

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DEĞİŞEN DİN ADAMI
TEMSİLİ**

ENES ALUÇ

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
HAZİRAN, 2021**

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DEĞİŞEN DİN ADAMI
TEMSİLİ

ENES ALUÇ

IŞık Üniversitesi, Lisansüstü EĞitim Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans
Programı,
2021

Bu tez, IŞık Üniversitesi, Lisansüstü EĞitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)
derecesi için sunulmuştur.

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
HAZİRAN, 2021

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DEĞİŞEN DİN ADAMI TEMSİLİ

ENES ALUÇ

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğr. Üyesi Seher Şeylan Işık Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Burak Yılmaz Işık Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Şükran Pakkan İstinye Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 15/09/2021

THE REPRESENTATION OF THE RELIGIOUS CHANGED IN TURKISH CINEMA AFTER 2000

ABSTRACT

Since the emergence of Turkish cinema, significant changes in the stereotypes of religious have been taken into account. In the stereotypes of religious in Turkish cinema, especially in the first years of the Republic, with the modernization policy, religious could not find a place for themselves in the regulation of social life. Between 1922 to 1960 the opposite views that emerged with the reform movements (abolition of the caliphate, the closure of lodges and zawiyas, the Turkishization of the prayer) in the religious typologies in Turkish cinema were rebelled, ignorant and superstitious. While the stereotype of religious was accepted as excluded religious in Turkish cinema between 1920-1960, it turned into restricted religious between 1960-2000. With the changing political power after the multi-party system, the religious found a place in Turkish cinema in characters such as "crook, magician, merchant". In this period, the religious is seen as a side character by taking the village and peasant axis outside the city. With the coming to power of Justice and Development Party (AKP) after 2000, the religious stereotypes changed in Turkish cinema, and it was more accepted stereotypes of religious were used. There is a reciprocal relationship between cinema and society. One of the purposes for which cinema was used in the early years was to be a propaganda tool. Based on this, in this study, it is aimed to explain the reflections of the positioning of the religious on the cinema as the political power changes. In addition, in the study, it is aimed to reveal how the religious is positioned in the cycle of the hero's journey in Turkish cinema, with the method of critical discourse analysis in the position of the religious in his relationship with the concept of initiation in Sufism, in other words, the concept of süluk. Representation of religious in Turkish cinema is studied in three periods. These are the religious who were excluded between 1922-1960, the religious who was narrowed between the years 1960-2000, and finally, the representation of the religious who was accepted after 2000. These three periods are mentioned and the period to be focused on is the stereotype of the religious that changed with the AKP government after 2000. In this context, the films to be examined below are the same

representations of the religionary in Turkish cinema after rule. These films were successful at the box office and were selected among the popular films of the period. The table of the movies is detailed below.

Thus, in the films reviewed, *Serdar Akar, Kurtlar Vadisi Irak (2006), Kürşat Kırbaz, Yunus Emre Aşkın Sesi (2014), Zübeyir Şaşmaz, Açlığa Doymak (2012)* depending on the changing power structure, similarities have emerged in the representation of the religionary. In particular, these films achieved box office success and are among the popular films of the period.

Key Words: *Representation Theory, Representation of the religionary, Initiation in Sufism, Critical Discourse Analysis, The Hero's Journey.*

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DEĞİŞEN DİN ADAMI TEMSİLİ

ÖZET

Türk Sineması doğup gelişmeye başladığından itibaren din adamı stereotiplerinde önemli değişiklikler göze çarpmaktadır. Türk Sinemasında din adamı stereotiplerinde özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında izlenen modernleşme politikası ile din adamları toplumsal hayat düzenlemesinde kendisine yer bulamamıştır. 1922 – 1960 yılları arası dinde yapılmak istenen reform hareketleri (hilafetin kaldırılması, tekke ve zaviyelerin kapatılması, ezanın Türkçeleştirilmesi) ile ortaya çıkan görüşler, Türk Sinemasındaki din adamları tiplmelerinde; isyancı, cahil, hurafeci, batıl inanç sahibi olarak yer edinmiştir. 1920-1960 yılları arasında Türk Sinemasında din adamı stereotipi dışlanmış din adamı olarak kabul edilir iken 1960-2000 yılları arasında kısıtlanmış din adamına dönüşmüştür. Çoklu partili sistemden sonra değişen siyasi iktidar ile birlikte Türk Sinemasında din adamları “üç kağıtçı, muskacı, büyücü, tüccar” gibi tiplmelerde kendisine yer bulmuştur. Bu dönemde din adamları şehrin dışında, köy ve köylü eksenli olarak yan karakter olarak görülmüştür. 2000 sonrası Adalet ve Kalkınma Partisi’nin iktidara gelmesi ile birlikte Türk Sinemasında din adamı temsili değişmiş, daha çok kabul gören din adamı stereotipleri görülmüştür. Sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllardan bu yana toplum ile devamlı bir etkileşim içerisinde olduğu görülmektedir. Özellikle iktidarların sinemayı birer propaganda aracı olarak görmesi ile beraber sinemada yer alan karakterlerde temsil açısından belirli farklılar görülmüştür. Bundan yola çıkarak, bu çalışmada siyasi iktidar değiştikçe din adamlarının konumlandırılışlarının sinemaya yansımalarını analiz amaçlanmaktadır. Ayrıca çalışmada, Türk Sinemasında kahramanın yolculuğu döngüsünde din adamının nasıl konumlandırıldığını, din adamının konumlandırılışında tasavvufta yer alan inisiyasyon diğer bir adıyla süluk kavramıyla olan ilişkisini de eleştirel söylem analizi yöntemiyle ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

Türk Sinemasında din adamı temsili üç dönemde incelenmektedir. Bunlar sırasıyla 1922-1960 yılları arasında “dışlanmış din adamı”, 1960-2000 yılları arasında “daraltılmış din adamı” son olarak ise 2000 yılı sonrası “kabullenilmiş din adamı”

temsili şeklidir. Bu üç dönemden bahsedilip asıl üstünde durulacak dönem ise 2000 yılı sonrası değişen din adamı stereotipidir.

Bu bağlamda incelenen filmlerde; *Serdar Akar, Kurtlar Vadisi Irak (2006)*, *Zübeyir Şaşmaz, Açlığa Doymak (2012)*, *Kürşat Kırbaz, Yunus Emre Aşkın Sesi (2014)*, değişen iktidar yapısına bağlı olarak din adamın temsil ediliş biçimlerinde benzerlikler ortaya çıkmıştır. Özellikle bu filmler gişe başarısına ulaşmış ve dönemin popüler filmleri arasında yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Temsil Kuramı, Din Adamının Temsili, Tasavvufta İnisiyasyon, Eleştirel Söylem Analizi, Kahramanın Yolculuğu*

TEŞEKKÜR

Öncelikle tez konumda beni yüreklendiren ve sabırla her sorumu yanıtlayan, hevesimin hep taze kalmasını sağlayan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Seher Şeylan'a, Sonrasında üniversite yıllarımdan beri her daim yanımda olan ve bana her zaman inanan değerli hocalarım Doç. Dr. Aybike Serttaş ve Doç. Dr. Hasan Gürkan'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

ENES ALUÇ

Babama, Anneme, Kardeşime ve Eşime...

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI	i
ABSTRACT	ii
ÖZET	iv
TEŞEKKÜR	vi
İTHAF SAYFASI	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
TABLolar LİSTESİ	xi
BÖLÜM 1	1
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Hipotezi.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Çalışma Soruları	2
BÖLÜM 2	5
2. TOPLUM VE DİN	5
2.1. Toplum ve Din Adamı	5
2.1.1. Tasavvuf ve Din Adamı	6
2.2. Temsil Kavramı	9
2.2.1. Sinemada Temsil.....	11
2.2.2. Türk Sinemasında Din Adamının Temsili	11
2.2.3. Politik, Toplumsal, Kültürel Değişimin Sinemadaki Din Adamı Üzerindeki Etkisi.....	13
2.3. Sinemada Klasik Anlatı	19
2.3.1. Sinemada Arketip.....	21
2.3.2. Kahramanın Yolculuğu (Monomit)	22
BÖLÜM 3	26
3. TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMI TEMSİLİNİN TARİHSEL SÜREÇLERİ	26

3.1. 1922-1960 Dışlanmış Din Adamı	26
3.2. 1960 – 2000 Daraltılmış Din Adamı.....	29
3.3. 2000 Sonrası Kabul edilmiş Din Adamı	33
BÖLÜM 4.....	38
4. ANALİZ VE BULGULAR	38
4.1. Yöntem.....	38
4.2. Filmlerin İncelenmesi	39
4.3. Serdar Akar, Kurtlar Vadisi Irak.....	39
4.3.1. Analiz	40
4.3.2. Teknik Değerlendirme	41
4.3.3. Temsil.....	42
4.4. Zübeyir Şaşmaz, Açlığa Doymak	46
4.4.1. Analiz	48
4.4.2. Teknik Değerlendirme	49
4.4.3. Temsil.....	50
4.5. Kürşat Kızbaz, Yunus Emre Aşkın Sesi	52
4.5.1. Analiz	54
4.5.2. Teknik Değerlendirme	55
4.5.3. Temsil.....	56
BÖLÜM 5.....	60
5. SONUÇ	60
KAYNAKÇA	65
ÖZGEÇMİŞ.....	70

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 Kur'an Kursu Sayısı.....	15
Şekil 2 İmam Hatip Lisesi Sayısı	16
Şekil 3 Seyirci Sayısı	16
Şekil 4 Sinema Salonu Sayısı.....	17
Şekil 5 Seyirci Sayısı	17
Şekil 6 (Vogler, 2009, s.67)	21
Şekil 7 Kahramanın yolculuğu.....	23
Şekil 8 Kahramanın yolculuğu 2.....	24

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1 Kurtlar Vadisi Irak Teknik İnceleme	41
Tablo 2 Açlığa Doymak Teknik İnceleme	49
Tablo 3 Yunus Emre Teknik İnceleme	55

BÖLÜM 1

1.GİRİŞ

1.1 Araştırmanın Hipotezi

Sinemanın doğuşundan itibaren beraber eğlence aracı mı yoksa propaganda aracı mı olduğu tartışılan sinema filmlerinde yer alan politik görüşler, karakterler ve bu karakterlerin temsil edilme biçimleri aracılığı ile beyaz perdeye yansımıştır. Çoğu zaman politik görüşler etrafında şekillenen din adamı temsilinin aktarılış biçiminde de farklılıklar gözlenmektedir. Din adamı temsilinde görülen değişkenlik dönemin politik atmosferi ile yakından ilişkilidir. Türkiye’de Özellikle Erken Cumhuriyet döneminde uygulanan politikaların, topluma sinema üzerinden entegre edilmeye çalışılması, toplumdaki din adamı kavramına yönelik belirli bakış açıların oluşmasına yol açmıştır. Sinemada din adamı temsillerinin klasik anlatının neresinde durduğu da önemli bir yer teşkil etmektedir. Türk Sinemasında yer alan din adamları, kimi zaman Diyanet İşleri Başkanlığı’na bağlı birer memur, kimi zaman ise Diyanete bağlı olmayıp köylerde kanaat önderi olarak karşımıza çıkan din adamı temsil edilmiştir. 2000 sonrası değişen siyasi atmosfer ile muhafazakar görüşler sinema filmlerinde daha rahat biçimde yer almış ve filmlerdeki din adamı temsili de değişiklik göstermiştir. Ayrıca II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi Sonuç Bildirisi’nde¹ yer alan maddelerde özellikle din adamı temsili üzerindeki serzenişler ve temsil açısından değiştirilmesi gereken istekler bu bildiri de yer almaktadır.

