslamcı gruplar diyalektiği vurgulanmaktadır (www.fikiradasi.net).

Filmin devamında, başlarda ağlayarak vaaz verdiğini gördüğümüz hoca efendi karakteri, ihtişamlı bir zikir sahnesinden sonra müritlerini, Filistinli Müslümanlara yardım için para toplamak üzere cemaate, milliyetçi (ülkücülere) ve kuran kurslarına gönderir. Yönetmenin bu sahnede de filmin başından beri ayrıştırmaya çalıştığı kaygıyı devam ettirdiği gözlemlenmektedir. İslami bir cemaat olarak, şefkat ve merhamet aşıl原因 bir hoca yönetimindeki cemaat, hayır için farklı gruplardan maddi destek almaktadır. Dindar izleyiciye, her İslam adına hareket edeni terörist görmeyin, hakıyla mücadele edene parasal yardımda bulunabilirsiniz mesajı üstü örtülü biçimde verilmektedir (www.hayalperdesi.net). Filmin ilerleyen dakikalarında Amerika' da Amerikalı ajanların yakaladığı deccal lakaplı, Haluk Bilginer'in canlandığı Hacı Gümüş karakteri filme hâkim olmaktadır. Hacı Gümüş modern giyimli, sakalsız, eşi Hristiyan ve ailesi ile market çalıştıran İslami bilgiye sahip sade bir vatandaştır. Fakat özel polis Fırat yaptığı soruşturmalar ile Hacı Gümüşün, boma patlamaları dâhil birçok terör faaliyetini yöneten bir şeyh olduğunu ortaya çıkarmıştır. Amerika'da evinde namaz kılarken baskınla tutuklanan Hacı Gümüş'ün ispatlanabilir bir suçunun tespit edilememesi sebebi ile Türkiye'ye iadesi istenmiş, Hacı gümüşü teslim almak için ise Türkiye'den iki başarılı polis olan Fırat ve Acar görevlendirilmiştir. Amerika'ya gittiklerinde, iki Türk polisini karşılayan Amerikalı ajan daha önceden Amerika'da bulunmuş Acar ile İngilizce, Fırat ile ise Kürtçe konuşarak izleyiciyi ve sahneyi paylaştığı Türk polislerini şaşkın bırakmıştır.

Kürtçeyi, Irak'a terörle mücadele için gittiğinde öğrendiğini söyleyen Amerikalı ajan, Acar tarafından petrol için gittikleri yönünde itham edilir. Amerikalı ajan ise bombaları Amerikalıların değil Müslümanların patlattığını söyler. Bu sahne ile de yönetmen Amerikan'ın Müslümanlara neden terörist gözü ile baktığını gösterirken Müslümanların ise Amerika'yı kurtarıcı değil, petrol avcısı olarak gördüklerini vurgulamıştır. Hacı Gümüş'ü Türkiye'ye getirmek için bindirdikleri araca düzenlenen bir operasyon ile Hacı Gümüş kaçırılır. Hacı Gümüş'ü bulmak için New York polisi seferber edilir. Bu esnada Acar ve Fırat, Hacı Gümüş'ün izini sürerler fakat Hacı'nın adamları tarafından yakalanırlar. Hacı'nın saklandığı yere getirilirler ve Hacı aradıkları kişinin yani Deccal 'in kendisi olmadığını söyler. Fırat buna kesinlikle inanmaz. Hacı Türk polisleri ile anlaşma yapar ve birkaç gün kendi yanında kalmalarını eğer hala fikirleri değişmez ise onlarla Türkiye'ye döneceğinin sözünü verir. Hem erdemli konuşmaları hem de Türk polislerine davranışları ile Hacı, bir suçlu profili çizmemektedir. Aksine, Kuran'ı Kerim'in terörizmi yasakladığını söyleyen Hacı Gümüş, bu iddiasını "Bir insanı öldürmenin tüm insanlığı öldürmek ile eş değer olduğu" nu söyleyen ayetle destekler. Acar sürekli Fırat'ı uyararak Hacı'nın aradıkları adam olmadığını, yılların tecrübeli polisleri olarak suçlu birini tanıyacaklarını ve Hacı'nın masum olduğunu söyler. Fakat Fırat, Hacı'nın Müslüman terörist deccal olduğuna ısrar eder. Erdemli bir Müslüman olan Hacı'nın Bitlisli bir Kürt olması, ayrıca yine o bölgede yaşayan ve FETÖ'nün fikir babalarından Şeyh Said Nursi'nin ismini anarak onun sözünden örnek vermesi, filmin gösterime girdiği dönem, Türkiye'de güçlü ve nüfuslu FETÖ cemaatine hoş görünme çabası olarak algılanabilir. Ayrıca filmin başkarakterlerinden 'Hacı Gümüş'ün 'Fettullah Gülen'e benzerliği dikkat çekicidir. Hacı'nın, FETÖ elebaşı Fettullah Gülen gibi Amerika'da yaşaması, filmde Hacı'nın eşinin Hristiyan olması, FETÖ'nün de dinler arası diyalogu savunuyor olması ve Türkiye'ye gelmek isteyip gelememesi karakterin Fettullah Gülen'e çağrışım yapılabilecek yönleridir (www.medyamit.com).

Resim 18: “New York’ta Beş Minare” Filminden Bir Görüntü, 2010



Filmin ilerleyen dakikalarında Acar’ın masum olduğuna inanmasına rağmen, Fırat’ın ısrarı ile Türkiye’ye getirilen Hacının aslında Deccal olmadığı gerçek Deccal yakalanınca anlaşılır. Fırat Hacı Gümüşü Bitlis’e memleketine götürür. Fırat’ın Hacı gümüşe olan nefretinin sebebinin ise kan davasından kaynakladığı anlaşılır. Fırat’a dedesi tarafından verilen bilgiye göre, Hacı Gümüş babasını öldürmüştür. Filmin sonunda Hacı Gümüş’ün, Fırat’ın babasını öldürmediği ortaya çıkar. Fakat bu durumu kabullenmeyen Fırat’ın dedesi aslında masum olan Hacı Gümüş’ü tüfekle vurarak öldürür.

Filmde Hollywood teknolojisi kullanılmış, efektler, ses ve görüntüler özenle seçilmiştir. Din Türk sinemasının diğer dönemlerinden çok farklı bir şekilde ele alınmıştır. Türk toplumu içinde din ve dini unsurlar yerine, daha global düşünülmüş, Dünya siyasetinde yer bulan ve özellikle Amerika’nın pompalamaya çalıştığı “İslami Terörizme” ya da “Müslümanlar teröristtir” yaftasına cevap niteliğinde çekilmiş bir filmidir (www.habertürk.com). Türkiye’de beyaz perde de yaklaşık üç milyon beş yüz bin kişi tarafından izlenmiştir (boxofficeturkiye.com). Film yurt dışında aynı başarıya ulaşamamış IMDB’de 5,9 puanda kalmıştır. Filmin yankı uyandıran bir diğer yönü ise Amerika’da yaşayan Hacı Gümüş karakterinin FETÖ lideri Fethullah Gülen ile özdeşleştirilmesidir. Bu konuda hakkında sorulan sorulara, filmin yönetmeni ve senaryo yazarı Mahsun Kırmızıgül “*Şunu herkes bilsin ki! 2010 yılında filmi çektiğim dönemde siyasetin içinde olanların birçoğu o cemaate gönülden bağlıydı. Filmde Hacı Gümüş karakteri Bitlisli bir Kürt’tür, eşi ise Amerikalı ve bir Hristiyan’dır. Bir kızı olan ve kızını kilisede evlendiren, çok iyi derecede İngilizcesi olan bir karakterdir. Hacı Gümüş karakterinin Fethullah Gülen’le hiçbir benzer tarafı da yoktur. O dönemde Fethullah Gülen’in hayatını*

yaptığımı ima etseydim film 10 milyon gişe yapardı. O gün de bugün de hep aynı yerdeyim. Gerçekten ne cemaatlerin ne de tarikatların adamı olmadım. Ben öyle filmler yapmam çünkü ilgimi çekmiyor.” cevabını vermiştir (www.hurriyet.com.tr).

2.2.2 İftarlık Gazoz

2000 sonrası çekilen filmlerde dini yeren filmlerden biriside “İftarlık Gazoz” filmidir. 1970’lerin Devrimci Sinemasının izlerini taşıyan filmin senaryo yazarı ve yönetmeni Yüksel Aksu’dur. 2016’ da gösterime giren film Bir milyon izleyici tarafından izlenmiştir (boxofficeturkiye.com). Filmin IMDB puanı 7.5 dur. (www.imdb.com) Film 1970’lerde Muğla’nın Ula kasabasında geçmektedir. Film, cezaevi bahçesinde mangal yakıp köfte pişiren gardiyan ve halkı göstererek başlar. Fonda “Türkiye’ m Türkiye’ m Cennetim” isimli şarkı çalmaktadır. Yüksel Aksu filmin daha ilk dakikalarında, filmin tamamına hâkim olacak ideolojik yaklaşımının ipuçlarını vermeye başlamıştır. Şarkının aksine filmde, o kadar da cennet olmayan bir Türkiye’den bahsedeceğini anlatmaya çalışmaktadır (Tezgören, 2018: 164).

Cezaevinde gardiyanların yaktığı mangal dumanlarının arasında, ölüm orucu tutan Âdem’i tekerlekli sedyede taşıyan görevliler görülür. Aralarında sohbet ederler, “ıftar sız, sahur süz, oruç mu olur?” yönetmen bu sözlerle, aslında ölüm için yememe ve içmemenin ibadet olan oruç kelimesi ile isimlendirilmesinin gardiyanlarca hafife alındığı gösterir. Bu sahnede, gardiyanlar devleti ve solcu olmayan halkı bir anlamda dindar kitleyi yansıtmaktadır. Yönetmen Yüksel Aksu, cezaevi sahnesinin hemen ardından sınıf sahnesine geçiş yapar. Aksu, sınıf ve cezaevi arasında bir bağ kurmuştur. Sınıf ve cezaevinin, dört duvar arasında olması, kuralları yönetimin belirlemesi, kurallara uymayanların cezalandırılması gibi yönlerden birbirine benzerliği vurgusunu bu geçişle anlatılmaya çalışılmıştır (Güçlü, 2016).

Öğretmen, öğrencileri ile vedalaşırken duvarda laik yeni rejimin dayanaklarından biri olan “Ne mutlu Türküm diyene yazısı” ve öğretmenin arkasında tahtada tebeşirle yazılmış “Devrimcilik, halkçılık, cumhuriyetçilik, devletçilik, laiklik, milliyetçilik” yazıları görülmektedir. Yönetmen 1970’lerin Yılmaz Güney’i edasıyla sosyalist göndermelerde bulunmaktadır (ilerihaber.org).

Okulun son gününde karne verme töreni yaparken okul duvarındaki “*Ne Mutlu Türküm Diyene*” yazısı, müdürün Atatürk büstü yanında konuşması, sözlerinde bağımsızlık ve özgürlük sizlerin karakteri olmalı vurgusu ve Atatürk’ün devrimcilik ilkesi sizlere kılavuz olsun, yol göstereyim temennisi, film içinde öğrenciye, beyaz perde de izleyiciye gösterilir. Yönetmen bu sahne de de zıtlık kullanmış ve hâkim devlet ideolojisinin gerçekte hiç de söylendiği gibi uygulanmadığına dikkat çekmek istemiştir.

Filmin başrol oyuncularından biri de Âdem’ dir. Âdem ilkokul öğrencisidir. Başkarakterin Âdem olarak isimlendirilmesi, ilk peygamber ve ilk insana göndermedir (www.alem.com.tr). Okul tatile girmiş, Âdem ve arkadaşları evlerine gitmek üzere, Hasan abisinin kamyonetine binmişlerdir. Hasan üniversitede okuyan, kasaba çocuklarının sevip saydığı Âdem’in de abi olarak gördüğü bir karakterdir.

Kamyonet, kasabaya giderken tarlada çalışan çiftçilerin yanından geçer. Radyoda Cem Karaca “*Deniz Üstü Köpürür*” şarkısını söylemektedir. Hasan Âdem’e artık ortaokula geçtin roman okumalısın diyerek sosyalist içerikli Maksim Gorki’nin “*Ekmeğimi Kazanırken*” isimli kitabını verir. Kamyonet tarlada durur.

Âdem tarlada çalışanlar arasında bulunan anne ve babasına, aldığı takdirnameyi gösterir. Âdem’in babası Hasan’ı göstererek okusun da abisi gibi üniversitelere gidip büyük adam olsun der. Bu sırada Hasan’ın babası ve aynı zamanda tarlanın sahibi de oradadır ve aman Hasan gibi olmasın, üniversiteye gidip anarşist olmasın diyerek, üniversiteler ama onun özelinde Hasan’ın Üniversitesi Orta Doğu Teknik Üniversitesi’nin komünist yetiştirdiği vurgulanmaktadır.

Âdem ve diğer karne alan çocuklar, aileleri le birlikte sahile karne kutlamaya giderler. Sahilde, 3 tekerlekli, motorsuz, pedalların dönmesi ile çalışan aracı ile Cem Yılmaz’ın oynadığı Cibbar Kemal karakteri, gazoz satmaktadır. Âdem, denizden koşarak çıkar, gazoz almak için araca yanaşır. Arkadaşları da ister hepsine gazoz ısmarlar âdem. Cibbar Kemal’e önceden gazoz borcu vardır. Cibbar, Âdem’e sadece o an sattığı gazozların parasını alarak, para üstünü uzatır. Âdem’i borcunu ödeyip ödemeyeceği konusunda sınamaktadır. Âdem borcum var diyerek, para üstünü geri verir. Yönetmen, Âdem’in hem arkadaşlarına gazoz ısmarlayarak hem de borcunu

ödeyerek iyi niyetli, yardımsever, dürüst olduğunu gazoz satıcısına ve izleyiciye gösterir. Aksu, başkarakter olan Âdem'in kişisel özelliklerini seyircinin algısında inşa etmeye başlamıştır. Âdem'in bu davranışından etkilenen Cibar Kemal, babasından, oğlunun yaz boyu kendisine gazoz satmakta yardımcı olmasını yani yanında çalışmasını ister. Bu sırada Âdem' in babası Osman, ailesi ve dostları, rakı içip def çalarak eğlenirler. Osman, Cibar'ı da eğlenmeye davet eder ve Cibar'a oğlunun gazoz satmayacağını, okuyup, doktor, mühendis olacağını söyler. Baba emeğe dayalı bir işi, okumanın ve tahsilli bir işin karşısında küçümser. Diğer taraftan da Hasan'ın okumaya giderek, komünist olup, emeği savunan bir anarşist olarak döndüğünün gösterilmesi alaycı bir çelişkiyi izleyiciye sunmaktadır.

Mayolu kadınların etrafta koşup denize girdiği plaj sahnesinde başörtülü köylü kadınlar ve kocaları def çalıp eğlenirken gösterilir. Erkekler bu esnada hep eğlenip hem rakı içmektedir. Âdem ise babasının gazoz işinde çalıştırmamasına küsmüştür. Sahilde ailesinden uzak oturmaktadır. Bu sahnede dini göndermelere başlayan Aksu, başörtüsünün geleneksel bir giyimi temsil ettiğini, Anadolu'da kadınların başlarını örtmeler de def çalıp rakılı sohbetlerle eğlenebildiğini göstermektedir.

Âdem gazoz satış işinde çalışmadığı için babasına küser ve evde sofraya oturmaz. Babası oğlunun bu inadına dayanamaz ve gazozcuda çalışmasına izin verir. Cibar usta gazozu, dükkânın da kendi üretmektedir. Rakibi ise kasaba halkının yazıldığı gibi okuduğu marka Coca Cola'dır. Cibar usta çırağına dükkânda satış politikaları anlatırken özellikle asla veresiye satmaması gerektiğini tembihler. Ayrıca satarken canı çekerse içebileceğinin iznini de verir. Âdem ilk gün kasabadaki diğer dükkânlara gazoz satmak için bir hayli efor sarf eder fakat her gittiği yerden aynı tepkiyi alır. "Biz Coca Cola satıyoruz, gerek yok sağ ol." Film, bu cevapla kapital sistemin temsil eden Coca Cola'nın 1970'lerde yavaş yavaş, geleneksel, elde üretim gazozun yerini almaya başladığını gösterilmektedir (Tezgören, 2018: 165).

Âdem, sadece Arap Necdet isimli dolandırıcıya 2 kasa gazoz satabilmiştir. Arap Necdet gazoz kasalarını almış parasını daha sonra dükkâna getirip Cibar ustaya vereceğini söylemiştir. Cibar usta, Âdem'in gün içinde Arap Necdet hariç hiç satış yapamadığını ve kendisinin de beş adet gazoz içtiğini öğrenince; çok sinirlenir.

Âdem'e Arap Necdet'in para getirmeyeceğini, satış yapamadığı gibi kandırıldığını da söyler. Ayrıca Âdem'e “*Satış yap da iç dedik bu nasıl bir göz hakkıymış 5 şişe gazoz içmişsin*” diyerek kızar. Bu moral bozucu gelişmenin ardından, kasabaya yazlık sinema geleceğini duyan Cibbar, sinemada bol gazoz satacaklarından dolayı sevinmiştir.

Yazlık sinema günleri başlamış ve insanlar Sadri Alışık'ın filmini izlemektedir. Cibbar ve Âdem filmi izleyenlere pek fazla gazoz satamazlar. Fakat çevre esnaf da kuyruklar oluşmuş, Coca Cola satışı yapmaktadır. Cibbar bu durumu Âdem'e, “*bedava buzdolabı verip mecbur sattırıyorlar Coca Cola'yı*” diyerek izah eder. Kendi ürettikleri gazozun hakiki ve ucuz olduğunu da cümlesine ekler. Filmin tamamına nüfus eden kapital sistemin sömürü sistemi olduğu fikri bu repliklerde de kendini göstermektedir. Kapitalizmi simgeleyen Coca Cola'nın satış taktiğinin etik dışı, ürünlerinin pahalı ve sağlığa zararlı olması vurgulanırken, buna rağmen yerel, ucuz, sağlığa zararı olmayan, dağıtım ve üretiminin emeği simgelediği Cibbar gazozlarının yavaş yavaş talepten düştüğü gösterilmektedir (Tezgören, 2018: 165-167).

Halk, yazlık sinemada filmi camiye yakın bir alandan izlemektedir. Caminin imamı ise filmi minareden izlerken homurdanarak, sinema yüzünden namaz vaktinin geciktiğini söyler. Burada film, cami hocası üzerinden, dindar insanın sinemaya, ibadetini geciktirecek kadar ilgi duymasına rağmen, sinemadan şikâyetçi olması ile düştüğü çelişkili durum göstermektedir (www.bbc.com).

Resim 19: “İftarlık Gazoz” Filminden Bir Görüntü, 2016



Filmin ilerleyen dakikalarında Cibbar ve Âdem'in de içinde bulunduğu Ula kasabası halkı, Teravih namazı kılmak için camiye akın etmektedir. Fonda hocanın

namaz öncesi vaazı duyulmaktadır. *“Gün döndü, ay döndü, on bir ayın sultanı Ramazan geldi. Bu ay şefkat ayı, bu ay sevgi ayı, bu ay kötülüklerden günahlardan temizlenip Âdem olduğumuz aydır. Zenginlerin fakirlerin halinden anladığı aydır. Ramazan’da günahlardan arınılır ve on bir ayın kefareti ödenir.”* Filmde bu cümleler duyulurken görüntü cami içine geçer ve borcunu ödemeyen, yalancı Arap Necdet başta olmak üzere filmin ilerleyen dakikalarında menfaati için sahtekârlıklar yapan sömüren ve bunlara katlanan yani sömürülen tüm karakterleri camide gösterilir. Bu sahneyle verilmek istenen, on bir ay boyunca, onlarca günahı pişmanlık duymadan işleyen halkın Ramazan’da ibadet yaparak günah çıkarmalarıdır. Âdem hocanın vaazından etkilenir ve oruç tutmaya karar verir. Anne babası, Cibar Kemal, çocuklara oruç tutmak farz değil deseler de Âdem oruç tutmaya karar vermiştir. Ayrıca hoşlandığı sınıf arkadaşı, İtalya’dan gelen minik yıldız Greta Fusco’nun canlandığı Berna’nın da oruç tuttuğunu öğrenince, oruç tutmaya başlamıştır. Oruç tuttuğunu kimseye söylemeyen Âdem, gazoz satışına da devam etmektedir.

Filmin yönetmeni ve senaristi Yüksel Aksu, eserin sonlarına doğru artacak olan dramın dozunu yumuşatmak için esprili ve göndermelerle dolu anlatımına film boyunca devam eder. Bu sahnelerden biriside Teravîh Namazına gelen cami cemaatinin, Cibar ustaya rica etmesiyle, hep beraber Cami hocası Recep’e gidilip Dünya Kupası futbol maçı ile teravîh namazının çakıştığını söylemeleri ve namazın maçın bitiminde kılınmasını talep etmeleridir. Bu sahnede cami cemaatinin, ne kadar dindar profil çizseler de aslında konudan uzak oldukları gösterilmektedir. Cemaatin gerçek hayattaki zevkleri ile manevi zorunluluklar çakıştığında ne yapacaklarını bilemeyip, şaşkırdıkları, beyaz perdeye aktarılmaktadır (haber.sol.org.t). Recep hoca bu talebe kızar ve namazı vaktinde kıldıracağını söyler. Fakat namaza cemaatin gelmediğini görünce, sünneti kıldırılmaz ve hızlıca namazı kıldırıp gelen cemaatle maça yetişirler.

Filmin başında tanıtılan Hasan karakteri Ortadoğu Teknik Üniversitesi öğrencisi olup komünizmi savunmaktadır. Hasan, çevresindeki insanlara ve hatta babasının bütün tarlalarında çalıştırdığı işçilere dahi haklarının sömürüldüğünü, buna boyun eğmemeleri gerektiğini söyleyerek, arzuladığı sistemin propagandasını

yapmaktadır. Oruç, tutmayan, namaz kılmayan ve komünist olduğu bilinen Hasan, halk tarafından doğru, dürüst, çalışkan, yardımsever kişiliği ile sevilse de; dinsiz ve anarşist olarak nitelendirilmektedir. Babasının tarlasında çalışan kadın işçiler ile konuştuğu esnada kendisine yapılan Allah' sız, Peygamber' siz ithamına karşı, Hasan “bunu bilemeyeceklerini, peygamberin de zamanının devrimcisi olduğunu” belirterek kendini savunmuştur.

Hasan filmde iyiyi, doğruyu, eğitilmiş ve bilinçli ferdi temsil eden rolü ile halkın genelinden ayrılmaktadır. Yönetmen, birçok sahtekârlığı rahatlıkla yapan cahil halkın, aynı zamanda bilinçsizce dini kurallara sarıldığını gösterdiği filmde, ezilen halkı bilinçlendirmeye çalışan Hasan ve arkadaşlarını, komünist ama dinin asıl vurgusunun eşitlik olduğu gösteren karakterler olarak sunmaktadır.

Âdem, filmde Hasan ve arkadaşlarının gece duvarlara komünist rejimi destekleyen sloganlar yazdıklarına tanık olur ve onları polisin geldiğini söyleyip uyarır. Yakalanmamalarını sağlar. Polisin sorularına da cevap vermeyen Âdemi, Hasan abisi küçük bir devrimci olarak ilan eder.

Filmin sonunda Ankara'dan bir grup genç Hasan'ı öldürmek için Muğla'ya gelir. Yolda Âdem'i görürler ve Âdem'e Hasan'ın arkadaşları olduklarını, onu nerede bulabileceklerini sorarlar. Âdem de Hasan'ı bulabilecekleri yeri tarif eder. Filmin sonuna doğru Hasan bu gençler tarafından vurulur, fakat ölmez. Tekerlekli sandalye ye mahkûm kalır. Filmin son sahnesi aslında ilk sahnesidir. Cezaevinde ölüm orucu tutan Âdem'dir. Âdem film boyunca orucunu bozmamak için çabalar durur. Güneşin altında gazoz satmaya devam ederken orucunu bozamaz. Şırıl şırıl akan çeşmeye geldiğinde çevresinde kimse olmasa da orucunu bozmadır. Âdem'in oruca bağlılığı, cami hocası Recep'in vaazında ve kuran kursunda öğrettiği “İnsan olabilmek için nefse sahip olmak lazım, hayvanlar nefislerine sahip olamazlar” sözünden etkilenmesi ve verdiği sözü bozmaması ile izleyiciye aktarılmaktadır. Filmde Cibbar Kemal, İslam'ı yaşamaya çalışan fakat bazen gizlice oruç yiyen, gazoz satarken küçük hilelere başvuran, turistlere gazozu iki kat fazla fiyata satan, sahilde mayolu turistleri izleyen, ama namaza giden, arada oruç tutan biri olarak gösterilir. Cibbar'ın sisteme ve dine bakışını “Dünya'yı Allah yaratmıştır, Atatürk kurtarmıştır. Bu kadar. Daha fazlasını kurcalama” sözü ile özetleyen

yönetmen, yalın bir dille halkın duruma bakışını göstermeye çalışmıştır. Filmin sonunda ise cezaevinde, 61 gündür ölüm orucu tutan Adem, talep ettikleri; cezaevlerinde mahkûmlara işkenceye son verilmesi, siyasi mahkûm statüsü, mektuplaşma hakkı, kitap okuma ve açık görüş hakkı gibi hakları kazandırmış fakat vücudu takatsiz kalmış, ölmüştür. 61. Gün Âdem'in ölüm orucu tutarken ölmesi ile filmin başında cami hocasının Âdem'e orucu bozarsa, 61 gün tutmak zorunda kalacağı dayatmasına gönderme vardır. Çocukken hak için inatla orucunu bozmayan ve bu dini emiri adam olmak yani insan olmak için yapan Âdem, aynı samimiyeti ve direnci ile büyüdüğüde de doğru bulduğu mahkûm hakları için oruç tutmuş ve bu uğurda ölmüştür (www.haksozhaber.net).

Film Celaleddin-i Rumi'nin bir sözü ile bitirilir. *“Açlığa sabır Allah'ın has kullarına bir lütuftur.”*

Resim 20: “İftarlık Gazoz” Filminden Bir Görüntü, 2016



Film gösterime girdikten sonra medyada gerek dindar gerekse dindar olmayan taraflarca farklı bakış açıları ile tartışılmıştır. Gazeteci yazar, Hatice Kübra, İftarlık Gazoz ne kadar riyakâr? Başlıklı yazısında dindar kesim tarafından filme getirilen en büyük eleştirilerden birisinin; “Filmde İslam’ın farzlarından olan orucu ölüm orucu ile eşitlediği hususudur” diyerek Önce Star Gazetesi’nden Bedir Acar’ın olaya yaklaşımını yazmıştır. Acar, filmi eleştirirken şunları söylemiştir; “İlahiyatçılar İslam'da ölüm orucunun caiz olmadığını söylüyor" Aksu'nun yaptığı bu "denklemin" dini açıdan tutar bir tarafı yoktur.” Bu yorumlara cevaben filmin yönetmeni ve senaristi Yüksel Aksu, *“Şimdi orada yanlış bir okuma var. Ben bu bunla alakalıdır demiyorum. Bir karakterin başına gelen, çocukluğundaki hikâyenin bir başka mukadderatla, tesadüfle – kurmaca bir karakter olmasıdır. Ben din bilgini değilim,*

müftü değilim, Yaşar Nuri değilim, Nihat Hatipoğlu değilim. Benim öyle bir şeyi salık verme gibi bir durumum yok. Ben gözlemlerim, kısmen de biyografik hikâyemi o şekilde finallendirdim. Bu alaka filmin meselesi değil. Teolojinin bir alanı. İlahiyatın bir alanı" demiştir.

Nagehan Alçı İse filmi "*Film inceden inceye İslam'ı ötekileştirmek, öcüleştirme istiyor. Bunu açıkça yapsa kabul edilebilir, ifade özgürlüğü içinde değerlendirilebilir ancak gizlice, riyakârca yapıyor. Örneğin imamı maç saatine yetişmek için namazı hızlı kaldırırken sempatik gösteriyor. Öte yandan oruçla ilgili yaptığı telkinler üzerinden adeta Âdem'in celladı konumuna sokuyor*" sözleriyle eleştirmiştir (www.internethaber.com).

Hürriyet gazetesi yazarı Ahmet Hakan ise filme bakış açısını "Dinin gündelik hayat içindeki yerini çok güzel anlatan 'İftarlık Gazoz 'da... Hiç sırtıtmıyor, çok kararında... Normalleştirilmiş bir din ile hayat ilişkisi var filmde..." sözleriyle dile getirmiştir (www.hurriyet.com.tr).

2.2.3 Eşref Paşalılar

Yeni Türk Sineması'nda dini içerikli ve beş yüz bin kişi tarafından izlenen bir diğer film de "Eşrefpaşalılar" dır (boxofficeturkiye.com). 2010 yılında gösterime giren Cami imamı profilini farklı bir tarzda beyaz perdeye aktaran ve medyada hakkında tartışmalara konu olan "Eşrefpaşalılar" Burak Tarık tarafından yazılmış ve Hüdaverdi Yavuz tarafından yönetilmiştir.

Film bir mahalle arasında, ekmek çalan bir çocuğun ardından koşan mahalle esnafı ve mahalleliyi göstererek başlar. Çocuk tam yakalandığında ise onu mahalleye yeni gelen cami imamı kurtarır. Filmde mahalleye yeni gelen cami hocası karakteri, alışlagelmiş sakallı, başında takke ile gezen, yakasız gömlek giyen bir profilde olmayıp sakalsız, kıyafeti ve tavırlarıyla memuru andıran bir şekilde beyaz perdeye yansıtılmıştır. Filmin daha başında mahallenin eski camisinin yeni imamı, eski kabadayılardan, kahvehane sahibi Davut'un tepki ve tehdidi ile karşı karşıya kalır. Davut'a kendisini memur olarak tanıtan hoca, sivil polis zannedilmiş ve kahveden kovulmuştur.

Cami Hocası mahalle camisine gittiğinde, onu harabeye dönmüş bakımsız bir cami karşılar. Ali Yaylı'nın canlandığı, Skoda isimli karakter, camiye çaldığı beyaz eşyalar için depo ve geceleri barınmak için ev olarak kullanmaktadır. Caminin yeni hocası ise, son derece anlayışlı bir karakter olarak izleyiciye sunulmaktadır. Camideki ilk gecesini yerde yatarak geçiren hoca, sabah uyandığında bahçede yatan Skoda'yı görür. Kendisini, hırsızlıkla hayatını kazanan Skoda'ya, yeni ev arkadaşı olarak tanıttak kadar anlayışlıdır. Daha ilk günden kitap dolu çantasını çaldıran hoca, çantasını Davut'un kahvesinde bulur. Çanta da maddi değeri olmayan dini kitaplar ve Kur-an olduğu için, çalan geri getirmiştir. Çantanın hocaya ait olduğunu öğrenen eski kabadayı Davut, hocadan özür diler onu sivil polis zannettiğini hakkını helal etmesini ister. Hocaya çantasını teslim etmeden önce çantayı açar ve en üstte Vehbi Vakkasoğlu'nun Said Nursi'yi anlattığı "Başkasının Günahına Ağlayan Adam" isimli kitabı görünür. Çantadan çıkan diğer kitaplar kırmızı kaplıdır ve Davut'un baktığı kitabın kapağında Said Nursi yazmaktadır. Bu kitaplar Said Nursi'nin risaleleridir. Yönetmen bu kitaplarla izleyiciye hocanın Nur cemaatinden biri olduğu mesajını vermektedir (Yenen, 2011: 139).

Filmin ilerleyen dakikalarında hocanın Skoda'ya ait uyuşturucuyu, caminin bahçesinde yakmasıyla, olay mafyaya taşınmıştır. Mafya gönderdiği adamlarla hocayı ve Skoda'yı dövdürmüştür. Mafyayı yöneten Tayyar isimli kabadayı aslında eskiden Kahveci Davut'un can dostudur. Bu iki karakter İzmir Eşrefpaşa semtinden ayrılıp, İstanbul'a gelerek birlikte kabadayılık yapmışlardır. Aynı kadına, filmde Elene karakteri, âşık olan iki kabadayı düşman olmuş Davut kabadayılığı bırakıp kahve açmıştır. Tayyar ise Elena ile evlenmiş ve kızı olmuştur. Elena'nın Davut'u sevmeye devam ettiğini anlayan Tayyar, Elena'yı çocuğuyla ortada bırakıp terk etmiştir. Uyuşturucu satan bir mafyanın yöneticisi olan Tayyar ile Davut'u uzun yıllar sonra tekrar çatışmaya sürükleyen olay ise Davut'un oğlu gibi gördüğü yetiştirip büyüttüğü Nusret'in cezaevinden çıkmasıdır. Nusret dürüst, ezilenin yanında yer alan, Elena'nın kızı Duygu'yu seven bir delikanlıdır. Tayyar tüm uyuşturucu ağını Nusret'in kontrolüne verir. Nusret'in namı hızla yayılırken başta Davut olmak üzere tüm mahalleli Nusret'e sırtını döner ve dışlarlar. Filmin devamında Davut'un koruması altına giren Cami Hocası, mahallelinin desteği ve Skoda'nın

yardımları ile camiyi temizleyerek ibadet yapabilir hale getirmiştir. Kahvede mahallelinin sorularına cevap vererek onları dini konularda bilgilendiren hoca Skoda'yı da etkilemiş ve Skoda'nın çaldığı beyaz eşyaları tek tek mahalleliye vermesini sağlamıştır. Mahallenin çocukları ile de iyi iletişim kuran hoca, kahvenin bahçesinde küçük bir sınıf ortamı oluşturup çocukların okul derslerine yardımcı olmaya çalışmaktadır.

Resim 21: “Eşrefpaşalılar” Filminden Bir Görüntü, 2016



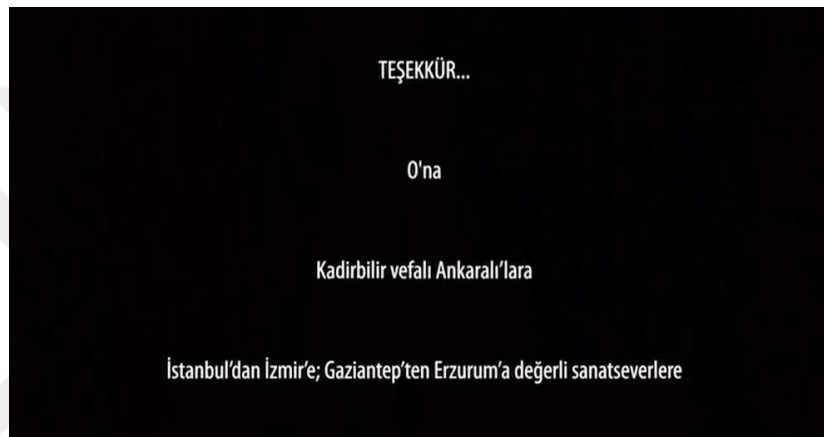
Nusret uyuşturucu işini yönetip haraç keserek hayatın devam ettirirken, sevdiği kız Duygu, bu duruma dayanamayıp intihar eder. Nusret'te camiye gider, Allah'a isyan edip “Adaletin buysa yaşamıyorum ulan bu hayatı” diyerek bileklerini keser. Hoca'nın yardımı ile hastaneye kaldırılır ve kurtarılır. Uyuşturucu işini bırakan Nusret Duygu ve mahalleliyle barışır. Bu durum Nusret'in patronu Tayyar'ı sinirlendirir. Tayyar Davut'la eski usul kabadayılar gibi bıçakla kavga eder, kaybeden Tayyar silahla Davut'u sırtından vurur, Davut ölür.

Filmde dini öğeler başrol oyuncusu Sinan Albayrak'ın canlandığı Cami Hocası etrafında şekillenmektedir. Dine çok uzak mahalleliyi şefkat ve merhamet göstererek sabırla eğiten hoca, klasik cami hocası profilinden çok uzaktır. Yönetmen hocayı, paraya önem vermeyen, eğitilmiş, sabırlı bir karakter olarak gösterip, izleyiciyi dindar olmaya özendirilmeyi amaçlamıştır. Filmde hocanın dini konuları bilimsel örnekler vererek anlatması ise izleyicinin zihninde yaygın bir izlenim olan, “cami hocaların sadece dini konularda bilgisi olur, pozitif bilimlerden haberdar değildir” fikrini değiştirmeyi amaçlamaktadır (Yenen, 2011: 136).

Film gerek yayınlandığı dönemde gerekse 15 Temmuz 2016'dan sonra ciddi eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştirilerin başında Filmde anlatılan hoca

tiplemesinin FETÖ kurucusu Fethullah Gülen'i canlandırdığıdır. Filmde ki hoca karakterinin isminin geçmemesi, Fethullah Gülen'in İzmir'in pek de tekin sayılmayacak mahallelerinden Eşrefpaşa'da imamlık yapması, örgütün söylem olarak hoşgörüyü temel prensip edinmesi, fiziksel özellikleri ve kıyafeti ile hoca profili Fethullah Gülen'le örtüşmektedir. Filmin sonunda teşekkür kısmında meçhul bir "O" na teşekkür sunulmuştur ki filmin geneli düşünüldüğünde, bu meçhul ismin Fethullah Gülen olduğu ortaya çıkmaktadır (www.ensonhaber.com).

Resim 22: "Eşrefpaşalılar" Filminin Son Sahnesi, 2010



Hürriyet gazetesi yazarı Ahmet Hakan film, gösterime girdikten sonra ele aldığı yazıda;

"Bu kadarını ben de beklemiyordum. Film tam anlamıyla "Genç bir imam olarak Fethullah Gülen portresi" filmi olmuş... Filmin konusu şu: Alkol ve uyuşturucu batağına saplanmış bir kabadayı mahallesine genç bir imam gelir ve her şey değişir... Ana tema ise şöyle bir şey: Genç bir cami imamı, hoşgörü, iyilik ve erdem sanatını kullanarak bir semti fetheder... Filmin mesajı ise şu: iyilik, erdem ve hoşgörü sayesinde kırık dökük bir cami imamlığından, uluslararası çapta dev bir cemaatin önderi olunabilir. Yani bir tür "işte bizim sırrımız" demek isteniyor. Film, sıradan izleyici için ne anlam ifade eder bilemiyorum, ama şundan eminim; Gülen özlemi içinde yanıp kavrulan "Cemaat" mensuplarını kendinden geçirir." (www.internethaber.com). Cümleleriyle fikirlerini dile getirmiştir.

Film gösterime girdikten 6 yıl sonra medyada yayınlanan, TBMM, FETÖ ve 15 Temmuz Darbe Girişimini Araştırma Komisyonu'nun hazırladığı ön taslak raporunda FETÖ'nün sinemadaki yapılanması ve filmlerdeki subliminal mesajlara da yer verildiği ortaya çıkmıştır. Bu raporda “*Gülen cemaati, sinemada kendini göstermeye 2009 yılında başlamıştır. Sırasıyla Kelebek (2009), Eşrefpaşalılar (2010), Allah'ın Sadık Kulu: Barla (2011), Selam (2013), Birleşen Gönüller (2014), Selam: Bahara Yolculuk (2015) filmleri gösterime girmiştir. Bu filmler için yaklaşık 7 milyon bilet satılmıştır.*” denilmiştir (www.yenisafak.com).

2.2.4. Takva

Türk Sinemasında 2006'da vizyona giren “Takva” filmi dinin beyaz perde de işlenişi açısından çok önemli bir yere sahiptir. Yapımcılığını Fatih Akın'ın üstlendiği, senaryosunu Önder Çakar'ın yazdığı, Özer Kızıltan'ın yönettiği Takva, Muharrem karakteri üzerinden yaptığı tarikat eleştirisi ile din- sinema ilişkisine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır (Erdem, 2007: 42). Sinema Salonlarında üç yüz elli bin izleyiciye ulaşan film (boxofficeturkiye.com). IMDB'den 7.5 Puan alarak başarısını sanal ortamda da göstermiştir (www.imdb.com).

Resim 23: “Takva” Film Afişi, 2006



Kaynak: www.beyazperde.com

Film, yapımcısı Fatih Akın'ın en yakın arkadaşı, ortağı, filmlerinin kurgularında söz sahibi “Andreas Thiel”'in anısına yazısıyla başlar. Andreas Thiel 2006 yılında vefat etmiştir. Bu ithafın ardından Kur'an-ı Kerim'den bir ayet gelir

perdeye. "...De ki: değişmeyen gerçek geldi, sahte ve tutarsız olan yıkılıp gitti. Zaten sahte ve tutarsız olan er ya da geç yıkılıp gitmek zorundadır..." zer Kızıltan filmde ne anlatacağını seçtiği ayetle net bir Şekilde perdeye taşımıştır. Kuran'ın değişmeyen gerçek olduğunu, filmde bahsedeceği sahte ve tutarsız dini yapının er ya da geç yıkılacağını ilk sahnede vererek anlatisına gizem katmıştır. Ayrıca filme bu Şekilde başlamasıyla, yapacağı tüm eleştirileri ayete dayandırdığı vurgusunu yapmaktadır (Tunç, 2013: 78-80).

Film Erkan Can'ın hayat verdiği Muharrem karakterinin sabah ezanıyla kalkıp evinde abdest almasıyla başlar. Muharrem 1863 Balkan Savaşı'nda İstanbul'a gelmiş Arnavut bir ailenin çocuğudur. İstanbul'un eski semtlerinden daha çok dindar insanların yaşadığı Süleymaniye'de babasından kalma küçük ve eski, sobalı bir evde tek başına kalmaktadır. Ailesinden yaşayan hiç kimse kalmamıştır. Muharrem 45 yaşındadır. 11 yaşından beri babasının arkadaşının eski handaki, çuval işi yapan bir dükkânda Ali Bey'in yanında çalışmaktadır. Yaşantısı tek düze bir Şekilde işi, ev ve dergâh arasında geçmektedir. Uzun süredir müridi olduğu tarikatın zikirlerini hiç kaçırmamıştır. Muharrem hiç evlenmemiştir. Cinsel arzularını, hayata karşı diğer nefsanî isteklerini kötü ve bir ahlak sapması olarak görüp, onları sürekli bastırarak kendisini gnahtan ve kötü olan her Őeyden uzak tuttuğunu sanan bir hale gelmiştir. İşlam'a ve onun özelinde tarikata bağlılığı hat safhadadır. Tarikatın öğretisinde bulunan mütevazılık, haddini bilmek ve tevekküle uymak gibi mistik öğretiyi içselleştirmiş, böylelikle mutlu bir hayat srdrebildiğine inanmıştır. (www.sinematurk.com)

İlk sahnede abdest alırken gördüğümüz Muharrem'in detayda yüzüğü göze çarpmaktadır. Yüzük gümüş ve akiktir. Tarihi bilgilere göre peygamberimiz gümüş yüzük ve akik kullanmıştır (sorularlaislamiyet.com). Yönetmen, Muharrem'in hem yüzüğünü hem de fikhî akaide uygun aldığı abdesti göstererek İşlam'a uygun davrandığını göstermektedir. Ayrıca Türk sinemasında dini içerikli birçok filmde rastlanan İşlamî bilgi yetersizliğinden ve dikkatsizlikten kaynaklanan hatalara dşlmediğini dindar izleyiciye kanıtlamaktadır (Ayrancı, 2007).

Muharrem'in tüm hal ve tavırları, ailesi ve mahallesinden aldığı İşlam ahlakı ve tarikattan öğrendiği değerlerle Şekil almıştır (www.sinematurk.com).

Muharrem'in bağılı olduğu, Meray Ülgen'in canlandığı tarikat şeyhi, en yakın müridi Güven Kıraç'ın oynadığı Rauf'a, Muharrem'in tarikata ait taşınmaz mülkün tamirini, bakımını, onarımı ve gelirlerini takip işlerini vereceğini söyler. Rauf şeyhin en yakındaki mürittir, şeyhin Muharrem'e uygun gördüğü bu iş aslında tarikata duyulan mistik saygının ve bunun sonucunda doğan maddi gücün görünürdeki temsilcisi olma imkânıdır. Rauf hem bu sahnede hem de filmin ilerleyen bölümlerinde Şeyhin Muharrem'e yakınlık göstermesine içten içe kıskançlık duyacaktır. Şeyh bu durumu fark eder ve Rauf'u rahatlatmak için Muharrem'in zikri hiç aksatmayan, saf kalpli, sadık, gönlü açık, imanı tam fakat ilminin zayıf olduğunu söyler. "Dünya işlerini yapmak için gönül açıklığı gerekir zihin açıklığı değil, zihin açıklığı ile yapılan işlere şeytan bulaşır" diyerek sözlerine devam eden şeyh, Rauf'a aklı ile Muharrem'e yardımcı olmasını ve Muharrem'in bu işleri yaparken Rauf'un da ilmene iyice dalmasını ister. Şeyhin yumuşatarak söylemeye çalıştığı Muharrem'in kurnaz ve aklını kullanan bir mürit olmadığı ne iş verilirse onu yapacağı, tarikatın maddi kazancının ancak bu saflıkta birine emanet edileceğidir. Akıllı ve kurnaz Rauf'u ise yanı başında görmek istemektedir. Tüm bu sözlere rağmen, Rauf'un yüzünden hala ikna olmadığını gören şeyh diz çöküp Rauf'un ellerini tutup alını Rauf'un anlına değdirerek şüphe alma denilen ritüeli gerçekleştirir.

Filmde tarikatın Dergâh olarak isimlendirdiği ibadethanede belirli aralıklarla yapılan zikirlerden biri gösterilmektedir. Yönetmen, Muharrem'in de katıldığı bu zikrin gerçeğe yakın olması ve izleyiciyi de etki altına alması için ön sıralarda zikri yapanları Cerrahpaşa dervişlerinden seçmiştir.

Resim 24: “Takva” Filminden Zikre Başlama Sahnesi, 2006



Filmde zikir belirli kurallarla gerçekleşmektedir. Şeyh müritlerden yüksekçe bir yerde oturmuş ve müritler şeyhin çevresinde hale oluşturmuştur. Muharrem geldiğinde ona oturacağı yer gösterilmiştir ki bu da her gelenin istediği yere değil belirli yerlere oturabilecekleri bir sistemin olduğunu göstermektedir. Hocanın içeceği su, bardakta üstü peçeteyle kapalı ve getirenin bardağı öpüp hocanın yanına koyması ile gösterilmektedir. Bu sahnede gerçeğe en yakın aktarımı sağlama kaygısının yanında tarikat ve şeyh olgusunun bu aşırı saygı unsuru ile putlaştırma eğiliminin tasavvufla iç içe girdiği eleştirisi de yapılmaktadır. Yönetmen Özer Kızıltan'ın, zikir sahnesinin en yükseldiği, katılanların tam olarak kendinden geçtiği anda Muharrem'in rüyasındaki sevişme sahnesine geçmesi ilginç bir denemedir. Bu geçiş filmin geneli de düşünüldüğünde iki şekilde yorumlanabilir. İlki, zikirde manevi haza ulaşan Muharrem'in rüyada cinsel hazzı yaşarken gösterilmesi ile maddi ve manevi haz, hayatın bir parçasıdır anlatısı, ikincisi, hayâsızlık olarak görülen ve bastırılmış seks olgusunun müritlerde her ne kadar manevi üstünlüğe ulaşmak için zikir yapsalar da yok olmak yerine fantezi dünyalarında hep var olduğu olgusudur (Yeprem, 2007: 2).

Tarikata ait taşınmaz mülkün tamirini, bakımını, onarımı ve gelirlerini takip işleri görevi Muharrem'e şeyh tarafından verildiği sahnede Muharrem korkmuş ve efendi hazretleri şeklinde hitap ettiği şeyhine, böyle bir işi hakkıyla yapamayabileceğini söylemiştir. Fakat şeyh dergâha hizmetin Allah'a hizmet etmek olduğunu söyleyerek Muharrem'i hassas noktadan sıkıştırmıştır. Muharrem görevi kabul etmiş, kendi halinde mütevazı ve erdemli, dünya hayatına bulaşmadan

geçirdiği hayatı tamamen değişmiş, dergâhtan, ailesinden din ve imanla bağdaştırdığı tüm olgular tepe taklak olmuş yepyeni bir kişilik olma zorunda kalmıştır. Muharrem artık şeyhin buyruğuyla yeni takım elbiseler giyen, pahalı saat takan, cep telefonu kullanan kendisine tahsis edilmiş özel şoförü ve modelli arabası ile yeni bir kişiye dönüşmüştür. Yıllarca dergâhtan öğrendiği mütevazı yaşamayı, harama el uzatmamayı, göz zinası yapmamayı, hak yememeyi şimdi şeyhinin onayı ile yapmaktadır. Sürekli eski öğretileri ve yeni hali arasında çelişkiler yaşayan Muharrem hızla bunalıma sürüklenmektedir. Kiraları toplarken sürekli haramla yüzleşmek zorunda kalmaktadır. Fakir, kocası hastalandığı için kirasını ödeyemeyen çocuklu ve dini bütün bir aileden kira almaması, kira ücretini almaya gittiği bir tamirhanede içki sofrası ile karşılaşınca onların verdiği haram parayı almak istememesi, dergâhın faturalarını yatırırken onlarca insanın hakkına girip sıra beklemeden dergâhtan geldiği için ilk kendi işlemlerinin yapılması, Muharrem'in psikolojisini iyice bozmuştur. Tüm bu sıkıntılarını Rauf ve şeyhine anlatınca, onların her girdiği harama mantık dâhilinde cevaplar bulması Muharrem'in bambaşka bir kişiliğe dönüşmesini sağlamıştır. Artık çuvalcıda çok az vakit geçirmektedir. Yerine bulunduğu çırağını ve çevresindekileri azarlayan, iş buyuran Muharrem, bir gün dükkâna sırf kendisini görmeye ve alışveriş yapmaya gelen Engin Günaydın'ın canlandığı Erol Bey'e çuval satar. Ruhun geçirdiği bunalım ve kafa karışıklığından çuvalların fiyatını yanlış hesaplar ve hakkının çok üstünde karla satış yapar. Sahtekâr olarak görünmek istemediği için bundan kimseye bahsetmez ve paranın olması gerekenin üstünde söylediği kısmını eve götürüp saklar. Filmin sonuna kadar bastırılmış duyguları, defalarca rüyalarında bir kızla sevişmek, kan, et ve para görmek şeklinde dışa vurulmaktadır. Dergâhta kalan Muharrem bu rüyalarından sonra gusül almaya giderken Şeyh ve Rauf tarafından görülmüştür. Şeyh Rauf'tan Muharrem'e evlenmek isterse kızını verebileceğini söylemesini ister. Rauf bunu Muharreme söylediğinde, Muharrem *“Biz o defteri çoktan kapattık Rauf kardeş, biz buraya evlenmeye değil yüz sürmeye geldik”* diyerek Rauf'u tersler.

Muharrem gördüğü rüyaları şeyhine anlatmak, kerametinden faydalanmak ister çünkü artık içinden çıkamadığı bir psikolojik buhran yaşamaktadır. Fakat öğrenir ki şeyhi 40 gün sürecek halvete girmiştir. Bu çözümsüzlük onu daha da yıkmıştır.