¹ Bardakoğlu Ali, (2004). *II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi*, 05-07 Kasım 2004; Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2005 (a.g.e., I, 52-53) (TDV İslam Ansiklopedisi, 2011; s 119-126)

Bu çalışmada ele alınan asıl problem, Türk Sinemasında 2000 yılı sonrası din adamının tasavvuf ekseninde nasıl temsil edildiğidir. Klasik anlatıda yer alan rehber karakterin din adamı temsili üzerinde nasıl işlendiği, tasavvufta yer alan inisiyasyon kavramıyla klasik anlatıda yer alan rehber karakterin ortak özelliklerinin olduğu, 2000 yılı sonrası bu filmlerin nasıl ele alındığı, hangi filmlerde din adamı temsiline ortak ve farklı özelliklerinin olduğu açıklanmasıdır. Aynı zamanda eleştirel söylem analizi yöntemi ile din adamı temsili, kostüm, dekor, aydınlatma, söylem, çekim teknikleri gibi sinematik unsurlar üzerinden incelenmektedir.

1.2 Araştırmanın Amacı

Türk Sinemasında din adamı temsilinin, iktidarların hakim olduğu görüşe paralel şekilde temsil edildiği görülmüştür. Bu nedenle temsil ediliş şekilleri siyasi iktidarların değişmesiyle birlikte her dönem yeniden el alınmakta ve farklı temsiller ortaya çıkmaktadır. Bu tezin asıl amacı özellikle 2000 yılı sonrası değişen iktidar yapısıyla beraber Türk Sinemasında yer alan din adamlarının tasavvuf bağlamında, klasik anlatı sinemasına uygun şekilde nasıl temsil edildiğidir. Ele alınan filmler sırasıyla *Kurtlar Vadisi Irak (2006)*, *Açlığa Doymak (2012)*, *Yunus Emre Aşkın Sesi (2014)*' dir. Filmlerin ortak temaları dikkate alındığında, üç filmde de din adamlarının temsil ediliş şekillerinin ortak oluşu dikkate alınmıştır. Mevcut filmlerde yer alan din adamlarının ortak söylemleri; filmlerde din adamlarının tasavvufta yer alan inisiyasyon kavramıyla bağdaştırılıyor olması, özellikle film yapısı oluşturulurken kullanılan çekim tekniklerinin, kostümlerin, dekorların ve aydınlatmanın benzer yapılar üzerine inşa edildiği de görülmektedir.

1.3 Araştırmanın Çalışma Soruları

Bu çalışmanın araştırma soruları şu şekilde belirlenmektedir: (i) Toplumdaki din adamı temsili sinemaya nasıl yansımaktadır? (ii) 1922-1960 yılları arasında sinemada din adamı temsili nasıldır? (iii) 1960-2000 yılları arasında sinemada din adamı temsili nasıldır? (iv) 2000 yılı sonrasında sinemada din adamı temsili, neden kabullenilmiş din adamı temsiline dönüşmektedir? (v) İktidar değiştikçe din adamı temsilleri değişmiş midir? (i) Toplumda din adamı temsilleri geçmişten günümüze değişmektedir. Bu durum sinemaya yansımaktadır. (ii) dönemsel olarak iktidar yapısına göre din adamı temsilleri şekillenmekte ve buna bağlı olarak temsiller

değişmektedir. (iii) Değişen iktidar yapısına göre Türk Sinemasında din adamı temsili değişmektedir.

Çalışmanın önemi, Türk Sinemasında din adamı temsilinin günümüze kadar ki sürecinde belirli farklılıkların olduğunun tespiti ve özellikle yakın dönem Türk Sinemasında din adamlarının temsilinin, bilge, alim, rehber karakterler olarak karşımıza çıkmasının anlatılmasıdır. Bu karakterlerin bulunduğu filmlerde, kahramanın yolculuğunda yer alan rehber karakter ile tasavvufta inisiyasyon yolculuğundaki mürşit kavramları benzerlik taşımaktadır. Genel olarak incelenecek bu filmlerde siyasi iktidara ilişkin bulgular, inisiyasyon ve kahramanın yolculuğunda yer alan rehber karakter ilişkisi, ortaya çıkarılmak istenecek ve filmlerde yer alan söylem ve teknik bulgular karşılaştırılacaktır. Bu çalışmada literatüre bakıldığında benzer tez ve makaleler bulmak mümkün olmaktadır. Öte yandan literatürde kahramanın yolculuğunda yer alan rehber karakter ile tasavvufta yer alan İnisiyasyon kavramını birleştiren tez ve makalelere rastlanmamaktadır. Bu nedenle bu çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. “*Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*” (2011) İbrahim Yenen ’in doktora tez çalışmasıdır sinemada din adamı temsilini inceleyen bir çalışmadır. Bu tezde Türk Sinemasından örnekler verilerek sinemada yer alan konular, karakterler ve semboller din sosyolojisi içerisinde irdelenmektedir. Bu çalışmada yer alan “dışlanmış din adamı, daraltılmış din adamı ve kabullenilmiş din adamı” başlıkları bu çalışmada referans olarak ele alınmaktadır. Diğer çalışmada, farklı içerik olarak, kadın imgesi üzerinde durulmaktadır. İki çalışmayı birbirinden ayıran özellikler ise bu çalışmada filmlerin ve din adamı temsillerinin, teknik bağlamda inceleniyor olmasıdır. Aynı zamanda, çalışmada ele alınan filmler, gişe başarısına ulaşmış ve benzer din adamı temsillerinin görüldüğü filmlerden seçilmiştir. Öte yandan filmlerde yer alan din adamlarının temsilleri incelenirken, din adamlarının tasavvuf ile bağlamına ve klasik anlatı sinemasında yer alan rehber arketipine vurgular yapılmıştır.

Bir diğer çalışma “*Türk Sinemasında Dindar İnsan Tipolojisi*” (2010) Ahmet Aksoy’un yüksek lisans tez çalışmasıdır. Bu çalışmada 1960 ile 2010 yılları arasında kapsayan dönemde din adamının temsili incelenmiştir. Aynı zamanda farklı olarak bu çalışmada sinemanın unsurları içerisinde yer alan dekor, kostüm, çekim teknikleri, aydınlatma gibi noktalara değinilmemektedir.

“*Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği*” (2007) ise Yalçın Lüleci’nin yüksek lisans tez çalışmasıdır. Bu çalışmada Sinema ve Din olgusunu irdelemektedir.

Özellikle sinemaya muhafazakar kesimin bakışı, bu bakışın tarihsel süreci, yasal düzenlemeler gibi Türk Sinemasında yer alan konular incelenmektedir. Bu çalışmaya benzer olarak yazar, *Kurtlar Vadisi Irak* (2006) filmini incelerken diğer filmleri ise *Takva* (2006), *Dabbe* (2006), *Beş Vakit* (2006) filmlerini incelemektedir. Bu filmlerdeki kadın imajı, dönemin sosyal ve kültürel olayları aktarılmaktadır. Çalışmada farklı olarak din adamı temsili tasavvuf ekseninde incelenmemektedir. Ayrıca diğer çalışmadan farklı olarak bu çalışmada seçilen filmler, eleştirel söylem analizi yöntemi ile teknik unsurlar bakımından da incelenmektedir.

Son çalışma, "*Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi*" (2008) Handan Karakaya'nın yüksek lisans tezidir. Bu çalışmada Türk Sinemasında yer alan din adamlarının tarihsel süreçteki tiplemesinin ne şekilde dönüştüğü incelenmektedir. Öte yandan bu çalışmada diğer çalışmadan farklı olarak, filmlerde yer alan din adamları incelenirken, kahramanın yolculuğu ve sinemanın görsel anlatı unsurları irdelenmektedir.

BÖLÜM 2

2. TOPLUM VE DİN

2.1 Toplum ve Din Adamı

İnsanlık zaman içinde, belirli hafızayla birlikte mekansal etkileşimi ve gelecek tasarımıyla geçmişten günümüze kadar gelmiştir. Bu bilgi birikimiyle toplumlar kurmuş, kendini sürekli bir değişimin içerisinde bulmuştur. Din ve toplum ilişkisi de insanlığın ilk tarihinden itibaren etkileşim içerisindeydi. Din toplumun her alanında etkili olduğu gibi toplumun da din üzerinde birtakım etkileri görülmüştür. “İnsanlığın yeryüzünde var olmasından bu yana, her nereye gidilirse gidilsin toplumlarda dine ilişkin öğelere mutlaka rastlanmaktadır” (Malinowski, 1990, s. 7). Diğer bir deyişle, aile, ekonomi ve siyaset gibi bütün toplumsal yapılarda din anlayışının yansımalarına rastlanmıştır.

Öte yandan, Her toplumunun dini davranışları farklı olmakla beraber dinler, amaçları doğrultusunda ortak birer paydada buluşmaktadırlar. “Din; insanın günlük hayatının anlaşılabilir ve tehlikelerle dolu ortamı içinde, gönül huzuruna götüreceği yolu bulmak üzere giriştiği, bitip tükenmeyen bir çabadır” (Sapir, 1928, s.72). Dinin temel amacı şu şekilde özetlenebilmektedir: Bireyi iyiye ve doğruya yöneltmek, Allah’ın emirlerinin toplumun barışına ve huzura yardımcı olmasını sağlamak, toplumda şefkat, sevgi ve merhametin yayılmasını ve bu sayede hem bireyin hem de toplumun daha huzurlu olmasını sağlamak. Din, yol, inanç, kulluk, töre ve bağ anlamına gelmektedir.