Filmin sonunda sürekli rüyalarında gördüğü kadını yolda görür, kadın tesettürlüdür, fakat yüzünü gören Muharrem o kadın olduğundan emindir. Kim olduğunu öğrenmek için peşinden gider. Onu dergâha kadar takip eder. Kızı omuzundan yakalayıp kendisinin dergâhın müridi ve kapısının köpeği olduğunu söyler. Bu diyalogda Muharrem'in kendisini dergâh kapısının köpeği olarak tarif etmesi, dergâh mürit ilişkisinin ne denli akıl dışı bir bağlılığa dönüştüğünü göstermektedir. Muharrem bu cümlelerin ardından, takip ettiği kıza peki ya sen kimsin diye bağırır. Kız Muharrem'i tanımıştır ve kendisinin şeyhin kızı olduğunu söyler. Muharrem'in psikolojisinin iyice bozulduğu bu son sahnelerde yönetmen sürekli yağın yağmuru ve siren sesine benzer bir sesi fonda kullanarak izleyicinin Muharrem'in yaşadığı stresi ve buhranı hissetmelerini amaçlamıştır. Muharrem rüyalarında fanteziler kurduğu, ilişkiye girdiği kızın şeyhinin kızı olduğunu öğrenmesiyle şok geçirir ve kısmi felçle beraber akli dengesini yitirir. Filmin son sahnesinde ise Şeyh Muharrem'in başına gelenleri yeni müritlerine anlatırken, onun ermekle ermemek arasında kaldığını, Allah tarafından dergâha gönderilmiş bir hediye olduğunu, bu da hepinizin bildiği gibi birkaç ay önce rüyasında kendisine müjdelendiğini, Muharrem'e kızını vermek istediğini Muharrem'in ise, "biz elimizi eteğimizi bu işlerden çektik bize düşen damatlık değil bu kapıya hizmettir" dediğini anlatır. Ayrıca "... *"Seyri Allah"* tarikat yolculuğunda ilk seyirdir bu ikincisine seyri *"fillah"* denir Allah'ın isim ve sıfatlarının seyridir. Yükselme bitip iniş başlayınca tekrar arşa kadar olan seyri *"seyri alillah"* denir. Allah'tan geri dönüş..." cümleleri ile tarikatta Allah'a ulaşmak için merhalelerin olduğunu bu merhalelerden geçişlerin sancılı olduğunu muharrem'in tekrar maddeye dönemediğini ve bu yüzden böyle bir rahatsızlık geçirdiğini söyler. Film dergâhta bakılan Muharrem'e uyumadan önce şeyhin kızının ilaç içirip mumlalar üfleyip söndürmesi ile biter. Perde kararır ve Nazım Hikmetin şiiri belirir.

"Çok âlemler belirdi, vakit tamamdır.

Harem helal oldu helal haramdır.

Kendi kendimize yarışmaktayız gülüm.

Ya ölü yıldızlara götüreceğiz hayatı

Ya da dünyamıza inecek ölüm.”

Film tarikatlara bir eleştiridir. Saf ve kendi halinde yaşayan Muharrem’in yaşadıkları üzerinden, tarikatların insanları nasıl kullandığı anlatılmaktadır. Filmde tarikatlara gönül veren müritlerin, şehevi ve maddi dünya arzularını bastırdıkları ve bunun onlarda çeşitli psikolojik hasarlara sebebiyet verdiği yalın bir dille anlatılmaktadır. Ayrıca tarikatların maddi güç elde edebilmek için birçok harama göz yumdukları, şeyhin sözünün herkesten üstün ve kabulünün zorunlu olduğu muhteşem nazik bir üslupla izleyiciye yansıtılmaya çalışılmıştır. Filmde Şeyh mürit ilişkisinde şeyhin, İslam ile çelişen uygulamaları müritlerine duygu sömürsü ve Allah’ın rızasını kazanma kisvesi altında nasıl kabul ettirdiği işlenmiştir. Şeyhin söylediği *“Zihin açıklığıyla yapılan işlere şeytan karışır.”* cümlesi ile aklın, sorgulamanın ve mantığın şeytana götüreceği, skolastik kabullenmenin, tarikatların temel düsturu olduğu vurgulanmıştır (Lüleci, 2007:129-133).

Resim 25: “Takva” Filminden Bir Sahne, 2006



Film, dini öğeleri işlerken, tarikat yapısını topyekûn kötülemek yerine olabildiğince gerçeğe yakın bir anlatı ve görüntü dili kullanarak, dindar izleyici kitlesinin filmi izledikten sonra öfke duymasını engellemiştir. Fakat dini ideolojik olarak benimsemiş kökten dinci sinema eleştirmenleri, gazeteci ve yazarlar Takva’yı, aldığı birçok ödüle ve övgüye rağmen tarafgir ve yanlışa yönlendirici bulmuşlardır. Örneğin, Film Hafızası yazarı Alpaslan Paşaoğlu *“Yeni Sinemacıların en iyi yaptıkları şey olan yeraltı edebiyatını, onların kadrajından seviyor olmamız, kavramsal hataları görmezden geleceğimiz anlamını taşımamaktadır. Keza bu filmin Marksist vizöründen algılanan kişisel bir İslam toplumu eleştirisi getirmeyi*

amaçlaması, incelememizde daha dikkatli olmamız konusunda bizi bir hayli zorlamaktadır. Örneğin, filmdeki climax sahnesine varışta, meczupluk olgusu ile seyr-i süluk süreçlerinin birbirine karışması, takva meselesinin nasıl algılandığı noktasında kafalarda büyük bir soru işareti bırakmaktadır. Bu noktada, tasavvufta var olan fenafillâh boyutu yani “hakikat kapısı” denen algı, filmin başından beri izlediğimiz, duygusal melekeleri tutarsız Muharrem (Erkan Can) karakterinin meczupluğa varması ile karıştırılmaktadır. Hâlbuki tasavvuf ilminde cezbe gelmek; bilinçli bir tarikin seçimi ile başlayıp gelişen ve neticesinde manevi bir farkındalığa ulaşan yolculuk sürecidir. Önder Çakar’ın, Marx’ın “Din halkın afyonudur!” gibi bir düsturuna iman etmesi, bizlere zaten bir İslam güzellemesi izletmeyeceğinin ibaresidir.”(<https://filmhafizasi.com>). Filmi yeren ve tasavvufi gerçekleri çarpıtıldığını belirten Paşaoğlu tüm bu olumsuz eleştirilerine rağmen, “Takva gibi bir filmin, günümüz muhafazakâr sanat mahallelerinden ve sağ düşünce cenahından çıkması da, bugünün Türkiye ikliminde hiç mümkün değildir.” sözleriyle sanatsal olarak Takva’yı övmüş ve dindar cenahtan bu kalitede bir filmi çıkmayacağı öz eleştirisinde bulunmuştur.

Film hakkında gazeteci yazar Ahmet Hakan:

“Evet, "Takva", bence bir milat... Çünkü bu film... Ne propagandanın soğuk nefesine ne de aşağılamanın kibirli anlayışsızlığına prim veriyor. Yaptığı sadece ve sadece merhametli bir anlama çabası. Çünkü bu film... Bir yanıyla katı gerçeği en acımasız bir şekilde vurgulayacak kadar zalim, bir yanıyla "tarikatçı" denilen insanoğluna dost düşman kimsenin yaklaşmadığı kadar şefkatle ve anlayışla yaklaşacak kadar adil ve ahlaklı. Sadece ve sadece Allah'a yakın durmak isteyen yalnız ve yoksul bir insanın, eninde sonunda "günah" adı verilen ayartıcı ve yakıcı sorunla nasıl da hesaplaşmak zorunda kalabileceğini müthiş bir başarıyla yansıtıyor. Çünkü bu film... "Eski çağlarda dağa çıkıp derviş olmak kolaydı, yiğitsen ilginç bir çağda büyük şehirlerin dağdağası içinde bunu başar da görelim" meselesini, eline yüzüne bulaştırmadan, muhteşem bir zarafetle anlatmayı başarıyor. Çünkü bu film... Kararında bir film: Zikir

sahnelerini sömürmüyor, güncele göz kırpmaya yanaşmıyor, abartıdan kaçınıyor, gerçekliğe olağanüstü bir saygı gösteriyor. Bir de şu var: Türk sinemasının hem naif Yeşilçam döneminde hem de sonraki dönemlerinde, İslam dininin ritüellerini doğru dürüst yansıtma konusunda bir dikkatsizlik vardır. Oysa Takva, bu alanda da mutlak bir başarı kaydediyor. Filmde abdest doğru alınıyor, namaz doğru kılınıyor. İslami terminoloji yerinde ve sağlam bir şekilde kullanılıyor.

Şahadet ederim ki: Bu filmde anlatılan trajedinin benzerleri, İstanbul adı verilen şu kocaman şehrin dört bir yanında yaşanmaktadır. Şahadet ederim ki: Bir mümin, Allah'a en çok yaklaştığını düşündüğü anda, "günaha da en çok yaklaşan bir adam" olarak bulabilir kendini."(www.hurriyet.com.tr). Şeklinde eleştiride bulunmuştur.

2.2.5 İtirazım Var

2000'li yıllara kadar Türk Sineması'nda birçok farklı imam tiplemesi beyaz perdede izlenmiştir. 2014 yılında, yerli bir Sherlock Holmes; dedektif imam karakteri Türk Sinemasında eşine rastlanmamış bir üslupla ilk defa "İtirazım Var" filminde seyirci karşısına çıkmıştır. Onur Ünlü'nün Sırrı Süreyya Önder'le birlikte yazdıkları ve Onur Ünlü'nin yönettiği İtirazım Var filmi polisiye, macera, komedi türünün iyi bir örneği iken bir de filme başarılı bir şekilde politik ve dini bir misyon yüklenmesi şaşırtıcıdır (www.beyazperde.com). Film hiçbir müstehcen sahnesi olmamasına rağmen, politik nedenlerden "+18" uyarısı aldığı için yaklaşık yüz kırk bin izleyici tarafından izlenebilmiştir (boxofficeturkiye.com). Sanal ortamda IMDB'den 7,9 puan alan Türkiye yapımı tek dini içerikli filmidir (www.imdb.com).

Film bir imamın başından geçen macerayı anlatmaktadır. İmamın ismi Selman Bulut'tur ve Serkan Keskin canlandırmaktadır.

Film "Bir derdim var, bin dermana değişmem" isimli alevi türküsü ile başlar. Kamera filmin geçeceği caminin kubbesini göstermektedir. Kubbede Arapça "Ali" yazısı görülür. Onur Ünlü izleyiciyi film başlar başlamaz ters köşe yapmıştır. Afişini

bir cami ve imamın süslediği filmi İlk İslam devletinin dördüncü halifesi “Ali”nin ismi ve alevi türküsü ile başlatması filmdeki dine bakışın farklılıklar içereceğinin sinyallerini vermektedir (www.bagimsizsinema.org). Sonraki sahnede anlaşılır ki bu türküyü imam Selman bağlamayla çalmaktadır. Diyanetin resmi imamı olan Selman, alışkın olduğumuz imam profilinden çok uzaktır. Bağlama çalan, satranç oynayan, nükteli espriler yapan, sinirlendi mi küfreden, eskiden boks yapmış olması sebebiyle dövüşebilen, bazen çok sinirli bazen hoşgörülü, diğer din mensupları ile arası iyi, kızı Mimar Sinan Üniversitesi’nde Güzel Sanatlar Fakültesi’nde okuyan bir kişiliktir (Gerboğa, 33-56).

Efracim ise Selman’ın İmamlık yaptığı camide müezzindir. Aynı zamanda hat, resim ve heykeltraşlık yapan bir sanatkârdır. Filmin, esrarengiz polisiye hikâyesi başlamadan hemen önce, camide dokuz kişiden oluşan tek safın önünde Selman namaz kıldırılmaktadır. Ezanın hemen ardından bu sahnede “*İtirazım var, bu zalim kadere, itirazım var bu sonsuz kedere.*” sözlerini içeren ve filme ismini veren Müslüm Gürses Şarkısı fonda duyulmaya başlar. Cemaat tekbir almış kıyamda dururken şarkı çalmaya devam eder. Belli ki yönetmen caminin içinden zalim bir kadere ve kedere itiraz etmektedir. Filmin ilerleyen dakikalarında Selman Hoca’nın verdiği hutbede bu itiraz tam olarak neye ediliyor net bir şekilde anlaşılacaktır.

Selman’ın namaz kıldırma sahnesinde iki el silah sesi duyulur. Camide saf tutan, aynı mahallede hırdavatçı dükkânının sahibi Salih Kalyoncu isimli zat öldürülmüştür. Polis soruşturma başlatır. Olay yeri incelenirken gelen cinayet masasından polis memuru Cihan Demir hocaya olayla alakasız bir şekilde, karısını dövmek istediğini ama dövmediğini ve bunun günah olup olmadığını sorar. Hoca dövmemenin günah olmadığını söyler. Polis, “*dövemiyor değilim, dövmüyorum*” der. Polisin övünerek verdiği bu cevaba karşı hoca; o zaman günah der ve ekler “*...dövememek merhametten, dövmemek kibirden...*”bu cevap ile aslında İslam dininin kadını dövmeye hatta herhangi canlıya zarar verme meselesine nasıl baktığını ekrana yansıtan yönetmen İslam dininde kibrin ne kadar zarar verici ve merhametin de bir o kadar önemli olduğunun altını çizmektedir (www.cinerituel.com).

Cinayet işlendiği sırada caminin müezzini Efracim namaza geç kalmıştır. Kilisede Anna hanımı ziyarete gitmiştir. Efracim bu davranışı ile şüpheleri üzerine

çekmiştir. Polisin olayı araştırması ile vurulan Salih Kalyoncu'nun tefeci olduğu ortaya çıkar. Buna çok şaşırın İmam Selman "...nasıl olur yahu adam camiye geliyordu..." der. Onur Ünlü bu diyalogda İslam'ın emirlerini yerine getiren, hatta namazını camide kılacak kadar özenen fakat yolsuzluk, adam dolandırma, tefecilik gibi haram olan işleri yapan insanların olduğu gerçeğini ortaya koyar. Bu cinayet olayının gerçekleşmesi üzerine Diyanet İşleri Başkanlığı da bir soruşturma açar ve olayı incelemek için bir ekip gönderir.

Hoca ile Diyanet İşleri görevlisi arasında geçen diyalogda hocanın Siyaset bilimi okuduğu ve üstüne de antropoloji alanında yüksek lisans yaptığı ortaya çıkar. Hoca bu durumu, "neden tek tanrıya inanmamız gerektiği ile ilgili bazı rasyonel izahlara ihtiyacım vardı, tam olmasa da Hegel kadar tatmin oldum" şeklinde izah eder. Yönetmen bu sahnede bilim dışı düşünen dindarları temsilen Diyanet İşleri görevlileri gösterirken, aklını kullanan, dini konuları bilimsel mantıkla anlamaya çalışan dindar kitleyi de Selman Hoca ile özdeşleştirmiştir. Diyanet işleri görevlileri üç kişiden oluşurken hoca yalnız başınadır. Çoğunluğun dine bakışı Diyanet İşleri görevlileri gibi akıl ve bilginin dışındadır, göndermesi yapılmaktadır (blog.milliyet.com.tr). Selman hoca askerliğini İncirlik'te imam olarak yapmıştır. Ardından bağlama çalmayı öğrenmek için imam olarak Sivas'ta görev yapmıştır. Diyanet işleri görevlisi bu bilgileri öğrendiğinde hocaya "çok enteresan bir insansınız" der, hoca asıl enteresan olanın onlar olduğunu çünkü Diyanet İşleri Başkanlığı'nda çalıştıklarını söyleyerek, görevlileri şaşırtır. Hoca görevlilerle soruşturma niteliğindeki sohbetine Yunus'un şiiriyle son verir. "Dini Millet Sorar isen, âşıklara din ne hacet. Âşık kişi harap olur âşık bilmez din diyanet." Yönetmen Ünlü, Diyanet İşleri'nin duygudan yoksun kurallardan oluşmuş gereksiz bir kurum olduğunu ve tasavvufi bakışla gönülle, aşkla değil kuralla hareket ettiğini söylemeye çalışır.

Selman Hoca'nın kızı Zeynep, Gökhan isimli bir delikanlı ile aynı evde yaşamaktadır. Babası bunu öğrendiğinde sinirlenmiştir. Kızı Zeynep babasının sinirini yatıştırmak için eve çıkmadan imam nikâhı kıydıklarını söyler. Buna daha da sinirlenen Selman Hoca, imam nikâhının hiçbir hükmünün olmadığını onu rezalet ruhsatı olarak kullanamayacaklarını söyler. Film bu diyalog ile dindar kesimde çok

yaygın olan imam nikâhı zorunluluğunu ve resmi nikâh yapmadan imam nikâhı ile evlenilir ise ilişkinin zina sayılmayacağı kanaatini yıkarak, hükümsüz olduğunu vurgulamaktadır (www.cinerituel.com).

Selman Hoca cinayeti araştırırken cinayetin işlendiği gece cami duvarında sokak çocukları ile gördüğü çocuğu takip eder. Çocuk spor salonunda boks antrenmanı yapar. İmamı görünce endişelenir ve yumruk atar, fakat imam hızlıca yumruğu bertaraf edip Süpermen lakaplı genci bir yumrukta yere serer. Genç hocayı ringe davet eder ve esprili kısa bir sohbetten sonra Selman'ın eskiden boksör olduğunu öğrenir. Ringde dövüşmeden önce aralarında geçen diyalog dini mesajlarla doludur. Genç hocaya çok matrak biri olduğunu söyler ve tüm hocalar böyle olsa kimse günah işlemez der. Hoca bu yaklaşımın yanlış olduğunu eğer kimse günah işlemez ise medeniyetin ilerlemeyeceğini ve günahla irtibatı kesilen insanın kemale eremeyeceğini söyler. Ünlü, bu sahne ile yine izleyiciyi şaşırtır. Alışıla gelmiş cami hocalarının günah üzerinden korkutarak yaptığı konuşmaların aksine, günahsız kul olamayacağı ve kemale ermede günahların gerekli olduğu vurgusunu yapar.

Ebrahim Salim Hoca'ya, kilisede görevli Anna'nın sağlık masraflarını ödeyebilmek için, öldürülen tefeciden borç aldığını söyler. Salim hoca o borcu ödemek için maaş aldığı bankaya gider ve öğrenir ki hesabında bir milyon Türk Lirasından daha fazla para bulunmaktadır. Film Salim hocanın camide işlenen bu cinayeti ve hesabına yatan yüklü miktarda paranın kim tarafından, ne için yatırıldığını araştırması ile devam eder. Filmin sonunda ise hocanın hesabına yatan parayı tefecinin avukatı ve bankadaki Nebahat hanımın yatırdığı öğrenilir. Tefeci ölünce, onun paralarını, uzun yıllardır maaş alma haricinde hesabında hiç hareket olmayan ve bankayla maaş alma harici gelmeyen Selman Hoca'nın hesabına aktardıkları öğrenilir. Cinayeti Selman hocanın damadı Gökhan işlemiştir. Çocuklukları aynı yetimhanede geçen Ebrahim, mahalleden Süpermen lakaplı boksör genç ve Gökhan tefeci Salih Kalyoncu tarafından cinsel tacize uğramışlardır. Gökhan üçünün de öcünü alarak tefeciyi öldürmüştür.

Resim 26: “İtirazım Var” Filminden Vaaz Sahnesi, 2014



Filmin sosyal medyaya yansıyan vaaz sahnesi olumlu, olumsuz birçok eleştirilere maruz kalmıştır. Vaazı diz çökmüş dinleyen sadece damadı Gökhan’dır. Üç kişiden oluşan Diyanet görevlileri ise üst katta ayakta takip etmektedirler. Bu sahne de adeta İslami bir manifesto olabilecek sözler içeren vaazın, sadece bir kişinin dinlemesiyle, mazlumun yanında yer alan Müslümanların çok az sayıda olmasına vurgu yapılmıştır.

İhsan Eliaçık’ın “Mülk Yazıları” adlı kitabının bir bölümünden alıntılanarak derlenen vaaz; *“İhtiyaçtan fazla mal haramdır, hırsızlıktır. Altın ve gümüş, yoksullar üzerinde hegemonya kurmak için kullanılıyor. İnfak edilmiyor, mülkte şirk koşuluyor. Kırkta bir diye bir şey tutturulmuş gidiyor. ‘Komşusu açken tok yatmamak için zengin mahallelerine taşınanlar var.’ Peki, sokaktaki açtan, yoksuldan haberiniz var mı? Bu dinin klasik fıkıh anlayışı, yeryüzünün sokaklarında aç gezen 1 milyar insan için ne diyor?*

O fıkıh, Ömer’i vuranların, Ebuzer’i çöle gömenlerin, Ali’yi hançerleyenlerin, Hüseyin’i susuz bırakanların, Medine’yi yağmalayarak 900 sahabe kadınına tecavüz edenlerin ve Kâbe’yi mancınıkla ateşe verenlerin fıkıhdır. O fıkıhtan bir şey çıkmaz. O, zenginlerin, kodamanların, cariye ve köle sahibi olma peşine düşmüşlerin fıkıhdır. Sultanların, harem ağalarının, zindandan İmam-ı Azam’ın kırbaçtan morarmış cesedini çıkaranların, kırkta bircilerin fıkıhdır... Zaman ayağa kalkmak zamanıdır. Ebuzer Gıffari’nin dediği gibi “geceyi aç geçirip de kılıcına davranmayanın aklından şüphe ederim.” cümlelerinden oluşmaktadır.

“İtirazım Var” filmi protest tavrı ile medyada da dikkatleri üzerine çekmiştir. Filmde hiç bir korku veya müstehcen sahne olmamasına rağmen, Kültür Bakanlığı tarafından “15 yaş sınırı” getirilmesi, medyada dikkatlerin filme yönelmesini sağlamıştır. Popüler sinema eleştirmenlerinden Ayşe Arman filmi çarpıcı, sarsıcı ve komik bulduğunu yazmış ve sert bir tepkiyle “*Ama ne yazık ki, filmi 18 yaş altındakiler izleyemeyecek, öyle uygun gördüler... Bazıları filmden rahatsız olmuşa benziyor. Ama mesela onlar, bu ülkede kızların 14 yaşında evlendirilmelerine, koca koca adamların koynuna sokulmalarına itiraz etmiyorlar. Ama o kızların... ‘İtirazım Var’ filmini izlemelerine itiraz ediyorlar!*” demiştir (www.hurriyet.com).

Atila Dorsoy ise filmi şu sözlerle eleştirmektedir “*...film ilerledikçe, arka planında din ve inanç kavramlarına ve onların çağdaş yorumuna yönelik bir çaba ortaya çıkıyor. Özellikle son derece kompleks ve çok boyutlu bir karakter olan imam Selman’ın ağzından, Kur’an ve tefsiri ve de İslam fihhi üzerine özlü sözler akmaya başlıyor. (Fıkıh: İslam’da ana kaynak sayılan Kur’an ve hadislerden hüküm çıkarma). Filmi izlerken not alamadığım, senaryosu ise elimde olmadığı için birebir veremeyeceğim özdeyişler... Örneğin “Geceyi aç geçirenlerin ertesi gün kılıçlarına sarılmamasına şaşarım”. Kimileriye bunun daha makro bir bakış, İslam’ı asıl felsefesinden sıyrıp başka yollara götürenlerin eleştirisi olduğunu düşünecektir. Günümüz Türkiye’inde ve giderek tüm dünyada İslam’ın belli bir maddiyat tabanına oturtulması, en yüce dinsel kavramların dünyevi hırslara, kazanç, kar ve rant arzularına feda edilmesi olgusunun bir eleştirisi. Ki ben naçizane böyle bakıyorum.”* (https://t24.com.tr).

Devrim Acaroğlu, Çağdaş Güner büyük, Onur Ünlü ile yaptıkları bir röportajda yönetmene filmdeki diyanet görevlilerinin bakışı nasılsa sokaktaki halkın bakışı da öyle değil mi? Sorusunu yöneltmiş, Ünlü ise:

“Daniel Defoe der ki; “Bir insanın, benden başka herkes yanılıyor demesi zor şüphesiz ama herkes yanılıyorsa o ne yapsın?” Toplu halde inanıyorlar ne yapabiliriz ki. Bunların inandığı gelenek, kitap değil. Çok basit bir şey var. Laf geldi diye konuşuyoruz. Allah vardır onun peygamberi vardır. Onların söyledikleri dışında hiçbir

Allah'ın kulunun söylediğinin hiçbir nihai hükmü yoktur. 1400 sene içindeki ulemanın, üstelik zaman zaman ontolojik olarak birbiriyle çelişen adamların ortak şeylerini alıp, ondan bir akait oluşturarak bir şey söylersen sen geleneğe göre hareket ediyorsun demektir. Kur'an'ın kendisi geleneğin karşısındadır. Kendisinden önceki geleneğe saldırarak işe girişti. Ama böylesi güvenli onlar açısından. Sağcısının da solcusunun da başlarındaki adamların işlerini kolaylaştırıyor gelenek. Doğru söylüyorsun, birçok insan öyle düşünmez de bana ne, yanlış düşünüyorlar, öğrenselerdi, ellerinde imkân vardı, ben nasıl öğrendim! Sorumluluk duymam üzüntü duyarım. En fenasını da söyleyeyim; 'Kâfir'in kelime anlamı örtendir, hakikati örten, bildiği halde öyle değilmiş gibi davranan. Kur'ani bir terim olarak kâfir bu demektir. Küfür de aynı köktendir. Sakat, çok sakat..." şeklinde cevap vermiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GİRDAP FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

3.1.AraştırmaYöntemi

Talip Karamahmutoğlu'nun 'Girdap' filminin çözümlendiği bu çalışmada, Saussure'ün gösterge yaklaşımı ve Roland Barthes'in anlamlandırma yöntemi temel alınmıştır. Filmden belirli sekanslar seçilerek, kodlar göstergebilimsel çözümlenmeye çalışılmıştır. Filmde ki dini öğelerin göstergebilimsel çözümlenebilmesi için, film defalarca izlenmiş, planlara ayrılmış görüntü diline özgü ve harici kodlar, din ve insan eksenini çerçevesinde incelenmiştir.