Gellener’e göre tarih boyunca Hristiyanlık, Çin, Hint ve İslam olmak üzere belirli uygarlıklar ortaya çıkmıştır. İslam dini hariç diğer tüm anlayışlarda ruhbanlık sınıfının olduğu görülmüştür. “İslam’da sekülerleşmenin olduğunu söylemek

bütünüyle yanlıştır. Çünkü İslam'da sekülerleşme diye bir olguya ya da oluşuma rastlamak olanak dışıdır''(Gellner, 1993, s. 86).² İslam dininde din adamı sınıfının olmadığı görüşü savunulmuştur. Öte yandan zamanla toplum ve devletler din adamını meşrulaştırmış, statü ve rol kazandırmışlardır.

İnsanların toplumda başkalarıyla olan etkileşimi, zamanla statü ve rol gibi kavramları ortaya çıkarmıştır. Toplumlar, bireysel durumlarını anlamlandırmak için bu yönetime başvurmuşlardır. Toplumda yer alan din adamları zamanla önemli statülere sahip olmaktadır. Özellikle geçmişten günümüze olan ki tarihsel süreçte din adamları farklı isimlerle toplumda yer edinmektedir. Öte yandan kullanılan bu sıfatların her birinde temsil edilme şekillerinde belirli farklılıkların olduğu da görülmektedir. Ülkemizde çokça görülen camide imam, medresede şeyh, halk arasında alim ve evliya gibi isimlerin kullanılması da toplumun din adamı mevzusunu rol ve statü gibi kavramlarla okunabilmesini de sağlamaktadır. Dinlerin kuralları belirli zamanlarda toplumu idare biçimi olarak devletler tarafından uygulanmıştır. Osmanlı devleti de görülen bu yapı Şeyhülislam olarak tayin edilen din görevlileri tarafından uygulanmıştır. Özellikle Osmanlı döneminde, devletin önemli noktalarında görev yapan müftüler, kadılar gibi din adamlarının bulunduğu dönemde sadece din alanında değil siyasi ve toplumsal görevlerde de kendilerine yer bulduğu görülmektedir. İslam da "din adamı" sınıfının olmadığı savunulmuştur. Öte yandan zamanla din adamlarının, idari kadrolarda yer almasıyla birlikte devlet tarafından din adamı statüsü meşrulaştırılmıştır. Öte yandan dünyada zamanla artan pozitivizm söylemler ve modernleşme adımları toplumları ve zamanla dine bakışı da etkilemiştir. Devletin gücü zayıfladıkça din adamlarının varlığı da sorgulanmaya açık hale gelmiştir. Batıda klişeler sorgulanırken laiklik söylemleri artmıştır. Siyasette etkin olarak yer alan din adamı ve din kurumu, zamanla devletin yapısının içerisinde bir yer edinmiş Diyanet İşleri Başkanlığının kurulmasına zemin hazırladığı görülmektedir. Bu nedenle Erken Cumhuriyet döneminde uygulanan çağdaşlaşma politikaları nedeniyle din adamlarının dini statüleri belirli alanlarda kurallara bağlı kılınmaktadır (Dursun, 1992, s. 175).

Türkiye'de ise Cumhuriyetin ilk yıllarıyla beraber pozitivizm ve modernleşme adımları atılmış ve din ve din adamları da bu durumdan etkilenmiştir. Saltanatın kaldırılması, hilafetin kaldırılması ve ezanın Türkçeleştirilmesi gibi adımlar gerçekleşmiş, laiklik esas alınarak devletin yapısında değişimler yaşanmıştır.

2.1.1 Tasavvuf ve Din Adamı

"Tasavvuf İslam'ın zahiri ve batini hükümlerini dosdoğru uygulamaya çalışan kişinin manevi bir terbiyeyle de hayatını devam ettirmesini sağlamayı amaçlayan bir hayat biçimidir" (Yıldız,2018, s.78-79). Batıda tasavvuf kavramı her ne kadar mistisizme yakın görülse de tasavvuf kaynakları mistisizmden farklı olarak sufizim kavramını daha çok kullanmışlardır. Tasavvuf ilminin çıkış noktasında: Allah'ın kelamı olan Kur'an-ı Kerim, İslam dininin son peygamber olan Hz. Muhammed'in

²Sekülerleşme: Belli bir toplumda belli bir zaman dilimi içerisinde doğaüstü alanın, yani dinin, dinimsi yapıların, halk inançlarının ve diğer tüm doğaüstü öğretilerin bireysel ve toplumsal düzeydeki prestijlerinin ve gündelik yaşamı şekillendirme güçlerinin azalması demektir (Erit, 2019).

(s.a.v) sözleri ve davranışları, referans olarak görülmektedir. Tasavvuf terbiyesi silsile yolu ile kökeni ilkin Hz. Ali'ye oradan da Hz. Peygambere uzanan, Allah'a ermiş kamil bir mürşit tarafından verilmektedir (Barkçin,2018, s.99). Öte yandan, Attar'a göre tasavvufta sıkça kullanılan bazı kavramlar ise şunlardır:

Mürşit: Hal ve doğru yolu gösteren.

Sufi: Tasavvufi hayatı en yüksek seviyede yaşayan. Halkın yükünü çeken, kimseye yük olmayan, muhalifi ve hasmı olmayan herkese sefa ve sevinç veren, kimseyi üzmeyen, veli, ermiş.

Süluk: Yola girmek, nefsi düzeltmek ve vuslata ermek için tasavvuf yoluna girmek, bu yolun usul, adap ve erkanını icra etmeye başlamak.

Tarikat: Yol, Allah'a giden yol, seyri ve süluk esnasında tutulan yol, tasavvufi zümreler.

Tasavvuf: Kalbe, ahlaka, nefse, ruha, hale, makama, marifete, sırta ve batına ait bilgiler, şeriatın iç yüzü, İslam dinin ruhu, manası, özü, iç alemde bahsedilen ilim.

Veli: Dost, seven, aşık, arif. Hak Teala'nın dostu ve sevgisi olan, kul, veliyullah.

Zikir: Allah'ı zikretmek, hatırlamak, nefsin kötü huylarının değişimini sağlamaya çalışmak, ders olarak belirli sayılarda, belirli surelerle ve usullerle okumak (Attar,2017: 983-984-985-986-989-990).

Mürit ve mürşit ilişkisiyle gelişen bu manevi terbiye, belirli metotlar ile gerçekleşmektedir. Tasavvufta Hz. Peygamberin sahabelerine zikri bolca çekmeleri için tavsiye verdiği söylenmektedir. Bu usuller zamanla tarikatlara oluşturmuş belirli yollarla ve belirli zümrelerle günümüze kadar gelmiştir. Her tarikatın belirli usulleri ve farklı manevi terbiye şekilleri vardır. Kimi tarikatın müritleri açık zikir yaparken kimi tarikat mensupları ise gizli zikir yapmışlardır. "Ayakta, seli ve hareketli zikri isteyenler için ayrı, kendi dünyasında başı önüne eğik, gözleri kapalı, sessiz, dudaklarını oynatmaya bile ihtiyaç duymadan zikri eda edenler için ayrı tarikatlara ve tekkeler oluşmuştur" (Kara,2008, s. 249). Tasavvufta din adamı mürşit veya şeyh olarak adlandırılmıştır. Tasavvufta mürşit, şeyh olmadan önce seyri süluk yolculuğunu tamamlaması gerekmektedir. Seyri süluk yolculuğu tamamlayıp insanı kamil olan mürşit, irşat vazifesini almaktadır. Hakiki manevi yolculuğu göstermede bir yol anlamına gelen irşat genellikle "İslam dinini yeryüzünde yaşayan insanlığa teşvik etmek amacıyla beraber, Müslüman toplulukları da ihlas şuuru ile dini vecibelerini yerine getirmelerini sağlamayı amaç etmek anlamına da gelmektedir" (Topaloğlu,2000, s. 454). Şeyh postta oturan, müritlerini İslami bilgiler ve ahlaki terbiye veren, imam konumundadır. Tasavvufun ilk yıllarında din adamları devletin belirli noktalarında yer almazken, daha çok şehirlerden ve kalabalıktan uzak durmaya

çalışmışlardır. Daha sonra Selçuklu devri ve Osmanlı devrinde önemli makamlarda (şeyhülislam, kadı, naib, subaşı, müftü vb.) görevler almışlardır. Şeyh herkesçe sevilen, az konuşup öz konuşan, Hz. Peygamberin sünnetine harfiyle uymaya çalışan, insanları Allah'ın rızasını kazanmaları için çaba gösteren, müritlerine sohbet ve telkinlerde bulunan, bilge bir lider olarak temsil edilmektedir. Tasavvufta yer alan din adamları genellikle dergah, külliye gibi mekanlarda faaliyetlerde bulunmuşlardır. Tasavvuf, müridin manevi terbiye ile kendi benliğinden kurtulmasını ve onu bekleyen belirli aşamalardan geçip Allah'a ulaşmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Bu aşamalar müridin nefsi ile olan mücadelesinde önemli bir yere sahiptir. Mürit bu aşamaları kimi zaman mürşidinin verdiği zikir ile kimi zaman da mürşidinin yol göstermesiyle ve sohbetleriyle aşmaktadır. Bu yolculuğu ulaşmak isten mürit seyri süluk yolculuğunda çeşitli zorluklara göğüs gelmesi gerekmektedir. Bu motivasyonu da kıssalarla sözlerle sağlamaktadır.

2.1.1.1 Tasavvufta Kıssa ve İnisiyasyon (Seyri Süluk)

Tasavvufta müridin terbiyesi için sık sık hikaye ve menkıbelere başvurulmuştur. Menkıbeler, din adamlarının veya müritlerinin yüce yanlarını anlatan, dilden dile aktarılan öykülerdir. Özellikle mürşitlerin hayat hikayeleri ve tasavvufa adım atan Sufilerin seyri süluk yolculuğuna ilk başlama sebepleri menkıbelerde çokça yer edinmiştir. Seyri süluk yolculuğunda olan müridin, insanı kamil olabilmek için nefsin belirli engellerinden ve makamlarından geçmesi beklenmektedir. Bu engelleri aşması için ona yardımcı olacak tek kişi ise mürşididir.

Tasavvuf yoluna giren mürit, dervişlik yolundaki temel amacı olarak gördüğü nefsi kötü sıfatlardan kurtarıp yerine Allah'ın güzel tecellilerini yerleştirmek için nefsini terbiye etmesi gerekmektedir. Terbiye edilen nefis, insanı, insanı-ı kamil yoluna itmektir. Terbiye edilmesi gereken nefis özellikle tasavvufta yer alan belirli metotlar sayesinde yenilmektedir. Bu yolda olan dervişe mürşidi belirli sayılarda zikirler vererek, müridi nefsin türlü oyunlarından kurtarmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Tasavvufta belirli tarikatlarda nefsin yedi mertebesi olduğu düşünülmektedir. Bunlar sırasıyla emmare, levvame, mülhime, mutmainne, raziye, marziyye ve kamile şeklindedir (Yılmaz, 2007, s. 259-264).

Terbiye edilmemiş nefis, müridi yoldan çıkarmayı amaçlamıştır. Kimi zaman manevi sıkıntılarla kimi zaman dünyevi sıkıntılarla başı derde giren mürit, mürşidi her an yanında düşünerek nefsin oyunlarına gelmemeyi amaçlamıştır. Mürşitler genellikle müritlerine kıssalardan ve menkıbelerden örnekler vererek onları nefsin oyunlarına karşı uyanık tutmaya çalışmaktadırlar. Sufinin insanı kamil olabilmek için girdiği seyri süluk yolculuğu sinemada yer alan kahramanın yolculuğuyla benzer özellikler

taşımaktadır. Yolculukta sufi bir yola girmek ister veya bir yola çağrılmıştır. Bu yolda giderken karşısına nice engeller çıkmış zor anlarında ise mürşidinin yardımıyla engelleri aşmıştır. Engellerden arınan sufi insanı kamil eş deyişle yetkin insan olmuştur.

2.2 Temsil Kavramı

Temsil kavramı dil aracılığıyla ortaya çıkmıştır. Temsil, bir nesneyi, bir kişiyi veya bir bilgiyi, ya da bir metayı düşünce süzgecinden geçirerek, ona kültürel ve toplumsal kodlar yükleyerek anlamlandırma ve anlatma şeklidir. Bu anlatış şekli betimleyerek veya sembolize ederek de ya da taklit yöntemiyle kullanılmıştır. Hall'e göre temsil iki temel unsura dayanmaktadır (2017, s. 23-24);

- 1- Bir şeyi temsil etmek, onu tanımlamak ya da tarif etmek, betimlemek, resmetmek ya da hayal gücü yoluyla onu zihinde canlandırmaktır.
- 2-Temsil etmek, aynı zamanda simgelemek, kastetmek, örnek oluşturmak, yerini tutmak anlamına da gelir.

İnsanlar bu kodlar üzerinden dünyayı anlamlandırmakta ve yorumlamaktadır. Bu nedenle her coğrafyaya ve mekana göre her kültürün temsil kavramı birbirinden farklı özellikler taşımaktadır. Örneğin Batı'da kilisede görülen din adamları, Doğu'da camide, Asya'da ise tapınaklarda görülebilmektedir.

Öte yandan, temsille alakalı iki önemli teori; Sosyal bilişsel teori ve Yetiştirme teorisi (ekme)'dir. Her iki teoride kullanım bakımından günümüzde medyanın, sosyal algıyı nasıl değiştirdiğiyle alakalı araştırmalar yapması için kullanılmaktadır. Sosyal bilişsel teori, toplumun davranışlarda televizyon ve sinema gibi medya araçlarının izlenerek ve gözlemlenerek öğrenildiğini iddia etmiştir. Böylelikle stereotipler yoluyla oluşan bilgilerin bu yöntemle ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Gürkan'a göre stereotip ilk olarak Walter Lippman'ın 1922 yılında yazdığı *Public Opinion (Kamuoyu)* adlı kitabında ortaya attığı bir kavramdır. Lippman stereotip kavram ile insanların zihinsel yaşamında resmettiği anlamlara değinmektedir. Anlamlara değinirken özellikle belirli fikirler üzerinde de durmaktadır. Lippman, stereotip kavramını açıklarken, zamanla kalıplaşmış yargılar, klişe düşünceler ve bu birleşimin oluşmasını sağlayan göstergelerden de bahsetmektedir (Gürkan ve Ozan, 2016, s. 31). Bir diğer kuram ise Yetiştirme Teorisi eş deyişle Ekme Kuramıdır. Ekme Kuramında kitle iletişim araçlarının gerçeklik algısını değiştirdiği görüşü hakimdir. Örneğin kitle iletişim araçlarından biri olan sinemada seyirci zamanla gerçeklik duygusunu yitirebilir, izlediği gerçekliğin hayatının bir yansıması olarak görebilmektedir (Serttaş,

2020, s. 4). Temsil kavramı sadece sinemada yer almamış fotoğrafta, resimde ve televizyonda da kendisine yer bulmuştur. Özellikle medya, temsil edilen ideolojileri yayma alanı olarak görülmektedir. *Serttaş*'a göre medya temsilleri, tarafsız veya nesnel değildir. “Temsiller kitle ölçeğinde belirli değerleri ve inançları güçlendirmek için birer araçtır. Bu değerler büyük bir güce sahiptir ve zamanla içselleştirilir ve kabul edilirler” (Serttaş, 2020, s.2). Aktif olan seyirci bu temsiller üzerinden akıl yürütmeler gerçekleştirmektedir. “Müzik, film, pornografi ve televizyon, dünyaya bakış açımızı şekillendirmede bilinçaltı bir etkiye sahip olabilen medyanın örnekleridir ve bu çıkışlar yoluyla baskıcı ideolojiler, bizim bakış açımızın bir parçası olabilirler” (Johnson,2016).

Öte yandan, sinemada karakter oluşumu temsil kavramı göz önünde bulundurularak şekillenmektedir. Karakterlerin söylemleri, jest ve mimikleri, kullandığı kostümler, temsil ettiği grup, bulunduğu toplum gibi benzeri unsurlar bir karakterin nasıl temsil edildiği konusunda seyirciye bilgiler vermektedir. Öyle ki, karakterlerin temsil edilmesine destek olacak şekilde bir filmde müzik kullanımı, ses efektleri, renk seçimleri vb. unsurlarda filmin yapım öncesi (pre-production) aşamasından yapım sonrası (post-production) aşamasına kadar ki sürecinde dikkat edilen unsurlardandır. Bu noktada, yönetmenin ve senaristin seçimleri belirli bir stratejik plan doğrultusundadır. Yönetmen veya senaristin karakterler aracılığıyla asıl vurgulamak istedikleri temsil anlayışı, bu plan doğrultusunda şekillenmektedir.

Kitle iletişim araçlarından olan sinema, toplumun belirli kültürel kodlarını temsiller aracılığıyla aktarmaktadır. Bu nedenle seyirci bu temsil kodlarıyla birlikte belirli bir bakışa sahip olmaktadır. Bu noktada, sinema iktidarların ideolojisini yansıttığı alana girmektedir. Bu sebeple temsiliyet gücü yüksek olan sinemada yer alan temsiller egemen görüşlerin etkisi altında şekillenip, meşrulaşmaktadır (Ryan ve Kellner,1997, s. 32).

Kitle iletişim araçlarından biri olan sinema, toplumun belirli kültürel kodlarını temsiller aracılığıyla aktarmaktadır. Bu nedenle seyirci bu temsil kodlarıyla birlikte belirli bir bakışa sahip olmaktadır. Sinema iktidarların ideolojisini yansıttığı alana girmektedir. Bu sebeple sinemada yer alan temsiller egemen görüşlerin etkisi altında şekillenip, meşrulaştırılmaktadır.

Her film seyirci ile birer bağ kurmak istemektedir. Bu bağ dolayısıyla seyirci filmde farklı olarak görülmemektedir; seyirci aktif olarak metinde kendisine yer bulmak veya metinleri kendi düşüncesiyle hayalinde bir yön belirlemek istemektedir.

İdeolojik bir yaklaşımla ele alınan ve tekrar tekrar seyircinin önüne getirilen aynı temsil modelleri, benzer stereotipler ile karşımıza çıkmıştır. Bu stereotiplerle inşa edilen karakterler, temsil ettiği gurup hakkında bilgileri veya fikirleri seyirciye aktarmaktadır. Bu sebeple sinemada karakter oluşumunda temsiller önemli bir noktada yer almaktadır. Türk Sinemasında din adamı temsilleri dönemleri boyunca siyasi ve kültürel olaylardan etkilenmiş anlatım ve anlayış bakımında belirli farklılıklar göstermiştir. Bu yüzden her dönemde din adamları farklı arketipler olarak ortaya çıkmaktadırlar.

2.2.1 Sinemada Temsil

Temsil kavramı, bir filmin temel anlatım esaslarından biri olarak görülmektedir. Bu temsiller genellikle sinemada stereotipler aracılığıyla seyirciye yansıtılmaktadır. Ayrıca stereotipler seyirciye, bir filmin anlatımını kolaylaştırabilmek açısından da önemli bilgiler vermektedir. Stereotiplerin yanı sıra bir filmde yer alan kamera hareketleri, ışık tasarımı, ses kullanımı, objektif tercihleri, renk kullanımı, dekor, kostüm tasarımları vb. gibi unsurlar da temsil kavramına destek olmaktadır.

2.2.2 Türk Sinemasında Din Adamının Temsili

Sinema, üretildiği toplumun yansımalarından beslenmektedir. “Sinema, kültürel üretimin bir parçası olarak üretim sürecinde toplumun; diline, dinine, geleneklerine, sanatına ve ekonomisine, şekil veren kültürel ürünlerdir” (Kırel, 2005, s.136). Yapımcılar, yönetmenler, senaristler buldukları toplumdan referans alarak kendi görüşlerini sinema aracılığıyla filmlerine yansıtılmaktadırlar. Dönemin kültürel, sosyoekonomik, dini ve siyasi yapısı gibi pek çok etken yönetmeni veya yapımcıları etkileyebilir. Türkiye’de siyasi değişimler ve toplumsal olaylar toplumun her kesimine etki etmiş, bu olaylardan ve değişimlerden etkilenen toplumsal yansımalar yönetmenler, senaristler ve yapımcılar aracılığıyla sinemaya aktarılmıştır. “Yönetmenin anlatımı kurarken seçtiği dil, dünya görüşü, çevresine ve olaylara nasıl baktığı, filmsel anlatımı kurarken seçtiği konu, kamera, ses, renk ve aydınlatma düzenlemeleri, simgesel anlatımları öznel ve dolayısıyla ideolojiktir” (Parsa, 2008, s. 68). Bu noktada, siyasi iktidarlar için sinema propaganda aracı olarak görülmüştür. Öte yandan kitlelere kolay ve az maliyetli olarak ulaşmak isteyen iktidarlar, sinemayı

kullanarak hem düşük maliyetle hem de ulaştığı kitlelerin büyüklüğüyle istedikleri propagandaları yapabilme imkanına sahip olmuşlardır.