3.1.1. Göstergebilim

Göstergebilim, 20 yüzyıl eğilimlerine çözüm buluyor görünse de "gösterge"nin kavramsal kökeni çok eski çağlara kadar uzanmaktadır. Eski çağlarda insanlar isimler ve onların çağrıştırdıkları üzerine düşünmüş, bazıları ismin o şeyin özüne uyuşur olması gerektiğini savunurken, bazıları da ismin yanlış ya da doğru olarak ele alınamayacağını savunmuş, gerçekçilik ve idealizm merkezli tartışmalar yapmışlardır. Bu tartışmaların temeli, M.Ö 428 tarihlerinde dil ve iletişim konuları ile ilgili fikirler üreten Platon ve Aristoteles'e dek gitmektedir. (Erkman-Akerson, 2005: 49-51) "Gösterge, işaret" manasında kullanılan "Semeion" kelimesi ilk olarak Yunanca'da kullanılmıştır. Kendinden başkası bir şeyi çağrıştıran ve çağrıştırdığı nesne yerine kullanılabilen her çeşit nesne, olgu biçim vb. manasına gelmektedir. Hayatın içinde yer alan, dil başta olmak üzere, davranış, jest, mimik, alfabe, arma, amblem, resim, müzik, trafik işaretleri, diğer işaretler, filmler, tiyatro oyunları, bilimsel diller, afişler, moda, tüm yayım ve yayın yapılan eserler, şehrin yerleşim yapısı, gibi anlamlı her bütünün bir "dizge" oluşturduğu, bu dizgelerin alt unsurlarının ise "Gösterge"yi meydana getirdiği söylenmiştir (Rifat, 1998: 111).

İngiliz filozof John Locke'un "An Essay Concerning Human Understanding (1690), İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme" eserinde "göstergeler öğretisi" anlamındaki "Semeiotike" terimini kullanmıştır. 17. ve 18. Yüzyıllarda nesne ve ad arasındaki anlamlandırma tartışmaları daha ayağı yere basar konuma gelmiştir. Fransız matematikçi Lambert, düşünce ve nesnelere üzerinde durduğu, her türlü

iletişim sağlayıcı dizge üzerinde düşündüğü gibi, dil dışı gösterge dizgeleri üzerinde de düşünmüştür. Polonyalı Wronski'nin "Dil Felsefesi", Edmund Husserl'in "Göstergelerin Mantığı Üzerine", ve "Mantıksal İncelemeler" ayrıca Çek matematikçi Bolzano'nun "Bilim Öğretisi" eserlerinde "Dizge ve göstergeler" üzerine fikirler ürettiği görülmüştür (Rifat, 1998: 113).

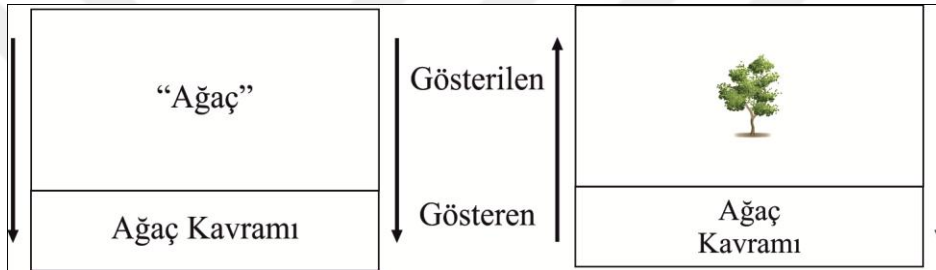
John Locke' un "Semeiotike" kavramı her ne kadar "Göstergebilim" in temeli gibi algılansa da daha çok dil felsefesi alanında tartışılmıştır. Günümüz "Göstergebilim" kavramından ilk söz edenler İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ve Amerikalı felsefeci, mantık ve matematikçi Charles Sanders Peirce'dir.

1916'da öğrencilerinin Cenevre Üniversitesi'nde aldığı notları kitap haline getirdikleri "Genel Dilbilim Dersleri" nde: Saussure en önemli ve hayatımızın vazgeçilmez göstergeler dizgesinin "Dil" olduğunu söylemiştir. Sağır dilsiz alfabesi, birçok simgeyi içinde barındıran dini törenler, kibarlık göstergesi sayılan davranışlar, askerlik amblemleri, vb., gösterge dizgeleri oluştursa da dil bunların en önemlisidir, demiştir (Saussure, 1998: 45-46).

Saussure, çalışmalarında hayatın her noktasında varlığını gözlemlediğimiz göstergelerin, varlık yapısını ve çağrışımlarını izleyerek psikoloji ve toplumsal psikolojiye bağlanabilecek bir bilim olarak "Göstergebilim (Fransızca: sémiologie)" i öne sürmüştür. Bu bağlamda, Göstergebilimin bulacağı kuralların "Dilbilim" başta olmak üzere kendi ile bağlantılı tüm bilim dallarına uygulanabileceğini savunmuştur (Saussure, 1998: 46). Pierce ise "Mantık" la temellendirdiği bu kurama "Semiotic" demiştir. Bu kuramın bir ya da birkaç bilimle eşleştirilemeyeceğini, tüm bilimsel çalışmalarda uygulanabilecek bir metot olduğunu savunmuştur (Rifat, 1998: 114). Pierce "Göstergebilimi" diğer bilimlerin fayda göreceği bir alt uygulama metodu değil, başlı başına bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlayan yaklaşımın mimarı olmuştur. Pierce, *"...anlamı incelemek için gösterge, göstergenin yorumlayanı ve göstergenin yerine geçtiği şey, yani nesne arasında üç köşeli bir ilişkiyi zorunlu kılmaktadır. Bir gösterge kendinden başka bir şeye, yani bir nesneye göndermede bulunur ve birisi tarafından anlaşılır, yani yorumlayanın zihninde bir etki yaratır..."* (Fiske, 1996: 64-65).

Gösterge ve nesne arasındaki ilişki üzerine tartışan Pierce, bu ilişkiyi kategorize ederek üçe ayırmıştır: “...Gösterge ve nesnesi arasındaki benzerlik ilişkisine dayalı görüntüsel gösterge (icon), gösterge ile nesnesi arasındaki doğrudan bağlantıya dayalı belirtisel gösterge (index) ve gösterge ile nesnesi arasındaki nedensizlik ilişkisine dayalı simgesel gösterge (symbol)... (Fiske, 1996: 70) Gösterge ve nesne arasındaki bu üçlü kategori Saussure’un göstergeyi anlamlandırma şekliinden daha kuvvetli olsa da, problemsiz olduğu söylenmemiştir. “Gösteren” ve “Gösterilen” kavramlarının arasında mantıksal bir bağ yoktur: sebepsiz, tesadüfi ve sunidir. Bu da metinlerde anlamı kavramayı meşakkatli kılar (Berger, 1993: 16).

Şekil- 1.Saussure’ün Gösterge ve Ağaç Simgesi Çizimi



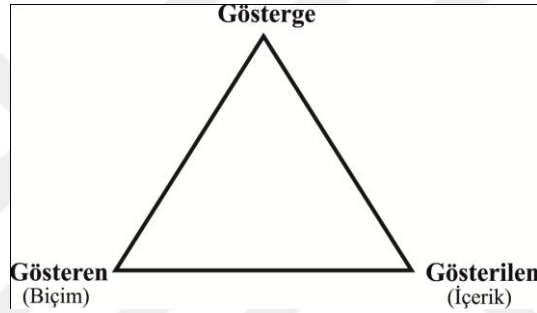
Kaynak: Berger, 1993: 16.

Yukarıda şekilde gördüğümüz ağaç aslında bir çağrışımdan ibarettir. Gerçek bir ağaç değildir. Diğer yandan A/Ğ/A/Ç alfabadeki harflerin bir dizilimidir. Zihnimize önceden kodladığımız “gerçek ağaç” kavramı ile çağrışım oluşturan bir araç olarak, göstergeyi temsil eder (Belkaya, 2001: 70).

Tüm gösterge dizgeleri “Göstergebilim” in konusu dâhilindedir. Metin anlamlandırmadan, kültürel kodlara, göstergesel yapı içeren tüm kavramlar “Göstergebilim”sel incelenebilir. Gösterge en düz ifade ile “gösteren” ve “gösterilen”den oluşur (Barthes, 2005: 50). Göstergesel algıda duyularımızla algıladığımız fiziksel biçim: “Gösteren” dir. Bu fiziksel biçimin zihindeki kavramsal karşılığı “Gösterilen”dir. Bir başka deyişle fiziksel biçimin, anlamlandırma ve yorumlama şeklidir. Gösterge bilim, anlam içeren bir bütünün, örneğin bir filmi bir müzik eserini ya da bilimsel bir makaleyi anlamsal katmanlarına ayırarak, dizgeleştirip bir üst dil şeklinde sunmaktır. Bütünsel anlamın katmanlarının üretim süreçlerini ortaya çıkarmaya çalışan bir kuramdır (Rifat, 1982: 16).

Fransız fikir adamı Roland Barthes, Dilbilim’i, Göstergebilim’den ayırmamış, aksine kapsayan olarak değerlendirmiştir (Barthes, 1993: 32). “*Göstergebilimsel Serüven*” isimli çalışmasında Barthes göstergeleri: “...dil ve söz, gösterilen ve gösteren, dizim ve dizge, düz anlam ve yan anlam...” olarak ayırır. Dil, konuşan insanlar arasında doğal ve tam olarak meydana gelir, söz ise dilin içinden çıkarılır. Bir başka yönden sözden yola çıkarak olanak sağlayandır dil. Kronolojik bakımdan sözselsel olgular ancak dilsel olguları var eder. Dil insanoğlunda sözün kavramsal oluşumu ile can bulur. Özetle “dil, sözün hem ürünü, hem aracı”dır (Barthes, 2005: 30-31).

Şekil- 2.Roland Barthes’e göre Gösterge Şeması



Kaynak: <https://ziladoc.com>

Göstergebilimi dilbilimin bir enstrümanı olarak gören Barthes: Dizge, dil, dizim ve söz hakkında “...*Kuşkusuz çağrışımsal düzlem, bir dizge olan “dil” ile sıkı bir ilişki içindedir. Dizim ise, söze daha yakındır...*” (Barthes, 2005: 62). Anlamlandırma da ise iki düzey olduğunu dile getiren Barthes, bunları “Düz anlam” ve “Yan anlam” olarak isimlendirmiştir. Göstergenin sahip olduğu düz anlamın, gösteren ile ilişkisi olmalıdır. Yan anlam ise göstergenin bireyde duygu ve değerler bütünü ile buluştuğunda oluşan etkileşme halidir (Barthes, 2005: 51).

3.1.2. Filmde Göstergebilimsel Çözümleme ve Anlam Oluşturma

Sinemannın kendine has bir dili vardır. Göstergebilim bu dille meydana gelmiş formları çözümlerken oluşan yeni anlamları açıklar. Perdeye yansıyan görüntü yani görülenin zihindeki yansıması olan gösterileni keşfetmeye çalışır. Metz’e göre her sekans tek bir anlam taşır, fakat sinemasal dille bir araya getirildiklerinde “yan

anlam”lar oluşturur (Belkaya, 2001: 76). Sinemasal anlatımda gösteren ile gösterileni birlikte değerlendiren Metz, “*sonuçta kendi de gösterge olan seyirliğin kendine has anlamlanması vardır*” tespitinde bulunmuştur (Büker, 1991: 75).

Görüntülerin peş peşe sıralanması ile oluşan sinema dili, hem bir iletişim aracı hem de göstergelerden oluşan bir dizgedir. Bu dizgelerin göstergelerinde, gösterilen ile gösteren arasındaki anlamlandırma ve nasıl oluştuğunun kavranması, göstergebilimin beyaz perdeyle olan ilişkisini göstermektedir. (Küçükcan, 2005: 9).

Sinema ve gösterge bilim arasındaki ilişkide, göstergebilimin, filmin oluşum sürecine müdahalesi söz konusu olmadığı gibi bunla ilgilenmez, beyaz perdeye yansıyan görüntü dizgesini anlamaya ve anlamlandırmaya çalışır (Büker, 1985: 50). Bu bağlamda filmi var eden şey değildir göstergebilim. Film beyazperdede oynayan ve vardır. Ama oynayan sinematografik dilin, kodlarını meydana getirir. Saklı kodları bulup, çözerek, inceler ve açıklar. Göstergebilim bir anlamda beyaz perdede filmi izleyen seyirci gibidir. Muhatap olduğu dili çözmek ve anlamak ister (Aktaran: Belkaya, 2001: 66-67).

Hayatın her yerinde üstü örtülü ya da açık kodlar vardır. Kodlar, adeta bizimle konuşarak bizi yönlendiren kurallar toplamıdır (Berger, 1993: 30-32). Sinemada, sinematografik dili kullanırken seçeceği kodları yönetmen belirler. Yönetmen anlatmak istediklerini her ne kadar kodlara gizlese de kodların anlaşılabilirliği izleyenin çözümlemesine bağlıdır. Bu çözümleme işlemi, kodları anlamlandırırken öncesinde, zihinde var olan kültürel kodlar arasında bağ kurmaya ihtiyaç duyar. Aksi halde kodlar havada kalacak ve iletişim, anlamlandırma gerçekleşmeyecektir (Büker, 1991: 11-12).

Yönetmen tamamen kendine has bir dil ve kodlar kullanabileceği gibi daha önceden kuralları oturtulmuş bir dil de kullanabilir. Bu dili oluştururken hikâye, çekim açıları, renkler, ses ve müzikler, aydınlatma, fon gibi onlarca faktör devreye girer, bu bağlamda oldukça karmaşık bir araç haline dönüşmüş bir araçtır sinema. (Berger, 1993: 36).

3.2 Araştırma Konusu

Sinema icadının hemen ardından ÷lkemize gelmiş ve o dönemden günümüzde değişimlere uğrayarak varlığını devam ettirmiştir. Tüm kitle iletişim araçları gibi sinemayı da toplumdan bağımsız algılamak mümkün değildir. Bu bağlamda sinema adeta toplumun sosyal ve kültürel hayatı üzerinde yaşayan, canlı bir organizmadır. Sinema toplumsal hayata müdahale ettiği gibi, toplumsal hayat ta sinemaya müdahale edebilmektedir. Toplumsal hayatın vazgeçilmez yapı taşlarından biri olan din, hem Dünya Sineması'nın hem de Türk Sineması'nın konusu olmuştur. Dinin toplumsal yaşamdaki rolü, işlevleri, dini grupların oluşumu ve bu grupların toplumsal tüm etmenlere etkisi, inanç sisteminin insan ve toplumsal tabakalar arası oluşturduğu bağ gibi inançla ilgili tüm başlıklar sinema filmlerine konu olmuştur.

Türk Sineması'nda dinin beyaz perdeye nasıl aktarıldığı, toplumun dönemlere göre farklılık arz eden inanç yaklaşımının Türk Filmlerinde nasıl işlendiği dikkat çekici ve merak uyandırıcı bir konu olarak halen popüleritesini korumaktadır.

3.3 Amaç

Bu araştırmanın amacı, Türk Sineması incelemelerine katkıda bulunmak ve Türkiye toplumsal hayatının önemli aktörlerinden biri olan dinin, Türk Sineması'na etkilerini incelemektir. Ayrıca Girdap film örneği üzerinden geçmişte örneklerini gördüğümüz, günümüzdeki toplumsal yapı içinde büyük problemlere sebebiyet veren çarpık dini inanç ve örgütlenmeyi eleştirmektir.

3.4 Önem

Anadolu'da Cumhuriyet'in ilanı ile rejim değişikliği gerçekleşmiş ve yeni rejimin sunduğu "laik" yaklaşıma karşı, eskinin savunucuları inancın hâkim olduğu yönetim ve hayat yapısını savunmuşlardır. İki kutuplu bu tartışma gerek aydın kesimin gerekse sokaktaki halkın günümüze kadar gündeminde kalmayı başarmıştır. Türk Sineması ise bu tartışmayı kimi zaman taraf, kimi zaman tarafsız, kimi zaman örtülü, kimi zaman açıkça beyaz perdeye yansıtmıştır. Taraflar sinema ile

ideolojilerini bir başka deyişle inanca dair fikirlerini beyaz perdeyi kullanarak halka yaymaya mı çalışmışlardır yoksa inancın toplumda var olan yapısı mı filmlere konu olmuştur. Sosyolog ve sinema eleştirmenleri, bu hassas konuda fikirler beyan etmişler kuramlar geliştirmişlerdir. Akademisyenler Türk Sineması üzerinde siyasal, kültürel, sosyal birçok farklı konuda araştırmalar yapmışlardır. Fakat din ve sinema üzerindeki çalışmalar diğerleri ile kıyaslandığında çok azdır. Bu konjektürde “Türk Sineması ve Din” incelemeyi hak edecek önemlidir.

3.5 Varsayımlar

Bu çalışmanın varsayımları şunlardır:

- Türk Sinemasının konu olarak, toplumun sosyal ve kültürel hayatının vazgeçilmez aktörü “din”i konu olarak ele aldığı varsayılmaktadır.
- Türk sinemasının farklı dönemlerde, farklı biçim ve oranlarda dini konulara yer verdiği varsayılmaktadır.
- Toplumsal yapı ve sinemanın birbirlerini karşılıklı etkiledikleri varsayılmaktadır.
- Türk Sineması’nda filmlerde çeşitli göstergelere (kodlara) inanç merkezli göndermeler gizlendiği varsayılmaktadır.

3.6. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evreni Türk Sineması’nda dini konu almış filmlerdir. Örneklem olarak Talip Karamahmutoğlu’nun “Girdap” isimli filmi seçilmiştir.

3.7. Sınırlılıklar

Çalışma, Türk Sinema tarihinde din, dindarlık, din adamı, dini grup olgularının ele alınışının incelemesi ile sınırlıdır.

Dolayısı ile varılan sonuçlar, örneklemin temsil ettiği seçilmiş filmlerde tespit edilen bulgularla sınırlıdır.

3.8. Verilerin Toplanması

Çalışmada Türk Sineması tarihinde din ve sinema arasındaki ilişki üzerine literatür taraması yapılmıştır. Araştırmanın örneklemini olan “Girdap” filmi planlara ayrılarak her karesi ayrı ayrı incelenmiş, dini öğeler barındıran göstergeler tespit edilmiş, göstergeleri oluşturan, gösteren ve gösterilen belirtilip, anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Resim 27: “Girdap” Film Afişi, 2008



Kaynak: www.sinemalar.com

3.9. Girdap Filminin Göstergibilimsel Analizi

3.9.1 Filmin Künyesi ve Konusu

Adı	: Girdap
Yönetmen	: Talip Karamahmutoğlu
Senaryo	: Onur Aydın , Talip Karamahmutoğlu
Yapımcı	: Mecit Dölek (Genel Koordinatör) Mehmet Güneş (Uygulayıcı Yapımcı)
Görüntü Yönetmeni	: Ege Ellidokuzoğlu

Sanat Yönetmeni	: Adalı Aksoy
Müzik	: Alican Genç
Oyuncular	: Ozan Bilen (Umut) Fuat Saka (İbrahim Hoca) İbrahim İris (İsmail) Emre Canpolat (Süleyman) Ali Sürmeli (Salman) Selçuk Yöntem (Umut'un Babası Yaşar Bey) Eda Özerkan (Zeynep) Ahmet Yenilmez (Ev Sahibi, Yakup) Teoman Kumbaracıbaşı (Ajan)
Tür	: Dini, Dram, Gençlik, Politik
Süre	: 100 dk
Teknik Özellikler	: Renkli
Ülke	: Türkiye
Yapımcı Firma	: Kuzey Film
Stüdyo	: Şafak Film
Dağıtımçı	: Warner Bros
Vizyon Tarihi	: 21 Mart 2008
Hasılat	: 324.431,0 TL
Toplam İzleyici	: 48.382
Vizyonda Kaldığı Süre	: 14 Hafta
IMDB	: 6.3 Puan

3.9.2 Filmin Öyküsü

Senaryosunu Talip Karamahmutoğlu ve Onur Aydın'ın yazdığı, yönetmenliğini Talip Karamahmutoğlu'nun üstlendiği “Girdap” filmi, üniversiteli bir gencin başından geçenleri anlatan gerçek bir yaşam hikâyesinden alınmıştır.

Umut isimli genç, İstanbul Üniversitesi İktisat bölümünü kazanmıştır. İstanbul'a Antalya'dan gelmiştir. Babası hava alanında memurluk yapmaktadır ve ekonomik durumları orta hallidir.

Film Umut'un, üniversitedeki ilk günü ile başlar. İstanbul Üniversitesi'nin ihtişamlı kapısından içeri girer, Okulun bahçesinde yeni gelen öğrencilere yardım etmek isteyen görevlilerin başında beklediği masaları görür. Ardından okulun kantinine gider, kayıt işlemlerini tamamlamış, geriye kalacağı evi ayarlama işi kalmıştır. Umut, yurt çıkmadığı için, bir öğrenci arkadaş bulup, geçici olarak tuttuğu Laleli'de ki otel odasından, eve çıkmayı planlamaktadır. Okulun kantininde ev arkadaşı arayan bir öğrencinin ilanını görür ve arar. İlanı veren gençle tanışır ve detayları konuşmak için bir kafede otururlar. Yaşı Umut'tan daha büyük, bir üst sınıfta öğrenci olan Süleyman ev bulmuştur. Evin kira ücreti, Umut'a pahalı gelir. Fen Edebiyat Fakültesi ikinci sınıftan bir arkadaş daha bulup, tutmak üzere evi görmeye giderler. Ev Osmanlı'dan kalma bir apartmanın ikinci katındadır. Ev sahibi evde onları beklemektedir. Ev üç oda bir salondur, fakat bir odasında ev sahibi Yakup'un ailesine ait özel eşyalar olduğu için kapatılmış, kullanılmamaktadır.

Okula başladıktan ve ev tuttuktan bir ay sonra Umut Zeynep isimli kendi sınıfından bir kıza âşık olur. Zeynep'le güzel bir ilişkiye başlarlar. Birbirlerini sevmektedirler ve aralarında ahenkli bir uyum vardır. Ailesinin ekonomik durumu çok da iyi olmadığı için kendine iş arayan Umut, bir seyahat acentesin de rehber olarak işe başlar. Antalya'da lisede öğrenciyken benzer bir iş yapmış ve İngilizce'sini geliştirmiştir.

Umut, Kız arkadaşı Zeynep ve okuldan edindiği arkadaşları ile gezerek, eğlenip hoş vakit geçirirler. Bir gün şehir merkezinde yolda yürürlerken karşılarına İncil dağıtan Hristiyan bir grup çıkar. Umut'un arkadaşı inançsızdır ve bu Hristiyan grup ile dalga geçer. Umut ise arkadaşına, inanmıyor olsa da insanların inançlarına saygı göstermesi gerektiğini söyler. Filmin ilerleyen dakikalarında Umut ve Zeynep'i bir kırtasiyede görürüz. Umut evine asmak için bir Atatürk posterini beğenmiştir. Kırtasiyede tesadüfen karşılaştıkları Umut'un tarih hocası posterini alır ve Umut'a hediye eder. Umut' tan Atatürk'ün sadece odasının duvarını değil düşüncelerini de süslemesi temennisinde bulunur.

Film normal bir öğrenci hikâyesi olarak devam ederken, Umut, Süleyman ve İsmail'in evde yaşadıkları esrarengiz olaydan sonra filme merak duygusu hâkim olur. Bir sabah Süleyman'ın bağırmasıyla uyanan Umut ve İsmail, Süleyman'ın yattığı odaya koşarlar. Odada ki eşyalar ters dönmüştür. Halı, kanepeler, sehpa, masa sandalye, biblolar ters dönmüştür ve Süleyman yerde uyanıştır. Umut kendisine çömez şakası yapıldığını düşünür ama bu olayın zihnini meşgul etmesini de engelleyemez. Olayın gerçekleştiği günün akşamı arkadaşları ile konuşan Umut, ev arkadaşlarına kendisine çömez diye şaka yaptıklarını ama buna kanmadığını söyler. Süleyman ve İsmail şaka yapmadıklarında ısrarcı olurlar. Olay korkutucu bir hal almıştır. Bu tarz olayların köylerde olduğunu duymuşlardır, ama şehrin ortasında böyle esrarengiz olayların olamayacağını düşünürler. Üç arkadaş konuştuğu korkuları da artar. Umut üçünün de aynı oda da uyumalarını teklif eder ki eğer biri şaka yapıyorsa anlaşılsın. Sabah uyandıklarında yine tüm eşyaların ters çevrildiğini görürler. Kendilerini yerde uyuyorken bulurlar. Odanın camı kırılmış çıkan sese uyanmışlardır. Anlam veremedikleri ama üçünün de aynı anda tanık oldukları için, şaka olmadığına kanaat getirdikleri bu esrarengiz olaydan sonra korkuları daha da artar. Ev değiştirmek isterler fakat altı aylık ev kirasını nakit ödemişlerdir.