Türk Sinemasında tipler seyirciye, bulunduğu grup, savunduğu görüş ve fikirler konusunda bilgiler vermektedir. Örneğin, her kültürün kendisine ait temsil kodları bulunmaktadır. Hristiyanlık ‘da din adamının temsil ediliş şekli; papaz, rahip, rahibe olarak konumlandırılırken, Musevilikte Haham, İslam dininde ise imam olarak karşımıza çıkmıştır. Türkiye’nin modernizm sürecinin başlamasıyla birlikte Türk Sinemasında yer alan din adamları olumsuz karakterler olarak temsil edilmiştir. Türk Sinemasında özellikle çoğunlukla devletin görevlendirdiği din adamlarının aksine halkın içerisinde yer alan köy ve kasaba gibi ücra bölgelerde halkın kanaat önderliğine soyunan din adamları incelenmiş ve aktarılmıştır. Bu din adamları toplum arasında imam, şeyh ve hoca olarak adlandırılmıştır. Kırsalda yaşayan bu din adamları kimi zaman hastalıkları iyileştirdiğini iddia eden üfürükçü, kimi zaman da halkın muska yazdırdığı bir kişi, kimi zaman modernizm karşıtı, kimi zaman keramet gösteren evliya olarak var olmuştur. “Türk Sinemasında yer alan birtakım filmler ve yönetmenler dönemsel olarak değişkenlik gösteren din, dindarlık ve din adamı gibi dini öğeleri veya dini sembollerini üzerlerinde taşıyan din adamı tiplerini olumsuz olarak sinemaya yansıtmıştır. Bu konu hakkında dindar kesim olumsuz eleştirilerde de bulunmuştur” (Ünsler,2003, s.37). Türk Sineması, içerisinde bulunduğu dönemin şartlarından etkilenmiştir. Özellikle Türkiye’de hem siyasi iktidar değişimi hem de bu değişimle din adamı temsili paralel bir şekilde değişen din adamı algısı, Türk Sinemasındaki dönemsel olarak temsil açısından farklılıklara yol açmıştır. Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde yapılan sinema filmlerinde de din adamı, modernizm karşıtlığının yanı sıra cahil, yobaz ve halkın modernleşme sürecindeki en büyük engel olduğu düşünülen karakterler olarak karşımıza çıkarken günümüzde ise buna karşıt olarak din adamı, din felsefesiyle uğraşan, din hakkında yorumlar getiren, halkı etrafında birleştiren, herkes tarafından sevilip saygı duyulan, iyiliğe ve güzelliğe yönlendiren yol gösterici bilge karakterler olarak temsil edilmektedir.

Bu nedenle Türk Sinemasındaki din adamı temsili üç kategoride incelenmiştir.

Yenen’e göre (aktaran İnce, Yılmaz),

Birinci Kategori; 1922-1960 yıllarını kapsayan bu dönem çağdaşlaşma ve modernleşmenin dine olan yaklaşımına paralel bir şekilde özellikle Kurtuluş Savaşı, Millî Mücadele ve Kuvay-i Milliye gibi konuları ele alan filmlerde “dışlanmış din adamı” tiplemesi,

İkinci Kategori; 1960-2000 yıllarını kapsayan bu dönem Türk Sinemasında toplumun bozuk yönlerini içerisinde bulunduran yozlaşmış bir karakter olarak “daraltılmış din adamı” tiplemesi,

Üçüncü Kategori; 2000’li yıllardan itibaren Türk Sinemasında yer alan toplumsal yaşamın gerçek bir aktörü olarak “kabullenilmiş din adamı” karakteri (İnce, Yılmaz, 2020, s. 730).

Dışlanmış din adamı, daraltılmış din adamı ve kabullenilmiş din adamı kategorilerinin farklılık noktalarını, dönemin siyasi ve toplumsal dinamikleri üzerinden okunabilmektedir.

2.2.3 Politik, Toplumsal, Kültürel Değişimin Sinemadaki Din Adamı Üzerindeki Etkisi

Toplum, siyasi iktidarın dayattığı fikirleri benimseyebilir veyahut karşı duruş sergileyebilir. Her iki noktadan esinlenen yönetmenlerde filmlerinde bu görüşleri eleştirebilir, savunabilir ya da sadece yansıtabilirler. Bu nedenle zamanla sinemada akımlar doğmuş, oluşturulan her akım belirli ideolojik düşüncelerden etkilenilerek ortaya çıkmıştır. Örneğin; toplumsal gerçekçi sinema, devrimci sinema vb. akımlar dönemin şartlarından etkilenmiştir. Bu nedenle Türkiye’nin modernleşme yolunda din ve geleneklerin toplumu geriye götüreceği görüşü ilk dönem Türk Sinemasında yer edinmiştir. Cumhuriyet’in ilk döneminde sinema hakkında denetleme kurumu oluşturulduğu ve din propagandası yapan filmler hakkında tedbirlerin alındığı görülmektedir. 19 Temmuz tarihinde yayınlanan resmî gazete kararnamesinin 5’inci maddesine göre “Din propagandasını istihdaf ve askerlik şerefini ihlal edici mevzuları ihtiva eden ve içtimaî terbiye ve adaba ve umumî emniyet ve intizama sui tesiri dai ve memleketimiz aleyhine tertip edilmiş müfteriyatı havi ve dost devletlerle olan siyasî münasebetleri muhil olan filmlerin Türkiye dahilinde gösterilmesine müsaade olunmaz” (1932). Daha önceleri ise “Sansür yetkisi 1932 yılına kadar valiliklere tanınmıştı. Filmler hangi şehirdeki sinemada gösterilecekse, o sinemada iki polis memuru tarafından kontrol edilmekte ve filmler hakkında rapor hazırlanmaktaydı. Filmler, ayrıca gönderildikleri şehirlerde yeniden denetlenmekteydi” (Lüleci,2015, s. 435). Cumhuriyet devrimlerinin dine ve onu temsil eden din adamı statüsüne olan bakışının yanında Tevhid-i Tedrisat Kanunu (1924), Hilafet makamının kaldırılması (1924), Tekke ve Zaviyelerin kapatılması (1925), Şapka Kanunu (1925), Ezanın Türkçeleştirilmesi (1932), Lakap ve unvanların kaldırılması (1934) gibi siyasi kararlarda din adamı statüsü belirli alanlarda sınırlandırılmıştır. Böylelikle din adamının sosyal, kültürel ve siyasi sınırlarının çizilmesi sağlanmış, tüm din alanı Diyanet İşleri Reisliğine bağlanarak köklü reformlar yapılmıştır. Diyanet İşleri

Reisliğine bağlanmasıyla birlikte zamanla din adamı kavramı din görevlisine dönüştürülmüştür. Böylelikle din adamı ve din görevlisi kavramlarıyla toplumda var olan din adamlarını resmiyet ve gayri resmi olarak ayrılması sağlanmıştır. İlk dönem Türk Sinemasında din adamı, özellikle resmi olmayan din adamı olarak temsil edilmiştir.

Demokrat Parti yıllarında ise özgürlük, hürriyet gibi kavramların üzerine gidilmiş din alanında da hürriyetlerin artması gerektiğine vurgusu yapılmıştır. Ezanın Arapça okunma yasağının kaldırılmasının yanında devlet radyosunda kuran okunması, cami yapımları ve imam hatip okullarının açılması, müfredata seçmeli din derslerinin konulması gibi belirli noktalarda dini özgürlüklerin tanınması sağlanmış ve toplumda irticai faaliyetlerin önüne geçilmesi gerektiği hakkında düşünceler ortaya konmuştur. Bununla beraber, dine ve din adamına bakıştaki yumuşamanın etkisi sinema filmlerine yansımıştır. “Özellikle belgesel nitelikli filmlerde hac gibi ibadetler ve filmin konusuyla uzak yakın bağlantısı olmayan dini öğeler (ezan, mevlit, türbe ziyareti vs. gibi) başta kırsal kesimlerdeki insanlar olmak üzere dini hassasiyeti yüksek kimseleri adeta istismar edercesine gelişigüzel kullanılmaya başlanmıştır” (Işık,2018, s. 806). 1950’lerin ortalarından itibaren “Hazreti Filmler Akımı” ortaya çıkmış, dönemin sinema filmlerinde ana tema olarak dini karakterler ön plana çıkarılmıştır.

Millî sinemadan önce çekilen bu filmlerin özellikle İslam dininde önemli yer teşkilden dini önder ve kişiliklerin hayatlarını konu almaktadır. Bu filmlerde kutsal kitaplarda yer alan hikayeler, kişiler, peygamberler, din büyükleri, geniş halk kitlerinin ilgisini çekmek için genellikle Hollywood film kalıpları içerisinde beyazperdeye yansıtılmıştır” (Özön, 2008, s. 212).