Üç arkadaş, olayı anlatmak ve çözüm bulmak için İbrahim İsimli bir hocaya giderler. Bu hoca İsmail'in önceden tanıştığı bilgili bir insandır. İbrahim hoca hediyelik eşya dükkânı işletmektedir. Gençler başlarına gelen olayı anlatmış ve çok korktuklarını belirtmişlerdir. İbrahim hoca, soğukkanlı bir tavırla korkmamaları gerektiğini, daha genç ve bu konularda bilgisiz oldukları söyler. Bu tarz olayların görünen ve görünmeyen yüzünün olduğunu, kaldıkları evde haram işlendiği için başlarına bunların geldiğini söyler. Umut başını öne eğer, çünkü eve sevgilisi Zeynep'i çağırmış ve onunla birlikte olmuştur. Bu durumdan İsmail'in haberi vardır. İbrahim hoca, oturdukları evde ya da çevresinde mübarek birinin ya da mukaddes bir şeylerin rahatsız edilmiş olabileceğini söyler.

Umut okulda derslerine ve dışarda da rehberliğe devam etmektedir. Turistleri gezdirirken bir turist Ayasofya Kilisesi'nin açık olup olmadığını sorar. Umut, turiste Ayasofya'nın açık olduğunu fakat kilise değil müze olduğunu açıklar.

İbrahim Hoca'nın söyledikleri üç ev arkadaşını daha da meraklandırmıştır. Evlerindeki kapalı odadan şüphelenen gençler, diğer kapı anahtarlarını kilitli odanın kapısını açmak için denerler ve kapıyı açarlar. Odada sadece eski bir asker üniforması ve duvarda da bir asker resmi bulunmaktadır. Ev sahibini çağırıp başlarına gelen tüm olayları anlattıktan sonra odadaki üniformayı sorarlar. Ev sahibi Yakup Bey, üniformanın dedesine ait olduğunu ve dedesinin Çanakkale'de şehit olduğunu söyler. Buna benzer esrarengiz olayların, bu evde yaşarken kendisinin de başına geldiğini itiraf eder. Bu olayı büyük zatlara anlattığını ve çözüm aradığını anlatır. Bu ermiş kişiler dedesinin üniformasını mezarlıkta toprağa gömmesi gerektiğini söylemişlerdir. Yakup Bey gençlere, kendisine dedesinden kalan üniformayı mezarlığa gömmek istese de dedesinin hatırasına bunu yapamadığını söyler. Gençler üniformayı mezarlığa götürmek için izin isterler. Yakup Bey izin verir. Gençler üniformayı mezarlığa götürüp gömerler fakat eve geri geldiklerinde üniforma kanepede aldıkları yerde durmaktadır. Şok olurlar ve çok korkarlar.

Filmin sonraki sahnelerinde Umut'un arkadaşları ile Cuma Namazına gitmesiyle başlayan bir değişim hikâyesi beyaz perdeye aktarılmaktadır. Umut İslam'ı konulara ilgi duymaya başlamıştır. Umut ve arkadaşları, İbrahim hoca ve onun tanıştırdığı Salman hoca ile haftanın belirli günleri değişik ortamlarda gerçekleşen sohbetlere katılırlar. Salman hoca Afganistan' da küfürle mücadele etmiş, hayatını cihat uğruna adanmış bir zattır. Aynı zamanda dini içerikli bir derginin de yöneticisidir. Umut artık ne Zeynep'le ne de diğer sınıf arkadaşları ile vakit geçirmektedir. Zamanını ya evde İslami dergiler okuyarak ya da sohbetlerde dini konular hakkında hocalardan bilgi edinerek geçirmektedir. Umut'un bulunduğu ortamlarda, sürekli mazlum Müslüman halklara yapılan işkenceler hakkında konuşmakta ve bunu yapan kâfir devletlerle yapılacak her türlü mücadelenin cihat olacağı anlatılmaktadır. Umut artık bambaşka bir kişiliğe bürünmüştür. Sakal bırakmış, sevgilisi Zeynep'ten ayrılmış, naif ve anlayışlı kişiliği ortadan kalkmıştır. Çevresinde bulunan, Allah'ın rızası için çalışmayan, cihat yapmayan, İslam'a uygun yaşamayan insanlara karşı dindirilmez bir öfke duymaktadır. Ailesi ile de arası bozulmuştur. Umut'un, anne ve kız kardeşinin yaşam tarzlarına da müdahale etmeye

çalıştığını öğrenen babası, Umut'u aramış ve Umut'un söz dinlemez tavırları tartışmalarına sebebiyet vermiştir.

Umut, Salman ve İbrahim Hoca'nın öğrettiği; çatışma, öfke ve cihat üzerine inşa edilmiş İslami öğreti ile bambaşka bir insana dönüşmüştür. Yönetmen bu değişimin ne kadar keskin olduğunu izleyiciye aktarabilmek için filmin başında Umut'un nasıl iyi bir insan olduğunu gösteren sahnelerin tam zıt tını ikinci bölümde beyaz perdeye yansıtmıştır. Filmin başında Umut, sevgilisi ile mutlu bir ilişki yaşamaktadır. Zeynep'e karşı hoşgörülüdür ve saygıya dayalı bir ilişkileri vardır. Aralarındaki uyum ten teması ve cinsel birlikteliğe kadar gitmiştir. Umut değiştikten sonra ise, Zeynep'in kıyafetlerine, eğlenme şekline karışır olmuştur. İslam'a uygun olmadığı için Zeynep'in kendisine dokunmasına sinirlenmiş ve ancak İmam Nikâhı kıydırarak ilişkiye devam edebileceklerini söylemiştir. Tüm bu tutum değişiklikleri soncunda ayrılmışlardır. Filmin başında, odasına Atatürk ve Çanakkale şehitleri posterini asan Umut, ikinci bölümde bu posterleri duvardan indirip yerine Filistin mücadelesi ve cihat ruhunu yansıtan posterler asmıştır. İlk bölümde, rehberliğe başladığında, Ayasofya'ya kilise vurgusu yaparak soru soran turiste, yumuşak bir tavırla, Ayasofya'nın artık kilise değil müze olduğunu belirten Umut, ikinci bölümde benzer bir olay yaşar ve Ayasofya müzesi nerede? Diye soran başka bir turisti, azarlayarak Ayasofya müze değil, camidir diyerek cevap verir. Filmin başlarında Umut ve arkadaşları gezerken İncil dağıtan bir grupla karşılaşır. Umut'un ateist arkadaşı, bu grupla ve Hıristiyanlık inancı ile dalga geçer. Umut bu duruma kızar ve arkadaşını insanların inançlarına saygıya davet eder. Aynı sahne Umut'un değişiminden sonrada karşımıza çıkar ve Umut, ilk karşılaşmalarının tamamen aksi bir şekilde, İncil dağıtan ekibe küfredip, masalarını tekmeleyerek şiddete başvurur. Bu değişim Umut'un tüm ilişkilerine yansımış, filmin başında İnkılap Tarihi öğretmeni ile aynı fikirlere sahip, saygılı bir iletişimleri varken ikinci bölümde öğretmeni ile derste tartışmışlardır.

Umut'un Müslüman halka işkence çektiren devletlere ve o devletlerin vatandaşlarına karşı öfkesi, Salman Hoca ile sohbetlerinden sonra daha da artmıştır. Artık fiili olarak mücadele hazır olduğunu düşünen Umut kendisine görev verilmesini beklemektedir. Bir gün Salman Hoca Umut, Süleyman ve İsmail'i dergi çıkardıkları

vakfa götürür. Orada canlı bomba olarak kullanılmak için ürettikleri yeleği gösterir ve yeleği Vakıfta buldurmanın sakıncalı olacağını söyler. Evlerine götürmelerini rica eder. Üç ev arkadaşı ise bunu bir emir sayarlar ve Allah rızası için kabul ederler. Salman Hoca bomba yüklü ceketi Umut'un giymesini ister. Gençler, bombayı sağ salim eve götürürler.

Umut Filmin son bölümünde Ramazan Bayramı sabahı bomba yüklü ceketi giyer ve Ayasofya önünde bekleyen turist dolu otobüse binerek orda patlatır. Filmin son sahnesi ise izleyiciye tokat atar niteliktedir. Umut bombayı patlatmış ve ölmüştür. Film başa döner ve yine başka bir genç üniversiteye gelir. Kantinde tıpkı Umut gibi ev arkadaşı ilanında verilen numarayı arar. Telefonu yine Umut'un ev arkadaşı Süleyman açar. Süleyman telefona lüks bir ofisten cevap verir. Odada Selman, tüm bu kumpası planlayan bir yönetici ve İbrahim Hoca bulunmaktadır. Puro ve alkol içerek eğlenmektedirler. Kısa hatırlatmalar şeklinde Umut'un Süleyman ve İsmail tarafından nasıl kandırıldığı gösterilir. Ev sahibinin de içinde bulunduğu bu kumpas ekibi eşyaları ters çevirerek Umut'un korkmasını sağlarlar. Umut uyanmasın diye uykusunda uyutucu sprey sıkırlar. Bu esrarengiz durumla başlayan hikâyeye bağlı gelişen olaylar ve katıldığı sohbetler, Umut'un kendini İslam mücahidi olarak görmesine sebep olur. En sonunda Umut Allah rızası için mücadele ettiğini zannederek, kumpas ekibinin oluşturduğu illüzyona inanır, kendini ve masum insanları öldürür.

3.9.3 Filmin Göstergebilimsel Analizi

Görsel: 1



Gösteren: Film başlar başlamaz dini gösterge ile karşımıza çıkıyor. Filmin başkarakteri Umut'un İstanbul Üniversitesine başladığı ilk gündür. Bu planda gösteren, genç bir insanın üniversite kapısına doğru yürümesidir.

Gösterilen: Din ve bilim arasında kalan ve bilime doğru ilerleyen bir gençtir. Cami ile İslam dinini simgelemektedir, üniversite ise eğitim ve bilim simgelenmektedir. Yönetmenin filmin tamamında işleyeceği akılcı, bilimsel yaklaşım ile skolastik dinsel yaklaşım arasındaki eylemsel duruş bu sahne ile başlamaktadır. Filmi çözümlerken iki ana bölüm karşımıza çıkmaktadır. İlk bölümde Umut modern, dinsel öğelerden uzak, anlayışlı ve akılcıdır. İkinci Bölümde, skolastik, ideolojik din merkezli kabullenmelerle hareket eden, anlayışsız, acımasız ve teslimiyetçidir. Görsel 1' de Umut'un bluejeans giyimli, sırt çantalı tarzı batı temelli modernizmi temsil etmektedir. Gerek kıyafet seçimi gerek yürüdüğü yön itibariyle Umut'un kendini yetiştirmek için batı formulu bir yaklaşımı ve eğitimi seçtiğini görürüz.

Görsel: 2



Gösteren: Umut'un kitap okuması bir erkek ve kızın Umut'un önünden yürüyerek geçmesidir.

Gösterilen: Sahne Laleli'de bir otelde geçmektedir. Umut üniversiteyi kazanmış ve Antalya'dan, İstanbul'a gelmiştir. Yurt çıkmadığı için Laleli'de bir otelde kalmaktadır. Yönetmen Umut'un kalması için Laleli'de bir otel seçmiştir. Bunun iki sebebi vardır. Laleli İstanbul Üniversitesine yakın bir semttir. Ayrıca halk tarafından evlilik dışı ilişkilerin yaşandığı bir semt olarak da bilinmektedir. Bu sahnede gösterilen tüm bu seçimlerin yansımasıdır. Umut kitap okumaktadır. Umut'un öğrenci olduğu ve otelde dahi bilgi almaya çalıştığı gösterilmektedir. Resepsiyondan anahtar alan çift, Umut'un önünden geçerek odalarına çıkmaktadırlar. Yönetmenin bu sahne öncesi diyaloglarda Umut'un Laleli'de bir otelde kaldığını izleyicinin dikkatine sunması bu sahneye temel oluşturmak içindir. İzleyici bu çiftin evlilik dışı, gecelik bir ilişki yaşamak için otele geldiğini anlamaktadır. Yönetmen bu varsayımı izleyicinin zihninde güçlendirmek için kadın partneri sarışın ve güzel bir kadın olarak seçmiştir. Kadın, yabancı uyruklu fuhuş yapan bir kadını temsil etmektedir. Erkeğin de kadını elinden tutum hâkim tavırlarla yönlendirmesi de evlilik dışı ilişkiye göndermedir. Umut bu çifti görmüş umursamadan okumasına devam etmiştir. Dini öğe olarak sahneyi çözümlersek, Umut öğrenci olarak, İslam dininde yasaklanmış zina eyleminin yapıldığı bir otelde rahatsız olmadan kalabilmektedir.

Görsel: 3**Görsel: 4**

Gösteren: Bu iki sahne peş peşe gelmektedir. Umut Otel odasında sabah olmuş ve uyanmıştır. Yönetmen ilk olarak görsel 3'ü göstermiştir. Televizyon açıktır ve ekranda bir film oynamaktadır. Filmde yatakta bir erkek ve sırtı izleyene dönük gecelikli bir kadın görülmektedir. Görsel dörtte ise televizyon kumandasına uzanmış Umut'un eli, kumandanın yanında bira kutuları ve açılmış ve içindeki cipsler görünen bir paket, gösteren olarak kullanılmıştır.

Gösterilen: Bu iki sahneyi birlikte çözümlediğimizde; Umut'un otel odasında uyumadan önce erotik yayın yapan bir kanaldan film izlediği ve televizyon açık uyuya kaldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca uyumadan önce bira içmiş ve cips yemiştir. Bu sahnelerin yaptığı dinsel çağrışım incelendiğinde Umut'un İslam dininde haram olan iki eylemi yaptığı görülmektedir. Alkollü içecek tüketmiş ve erotik film izlemiştir. Yönetmen bu iki planı da Umut'un hayatında dini bir yaptırımın olmadığını vurgulamak için çekmiştir.

Görsel: 5**Görsel: 6****Görsel: 7**

Gösteren: Görsel 5,6 ve 7 farklı göstergeler barındırır da birlikte ele alınması gereken gösterilenler içermektedir. Görsel 5'te eski bir bina veya bir üst anlamda kilise göstergedir. Görsel 6' da ise çan göstergedir. Görsel 07'de ise tramvay ve arkasında cami gösterge olarak kullanılmıştır.

Gösterilen: Bu iki sahne ve 3 plan görüntü ile yönetmen dinsel göndermelerde bulunmuştur. Umut Laleli’de otel odasında uyandıktan sonra çan sesleri gelmektedir. Umut cama yanaşınca Görsel 5’te ki kiliseyi görür, Görsel 6 ise yakın planda çalan çanı göstermektedir. Bu iki sahnenin gösterileni ise İstanbul’ da aktif olarak yaşanan Hristiyanlık dinidir. Filmin ilerleyen dakikalarında işlenecek olan İslam düşmanlığını Hristiyan ve Yahudi devletler tarafından yürütüldüğü yaklaşımına yönetmen İstanbul üzerinden gönderme yapmaktadır. Çanın çalması ise gösterilen olarak sadece Hristiyanlığı değil deyim olarak kullandığımız “Tehlike çanlarının çalmasını” da temsil ediyor. Umut için filmin ilerleyen dakikalarında inanç temelli tehlike çanları çalacaktır. Kilise ve çanın hemen ardından camiye doğru hareket eden tramvay görüntüsü de Umut’un inanç yolculuğunda seçeceği tarafı simgelemektedir. İslam’ı temsil eden cami göstereni tramvayın temsil ettiği manevi yolculukla desteklenmiştir.

Görsel: 8



Gösteren: Umut ve Zeynep sınıftan iki arkadaşları ile okuldan çıkıp yürümektedirler. Bu sahnede gösteren dört üniversite öğrencisinin okul kapısından çıkıp kameraya doğru yürümeleridir. Diğer bir gösteren ise üniversiteli gençler kameraya doğru yürürlerken bir grup insan da camiden çıkmış tam tersi yöne doğru yürümektedirler.

Gösterilen: Görsel 8’de gösterilen ise Umut’un arkadaşları ile pozitif bilimleri temsil eden üniversite binasından çıktıklarında Cuma namazından çıkanlarla karşılaşmaları din, bilim çatışmasının beyaz perdeye aktarımıdır. Yönetmen filmin ilerleyen dakikalarında daha da netleşen modernist bakış ve

skolastik bakış çatışmasına bu sahne ile zemin hazırlamaktadır. Umut ve arkadaşları İslam fıkhına göre kılınması zorunlu olan Cuma namazı vakti okulda eğitim almaktadırlar. Okuldan çıktıklarında ise Cuma namazından çıkan insanlarla karşılaşmaları ve farklı yönlerde yürümleri çatışmayı temsil etmektedir.

Görsel: 9



Gösteren: Yönetmen Görsel 9’ da gösteren olarak bir evde genç bir çiftin ilişkisini perdeye taşımaktadır.

Gösterilen: Umut ve Zeynep, Umut’un evinde aşk dolu bir ilişki yaşarlar. Dini açıdan izleyiciye Umut’un evlilik dışı ilişki yaşadığı ve rahatlıkla zina günahını işleyebildiği gösterilmektedir. Umut’un çıplak, Zeynep’in giysili olması ise yönetmenin dindar izleyiciyi rahatsız etmeme kaygısından kaynaklanmaktadır. Çıplak bayan vücudunun gösterilmesinin İslam fıkhına göre haram kabul edilmesi ve dini içeriğe sahip bu filmi izleyecek kitlenin dindar olacağı var sayılarak, dinsel ideolojiye saygı duyulmuştur.

Görsel: 10

Gösteren: Görsel 10’da gösteren küçük bir odada 3 genç ve ters çevrilmiş eşyalardır.

Gösterilen: Eşyaların mistik, görünmeyen varlıklar tarafından ters çevrildiğidir. Umut ve iki ev arkadaşı gece uydukları oda da sabah odanın camının kırılması ile uyanırlar. Uydukları kanepeler de dâhil tüm eşyalar ters dönmüştür ve bu esrarengiz olay kendileri fark etmeden olmuştur. Filmde bu sahneyle birlikte artık din ögesi aktif olarak konuda kendini göstermeye başlayacaktır. Türkiye’ de eşyaların ters çevrilmesi gibi bilimsel açıklanamayan, metafiziksel olaylar genel olarak cin denen görünmeyen varlıklarla açıklanır. Cin kavramının Kuran’ı Kerimde geçmesi ve metafiziksel yaklaşımın dinle paralel algılanması ile yönetmen Umut’un hayatında dinin egemen olmaya başlamasının hem sebebi hem de sinyalini bu sahne ile vermeye başlayacaktır.

Görsel: 11

Gösteren: 3 genç ve bir orta yaş insanın kitaplarla bulunan bir ortamda bulunmalarının gösteren olarak kullanıldığı bu sahnede bir kız ve bir erkek ellerinde bir poster tutmaktadırlar.

Gösterilen: Bu karenin gösterileni ise Umut ve sevgilisi Zeynep kırtasiyededirler. Umut evinin duvarına asmak için Atatürk posteri beğenmiştir. Posterin arkasında göğüs çekim ölçeğinde görünen ise Umut'un inkılap tarihi öğretmenidir. Görüntüye hâkim kitap imajı bilimsel bakışı, pozitivizmi simgelemektedir. Posterde yer alan Atatürk imgesi Osmanlı devletinin dinsel merkezli yönetimini değiştiren ve yerine laik Türkiye Cumhuriyet'i yönetim şeklini getiren kişiyi temsil etmektedir. Posterin arkasında Batı formuna uygun modern giyimli inkılap tarihi hocasının gösterilmesi de Atatürk imgesinin gücüne katkıda bulunmak içindir. Yönetmen bu kare ile izleyiciye Umut'un dünya görüşü hakkında mesajlar vermektedir. Atatürk'ü önder kabul eden laik ideolojik olarak dini değil bilimsel yaklaşımı kabul eden bir öğrencidir Umut. Umut'un ve Zeynep'in kıyafetleri modern ve uyumludur. Umut ve Zeynep'in kırmızı giymesi de yönetmenin dikkati bu iki gencin üzerine toplama gayesindedir. Ayrıca aşkı ve cinselliği de simgeleyen kırmızı renk Umut ve Zeynep arasındaki cinsel çekimi ve aşkı da simgelemektedir.

Görsel: 12



Gösteren: Görsel 12' de 3 genç insanın çeşmeye oturmuş el ve yüzlerini yıkamaları gösteren olarak kullanılmıştır.

Gösterilen: Gösterilen ise İslam dininde “abdest” alma ibadetidir. Bu sahenin öncesinde evde eşyaları esrarengiz bir şekilde ters dönen bu üç genci yaşadıkları bu olayın dini bir bağı olduğuna inanırlar. Abdest alıp Cuma namazına

giderler. Bu sahnede namaz öncesi yapılması zorunlu olan abdest ibadetine dikkat çekilmiştir. Abdest İslam dininde göre temizlenmeyi ve arınmayı sağlamaktadır. Umut ve ev arkadaşları abdest alarak temizlenip arınmaktadırlar. Çeşmelerin piriñten ve mermerden yapılmış olması, ayrıca Osmanlı motif ve çizgilerini barındırması da eski ve köklü bir ibadet olduğuna gönderme yapmak içindir.

Görsel: 13



Gösteren: Bu karenin göstereni Umut ve ev arkadaşları ile bir grup insanın ışıkla aydınlatılmış geniş bir mekânda ayakta durmalarıdır.

Gösterilen: Umut ve arkadaşlarının cemaatle birlikte büyük bir camide namaz kılmasıdır. Namaz İslam fıkhına göre İslam dinine inananlar içi en önemli ibadettir. Bu ibadette ayakta durmak kıyam olarak isimlendirilir. Kıyam ikame kökünden gelir ve ayağı kaldırma gerçekleştirme anlamı vardır. Bu sahne ile Umut ve arkadaşları başa çıkamadıkları ya da anlamlandırmadıkları metafiziksel olaylardan kurtulmak için Allah'a yönelip hayatlarında belki de hiç önemsemedikleri dini artık hayatlarının merkezine alıp, ayağı kaldırmakta yani aktif hale getirmektedirler.

Görsel: 14

Gösteren: Görsel 14'te Umut ve arkadaşlarını, üniformalı insanları, yakın planda cami duvarının demir korkuluklarını, başında sarık olan birini ve onun arkasında bir grup insanı görmekteyiz. En arkada ise gerçekleşen olayı izleyen birkaç insan ve tarihi bir yapı görülmektedir. İlk bakışta fark ettiğimiz bu görülenler sahnenin gösterenleridir.

Gösterilen: Umut ve arkadaşları Cuma namazından çıkmışlardır. Bir grup radikal İslam savunucusu protestocu Amerika'nın Azami'ye de öldürdüğü Müslümanlar için gıyabi cenaze namazı kılacaklardır. Protestocu bu grup Umut'un dikkatini çekmiştir. Meraklı gözlerle gruba ve imamına bakmaktadır. Kamera imamı ve Umut'u yüzleri görünecek şekilde çekerken yönetmen cami duvarının demirlerini yakın planda çekerek izleyicinin zihninde cezaevi imajı oluşturmak istemiştir. Umut ve arkadaşlarının arkalarında ise güvenliği saptamak amacıyla polisin çevik kuvveti gelmiştir. Bu sahnede polis devletin, otoritenin, laik sistemin temsilcisidir. Bu sahnede Radikal İslamcı grubun savunucuları demir parmaklıklara yakın ve devletin enselerinde durduğu bir ideolojiyi savunmaktadırlar. Umut ve arkadaşları her ne kadar laik sistemin koruyucu gücüne yakın olsalar da yönleri İslamcı gruba doğrudur ve ilgileri radikal İslam'a yönelmiştir.

Görsel: 15

Gösteren: Bu sahnenin gösterenleri bir su birikintisinin içinden yükselen sütunlar ve elleri havada dönen insanlardır.

Gösterilen: Bizans döneminde yaptırılmış Yerebatan sarnıcı ve sarnıç içinde dinsel bir ritüel olarak algılanan Mevlevilerin dönüşü gösterilmektedir. Umut öğrenciliğinin haricinde turistlere rehberlik de yapmaktadır. Turist kafilesini gezdirmek için Yerebatan Sarnıcı'na getirmiştir ve sarnıçta Mevlevilerin gösterisini izlemektedirler. Yönetmenin Bazilika sarnıcı olarak da bilinen bu sarnıcı seçmesi doğu- batı sentezine örnek vermek için olabilir. Bu sarnıç Yunan tanrılarının mitolojik hikâyeleri ile inşa edilmiştir. Mevleviler ise İslam-i Tasavvuf fikrinin önderlerinden Celaleddin-i Rumi'nin yansımasıdır. Bu akımın omurgasını “Ne olursan ol gel” düsturu oluşturmaktadır. Bu sahnede radikal İslami bir bakış yerine dini hoşgörü temelli alan Mevleviler ve Yunan çok tanrılı dinin izleri birlikte sunularak hümanist bir felsefe izleyiciye aktarılmaya çalışılmaktadır.

Görsel: 16

Gösteren: Genç bir insan yüzü gösterendir.

Gösterilen: Umut görsel 16’da verilen sahneyi izlemektedir. Göz bebeğine bir Mevlevi’nin dönmesi yansımaktadır. Umut zihinsel olarak İslam dinine kanalize olmaktadır. Eskiden dikkatini çekmeyen dini öğelere odaklanıp derin düşüncelere dalmaktadır. Ruh dünyası yavaş yavaş değişmektedir.

Görsel: 17



Gösteren: Bu sahnenin göstereni, bir evin camından görülen ayakta duran gençler ve önlerinde orta yaşta bir adamın durmasıdır. Başlarında şapka vardır.