Hazreti Eyüp’ün Sabrı (1965), Hayatı (1965), Veysel Karani (1965), Yahya Peygamber (1965), Anadolu Evliyalari (1969), Hazreti Ali ve Cennet Fedaileri (1965) bu tür filmlere örnek gösterilmektedir. 1960’lı yıllara gelindiğinde ise sinemada özgürlükçü hareketler görülmektedir. 1960 Anayasasının kabulüyle birlikte tanınan özgürlükler bu dönem filmlerine yansımış, toplumun sorunlarına parmak basan filmler çekilmiştir. Devrimci Sinema ve Toplumsal Gerçekçi Sinema gibi akımlar dönemin siyasi ve kültürel olaylarını ele almış, toplumun sorunlarına yönelmişleridir. 1960’li yılların ortasından sonra ise Milli Sinema Akımı gibi akımlar, din adamlarını olumsuz temsil eden filmlere karşı bir duruş olarak ortaya çıkmaktadır. Bu tür filmlerin ortaya çıkmasıyla birlikte din adamlarının sinemada temsil edilişleri de çeşitlenmiştir. 2000’li yıllara kadar Türk siyasetinde ve kültüründe değişen olaylar doğrudan Türk Sinemasındaki din adamlarının temsilini etkilemiştir. Siyasi yönelimler sinemadaki

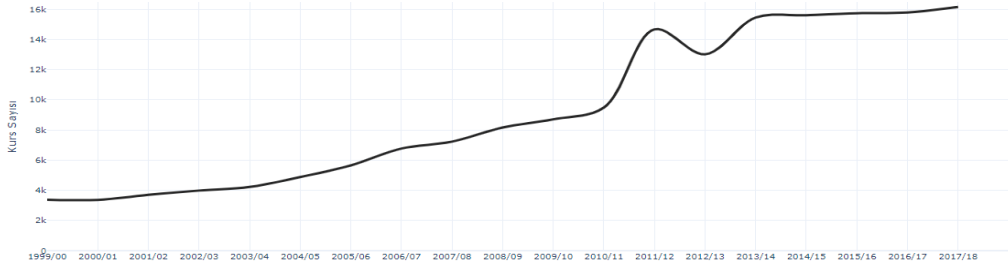
din adamları üzerinde belirli temsillerin oluşmasına neden olmuştur. Özellikle 2000’li yıllara kadar din adamları, Türk Sinemasında toplumsal olayların olduğu köy temalı filmlerde daha çok feodal sistemin savunuculuğunu yapan, kendisini köylünün üstünde, daha çok köy ağasının yanında konumlandırılan, sistemi eleştirmeyip sistemi savunan din adamları olarak temsil edilmektedir. *Züğürt Ağa (1985)*, *Kibar Feyzo (1978)*, *Üç Kağıtçı (1981)*, *Şark Bülbülü (1979)* gibi filmler bu din adamlarına örnek teşkil etmektedir.

2000’li yıllarda Adalet ve Kalkınma Partisinin (AKP) muhafazakar demokrat bir parti olarak hükümete gelmesiyle birlikte, toplumda din ve din adamı popülaritesinin arttığı gözlemlenmiştir.

Akyüz’e göre, Ak Parti iktidarı ile belirli din politikaları hayata geçirilmiştir. Başörtüsü yasağının kamu ve kuruluşlarında kaldırılması, İmam Hatip Liselerinin ortaöğretim kısmının yeniden açılması, İlahiyat Fakültelerinin kuruluşu ve kontenjanlarının en üst seviyede tutulması, Kuran kurslarının açılmasının kolaylaştırılması ve yaygınlaştırılması gibi pek çok politika hayata geçirilmiş dinin popülaritesinin artması sağlanmıştır (s.242-243).

KUR’AN KURSU SAYISI

2000’de 3bin olan kurs sayısı, 2018’de 16,2 bine ulaşmıştır.



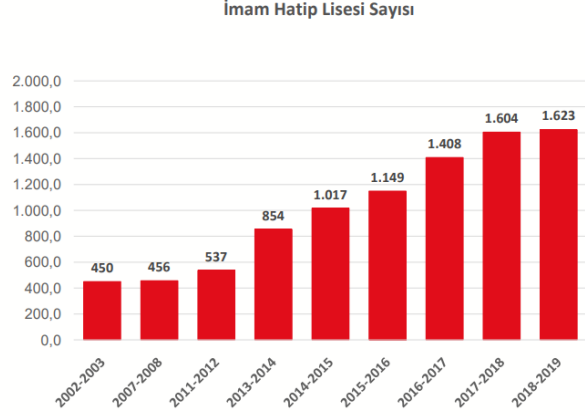
Şekil 1 Kur’an Kursu Sayısı

(Kur'an Kursu Sayısı | Veri Kaynağı - Veri Kaynağı (verikaynagi.com) Erişim Tarihi: 01.09.2021)

Yukarıda verilen grafikte görüldüğü gibi 2000’de Kur’an Kursu sayısı 3 bin iken 2018’DE 16.2 bine ulaşmıştır.

PowerPoint Presentation (sodev.org.tr) Erişim Tarihi: 01.09.2021

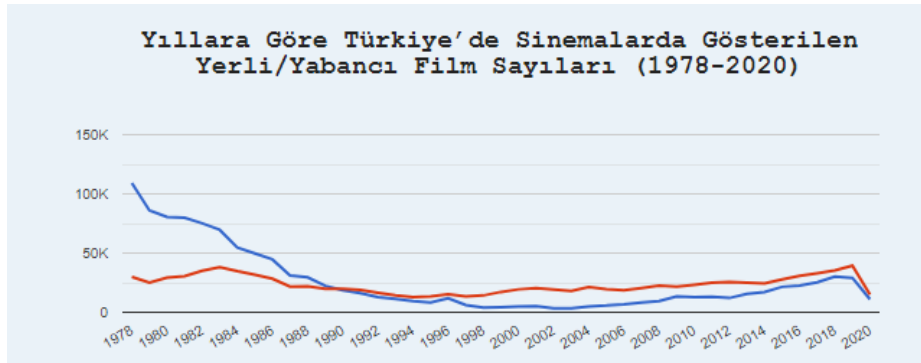
Öğretim Yılı	İHL Sayısı
2002-2003	450
2007-2008	456
2011-2012	537
2013-2014	854
2014-2015	1.017
2015-2016	1.149
2016-2017	1.408
2017-2018	1.604
2018-2019	1.623



Şekil 2 İmam Hatip Lisesi Sayısı

Yukarıda verilen grafiğe göre 2002 yılında İmam Hatip Lise sayısı 450’ iken 2019 yılında 1.623 sayısına ulaşmıştır.

2000 yılından itibaren sinemanın dijital dönüşümü ile birlikte muhafazakar sermaye, daha fazla film çekebilme imkanına sahip olmuştur. Özellikle 2000 yılı sonrası Türkiye’de sinema salonları hızla artmış, seyirci sayısı ve gösterime giren yerli filmlerde de kayda değer artışlar görülmüştür.

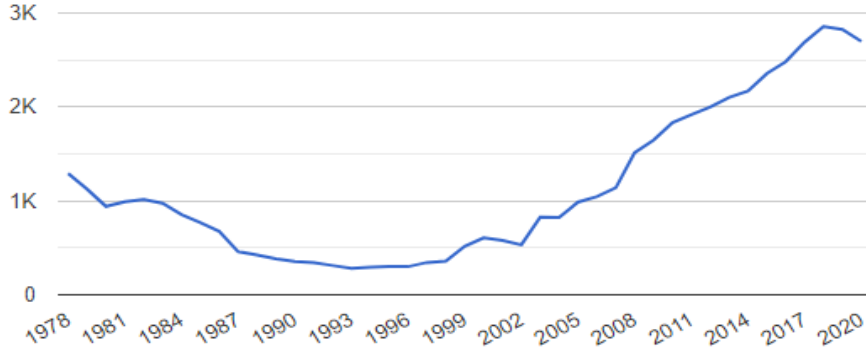


Şekil 3 Seyirci Sayısı

(Yıllara Göre Türkiye’de Yerli/Yabancı Sinema Seyircisi Sayıları (1978-2020) – @DrDataStats) Erişim Tarihi: 01.09.2021.

Türkiye’de sinemalarda gösterilen yerli filmler 2000’li yıllara doğru düşüş eğilimine, 2002 yılından itibaren ise toparlanma sürecine girmiştir. İstatistikte görülen mavi çizgi gösterime giren yerli filmleri, kırmızı çizgi ise gösterime giren yabancı filmleri göstermektedir.

Yıllara Göre Türkiyede Sinema Salonu Sayıları

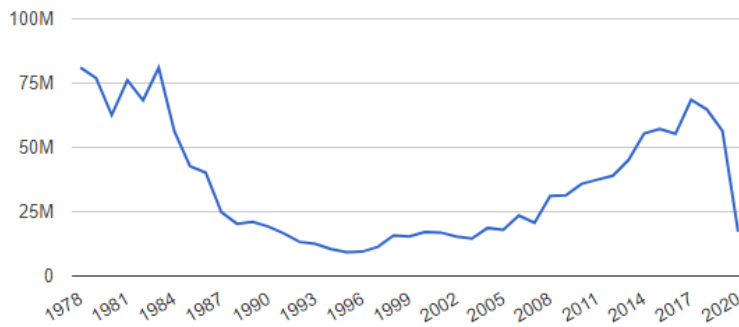


Şekil 4 Sinema Salonu Sayısı

(Yıllara Göre Türkiye’de Sinemalar – @DrDataStats) Erişim Tarihi: 01.09.2021

Üstte verilen istatistikte özellikle 2002 yılı sonrası Türkiye’inde sinema salonu sayılarında belirli artışın olduğu gözlemlenmiştir.

Yıllara Göre Türkiye’de Sinema Seyircisi Sayıları



Şekil 5 Seyirci Sayısı

(Yıllara Göre Türkiye’de Sinemalar – @DrDataStats) Erişim Tarihi: 01.09.2021

Üç tabloda da görüldüğü üzere 2002 yılından itibaren Türk Sinemasını destekleyen belirli kırılmaların olduğu gözlemlenmiştir. Sermayeye erişim, dijitalin dönüşümü, seyirci tekrar yakalanması ve yerli filmlerde ki artışla birlikte sinemanın da popülaritesi artmıştır.

İktidarın muhafazakar politikalarıyla birlikte Türk Sinemasındaki din adamlarının temsili konusunda yeni tartışmalar ortaya çıkmıştır. Özellikle gelişen Türk sinema ve dizilerinde din adamlarının daha önceki yıllara göre beyaz perdeye daha olumlu karakterler olarak yansması gerektiği savunulmuş, bunun için resmî kurumlarda kongreler düzenlenmiştir. Ayrıca bu yıllarda zaman zaman din adamları sistemi sorgulayan, dini olaylara felsefe yolu ile yaklaşan ya da komedi unsuru olarak da kullanılmaktadır.

2015 yılında, Diyanet İşlerinin düzenlediği II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi Sonuç Bildirisi yayımlanmıştır. Bildirinin 2'nci, 3'üncü, 7'nci ve 8'inci maddelerinde Türk film ve dizilerinde yer alan din adamlarının nasıl anlatılması gerektiği hakkında öneriler sunulmuştur. Özellikle din adamının temsiline TRT'nin büyük bir sorumluluk taşıdığı bildiride yer almıştır. Bildiride yer alan aşağıdaki ifadeler konumuz açısından önemlidir:

Kitle iletişim araçları, aile kavramını koruyan içerikler üreterek toplumu ortak fikirler etrafında birleştirmelidir. Böylelikle toplumu daha huzurlu bir hale getirmesi de sağlanmalıdır. Bireysel olgulardan daha çok toplumsal ilkelere değinilmesi gerekmektedir. Bu kitle iletişim araçlarında yer alan din, öğretici ve didaktik içeriklere nazaran daha çok günümüz insanına hitap eden içeriklerden oluşmalıdır. Özellikle kitle iletişim araçlarında din konusunda yer alan içerikler, ilahiyat, sanat ve iletişim alanlarıyla ortak çalışmalı, yurt içi ve yurt dışındaki vatandaşlara yönelik içeriklerde belirlenmelidir. Telif haklarının konusunda da hassaslık gösterilmesi sağlanmalıdır. Hollywood filmlerinde yer alan din adamları saygın, rehber karakterler olarak ortaya çıkarken Türk Sinemasında yer alan din adamları tarihsel süreçte uçkağıtçı, gerici, yobaz, toplumu yanlış yönlendiren insanlar olarak temsil edilmektedir. Bu nedenle toplumda din adamlarına karşı bakışta da farklılar gözlendiği görülmektedir. Böylelikle din adamlarına karşı bakışla birlikte dine karşı olan bakışta etkilenmektedir. Özellikle erken Cumhuriyet dönemi filmlerinde din adamının vatan haini olarak gösterilmesi, töre konulu dizi ve sinema filmlerinde din adamlarının sapık olarak veya o işi meşru gösteren din adamları olarak gösterilmesi de toplum tarafından din adamlarının sorgulanmasına neden olmaktadır.

Özellikle bundan sonra yapılacak dizi ve filmlerde din adamının olumsuz imajını zedeleyen içerikler üretilmemesi, temsil edilirken ise saygın, kültürlü, yardımsever toplumun çıkarlarını düşünen karakterler olarak tasarlanması istenmektedir. Dini mesajların ve içeriklerin de toplumun bulunduğu çağa uygun olarak yansıtılması gerekmektedir. Bu sebep ile din görevlisini doğru şekilde tasvir edecek film üreticilerinin din konulu araştırmalardan haberdar ve bilgi sahibi olması beklenmektedir (Bardakoğlu, 2005).

Zamanla değişen iktidar yapısı sanatın ve özellikle popülaritesi yüksek olan sinemanın üzerinde belirli etkilere sahipti. Filmlere yansıyan ideoloji karakterlerde hayat bulmaktadır. Bu nedenle karakterler tasarlanırken, temsili kimlerin gerçekleştirdiği, hangi kurumlar tarafından desteklendikleri, temsil ettiği kişinin özelliklerinin neler olduğu gibi pek çok sorulara cevap verilmesi beklenmektedir. Sinemada karakter oluşumu ve hikaye süreci zamanla belirli çerçevelere oturtulmuş ve bu tip sorulara cevaplar aranmıştır.

2.3 Sinemada Klasik Anlatı

Klasik anlatı sinemasının dramatik yapısı Aristoteles'in Poetikası'na dek uzanmaktadır. Bu tip dramatik yapının asıl temeli bir bütünlük oluşturacak şekilde giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur. "Bir bütün ise, başı, ortası ve sonu olan şeydir" (Aristoteles,1987, s.27). Bu tip yapılarda gerçeklik algısı oluşturulmamaktadır. Öykü anlatımı için sinemada birçok anlatım biçimi bulunmaktadır. Bunlardan yalnızca biri olan klasik anlatı sineması, seyirciyi birey olarak tek tek ele almamaktadır. Genellikle klasik anlatı, filmlerini kurgularken seyirci erişilebilen bir kitle olarak düşünmektedir. "Her anlatıda olmazsa olmaz bir takım temel kavramlar; zaman, uzam, karakterler, eylemler, olaylar, çatışma, neden sonuç ilişkisi, anlatıcının konumu ve bu kavramlara görece yakın zamanda eklenen seyircinin konumu onların bu arayışına yardımcı olur" (Yaren, 2013, s.167). Bu nedenle karakter tasarımlarında karakterin bulunduğu zaman, mekan uyumu gibi veya temsil ediliş şekillerinde karakteri ön plana çıkararak seyirciye açık bir dille seyircinin kolay anlayabileceği bir tarzda filmler çekilmek istenmektedir. Böylelikle Hollywood tarzı çekilen bu filmlerin içerik tasarımının birbirleriyle aynı şekilde olmasının sebebi ticari başarının sağlanmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Bu yapıda çekilen filmlerin karakter tasarımları da standart karakter inşası ile sağlanır. Böylelikle seyirci karakterlerin rollerini çabucak anlama imkanına sahip olarak hangi karakterle empati kuracağını hangisiyle kurmak istemeyeceğine karar vermektedir. "Karakterlerin kişiliği değil olay örgüsü içindeki eylem konumları değerlendirilir. Yani karakterler söz konusu olduğunda önemli olan işlevdir" (Yaren,2013, s.176). Klasik anlatı sineması da Aristoteles'in Poetikası'na benzemektedir. Giriş, gelişme ve sonuç gibi üç temel unsurdan oluşan Poetika anlatımın en kolay yolunu oluşturmaktadır. Klasik anlatı sinemasında benzer şekilde serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm aşamalarına sıklıkla rastlanmaktadır.

Rastlanan bu tür yapıları açıklarken karakterler üzerinden kurulurken anlatım şekli en açıklayıcı yöntem olarak gösterilebilmektedir. Klasik anlatı sinemasına göre tasarlanan filmler içerik olarak ayrışsa da anlatı yapısı bakımından birbirleriyle benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. ‘Klasik Hollywood Sineması’ klasik anlatı sineması için en belirgin örnek olarak görülmektedir. Vladimir Propp’un *Masalın Biçimbilimi* kitabına göre karakterin işlevi 30’unsurdan oluşmaktadır.

Bunlar;

- 1-Uzaklaşma: Aileden biri evden uzaklaşır.
- 2-Yasaklama: Kahraman bir yasakla karşılaşır.
- 3-Yasağı Çiğneme: Yasak çiğnenir.
- 4.Soruşturma: Saldırgan Bilgi edinmeye çalışır.
- 5-Bilgi Toplama: Saldırgan Kurbanı hakkında bilgi toplar.
- 6-Aldatma: Saldırgan Kurbanını ya da servetini ele geçirmek için kahramanı aldatır.
- 7-Suçta Katılma: Kurban aldanır istemeyerek düşmana yardım eder.
- 8-Kötülük: Saldırgan aileden birine zarar verir.
- 9-Eksiklik: Aileden birinin bir eksiği vardır, aileden biri bir şeyi elde etmek ister.
- 10-Aracılık: Kötülüğün ya da eksiğinin haberi yayılır, kahramana başvurulur, kahraman ortaya çıkar. Kahramanın gitmesine izin verilir.
- 11-Karşıt Eylem Başlangıcı: Aracıyı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir.
- 12- Gidiş: Kahraman evinden ayrılır.
- 13- Bağışçının İlk İşlevi: Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama, saldırı ile karşılaşır.
- 14-Kahramanın Tepkisi: Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir.
- 15-Büyülü Nesnenin Alınması: Büyülü nesne kahramana verilir.
- 16- İki Krallık Arasında Yolculuk: Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir.
- 17-Çatışma: Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.
- 18-Zafer: Saldırgan yenik düşer.
- 19-Giderme: Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.
- 20-Geri Dönüş: Kahraman geri döner.
- 21-İzleme: Kahraman izlenir.
- 22-Yardım: Kahramanın yardımına koşulur.
- 23-Kimliğini Gizleyerek Gelme: Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da bir başka ülkeye gider.
- 24-Asılsız Savlar: Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.
- 24-Güç İş: Kahramana güç bir iş önerilir.
- 25-Güç İş Yerine Getirme: Güç iş yerine getirilir.
- 26-Tanınma: Kahraman tanınır.
- 27-Ortaya Çıkarma: Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.
- 28- Biçim Değiştirme: Kahraman yeni bir görünüm kazanır.
- 29- Cezalandırma: Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.
- 30- Evlenme: Kahraman evlenir ve tahta çıkar (Propp,2020, s. 29-65).

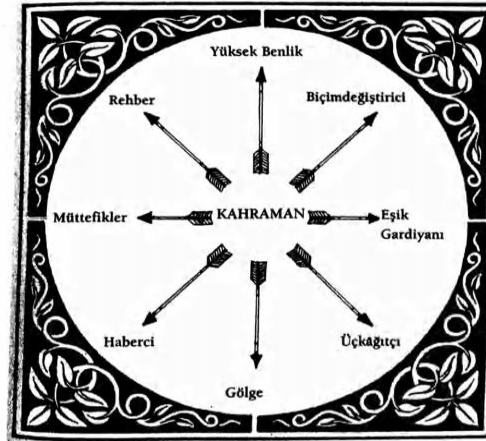
Bu sebeple klasik anlatıda metin ana kahramanın üzerinden anlatılmaktadır. Ana karakterin çevresinde kurulan olaylar, mekan tasarımı, karakterler gibi unsurlar ana karakterin hikayeyi kolayca aktarımı için filmde yer edinmektedir.

2.3.1 Sinemada Arketip

Arketip kavramı ilk olarak Gustav Jung'un ortaya çıkardığı bir konudur. İnsanlığın kolektif bilinçaltının oluşturduğu, birtakım karakterlerin olduğunu aktarmıştır. Joseph Campbell A Hero With Thousand Faces kitabında bu konuya değinmektedir.

Gustava Jung'a göre arketip, arayış içerisindeki kahramanlar, maceraya çağıran haberciler, sihirli hediyeler veren yaşlı bilge insanlar, yolları kesişmiş gibi görünen eşik gardiyanları, biçim değiştiren yol arkadaşları, onları yok etmeye çalışan düşmanlar, uçkağıtçılar gibi yaygın karakterleri kapsayan bir terimdir (Vogler, 2009, s.65).