Gösterilen: Umut ve arkadaşları görsel 17’de bir evin penceresinden görülmektedirler. Akşam vaktidir. Ayakta durmaktadırlar ve önlerinde de İbrahim isimli kişi durmaktadır. Buldukları evin pencere camına evin yakınındaki cami silueti yansımaktadır. Bu sahnenin gösterileni ise Umut’un dindar yaşam tarzına yönelmesidir. Bu sahnenin dakikalar öncesinde, Görsel 13’te camide Cuma namazı kılan Umut gündelik kıyafetleri görülmektedir. Cuma namazı Türkiye’de halkın çoğunluğunun kıldığı bir nevi gelenekleşmiş bir ibadettir. Umut bu sahnede vakit namazlarından yatsı namazını kılmaktadır. Başına taktığı İslam fihına göre son nebi taktığı için takıldığı varsayılan takke ile ruhsal değişiminin fiziksel boyuta geçtiği gösterilmektedir. İbrahim hocanın evinde cemaatle namaz kılmakta olan bu insanlar gösterilirken, pencerenin camına da yakında bulunan bir caminin silüetinin yansıması ile yakında cami olsa bile evde birlikte namaz kılan insanlar gösterilerek farklılaşma vurgulanmaktadır. Artık Umut ve arkadaşları diğer Müslümanlardan farklıdır. İdeolojik olarak kendi fikirlerine yakın İslamcı dostları ile bir cemaat

oluşturmuşlardır. Bu cemaat kavramı namaz kılmak için bir araya gelme şeklinde perdeye yansıtılsa da aslında sadece namaz kılmak için değil, gündelik hayatın için de de birlikte hareket etme kast edilmektedir.

Görsel: 18



Gösteren: Görsel 18'nin göstereni bir grup insanın birlikte evde oturmalarıdır. Bu insanlardan farklı bir konumda ve fiziksel duruşta başka bir kişi de yine aynı oda da oturmaktadır.

Gösterilen: Bu sahnenin gösterileni ise Umut ve arkadaşlarının İbrahim Hoca olarak bilineni İdeolojik İslam propagandası yapan bir kişinin evinde onu dinleyerek sohbet etmeleridir. Dinleyenlerin ellerini önlerinde birleştirmeleri, hafif öne eğilmiş ve bacakların kapalı bir şekilde oturmaları saygı ve teslimiyeti simgelemektedir. İbrahim hocanın sohbet ettiği kişileri karşılıklı olarak görebilecekleri bir noktada oturması anlatıcı ve diğerlerinden daha üstün olduğunun göstergesidir. Elindeki teşbih, başındaki takke arkasından ona yansıyan ışık İbrahim Hoca'nın önder ve teslim olunan figür olduğunu simgelemektedir. Odada sohbeti dinleyen kişilerin oturdukları sedir karşılıklı değil "L" şeklindedir. Bu durum evin karşılıklı sohbet için değil konuşan bir kişiyi dinlemek üzere tasarlandığını göstermektedir. Sedirin ve halının desenleri geçmişi simgeleyen figürlerden oluşmaktadır. Evin içinde hem sedir kullanılması hem halı ve örtü motifleri geleneği ve geçmişi yansıtmaktadır. Filmin geneline hâkim olan eskiden yaşanan İslami hayatın arzulanması, yeninin küfrün elinde olan dinsiz bir hayatı temsil etmesi bu sahneye de yansımıştır.

Görsel: 19**Görsel: 20**

Gösteren: Görsel 19 ve 20 filmde iki ayrı hoca tiplemesinin tek başına hâkim oldukları sahnelerin karşılaştırılması için seçilmiştir. Bu sahnelerde gösteren orta yaş iki erkektir. Birisi takım elbise giymiş diğeri triko bir yelek giymiştir. Takım elbiseli olan kişinin arkasında beyaz tahta, diğerk kişinin ise karanlık içinde raflarda eşyalar görülmektedir. Her iki kişi de göğüs plan çekilmiştir.

Gösterilen: Görsel 19 ve 20'nin gösterilenleri birbirleriyle zıtlık içindedir. Görsel 19'de İbrahim Hoca dini konularda bilgi sahibi ve hediyeelik eşya dükkânı işleten birisidir ve Umut'u dini bilgiler vererek siyasal İslam konusunda eğitmektedir. Görsel 20'de ise Umut'un üniversitede ki İnkılap Tarihi öğretmenidir. İbrahim hoca eskiyi, dini, geleneği simgelerken, İnkılap Tarihi öğretmeni yeniyi, laikliği ve moderniz mi simgelemektedir. İbrahim Hoca çekim planı olarak çerçevenin sağına yerleştirilmişken, İnkılap Tarihi öğretmeni sola yerleştirilmiştir. Siyasetin sağ ve sol fraksiyonlarını temsilen seçilen bu iki figür kıyafetleri ile de

ayrışmışlardır. İbrahim Hoca daha çok gelenekseli simgeleyen triko bir hırka giymiş ve başında İslami bir simge olan takke bulunmaktadır. İnkılap tarihi öğretmeni ise kravat, ceket ve gömleği ile modernizmi simgelemektedir. İbrahim Hoca sünnete uygun ölçülerde sakal bırakmışken, İnkılap Tarihi öğretmeni sakalını tıraş etmiş ve bıyıklı gösterilmektedir. Burada sakal İslam'ın, bıyık Türklüğün imgesel karşılığı olarak kullanılmıştır. Her iki sahnedeki renkleri de karşılaştırdığımızda yönetmenin yaptığı göndermeleri destekler anlatım karşımıza çıkmaktadır. İnkılap Tarihi öğretmenin arkasında beyaz tahta bulunurken, İbrahim hocanın arkasında karanlık sayılabilecek kendi dükkânının bir kısmı görülmektedir. İbrahim Hoca'nın arkasındaki fon korku ve karamsarlığı, kötülüğü imgeleştirirken, İnkılap Tarihi öğretmenin arkasındaki beyaz tahta, saflık, modernizm ve bilimi imgelemektedir. İbrahim hoca gri renk baskın giyinirken İnkılap tarihi öğretmeni mavi renk hâkim kıyafet giymeyi tercih etmiştir. Bu renk seçiminde de İbrahim hocayı kuralcı, tutucu, hareketsiz ve bunaltıcı gösterirken, mavi renk inkılap tarihi öğretmeni huzurlu ve güvenilir göstermiştir (<https://bilgibirikimi.net>, <http://tr.mydearbody.com>).

Görsel: 21



Gösteren: Bu sahnenin göstereni bir bilgisayar ekranı, ona bakan Umut ve ekranda oynayan görüntüde duvar dibine oturmuş orta yaşlı bir adam ve bir çocuktur.

Gösterilen: Gösterilen ise Umut'un ilgili bir şekilde bilgisayardan izlediği 2000 yılında haber olmuş Muhammed Dura'nın öldürülme anıdır. İsrail ve Filistin savaşında İsrail askerleri Filistinli Muhammed ve babasına ateş açmış, Babası Muhammed'i duvar dibinde koltuğunun altında korumaya çalışırken, Muhammed vurulur ve ölür. Bu sahnede yönetmen Umut'un ideolojik olarak radikal İslam'a

yönelmesinin sebeplerinden birini izleyiciye göstermektedir. Müslümanlara yapılan zulüm Umut'u derinden etkilemiştir. Bilgisayar monitörü bu sahnede teknolojiyi simgelemektedir. Gösterdiği görüntü de Muhammed'i öldüren kurşunu atan İsrail ise hem teknolojiyi geliştiren hem de masum insanları öldüren Müslüman olmayan devletleri simgelemektedir.

Görsel: 22



Görsel 22 bir önceki görselin ters açıdan çekilmiş halidir. Fakat yönetmen bu sahnede gösterilen olarak anlam üretmek için Umut'un arkasında duvara asılı çerçeveyi kullanmıştır. Çerçeve de ki resim Ölü Deniz'i gösteren bir fotoğraftır. Umut İsrail'in işlediği cinayetleri izlerken öfkelenir, öldürülen ve ezilen Müslümanlarla empati kurar. Fondaki resmin önüne konulan broşürlerin ve kamera açısının okumamıza izin verdiği kısım "Öl" kelimesidir. Bu sahnede Umut'a bir mesaj vardır. O Müslümanlar için öl. Cihat ve ölmek ideolojik olarak Umut'a empoze edilen İslam öğretisinin ana omurgasını oluşturmaktadır.

Görsel: 23



Gösteren: Bu sahnede gösteren yedi kişinin yerde oturmuş yemek yemeye başlamasıdır.

Gösterilen: Gösterilen ise İslam temalı sohbetler yaptıkları İbrahim Hoca'nın evinde cemaat olarak yemek yenmesidir. İbrahim Hoca'nın ekmeği elle bölmesi, yemeğin yerde yenmesi dini içerikli göndermelerdir. Bu uygulamalar İslam fihına göre sünnettir. Yönetmen İbrahim Hoca'nın her hali ile İslam fihına uygun davrandığını ve gençlere bunu öğretmeye çalıştığını beyaz perdeye aktarmaya çalışmıştır.

Görsel: 24



Gösteren: Görsel 24'te gösterenler duvarda resimler olan bir oda, cam bir masaya dirseği ile yaslanmış ağlayan ve gözyaşlarını silen orta yaş üstü bir insan ve o ağlayarak konuşurken karşısında oturmuş onu dinleyen 3 genç insandır. Hem masanın üzerindeki bilgisayar ekranı ve eşyalardan hem de sehpanın üzerindeki dergilerden bu mekânın bir ofis olduğu gösteren olarak sunulmuştur.

Gösterilen: Bu sahnenin gösterilenini incelediğimizde Umut'un İdeolojik İslam öğretilerini öğrendiği hocalarından biri olan Salman Hoca'nın ofisini görmekteyiz. Hoca hararetle bir şekilde konuşup ağlamaktadır. Bu duygusal yoğunlukta söylemleri Umut'u daha da etkilemiştir. Salman Hoca'nın arkasındaki duvarda "Çözüm Hilafet" yazılı bir poster öldürülmüş Müslümanların resimleri vardır. Umut'un önündeki sehpa ise Arapça Allah yazan bir dergi bulunmaktadır. Hem bu dergi hem duvardaki posterler siyasal ve radikal İslam fikrini canlı tutan öğeler olarak Umut'un nezninde izleyiciye sunulmaktadır.

Görsel: 25

Gösteren: Görsel 25'in göstereni, boynunda havlu aynaya bakan genç bir insandır. Aynanın önünde diş fırçası, macunlar ve tıraş köpüğü bulunmaktadır.

Gösterilen: Görsel 25'in gösterileni ise Umut'un artık sakal bıraktığıdır. Sakal bırakmak İslam fihına göre sünnettir ve geleneksel anlamda Müslüman erkeğin simgesi haline gelmiştir. Umut'un sakal bırakmaya karar vermesi artık İslam dini üzerine hareket edeceğinin somut göstergelerinden biridir. Bu sahnenin bir diğer gösterileni ise "Gillette" markalı tar köpüğüdür. Bu marka filmde küfrün temsilcisi olarak gösterilen Amerika'nın bir markasıdır. Yönetmen bu sahne ile filmin nerdeyse tamamına hâkim çatışma ögesini tıraş köpüğü ile vurgulamak istemiştir. Umut Müslüman karşıtları ile mücadele yolunda ilk adımları atmış ve sakalını sünnete uygun hale getirmiştir. Fakat bu durumda ki ironi, bu eylemi düşman saydığı ülkenin bir ürünü ile yapmasıdır.

Görsel: 26



Görsel: 27



Gösteren: Görsel 26 ve 27'nin göstereni sakallı bir gencin duvardan bir posteri çıkarıp başka bir posteri asmasıdır.

Gösterilen: Görsel 26 ve 27'nin gösterileni ise Umut'un ruhsal değişiminin adım adım ilerlemesidir. Umut önce değişime kendi fiziksel görünümünden başlamış ve ardından çevresindekileri değiştirmeye geçmiştir. Odasında değişimi, yeniyi, çağdaşlığı ve laikliği temsil eden Atatürk posterini indirmiş yerine "Çözüm Hilafet" sloganını içeren bir poster asmıştır. Umut artık hareket güzergâhını belirlemiştir. Laiklik karşıtı, hilafet için cihat yapan bir genç olacaktır.

Görsel: 28

Gösteren: Bu görselde oturan sakallı bir genç ve onun omuzunda bir kol gösterendir. Oturan çocuğun önündeki masada duran farklı renklerde kitaplar da gösterendir.

Gösterilen: Bu Sahnenin gösterileni ise Umut'un içine düştüğü çelişkidir. Umut dini kitaplar okuyup, dini sohbetlere katılıp hayatını değiştirmeye başlamıştır. Fakat sevgilisi Zeynep laik, çağdaş ve dinle pek ilgisi olmayan bir kızdır. Zeynep Umut'un evine gelmiş, Umut'taki değişimden rahatsız olmuş ve anlamlandıramamıştır. Zeynep her zaman yaptığı gibi rahat tavırlarla Umut'a tensel temasta bulunarak sevgisini göstermektedir. Bu sahnede kitaplar dini kuralları simgelerken Zeynep günahı simgelemektedir. Yönetmen günah la sevap arasında kalan Umut'u ortaya almış ve çatışmayı beyaz perdeye yansıtmıştır.

Görsel: 29

Gösteren: Görsel cami, beton bloklar insanlar ve belirgin olarak bir kız ve erkek gösterenleri içeriyor.

Gösterilen: Gösterilen ise Umut ve Zeynep'in üniversiteden çıkışlarıdır. Yönleri camiye doğrudur. Zeynep her zamanki gibi kırmızı montu ile yürürken Umut artık dikkat batılı gençler gibi giyinmeyi bırakmıştır. Koyu renkler hâkim kıyafetler giymektedir. Bu sahnede cami ideolojik İslam'ı simgelemektedir ve üstünde kara bulutlar bulunmaktadır. Üniversite ise ilim ve laikliği temsil etmektedir. Camiye doğru yürüyen bu çifti olumsuz durumlar beklemektedir, bu mesaj gösterilen olarak sahneye işlenmiştir.

Görsel: 30



Gösteren: Bu sahnenin göstereni otobüs içinde sarı saçlı bir çocuk ve üzerinde bomba bulunan bir yelekle otobüste ayakta duran genç bir insandır.

Gösterilen: Gösterilen ise Umut'un bomba yüklü yeleği giyinip Ayasofya önünde bekleyen turist dolu otobüse girmesidir. Amacı otobüsü havaya uçurarak Allah'ın rızasını kazanarak mazlum Müslümanların hakkını aramaktır. Bu sahnede sarışın kız çocuğu masum Müslüman olmayan halkı temsil etmektedir, bomba cennete gidecek yolu, Umut ise İslam yolunda savaşılan mücahitleri simgelemektedir.

Görsel: 31

Gösteren: Filmin başındaki sahnenin aynısını tekrar gördüğümüz bu karede genç bir insan sırtında çanta tarihi bir yapıya doğru yürümektedir. Sağ tarafta cami, sol tarafta tarihi yapı bulunmaktadır. Bu karede görülen gösterenler ilk görüntü ile aynıdır.

Gösterilen: Bu karenin gösterilenin de ise Umut yerine başka bir genç İstanbul Üniversitesi'ne tıpkı Umut gibi başlamaktadır. Yönetmen tekrar aynı sahneyi aynı açıdan vererek filmde yaşananların aktörler değişse de sürekli tekrarlanan olaylar olduğunu izleyiciye aktarmak içindir.

Görsel: 32

Görsel: 33

Gösteren: Filmin son dakikalarında perdeye aktarılan bu iki sahnede gösteren biri genç diğer üçü orta yaş, dört kişinin modern eşyalarla donatılmış bir oda da puro, kahve ve alkollü içecekler içip eğlenerek konuşmalarıdır.

Gösterilen: Görsel 32 ve 33'ün gösterilene ise İbrahim Hoca, Salman Hoca, Umut'un ev arkadaşı Süleyman eğlenerek konuşmaktadırlar. Umut bu sahneden önce Allah rızası için cihat yaptığını düşünerek canlı bomba olmuş ve kendini patlatıp ölmüştür. Filmin önceki sahnelerinde yaşama şekilleri ile takvalı birer Müslüman imajı verilen İbrahim ve Salman Hocalar, bu sahnede alkol alıp, puro içmektedirler. Buldukları oda İslam'i öğeler yerine batı formu hâkimdir. Filmin gelişme kısmında ezilen, öldürülen müminler için ağlayan, öfkelenen hoca profili, Umut ölmüş olmasına rağmen gülüp eğlenmektedir. Allah rızası için yaşadığını, Afganistan'da bu uğurda cihat yaptığını iddia eden ve Umut'un giydiği bomba dolu ceketini hazırlayan Salman Hoca, filmin sonunda bu karelerde İslam'a göre haram olan alkollü içip kahkahalar atarak eğlenmektedir. Film süresince hiç karşılaşmadığımız bir karakter bu sahnede karşımıza çıkmaktadır. Oda da masada oturduğu konumuna bakılarak yöneten ya da sorumlu kişi imajını taşıdığı belirtilebilir. Yönetmen tüm bu göstergeleri kullanarak izleyiciye, Umut'un İslam adına beyninin yıkıldığını ve bunu yapanların aslında İslami yaşantıyla hiçbir ilgileri bulunmayan sahtekârlar olduğunu anlatmak istemiştir. Birlikte kutlama yapmaları ve tanımadığımız birinin yönetiminde hareket etmeleri, izleyiciye bu yapılan sahtekârca eylemin planlı, örgütsel ve karanlık güçlerce kontrol edildiğini göstermek içindir.

Görsel: 34

Gösteren: Filmin son sahnesinde yönetmen gösteren olarak siyah zemin üzerinde Latin harfleri ile yazılmış bir cümleyi kullanmıştır.

Gösterilen: Bu sahnenin gösterileni Kur'an-ı Kerim'den Fatır Suresi 5. Ayettir. "Aldatıcılar sizi Allah ile aldatmasın" ayeti filmin tek cümlelik özetidir. Yönetmen filmde Umut'un radikal İslamcı zihniyet tarafından nasıl kandırıldığını beyaz perdeye taşımıştır. Yönetmeni ilk bakışta anti İslamcı bir tavır sergilenmiş gibi görünmektedir. Fakat Karamahmutoğlu filmi Kur'an-ı Kerim'den seçtiği bir ayetle bitirerek, İslam'ın karşıtı olmadığını göstermeye çalışmaktadır. İslam'ın değil karanlık güçlerin uydurdukları ve insanları kendi emelleri için kullandıkları İslam'ı öğretinin karşısındadır. Kendi fikrine dayanak olarak da Allah'ın ayetini kullanmıştır.

SONUÇ

2000 sonrası Türk Sineması'nda dini öğeleri incelemeyi amaçladığımız bu çalışmada Türk Sineması ve din arasındaki bağı farklı yönleriyle incelemeye çalıştık. İlk olarak sinemanın var oluş serüvenini kısaca ele aldık. Türk Sineması'nın tüm dönemlerini dini öğeleri kullanma şekline göre değerlendirdik. 2000 yılından sonra Türk Sineması'nda meydana gelen değişimin dini öğeleri kullanma biçimine de etki ettiğini tespit ettik. Türk Sineması'nda dinin işlenişine dair analizlere geçmeden sinema ve din arasındaki ilişkiye değinelim.

İlk sinema gösterimi 1895' te Paris'te gerçekleşmiştir. Eğlendirme amaçlı mütevazı gösterimlerle başlayan sinema gösterimleri zamanla ulusal ve uluslararası gücün bir parçası olmuş ve milyar dolarlık bir endüstriye dönüşmüştür. Zaman içinde hızla gelişen sinema kendine birçok kavramı konu almış farklı yönleriyle perdeye taşımıştır. Bu konuların başında toplumsal yapının temel yapı taşlarından biri olan "din" gelmektedir. İnsanlık tarihi incelendiğinde büyük medeniyetlerin neredeyse tamamının inanç sistemlerinin etkisiyle oluştuğu görülmektedir. Medeniyetlerin oluşmasına etki eden din aynı zamanda yıkılmalarını da sağlayan etmenlerin başında yer almıştır.

Din, sanatın tüm dalları ile olduğu gibi sinema ile de etkileşimde bulunmuştur. Bu etkileşim zamanla karşılıklı paylaşıma dönüşmüştür. Türk Sineması'nda, sinema din etkileşimi ile Batı Sineması'nda ki sinema din etkileşimi farklılıklar arz etmektedir. Batıda ilk dini filmi "Aziz Antonio'nun Baştan Çıkarılışı", sinemanın icadından 2 yıl sonra 1897 yılında çekilmiştir. Türkiye'ye sinema, icadının hemen ardından gelmiş olsa da ilk dini filmler 1950'li tarihleri bulmaktadır. Batıda neredeyse her filmde Hristiyanlığın sembelleri olan haç, kilise ve istavroz çıkarma gibi dini öğelere yer verilirken Türkiye' de ve İslam âleminde bu şekilde gerçekleşmemiştir. İslam'da sanat ve İslam'da sinema uzun yıllar tartışılmıştır. Kimi ulema sinemayı yaratım şekli olarak kabul edip haram olduğunu söylemişken kimi ulema ise var olan görüntünün perdeye aktarılmasının yaratmak değil ancak yansıtmak olabileceğini belirtip caiz hükmü vermiştir.

Türkiye'de ilk sinema gösterimi Sultan II. Abdülhamit'in huzurunda 1896 yılında Yıldız Sarayı'nda yapılmıştır. Türk halkının sinema ile tanışması ise 1897 de

Galatasaray'daki “Sponeck” birahanesinde gerçekleştirmiştir. Sinemanın Türkiye'ye hızla yayılmasında halkın ramazan eğlencelerinden alışkın olduğu Karagöz ve Meddah oyunlarına benzerliğinin büyük etkisi olmuştur. Sinema Türkiye'de bir eğlence aracı olarak sevildiği kadar, bazı İslam savunucuları tarafından da şiddetle reddedilmiştir. Kadınların sinemaya gitmeleri yasaklanmış, Müslüman kadın oyuncular filmlerde oynayamamış, oynadığı sanılan film setleri basılmış ve taşlanmıştır. Tüm bu baskıcı yasaklamalara rağmen ilk çekilen filmlerin müstehcen sahneler içeren filmler olmuştur. İslam'a uygun olmayan sahneleri barındıran ilk Türk Sineması örnekleri, izlenme rekorları kırmış hatta sadece erkeklerin izlemesine izin verilen salonlara kadınlar erkek kılığına girip sinemalarda bu filmleri izlemişlerdir. Türk Sineması'nın ilk dönemlerinde yoğun olarak yaşanan bu ironi, izleyici tarafında günümüz de dâhil hiçbir zaman yok olmamıştır. Bunun iki sebebi olduğu kanaatindeyiz. Birinci sebep, fıkha dayalı dogmatik ve yanlış dini öğretilerin İslam'mış gibi halka öğretilmesidir. İkincisi ise fitri olmayan bu din zannedilen öğretileri özümseyemeyen halkın uygulamak istediği davranışlarını bastırması ve tamamen yok edememesidir. Türkiye'de din adına bastırılan bu duygular çoğunlukla sanat yolu ile dışa vurulmuştur. Sinema da bu sanat dallarının başında gelmektedir. Sinema ve diğer birçok toplumsal kavrama yansıyan bu çelişkili durumun sebebinin teoloji, sosyoloji ve psikoloji gibi diğer bilimsel disiplinler tarafından incelenmesi gerektiği kanaatindeyiz.

Din merkezli hilafetle yönetilen Osmanlı devletinin yıkılması ve laik Cumhuriyet rejiminin kurulması ile sinema daha da hızlı gelişmiş ve sinema salonları kadınlı, erkekli tüm tük halkının birlikte eğlendikleri salonlar haline gelmiştir. Türk Sineması'nın ilk dönemi olarak da adlandırabileceğimiz 1910 – 1922 tarihleri arasında sadece 6 konulu film çekilmiştir. Bu filmler de çoğunlukla müstehcen içerikli filmlerdir.

1923 ten 1939 yılına kadar devam eden döneme Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğinde çekilen filmlerden dolayı Tiyatrocular Dönemi denmiştir. Muhsin Ertuğrul yurt dışında eğitim almış bir tiyatro oyuncusudur. Çektiği filmlerde de tiyatrodan oyuncular oynatmıştır. Bu sebebe binaen bu döneme tiyatrocular dönemi denmiştir. Bu döneme yapılan eleştirileri, halktan kopuk oluşu ve ülkenin gerçek problemlerinin dile getirilmediği olmuştur. Tiyatrocular döneminde sinemada

kullanılan dini öğeleri incelediğimizde, yeni gelen laik sistemi öven, milli değerleri aşılamaaya çalışan, dindar insan profili olan cami hocalarını kötüleyen bir işleyiş karşımıza çıkmaktadır.

Tiyatrocular Dönemi'nin hemen ardından gelen, 1939-1953 tarihleri arasını kapsayan döneme "Geçiş Dönemi" denilmiştir. Geçiş dönemi isminden de anlaşıldığı gibi, Tiyatro dilinden sinema diline geçiş dönemidir. Bu dönem II. Dünya Savaşı'nın maruz bıraktığı ekonomik sıkıntılardan dolayı hem Türkiye'de hem de Avrupa sinemasında yeni çekilen film sayısı azalmıştır. 1948 yılında devletin yerli sinemayı desteklemek için yabancı filmlerin yarısı vergi alması, sinema salonlarında daha çok yerli filmlere yer verilmesini sağlamıştır. Bu dönemde dinin işlenişi Tiyatrocular döneminden çok da farklı değildir. 1949 tarihinde ülke yönetimi din ve hilafet yanlısı "Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın da etkisiyle dini savunan gruplarla iyi geçinmeye çalışmıştır.

1952 yılına gelindiğinde "Sinemacılar Dönemi" başlamıştır. Bu dönemde Türk Sineması artık kendine has bir sinema dili geliştirmiş, yapımdan dağıtım ağına kadar sinema, sektör olmaya başlamıştır. Bu dönem yapılan yeni karayolları sayesinde sinema Anadolu'nun kırsal kesimlerine kadar uzanmıştır.

1950'ler de başlayan bir başka sinema ekolü sadece dini konuları ele alan "Hazretli Filmler Akımı" dır. Cumhuriyet'in ilanı ile sinemada laik sistemi savunan ve dini düşman gösteren filmlere karşı, 1950'ler de peygamberler başta olmak üzere tarihte ki dindar karakterlerin hayatını anlatan filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu dönem filmleri sinema teknikleri, oyunculuk, senaryo, dekor, kostümler açısından sinemaya yakışmayacak derecede amatördür. Hazretli filmler dönemi yönetmenleri sinemaya gelmeyen dindar kesimi sinemaya çekebilmek için dini konu ve karakterleri sömürü aracı olarak kullanmışlardır. Türk Sinema tarihine damga vuracak nitelikte sömürü olarak dini kullanma yaklaşımının yanı sıra, çekilen filmlerde büyük hatalara rastlanmaktadır. Tarihe uymayan karakter isimleri, kronolojik hatalar, Kur'an-ı Kerim'de anlatılan kıssaların çarpıtılması, ibadetleri eksik ya da hatalı yapma gibi problemler, neredeyse dönemin her filminde rastlanan bir durum olmuştur. Hazretli Filmlere getirilen eleştirilerden biri de dinen yasak olan öğelerin sıkça kullanılmasıdır. Bu filmlerde erotik öğeler, dindar kişiliği baştan çıkarmaya çalışan vamp kadınlar, neredeyse çırılçıplak denebilecek dansözler,

tecavüz, sevişme ve kur sahneleri filmlerde anlatılmak istenen dini yapıya kayda değer zararlar vermiştir. Akımın filmlerinde dikkat çeken durumlardan biri de iktidara ve yönetime iyi görünme kaygısıdır. Filmin içindeki dini temsil eden şahsiyetler, her şartta otoriteye boyun eğer biçimde gösterilmiş, yöneticilere efendi denilmiş, emri veren kötü biri bile olsa emre itaat edilmesi vurgulanmıştır. Hazretli Filmler Dönemi yönetmenlerini incelerken tespit ettiğimiz bir diğer konu ise 1960'larda dini film çeken yönetmenlerin 1974 yılından sonra "seks komedi" filmleri çekmeleridir.

Türk Sineması'nda adından hep olumsuz bahsettiren Hazretli Filmler Akımı'nın filmleri çekilirken, 1960'lı yıllarda "Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı" başlamıştır. 1961 Anayasası ile halk siyasi hak ve özgürlüklerini kuvvetlendirmiştir. Türk Sineması'nda ideolojik akımların etkisi görülmeye başlamıştır. Türk Sineması'nda daha önceleri bir tabu olan eleştirel yaklaşım, beyaz perde de filizlenmeye başlamıştır. Bu dönemle beraber işlenen konular daha detaylı ve öz kaygısı güdülerek çekilmeye başlamış bu durum da gelecek yenilikçi akımları teşvik etmiştir. Dünya literatüründe darbeler hep olumsuz yanları ile işlenmiş olsa da Türk Sineması açısından daha özgürlükçü filmler çekilmesine vesile olmuştur. Özellikle üzerinde bu döneme kadar baskı hisseden sol düşünce özgürleşerek Toplumsal Gerçekçilik Akımı'nı meydana getirmiştir. Türk filmleri bu dönemde Moskova, Berlin, Edinburgh ve Locarno gibi uluslararası film festivallerine gönderilmeye başlanmış, orta sınıf halkın beyaz perdeye yansıyan özellikleri Dünya Sineması'nın da ilgisini çekmiştir. Bu dönemde dini öğeler Marksist ideolojinin etkisinde kalmış ve olumsuz tarafları ile filmlerde işlenmiştir.

1964'e gelindiğinde Türk Sinema Şurası'nda "Ulusal Sinema" kavramı gündeme gelmiş ve daha sonrasında Türk Sinema Tarihi'ne ismini bir akım olarak yazdırmıştır. Batının felsefi yaklaşımlarını kabul etmeyen, "Kemal Tahir, Selahattin Hilav, Sencer Divitçioğlu" Marksist yazarlar ve Halit Refiğ, Metin Erksan gibi sanat adamları, dönemin Türk Sineması'nı yeni bir teori ile temellendirmişlerdir. Bu dönemde filmler çekilirken milli değerlerin ön plana çıkması amaçlanmıştır. Bu dönem dini öğelerin beyaz perdeye aktarımı ne topyekûn reddederek ne de tamamen kabul ederek olmuştur.

1970'ler Marksist ideolojinin Türk Sineması'nda tekrar alevlenmeye başladığı yıllardır. Bu dönem Marksist ideoloji ile çekilmiş eserlere “Devrimci Sinema Akımı” filmleri denmiştir. Bu döneme İsmi yazdıran yönetmen hiç şüphesiz Yılmaz Güney'dir. Güney, çektiği Umut filmi ile adından sadece Türkiye'de değil batı sinemasında da bahsettirmiştir. Umut filmi ezilen yoksul halkın sıkıntılarını beyaz perdeye aktarırken, onlara da umut olmuştur. Birçok eleştirmenden tam not alan bu film dindar eleştirmen ve halk tarafından olumsuz not almıştır. Güney filmlerinde dini, toplumu etkisi altına alan saçma kurallar olarak işlemiş, dindar kesimden sert tepkiler almıştır.

1970'li yıllarda Marksist ideoloji beyaz perde de filizlenirken İslam'ı ideolojik olarak hayatlarının merkezine alan yönetmenler de boş durmamış ve “ Milli Sinema Akımı'nı başlatmışlardır. Milli Sinema Akımı'nda dindar toplumun haklarının savunulduğu, dinin toplumun en vazgeçilmez değeri olduğunun anlatıldığı filmler çekilmiştir. Özellikle başörtüsü yasağı beyaz perdeye aktarılan temel konulardan biri olmuştur. Dindar halk sinemadaki bu akıma kayıtsız kalmamış ve sinemaları doldurmuştur. İzlenme oranlarında yabancı sinema filmlerini dahi geride bırakan Milli Sinema Akımı filmleri izleyicinin beğenisini kazanmıştır.

2000'li yıllar gelişen sinema teknolojisinin Türk Sineması'nı da etkilediği dönemlerdir. Gelişen teknoloji hem dünya hem de Türk Sineması'nda görsel anlatı dilinin değişmesine sebebiyet vermiştir. Bu dönemden günümüze kadar çekilen filmler, “Popüler Sinema” ve “Sanat Sineması” farklılaşmasıyla beyaz perdeye yansımıştır. Sinemadaki bu yeni duruş dönemim ismini de oluşturmuş ve bu döneme “Yeni Türk Sineması” denilmiştir. Yeni Türk Sineması'nın başlangıcı sayılabilecek en önemli eser Yavuz Turgul'un yönettiği ve Şener Şen'in başrol üstlendiği “Eşkîya” filmidir. “Eşkîya” filmi, 2,5 milyon seyirci tarafından izlenmiş, kendinden sonraki filmleri yapacak yapım şirketlerine gişede kazandırdığı rakamlarla örnek olmuştur. Yeni Türk Sineması'nın popüler filmleri gişelerde Türk Sinema Tarihi'nin görmediği izleyici sayılarına ulaşırken “Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu ve Reha Erdem'in çektiği sanat filmlerinde dünya çapında ödüller almaya başlamıştır.

Yeni Türk Sineması'nda din daha önceki sinema dönemlerinde işlenen biçimin çok ötesine geçmiştir. Bu döneme kadar beyaz perdede din çoğunlukla

çatışma aracı olarak kullanılmıştır. Pratikte perdeye yansıyan bu çatışmayı Türk kültür, sanat ve sosyal hayatına hâkim elitist, aydın kafa teorisyen olarak hep desteklemiş ve bu çatışmadan beslenmiştir. Osmanlı Devleti'nin çökmesiyle yeni laik, cumhuriyetçi rejim kurulmuş, bu durumda başta sanat olmak üzere toplumsal her alanda laik, dindar tartışmasını başlatmıştır. Din; eskinin, geleneğin, doğmanın, hilafetin simgesi olurken, laiklik, din düşmanlığının, çağdaşlığın, yeninin ve cumhuriyetin simgesi olmuştur. Yönetmen ve senarist kendisini bu iki kutuplu bakış açısından hangisine yerleştiriyorsa ürettiği filmler, düz bir söylemle ya din düşmanı ya da laiklik düşmanı olan bir omurgaya oturtulmuştur. Yeni Türk Sineması'nda ise din toplumsal bir gerçeklik olarak kabul edilmiştir. Din işlenirken sekülerleştirilmiş, ideolojik bir güç olarak din yerine, hayatın içinde yaşanan din olarak beyaz perdeye aktarılmıştır.

Yeni Türk Sineması filmlerinde dini öğeler, Namaz kılma, abdest, Allah, ezan, şeyh, hoca, tarikat, Kur'an'a el basma, dua etme, oruç tutma, cin ve daha birçoğu kötüyücü ya da savunulacak değerler yerine doğal ortamında var olduğu şekliyle konu edinilmiştir. Bu tarz bir doğallık ta filmin türü ister komedi ister korku ya da aksiyon olsun içinde, yaşanan dinden örnekler barınmasını sağlamıştır.

Yeni Türk Sineması'nda dini doğal yapı içinde işleyen filmlerin yanı sıra dini mesaj kaygısı güden filmler de çekilmiştir. Bu filmler her ne kadar Türk Sinema Tarihi'nin eski dönemlerinden izler taşısa da sunduğu mesajı anlatım şekli ve görüntü dili çok farklıdır.

Türk Sinema Tarihi'nde ki tüm diğer dönemlerin üretimini etkileyen iktidar, ideoloji, yönetim şekli gibi toplumsal kavramlar, Yeni Türk Sineması'nı da etkilemiştir. 2002 yılında diğer partilere göre kendisini dindar ve merkez sağ olarak tanımlayan Ak Parti'nin iktidara gelmesiyle dindar aydınların üzerinden baskı kalkmış ve sanatsal üretimler hız kazanmıştır. Ekonomisi güçlü, dindar duruşa daha saygılı ve eşitlikçi yönetimle beraber toplumun içinde eskiden beri var olan ya da yeni kurulan birçok grup, cemaat ve tarikat sanatsal alanlarda ve özellikle sinemada kendini göstermeye başlamıştır. Bu gruplardan kendinden en çok söz ettiren 15 Temmuz 2016' da Türkiye'nin yönetimini ele geçirmeye çalışan FETÖ' dür. FETÖ, il çıktığında ki ismi ile Fettullah Gülen Cemaati İslami bir cemaat olarak çalışmalar yürütmüş ve büyük ekonomik kazançlar sağlamıştır. FETÖ ticaret ve eğitim

alanlarında isminden söz ettirirken, sinemayı da kendisi için bir mecra olarak kullanmıştır. 15 Temmuz Darbe Girişimini Araştırma Komisyonu taslak raporunda “FETÖ’nün legal görünümlü faaliyet alanları içinde sinema filmleri” başlıklı bölümde: Sırasıyla “...*Kelebek (2009), Eşrefpaşalılar (2010), Allah’ın Sadık Kulu: Barla (2011), Selam (2013), Birleşen Gönüller ve Selam: Bahara Yolculuk (2015) filmleri...*” 7 milyon kişi tarafından izlenmiş, hem ciddi bir ekonomik kazanç elde edilmiş hem de örgütün, toplum içinde hareket imkânını artırabilmek için çarpık din temelli fikirlerini, bilinçaltı mesajlar vererek izleyiciye empoze edilmesi sağlanmıştır.

2000 sonrası dünya genelinde ABD merkezli yaşanan siyasi olaylar Batı ve Hollywood sinemasını etkilemiş, İslam, terör ile anılır bir din haline gelmiştir. ABD ve Avrupa devletleri bu durumu legalleştirmek ve tüm dünya çapında güç bulabilmek için sinemayı kullanmış ve birçok filminde İslami Terörü işlemiştir. Türkiye’de ise 2010 yılında Mahsun Kırmızıgül’ün senaryosunu yazıp hem oynayıp hem de yönettiği “New York’ta Beş Minare” filmi batı sinemasının “Müslümanlar teröristtir” genellemesine cevap niteliğindedir. Filmde gelişmiş Hollywood Sinema teknolojisi kullanılmıştır. Yönetmen Kırmızıgül, filminde genelde Müslümanların, özelden Türkiye’nin Müslüman olduğunu fakat hiçbir şekilde terörü desteklemediğini anlatmıştır. Bu gerçeği anlatırken terörist İslamcı zihniyet ile hoşgörülü İslamcı zihniyeti karşılaştırmış, İslam’ın hoşgörü dini olduğunu ve İslam dinine göre “Bir insanı öldürmenin tüm insanlığı öldürmek” olacağını vurgulamıştır. New York’ta Beş Minare birçok sinema eleştirmeni tarafından övüldüğü gibi birçoğu tarafından da yerilmiştir. Filmde hoşgörüyü temsilen kullandığı New York’ta yaşayan karakter Fettullah Gülen’e benzetilmiş, filmi FETÖ’ ye yaranma çabası olarak değerlendirilmiştir.

2010 yılında üç milyon kişi tarafından izlenen Hüdaverdi Yavuz’un yönettiği “Eşrefpaşalılar” isimli film entelektüel bilgi birikimi olan, çağdaş giyimli, sabırlı ve hoşgörülü bir cami hocası karakterinin hayatından bir kesit sunmaktadır. Bu hoca karakteri toplumun alışık olduğu bir tiplere değildir. Cami İmamı olarak atandığı bölge hırsızların, uyuşturucu tacirlerinin egemenliğinde bir yerdir. Hoca İslam’ı ve erdemli insanı anlatarak, bölge halkının iyi insanlar olmalarını ve dine ısınmalarını sağlamıştır. Bu filmin, 15 Temmuz Darbe Girişimini Araştırma

Komisyonu taslak raporunda FETÖ tarafından çektirildiği raporlanmıştır. Filmde ismi hiç geçmeyen Hoca karakterinin Fettullah Gülen'i temsil ettiği vurgulanmıştır.

2016 yılında Türkiye'de ki Marksist ideolojinin dine nasıl baktığını ince bir mizahla beyaz perdeye taşıyan Yüksel Aksu "İftarlık Gazoz" filmini çekmiştir. Film Âdem isimli bir çocuğun başından geçen hikâyeleri konu almaktadır. Türkiye geneli kırsalı temsilen filmde Muğla'nın Ula kasabası seçilmiştir. Kasabalının dine yaklaşımı beyaz perdeye yansırken aslında Türk İnsanının dine yaklaşımı konu edilmiştir. Dini konular hakkında nerdeyse hiç bilgi sahibi olmayan kasaba halkı dindar görünmekle kalmayıp dini savunur konumda işlenmiştir. Filmde okumayan, cahil halk, hak, hukuk gözetmeksizin yaşarken, oruç ibadeti hassasiyetle yerine getirmektedir. Oruç tutmayan Marksistler' in, ezilen ve fakir halkın haklarını savundukları gösterilmektedir. Filmde ceza evinde ki mahkûmların hakkını savunmak için ölüm orucu tutan Âdem ile Müslüman halkın tuttuğu oruç karşılaştırılmıştır. Film dini topyekûn reddetmemiş, üniversite okumuş Marksist bir gencin ağzından, Muhammed Peygamber'in bir devrimci olduğu vurgulanmıştır.

Yeni Sinema Akımı içinde din konusunu anlatı ve sinematik dil olarak dünya standartlarına taşıyan en dikkat çekici film "Takva" dır. Fatih Akın'ın yapımcı olduğu ve Özer Kızıltan'ın yönettiği film bir başyapıttır. Hem yurt dışında hem de Türkiye'de birçok ödül alan film tarikatların çalışma şeklini işlerken, müritlere öğretilen İslam ile yönetimin uyguladığı İslam arasındaki çelişkiyi perdeye taşımaktadır. Kendi halinde yalnız yaşayan Erkan Can'ın canlandığı Muharrem karakteri, İslam dinini Allah rızası için yaşamaya çalışan halkı simgelemektedir. Muharrem şeyhinin görevlendirmesiyle tarikat mensuplarının dergâh olarak adlandırdıkları kurumun muhasebecisi olmuştur. Mütevazılığın, yoksulluğun, harama helale dikkat edilmesi gerektiğinin öğretildiği Muharrem, para toplamaya başladığında dergâhın kendisine öğretilen İslami değerlerden bağımsız hareket ettiğini fark eder. Kendini dergâha adayın Muharrem evlenmemiştir ve cinsel dürtülerini bastırarak hayatına devam etmektedir. Muharrem çelişkilerle dolu tarikat yapılanmasını anlamlandıramayarak psikolojik buhrana girer ve felç olup akli dengesini yitirir. Filmde tarikat şeyhlerinin insanları nasıl din adına kandırdığı vurgulanırken, dini kötölemek yerine kullananların taktikleri edebi ve nazik bir dille seyirciye anlatılmaktadır.

2014 yılında absürt komedi alanının dahi yönetmeni Onur Ünlü tarafından hem kaleme alınan hem de çekilen “İtirazım Var” filmi, din içerikli filmler arasında başka bir örnekle karşılaştırılmayacak bir yapıya sahiptir. Polisiye bir macera filmi olan İtirazım Var, hikâyesini işlerken ince bir mizah eşliğinde Türkiye’de uygulanan dini eleştirmektedir. Serkan Keskin’in canlandığı Selman Hoca ilginç bir karakterdir. Dürüst, yardımsever, dobra ve kötülüğe karşı susmayan bir profil çizer. Filmde Alevilik göstergeleri dikkat çekmeden işlenmiştir. Günümüzde yaşanan İslam’ın Kur’an kaynaklı değil Emevi fıkıhı üzerine inşa edildiği anlatılan film, sınıfsal farklılıkları da çözümlenmeye çalışmıştır. İslam dininde fakiri gözetken birçok emir olmasına rağmen bu emirlerin göz ardı edilip zenginlerin İslam’ına everildiği beyaz perdeye yansıtılmıştır.

Çalışmamızın örnekleme Girdap filmi ise 2000 yılı sonrası çekilen diğer tüm dini içerikli filmlerden farklılık arz eder. 2008 yılında çekilen filmi Talip Karamahmutoğlu yönetmiştir. Senaryosu ise Onur Aydın ve Karamahmutoğlu’na aittir. Film Türkiye’de FETÖ’nün en güçlü olduğu ve terör örgütü olarak değil, gençleri İslam’a yönlendiren güçlü bir cemaat olarak bilindiği dönemde çekilmiştir. Karamahmutoğlu başta FETÖ olmak üzere diğer birçok İslami cemaatin üniversiteli gençleri nasıl kandırarak kendi ideolojilerinin kölesi yaptıklarının ifşa edilmesini sağlamıştır. Karamahmutoğlu’nun bu cesur tavrı filminin birçok salonda gösterilmemesine, hayatını riske atan tehditler almasına sebebiyet vermiştir. Film üniversite öğrencilerini hedef alan dini grupların samimi inanç duygularını nasıl kullandığını anlatırken bunu din düşmanlığı yaparak değil dini kullananların düşmanlığını yaparak sağlamıştır. Film Kur’an-ı Kerim’den “Aldatıcılar sizi Allah ile aldatmasın.” ayeti ile bitiren yönetmen duruşunun ve uyarı niteliğindeki filminin desteğini yine dinden aldığını vurgulamak istemiştir.

Araştırmamızda çoğunlukla Türk Sineması’nın farklı dönemlerinde, yönetmenlerin genel toplumsal yapının dine bakış açısına uygun filmler çektiği tespit edilmiştir. Ayrıca dinin Türk Toplumunda tabusal bir dokunulmazlığının olması yönetmenlerin dini öğeleri seçerken özgür hareket etmelerini engellemiştir. Bu genellemelere rağmen kendini özgür hisseden ve genel kabullenmelere direnen Talip Karamahmutoğlu gibi yönetmenler toplumu uyaran filmler çekmişlerdir. Girdap filmi çekildiği dönemde legal faaliyetler göstererek devlete sızmayı başaran

FETÖ'nün ve İslam adına hareket eden başka yer altı ideolojik grupların gençleri nasıl kandırıldığını anlatan eşine az rastlanır bir örnektir.



KAYNAKÇA

KİTAP

- Adanır, Oğuz (2012a). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Adanır, Oğuz (2012b). *Sinema Televizyon Kültür*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Adanır, Oğuz. (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım* (2. Baskı). Ankara: Kitle Yayınları.
- Akçura, Gökhan (2004). *Aile Boyu Sinema* (2. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Apaydın, H. Yunus ve Diğerleri (1999), *İlmihal* (Cilt: 2). İstanbul: Diyanet Vakfı Neşriyat (İSAM).
- Atam, Zahit. (2011), *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir (1993). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayındır, Abdülaziz (1991) “*Sinema-Tiyatro ve Bu Mekânlarda Kötüyü Tasvir*”, *Görsel Sanatlar ve İslam*, İstanbul: İlmî Neşriyat, İSAV Tartışmalı İlmî Toplantılar Dizisi: 13, sf.84-85.
- Barthes, Roland (1999). *Göstergebilimsel Serüven* (4.baskı). (Çevirenler: Mehmet Rifat ve Sema Rifat). İstanbul: Kaf Yayıncılık.
- Barthes, Roland (2005). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Barthes, Roland (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

- Başgüney, Hakkı (2010). *Türk Sinematek Derneği*, İstanbul: Libra Kitap.
- Başgüney, H. (2011), *Sinematek (Türk Sinematek Derneği): 1965-1980 Arasında Sinema ve Politik Tartışma, Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, Kirel S. (Ed.), İstanbul, Parşömen Yayınları.
- Bardakoğlu, Ali (1999) *Sanat, Spor, Eğlence* (Cilt:2), TDV İlmihali, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Belkaya, Gülümser A. Ş. (2001). *Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar*. İstanbul: Der Yayınları.
- Berger, Arthur A. (1993). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. (Çevirenler: Murat Barkan, Nazlı Bayram, Deniz Güler, Uğur Demiray, Aslı Tunç, Nazmi Ulutak, A. Haluk Yüksel). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları No: 91.
- Bryant, M. Darrol(1982). *Cinema, Religionand Popüler Culture*. Religion in Film (Editor: John May ve Michael Bird). Knoxville: The University of TennesseePress.
- Bulaç, Ali (2012a). *Din ve Modernizm*, (6. Baskı), İstanbul: Çıra Yayınları.
- Bulaç, Ali (2012b). *Postmodern Kaosta Kible Arayışı*, İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Bulaç, Ali (2012c). *Tarih, Toplum ve Gelenek*, (4. Baskı), İstanbul: Çıra Yayınları.
- Burckhard, Titus (2005). *İslam Sanatı, Dil ve Anlam*, (Çeviren: Turan Koç). İstanbul: Küre Klasik Yayınları.

- Büker, Seçil (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Büker, Seçil (1991). *Sinemada Anlam Yaratma* (2. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Büker, Seçil (2012). *Sinemada Anlam Yaratma* (2. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Condon, Jhon C. (1995). *Kelimelerin Büyülü Dünyası*. (Çeviren: Murat Çiftkaya). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Ceram, C. W. (2007). *Sinemanın Arkeolojisi* (Çeviren: H. Aydın). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Clarke, James (2011). *Sinema Akımları Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Çetin, Mahmut (Tarih yok). *İslam Sanatının Yeniden Teşekkülü*, İstanbul: Adım Yayıncılık.
- Daldal, Aslı (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi.
- Diriklik, Salih (1995). *Fleşbek*, Cilt:1, İstanbul: Söğüt Ofset.
- Erkman, Fatma (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Erkman-Akerson, F. (2005), *Göstergebilime Giriş*, İstanbul, Multilingual Yayıncılık.
- Erksan, Metin (1996). *Sinemanın 100. Yılı, Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (Derleyen: S. M. Dinçer). Ankara: Doruk Yayıncılık.

- Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, 2. Baskı, İstanbul: Beta Yayınları.
- Esen, Şükran (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, Burçak (2003). "Halk Sineması"na Ne Oldu?", *Sonsuzkare*, Yıl:1, Sayı:2,
- Evren, Burçak (1995). *Türk Sinemasında Cinsellik ve Erotizm*, İstanbul: Ad Yayıncılık.
- Evren, Burçak (1995). *Türk Sinemasında Cinsellik ve Erotizm*, İstanbul: Ad Yayıncılık.
- Fiske, Jhon (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (Çeviren: Süleyman İrvan) Ankara: ARK Yayıncılık.
- Gönenç, Halil (1990). *Günümüz Meselelerine Fetvalar* (Cilt:2). İstanbul: İlim Yayınları.
- Gönenç, Halil (1991). *Görsel Sanatlar ve İslam*, İstanbul: İlmî Neşriyet Yayınları.
- Gökçe, Orhan (2002). *İletişim Bilimine Giriş* (4. Basım). Ankara: Turhan Kitabevi.
- Gökmen, Salih (1973). *Bugünkü Türk Sineması*. İstanbul: Fetih Yayınevi.
- Gönül, Dönmez Colin (2006). *Kadın, İslam ve Sinema* (Çeviren: Deniz Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gürel, Kazım T. (2008). *Sanal İkon Gezegenin Kiyameti, İkon İktidar İlişkisinin İletişimsel Açısından İncelenmesi*. Ankara: Eiffel Yayın Grubu.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1973), *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Monaco, James (2014). *Bir Film Nasıl Okunur* (Çeviren: E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayınları.

Kara, İsmail (1987). *Türkiye’de İslamcılık Düşüncesi-1*, İstanbul: Risale Yayınları

Karakoç, Sezai (2004). *Düşünceler II Kurumlar* (2. Basım). İstanbul: Diriliş Yayınları.

Kemal Yetkin, Suut (1965). *İslam-Türk Sanatı*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Kıran, Zeynel, Kıran, Ayşe (2006). *Dilbilime Giriş* (3. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Kırel, Serpil (2011). *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*. İstanbul: Parşömen Yayınları.

Kolker, Robert (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. Ankara: De Ki Yayınları.

Küçükcan, Ufuk (2005). *Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N.Choomsky ve C. Metz*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları No:59.

Louis, Massignon (1962). *Din ve Sanat* (Derleyen: Burhan Toprak). İstanbul: Varlık Yayınları.

Lynch, Gordon (2007). *Film and The Subjective Turn- How The Sociology of Religion Can Contribute to Theological Readings of Film Reframing Theology and Film* (Editor: Robert K. Johnston). Michigan: Baker Academic.

Lüleci, Yalçın (2008). *Türk Sineması ve Din*, İstanbul: Es Yayınları.

Maraşlı, Gülşah Nezaket (2003). *Osman Fahir Seden'le Türk Sinemasında Diyet*. Ankara: Elips Yayınları.

Maraşlı, Gülşah Nezaket (2011). *Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam*. İstanbul: Ufuk Yayınları.

Onaran, Alim Şerif, (1981). *Muhsin Ertuğrul Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Onaran, Âlim Şerif (1999). *Türk Sineması* (Cilt:1, 2. Baskı). Ankara: Kitle Yayınları.

Öngören, Mahmut Tali (1982). *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*. Ankara: Dayanışma Yayınları.

Özgüç, Ağah (1976). *Türk Sineması Sansür Dosyası*, Ankara: Koza Yayınları.

Özgüç, Ağah (1988). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, İstanbul: Afa Yayınları.

Özgüç, Ağah (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.

Özgüç, Ağah (1993). *100 Filimde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Özgüç, Ağah (1994a). *Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Sesam Yayınları.

Özgüç, Ağah (1994b). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* (1.Baskı). İstanbul: Antrakt Yayınları.

Özgüç, Agâh (2003). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü* (2.Basım). İstanbul: Agora Yayınları.

Özgüç, Agâh (2005). *Türlerle Türk Sineması* (1.Basım). İstanbul: Dünya Kitapları.

Özön Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* (1. Cilt). Ankara: Kitle Yayınları.

Özuyar, Ali (2004). *Babiâli'de Sinema*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Özuyar, Ali (1999). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. İstanbul: Öteki Yayınevi.

Pösteki, Nigâr (2005). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.

Refiğ, Halit (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.

Rifat, Mehmet (1982). *Genel Göstergibilim Sorunları Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Alaz Yayınları.

Refiğ, Halit (1996). Türk Sineması'nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (Derleyen: S. M. Dinçer). Ankara: Doruk Yayınları.

Refiğ, Halit (2001). *Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, İstanbul: Kabalcı Yayınları

Refiğ, Halit (2007). *Sinemada Ulusal Tavır "Halit Refiğ Kitabı* (Röportaj: Şengün Kılıç Hristidis). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Rifat, Mehmet (1983). *Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları: Temel Metinlerin Çevirisi ile Birlikte*. İstanbul: Yazko Yayınları.

Rifat, Mehmet (1992). *Göstergibilimin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.

Rifat Mehmet, (1998). *XX. Yy. 'da Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları / Tarihçe ve Eleştirel Düşünce*, Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, Mehmet (1999). *Homo Semioticus* (3. Basım). İstanbul: Kaf Yayıncılık

Rifat, Mehmet (2000). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler* (2. Baskı). İstanbul: Om Yayınevi.

Rifat, Mehmet (2002). *Gösterge Eleştirisi* (2. Baskı). İstanbul: Tavanarası Yayıncılık.

Saussure, Ferdinand De (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çeviren: Berke Vardar, 3.Baskı). İstanbul: Muntilingual Yayınları.

Scognomillo, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalacı Yayınevi.

Shohat, Ella, (2009) Kutsal Söz, Dünyevi Görüntü: Uyarlamının Teolojileri, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-8* (Yayına Hazırlayan: Deniz Bayraktar, Birinci Basım). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.

Sümer, H. Hadi (2003). *İş Hukuku*. İstanbul: Seçkin Yayınevi.

Smith, Geoffrey Nowel (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalacı Yayınevi.

Şentürk, Rıdvan (2011). *Postmodern Kaos ve Sinema*. İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları.

Şener, Erman (1970). *Yeşilçam ve Türk Sineması*. İstanbul: Kamera Yayınları.

Tarkovski, Andrey (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Teksoy, R. (2009a). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması* (I. Cilt). İstanbul, Oğlak Yayınları.
- Teksoy, R. (2009b). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması* (II. Cilt). İstanbul, Oğlak Yayınları.
- Telford, William R. (2005). *Trougha Lens Darkly: Critical Approachesto Theologyand Film, CinemaDivinite -Religion, TheologyandTheBible in Film* (Editor: Eric Christiansonand Peter Francis). London: SCM Press.
- Türk, İbrahim (2001). *Halit Refiğ-Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Uçakan, Mesut (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Düşünce Yayınları.
- Ünver, Günay (2008). *Din Sosyolojisi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Vardar, Berke (1998). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Vardar, Özcan (2003). *Mavi Sürgün*, (Derleyenler: Arseli Dokumacı, Nadir Öperli, Sibel Tınar, Onur Uman) *Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi 2002 Yılı Gösterim Programı ve Film Tanıtım Kitapçıkları*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- Velioğlu, Özgür (2005). *İnançların Türk Sinemasına Yansıması*, İstanbul: Es Yayınları.
- Yağmur, Selim (1991). *"Hayal Perdesi ve Sinema"*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Yalsızuçanlar, Sadık (1996). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (Hazırlayan: Süleyman Murat Dinçer. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Yalsızuçanlar, Sadık (2007). *Rüya Sineması*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Yenen, İ. (2012b), *Din Sosyolojisi El Kitabı* (Editörler: Akyüz, N. ve Çapcıoğlu, İ.), Ankara: Grafiker Yayınları.

Yümni, Sezen (1998). *Sosyoloji Açısından Din*. İstanbul: İfav Yayınları.

MAKALELER

Ayrancı, İlhami (2007). *Farklı Bir Sinema Filmi: Takva*. Diyanet Aylık Dergi. Ocak 2017. Sayı:193.

Abuzer, Celil (2011). *Dinin Toplumsal Yaşam Üzerindeki Etkisi* Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 26: Temmuz–Aralık 2011.

Çakmaklı, Yücel (2003). *Yaşamda Varolanı İslami Duyarlılıkla Anlattım*, Antrakt, (Röportaj: Burçak Evren), Eylül 2003, Sayı:72.

Dilipak, Abdurrahman (2003). *Bizim Gözyaşlarımız Üzerine...*, Antrakt, Eylül 2003 Sayı: 72.

Diriklik, Salih (2003). *Kurum'sallaşan Ulusal Sinema*, Sonsuzkare, Mayıs 2003, Yıl:1, Sayı:1.

Diriklik, Salih (2004). *Milli Sinemanın İnanç'la Yamulması*, Sonsuzkare, Mart 2004 Yıl:2, Sayı:4.

Eftekhannasr, Fatemeh (2008). *Hangisi Afyon?* Cinemascope Dergisi, Ekim 2008, Sayı: 2.

Erdem, Tuna (2007). *Empire*, Merkez Gazete Dergi Basım Yayıncılık, Ocak 2007, Sayı: 2.

Evren, Burçak (2006). *Sinemamızın İlk Türk Müslüman Kadınları*, Sinematürk, Ekim 2006, Sayı:1.

Evren, Burçak, (2003). *Yeşilçam ve İnanç Sineması*. Antrakt, Eylül 2003. Sayı:72 s.12-13.

Evren, Burçak (2004). *İddia ve Gerçek*. Sonsuzkare, Haziran 2004, Yıl:2, Sayı:5

Evren, Burçak (2006). *Sinemamızın İlk Türk Müslüman Kadınları*, Sinematürk, Ekim 2006, Sayı:1.

Güneç, Halil “*İslam’da Sinema ve Tiyatro*”, Görsel Sanatlar ve İslam, İSAV Tartışmalı İlmî Toplantılar Dizisi, Ensar Neşriyat, Tarihsiz.

Gözaydın Savaşır, İftar (2002). *Tarih Yaratma Aracı Olarak Sinema*. Tarih ve Toplum. Kasım 2002, Cilt:38, Sayı: 227

Gülcan, Büşra (2007). *Dondurmam Gaymak*. Hayal Perdesi, Mart-Nisan 2007, Sayı:11.

Hazar, M. Nedim (2003). *Milli Sinemanın Serüveni*. Antrakt, Eylül 2003, Sayı:72.

Işık, Mehmet (2018). *Türk Sineması’nda “Hazretli Filmler” Döneminde Çekilen Dini Filmlerde İdeoloji ve Özne*, Turkish Studies – Social Sciences. Ankara: Eylül 2018.

Kabil, İhsan (2003). *Aynı Desibelde Ses Çıkarabilmek İçin....* Antrakt, Eylül 2003, Sayı:72.

Kılıç, Ensar (2005). *Sesli ve Görüntülü Dinî Yayıncılık Açısından Beyaz Perde*, II. Uluslararası Dinî Yayınlar Kongresi, 05-07 Kasım 2004, Ankara; II. Uluslararası Dinî Yayınlar Kongresi, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Kutlu, Mustafa (2003). “*Önce insan sonra bina*”, Yenişafak, 23 Mart 2003.

- Maraşlı, Gülşah (2004). *Kırmızı Başlıklı Kız, Sinema ve Tasavvuf*, Sonsuzkare, Eylül 2004, Yıl:2, Sayı:6.
- Menekşe, Ömer (2005). *Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı*. II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi, 05-07 Kasım, Ankara: II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Mete, Ömer Lütfi (2003). *Şimdiye Kadar Tek İslami Film Gördüm, O da Japon Ürünüydü...*, Antrakt, Eylül 2003, Sayı:72.
- Milli Sinema Açıkoturumu, (1973) Milli Türk Talebe Birliği. İstanbul: Sinema Kulübü Yayınları.
- Onaran, Âlim Şerif (1968). *Sinema ve Sosyal Çevre*. Yeni Sinema Dergisi, 17, sf. 20-25.
- Önder, Selahattin, Baydemir, Ahmet (2005). *Türk Sineması'nın Gelişimi*. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Aralık 2005, Cilt: 6 Sayı:2.
- Özboilat, Abdullah (2012). *Bir Ulus Yaratmak: Erken Dönem Cumhuriyet Romanında Din Adamının Temsili*. Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 7 (4-II), 2473-2483. DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies>.
- Özden, Tuba (2005). *Milli Sinema Dönüyor*, Aksiyon, Ağustos 2005, Sayı:558.
- Özgüç, Ağâh (1962). *Metin Erksan'la Bir Konuşma*. Sine-Film, Ocak 1962.
- Özuyar, Ali (2007). *Osmanlı'da Sinemaya Dair Sansür Notları*. Sinematürk, Mayıs 2007. Sayı:7.
- Pay, Ayşe (2007). *Takva'ya Takvadan Yoksun İmaj*, Hayal Perdesi, Mart-Nisan 2007, Sayı: 11, sf.27.

- Refiğ, Halit (2005). *Ulusal Sinema Nereye?* Sonsuzkare, Ocak 2005, Yıl:3, Sayı:7
- Scognomillo, Giovanni (1965). *Halit Refiğ: Kadın ve Toplum*, Sinema 65, Ağustos 1965, Sayı: 8.
- Scognomillo, Giovanni (1965). *Halit Refiğ: Kadın ve Toplum ”*, Sinema 65, Eylül 1965, Sayı: 9.
- Scognomillo, Giovanni (1965). *Metin Erksan- Sivrialan'dan Berlin'e*. Sinema 65, Mart 1965, Sayı:3.
- Scognomillo, Giovanni (1995). *Görüntü - Türk Sinema Tarihi: Giovanni Scognomillo ile Söyleşi*.
- Scognomillo, Giovanni (1968). *Ulusal Sinema Dergisi*, Sayı: 2.
- Sevinç, Z. (2014). *2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme*, Kütahya, DÜ SBD, Sayı: 40.
- II. Uluslararası Dinî Yayınlar Kongresi (2004). *Sonuç Bildirgesi*, 05-07 Kasım 2004; II. Uluslararası Dinî Yayınlar Kongresi, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2005, sf.429.
- Şasa, Ayşe (2003). *Geleneksel Kimlik Güçlü Bir Şahsiyet Üretmiyor...*, İstanbul: Antrakt, Eylül 2003, Sayı: 72.
- Turan, Ömer (2007). *Takva ya da Oryantalist Klişelerin Ötesi...*, Birikim, Ocak 2007, Sayı:208.
- Uçakan, Mesut (2004). *“Her Dönüş Bir Rüzgâra Gebe* (Röportaj: Ömer Çakkal). Sonsuzkare, Eylül 2004, Yıl: 2, Sayı: 6.
- Ulutürk, Muammer (2010). *Modern İslam Algısının Gözardı Ettiği; Görsel Kültür Unsurları Olarak Fotoğraf ve Sinema*. Bilim, Ahlak ve Sanat Bağlamında Çağdaş İslam Algıları Uluslararası Sempozyumu, Samsun: 26-28 Kasım.

- Ünal, Asife (2015). *Uyumlu Bir Dünya İnşası Bağlamında Sinema ve Din İlişkisi: "Life of Pi" Örneği*. International Journal of Science Culture and Sport, 3(4), 567-583.
- Ünser, Orhan (2003). *Din ve Sinema*. Antrakt, Eylül 2003, Sayı:72.
- Vardar, Bülent (2006). *Türkiye'de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları*", Sinematürk, 15 Kasım 2006, Sayı:2.
- Yenen, İ. (2012a). *Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği*, Karabük: İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, Cilt 1, Sayı: 3.
- Yeprem, Saim (2007).*Rüya Sahnesi de Rahatsız Etmedi*. Yenişafak, 12 Ocak 2007, s.2.
- Yalsızuçanlar, Sadık (2003). "*Görüntü ve Gerçek*", Sonsuzkare, Yıl:1, Temmuz 2003, Sayı:2,

TEZLER

- Aksoy, Ahmet (2010). *Türk Sineması'nda Dindar İnsan Tipolojisi*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Aytekin, Pelin Erdal (2013). *Türk Sineması'nda Gerçekçilik*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Candemir, Özden (1986). *Türk Sinemasında Dini Filmler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Karakaya, Handan (2008). *Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi*, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elâzığ.

İnceoğlu, Mahmut Çağrı (2008). “*Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme*”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Karakaya, Handan (2008). *Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elâzığ.

Lüleci, Yalçın (2007). *Sinema Ve Din; Türk Sineması Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tezgören, Karlı Ayla (2018). *2000’li yıllar Türk Sinemasında Tepkisel Bir Tarz Olarak Melodram*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tunç, Hayrunnisa (2013). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Din Toplum Algısı*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uçar, Arzu (2010), *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında Din Olgusunun Ele Alınışındaki Yaklaşımlar ve Din Karşıtı ya da Din Savunucusu Olmadan Dindarlığı İşleyen Bir Senaryo Yazmak*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uzdu, Halil (2016). *Türk Sinemasında Din ve Modernleşme (1960-1975)*, Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.

Yenen, İbrahim (2011), *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemamısında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

https://www.academia.edu/30350810/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1_D%C3%B6nemleri, Erişim Tarihi: 28.04.2019

https://www.academia.edu/35702839/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1nda_%C4%B0mamlar%C4%B1n_Temsili_%C4%B0tiraz%C4%B1m_Var_Film_%C3%96rne%C4%9Fi, Erişim Tarihi: 25.02.2019

<http://www.alem.com.tr/Sohbetler/yuksel-aksu-ftarlk-gazoz-br-adem-olma-hkayes-663635>, Erişim Tarihi: 21.03.2019

<http://www.azizmsanat.org/2016/05/21/turk-sinemasinda-devrimci-sinema-akimi-ve-yilmaz-guney-sinemasi-onur-kesapli/> Erişim Tarihi: 25.05.2018

https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/02/160225_iftarlikgazoz_ Erişim Tarihi: 21.03.2019

<http://www.beyazperde.com/filmler/film-227064/elestiriler-beyazperde/>, Erişim Tarihi: 21.03.2019

<https://bilgibirikimi.net/2011/08/06/renklerin-anlamlari-hangi-renk-neyi-ifade-ediyor/>, Erişim Tarihi: 15.03.2019

<http://blog.milliyet.com.tr/itirazim-var/Blog/?BlogNo=569193>, Erişim Tarihi: 02.04.2019

<https://boxofficeturkiye.com/film/new-york-ta-bes-minare-2010537> Erişim Tarihi: 25.04.2019

<https://boxofficeturkiye.com/film/itirazim-var-2012154>, Erişim Tarihi: 02.04.2019

<https://boxofficeturkiye.com/film/esrefpasalilar-2010593>, Erişim Tarihi: 07.04.2019

<https://boxofficeturkiye.com/film/takva-2006216>, Erişim Tarihi: 27.04.2019

<https://boxofficeturkiye.com/film/iftarlik-gazoz-2012847>, Erişim Tarihi: 05.10.2010

https://www.imdb.com/title/tt5229228/?ref_=fn_al_tt_1, Erişim Tarihi: 07.04.2019

<https://ilerihaber.org/yazar/iftarlik-gazoz-yuksel-aksudan-devrimcilere-saygi-durusu-51414.html>, Erişim Tarihi: 21.03.2019

https://www.imdb.com/title/tt3646462/?ref_=fn_al_tt_3, Erişim Tarihi: 21.03.2019

<https://www.internethaber.com/guleni-anlatan-filme-dair-notlar-236844h.htm>, Erişim Tarihi: 21.02.2019

<https://www.internethaber.com/iftarlik-gazoz-ne-kadar-riyakar-1563901y.htm>, Erişim Tarihi: 21.02.2019

<https://www.imdb.com/title/tt1686039/>, Erişim Tarihi: 25.04.2019

<http://www.cinerituel.com/2017/04/itirazim-var-2014-elestiri.html>, Erişim Tarihi: 02.04.2019

<https://www.demokrathaber.org/bir-ege-kasabasindan-esintiler-iftarlik-gazoz-makale,8846.html>, Erişim Tarihi: 21.03.2019

<https://www.ensonhaber.com/kultur-/259390/bir-cemaat-filmi-esrefpasalilar-.html>

Erişim Tarihi: 07.04.2019

<https://filmhafizasi.com/seyrin-basi-suluk-sonu-vusul-takva/>, Erişim Tarihi:

07.04.2019

<http://www.fikiradasi.net/kultur-sanat/630-eletiri-new-yorktan-bitlise-hepimiz->

[kardeiz-kueltuerasanat-kasm-2010.html](http://www.fikiradasi.net/kultur-sanat/630-eletiri-new-yorktan-bitlise-hepimiz-kardeiz-kueltuerasanat-kasm-2010.html), Erişim Tarihi: 21.11.2018

<https://www.haberturk.com/yazarlar/kerem-akca/631652-nokta-ve-new-yorkta-bes->

[minare](https://www.haberturk.com/yazarlar/kerem-akca/631652-nokta-ve-new-yorkta-bes-minare), Erişim Tarihi: 25.03.2019

<https://www.haksozhaber.net/iftarlik-gazoz-oruc-bilinci-mi-solculuk-guzellemesi->

[mi-71887h.htm](https://www.haksozhaber.net/iftarlik-gazoz-oruc-bilinci-mi-solculuk-guzellemesi-mi-71887h.htm), Erişim Tarihi: 21.03.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/aa-40335330>, Erişim Tarihi:13.08.2018

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ahmet-hakan/filmde-hem-din-var-hem-de-nese->

[40045628](http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ahmet-hakan/filmde-hem-din-var-hem-de-nese-40045628), Erişim Tarihi: 14.04.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/turk-sinemasinda-bir-devrim-takva-5521011>, Erişim

Tarihi: 15.04.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/onur-unlu-ve-sirri-sureyya-nin-itirazi-var->

[26254970](http://www.hurriyet.com.tr/gundem/onur-unlu-ve-sirri-sureyya-nin-itirazi-var-26254970), Erişim Tarihi: 14.08.2019

https://www.imdb.com/title/tt0499262/?ref_=fn_al_tt_1, Erişim Tarihi: 27.04.2019

https://www.imdb.com/title/tt5229228/?ref_=fn_al_tt_1, Erişim Tarihi: 07.04.2019

<https://ilerihaber.org/yazar/iftarlik-gazoz-yuksel-aksudan-devrimcilere-saygi-durusu-51414.html>, Erişim Tarihi: 21.03.2019

https://www.imdb.com/title/tt3646462/?ref=fn_al_tt_3, Erişim Tarihi: 21.03.2019

<https://www.imdb.com/title/tt1686039/>, Erişim Tarihi: 25.04.2019

<https://www.internethaber.com/guleni-anlatan-filme-dair-notlar-236844h.htm>, Erişim Tarihi: 21.02.2019

<https://www.internethaber.com/iftarlik-gazoz-ne-kadar-riyakar-1563901y.htm>, Erişim Tarihi: 21.02.2019

http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/turksinemasidonemleri_ozkankaraca.pdf), Erişim Tarihi: 25.04.2019

http://laborcomm.org/wp-content/uploads/2014/05/pdf/ihsan_koluacik_nesrin_kula.pdf, Erişim Tarihi: 26. 03. 2017

<https://www.medyamit.com/ozel-haber/belgelerle-new-yorkta-bes-minare-sifreleri/192>, Erişim Tarihi: 25.04.2019

<http://tr.mydearbody.com/renkler/gri-renk.html>, Erişim Tarihi: 15.03.2019

<http://www.sanatsal.gen.tr/turkiyede-sinema-akimlari/>, Erişim Tarihi: 05.02.2019

<http://www.sinemasinemadir.com/?ynt=icerikdetay&icerik=2&id=606>.(Sarı Mazlum,“Hollywood’da Müslüman Betimlemeleri: The Siege Ve Traitor”)
Erişim Tarihi: 02.03.2017

<http://www.sinematurk.com/film/9149-takva/>, Erişim Tarihi: 27.04.2019

www.sozcu.com.tr/hayatim/magazin-haberleri/cemaati-anlatan-bir-film-yaptim-diye-linc-edildim/, Erişim Tarihi: 10.01.2019

<https://www.sozcu.com.tr/hayatim/magazin-haberleri/cemaati-anlatan-bir-film-yaptim-diye-linc-edildim/>, Erişim Tarihi: 07.04.2019

<https://sorularlailslamiyet.com/akik-tasi-tasimak-yuzukte-akik-tasinin-olmasi-sunnet-midir-akik-tasinin-nazari-zararli-bakislari>, Erişim Tarihi: 08.04.2019

<http://www.sonpeygamber.info>, Erişim Tarihi: 21.03.2019

<http://www.sonpeygamber.info/Sinemada-Dini-Figurlerin-Kullanimi--888.html>
Erişim Tarihi: 05.10.2018

<https://www.tarihlisanat.com/turkiyenin-sinema-donemleri-gecis-donemi/>
Erişim Tarihi: 06.07.2018

<https://www.tarihlisanat.com/turkiyenin-sinema-donemleri-sinemacilar-donemi/>
Erişim Tarihi: 15.08.2018

<https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/gayet-ozgun-ve-ilginc-bir-karisim,9061>,
Erişim Tarihi: 23.01.2019

www.yenisafak.com/hayat/iste-fetonun-cektigi-fimler-2587128, Erişim Tarihi:
21.11.2018

<https://www.yenisafak.com/hayat/milli-sinema-dini-sinemanin-kamuflesiydi-2843307>, Erişim Tarihi: 23.03.2019

Resim 1: <http://sinematikiyesilcam.com/wp-content/uploads/2012/12/atestengomlek.jpg> Erişim Tarihi: 27.02.2019

Resim 2: <https://www.turknostalji.com/fotogaleri/aynaroz-kadisi-1938-filminin-afisi-15-7.html>, Erişim Tarihi: 27.02.2019

Resim 3: <https://www.turknostalji.com/fotogaleri/bir-kavuk-devrildi-1939-filminin-afisi-15-4.html>, Erişim Tarihi: 27.02.2019

Resim 4: <http://www.sinematurk.com/film/6573-vurun-kahpeye/>, Erişim Tarihi: 16.03.2019

Resim 5: <http://www.turknostalji.com/fotogaleri/surtuk-1942-filminin-afisi-15-2.html>, Erişim Tarihi: 18.01.2019

Resim 6: <http://www.sinematurk.com/film/3745-hazreti-omerin-adaleti/>, Erişim Tarihi: 18.01.2019

Resim 7: <http://sinematek.tv/hazreti-yusuf/>, Erişim Tarihi: 19.01.2019

Resim 8: <http://www.beyazperde.com/filmler/film179336/fotolar/detay/> Erişim Tarihi: 21.01.2019

Resim 9: <http://www.sinematurk.com/film/3669-haremde-dort-kadin/>

Resim 10: <http://www.sinematurk.com/film/6573-vurun-kahpeye/>, Erişim Tarihi:
19.01.2019

Resim 11: <http://www.sinematurk.com/film/1133-umut/>, Erişim Tarihi: 18.03.2019

Resim 12: <http://www.sinematurk.com/film/1218-birlesen-yollar/kunye/>, Erişim
Tarihi: 18.03.2019

Resim 13: <https://www.sinemalar.com/film/7991/reis-bey>, Erişim Tarihi: 18.03.2019

Resim 14: <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/663/yalniz-degilsiniz>, Erişim
Tarihi: 18.03.2019

Resim 15: <http://www.beyazperde.com/filmler/film-17646/>, Erişim Tarihi:
18.03.2019

Resim 16: <http://www.beyazperde.com/filmler/film-111471/>, Erişim Tarihi:
22.03.2019

Resim 23: <http://www.beyazperde.com/filmler/film-130551/>, Erişim Tarihi:
22.04.2019

Resim 27: <https://www.sinemalar.com/film/7034/girdap>, Erişim Tarihi: 27.04.2019