Arketip, insan ırkının antik kalıpları anlamına gelmektedir. Arketip kullanımı bir öyküde yer alan karakterin amacını ve yolculuğunu öğrenebilmemiz için önemli bir araçtır. Joseph Campbell'e göre arketip, vücudun işleyişindeki organlara benzemektedir. (Vogler, 2009, s.66). Bu nedenle zamanla oluşturulmuş bu kalıbı kullanan öykücüler, ortak öykücülük anlayışını geliştirmişlerdir. Arketip karakterler, öykülerde öykü boyunca sabit bir arketipe sahip olmamıştır. Birden fazla arketip niteliklerini de içlerinde barındırmışlardır. Arketipler tarot kartları gibi insani niteliklerin benzer ve karşıtlıkları şeklinde oluşturulabilmektedir. Bu nedenler arketipler öykücü için bir yön belirleme alanıdır. Kullanılan en yaygın arketipler, kahraman, rehber, müttefik, eşik gardiyanı, biçim değiştirici, haberci, gölge ve uçkağıtçıdır.



Şekil 6 (Vogler, 2009, s.67)

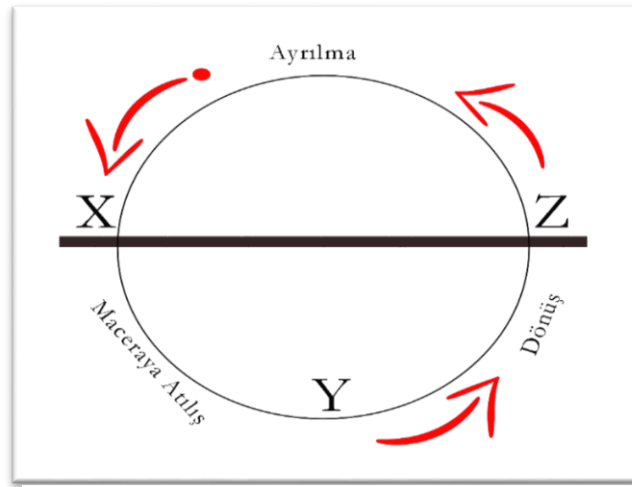
Öykülerde arketipler, sınırlı kalmamakla birlikte birçok farklı arketipte bulunabilmektedir.

Vogler'e göre en yaygın arketipleri şu şekilde açıklayabiliriz.

- 1- Kahraman: Egonun kimlik ve bütünlük arayışını sergilemektedir. Tek olarak değerlendirilip, herkesten ayrı tutulmaktadır. Gerçekleştirmeye çalıştığı psikolojik görevde engelleri aşan, kendini diğerlerinden ayıran arketiptir. Kahramanın çevresinde, hainler, baştan çıkarıcılar, günah keçileri, rehberler gibi pek çok karakter bulunmaktadır.
- 2- Rehber: Kahramana yardım eden, onu yetiştiren olumlu karakterlerdir. Campbell'e göre rehber karakter, bilge yaşlı adam veya bilge yaşlı kadındır. Öykü boyunca kahramanı eğiten, kahramana yönünü gösteren ve hediyeler veren konumdadır. Rehberler genellikle Tanrının sesinden ve ilahi söylemlerden konuşurlar. Rehber karakterler, kahramanların yolun sonunda dönüşeceği kişilerdir. Rehber karakterler öykülerde, ebeveynler, ustalar, profesörler gibi yol gösterici kişilerden oluşmaktadır. Rehber karakterler kimi zaman kahramanı motive ederek yolculukta kalmasını sağlamaktadır.
- 3- Eşik Gardiyanı: Yeni bir dünyaya açılan kapıda yerleştirilmiş güçlü gardiyan. Olumsuz olarak karşımıza çıktığı sanılsa da öyküde zamanla kahramanın müttefiki olabilmektedir. Kahramana karşı tehditkar tavır alsalar da ilerleyen zamanlarda değişebilmektedir. Eşik gardiyanları düşman karakterlerden daha çok düşmanın yanında yer alan paralı askerlerden oluşmaktadır.
- 4- Haberci: Haberci karakterler meydan okumaları duyurmakla görevlidirler. Karakterlerin motivasyonunu sağlamada işe yarabilir, ayrıca olayların anlatımı içinde önemli bir noktada durabilirler. Öykünün sıkıştığı durumlarda veya karakterlerin tekrar motivasyonu sağlaması için gerekli değişimin haberini getiren karakter olarak belirlenmektedir.
- 5- Biçim Değiştirici: Biçim değiştirici güçlü bir arketiptir. Genellikle kahramanın sevgili veya partneri olmaktadır. Sadakatleri ve güvenilirlikleri düşüktür. Görünüşleri ve ruhları hızlıca değişebilmektedir. Genellikle öykülerde cadılar ve büyücüler olarak karşımıza çıkarlar. Bir başka biçim değiştirici örnek ise femme fatek kadın arketipi örnek gösterilebilmektedir. Biçim değiştirici arketip en esnek arketiptir.
- 6- Gölge: İç dünyada baskı altına alınmış duyguların gücünü temsil eder. Gölgeler hoşnut olmadığımız korkulardır. Daha çok düşman karakterler için kullanılmaktadır. Gölge diğer arketiplerle birleştirilebilir. Birden fazla maske takan arketipler anlatımı güçlendirebilir. Hem olumlu hem de olumsuz yönde görülebilmektedir. Özellikle gölge düşmanları tasvir etse de en güçlü yanı düşmanın bilinmeyen sınırlarını kavramakta oldukça başarılı bir metafor olarak kullanılmalıdır.
- 7- Müttefik: Kahramanlar yolculukta destek isteyebileceği müttefikler edinmek isterler. Kahramanın konuşabileceği, duyguları ve öyküdeki önemli sorunları ortaya çıkaracak birinin varlığı kahraman için önemli olabilmektedir.
- 8- Üç Kağıtçı: Üçkağıtçı arketipi, değişimi ve yaramazlığı simgelemektedir. Üç kağıtçı mitler pek çok mitte baş figürdür. Olumsuzlukları güldürüyle anlamlı halde seyirciye aktarırlar. Daima statükonun düşmanıdır. Sıkıcı bir durumdan güldürü ile akışı değiştirebilir (Vogler, 2009, 65-131).

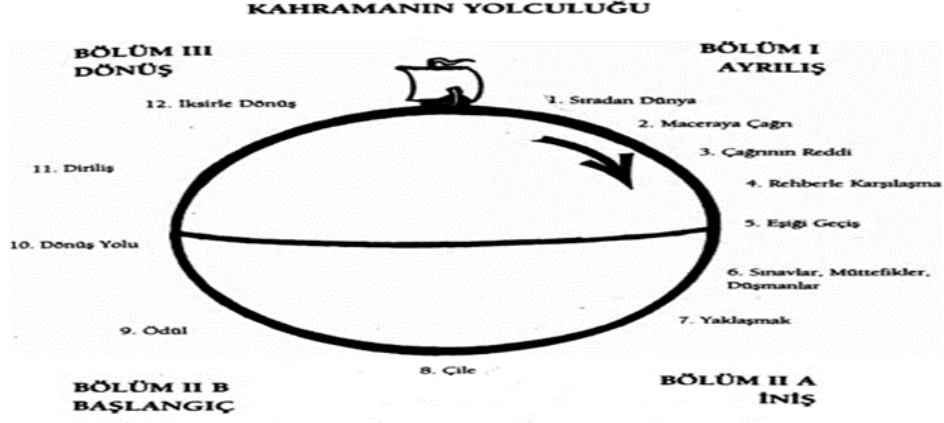
2.3.2 Kahramanın Yolculuğu (Monomit)

Hikayeler çoğunlukla mitlerden oluşur. Bu nedenle dinlerde, mitolojik kaynaklardan gelen ya da hayal gücüyle oluşturulan varlıklar, kahramanın yolculuğun da önemli bir yer tutmaktadır. “Dinler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojiadaki büyük buluşlar, uyku kaçırıcı düşler hep mitin o temel, büyülü yüzüğüden fıskırır” (Campbell,2020, s. 13). Mitler aracılığıyla tragedyaya oradan da komedyaya uzanan süreçle birlikte kahramanın yolculuğunda zamanla belirli hatlar oluşturulmaya çalışılmaktadır. Bu mitlerde yer alan olay örgüsünün, diğer öykülerde de aynı şekil ortaya çıktığını düşünen Campbell, monomit ismini verdiği belirli bir sistem geliştirmiştir.



Şekil 7 Kahramanın yolculuğu

Temelde ayrılma – maceraya atılış- dönüş olarak oluşturulan bu sistemdeki asıl amaç, kahramanın yeni bir hayali dünyaya girdikten sonra karşılaştığı güçleri mağlup edip yenmesi ve girdiği o hayali dünyada büyük bir kazanım ya da güç elde edip tekrar bulunduğu yere dönmesidir. “Prometheus göklere çıktı, tanrılardan ateşi çaldı ve aşağı indi. İason, gemisiyle Çarpışan Kayalar’ın arasından bir mucizeler denizine yelken açtı, Altın Post’u koruyan canavarı yendi ve hakkı olan tacı bir gaspçıdan geri alması için gereken güç ve postla geri döndü” (Campbell,2020, s. 35). Joseph Campbell’ in kitabında yer alan modeli geliştiren Christopher Vogler, *Yazarın Yolculuğu* kitabında Campbell ‘in 17 aşamalı olarak ortaya koyduğu modeli Vogler 12 aşama üzerine kurmuştur (Vogler, 2009, s.46) .



Şekil 8 Kahramanın yolculuğu 2.

Mitler ve öykülerde yer almış kahramanlardan biri olan yardımcı karakter de kahramanın yolculuğunda önemli bir yer tutar. *Yazarın Yolculuğu* kitabında yer alan rehberle karşılaşma bölümünde yer alan rehber karakteri isimlendirilirken kimi zaman yardımcı karakter, kimi zaman yol gösterici ya da bilge karakter olarak da isimlendirilmektedir. Bazen bir dinin yol göstericisi, bazen doğaüstü bir gücün gönderdiği bir yardımcı, bazen ise bir usta olarak karşımıza çıkan bilge karakter, kahramanın zorlu süreçlerinde veya maceraya girmesinde önemli bir role sahiptir. Karakterlerin sıkıştığı noktalarda ya doğaüstü bir olayla ortaya çıkmaktadır ya da yaşlı bir keşiş olarak belirlemektedir. Temelde bu görüş peygamber kıssalarında, tasavvuf menkıbelerinde, halk arasında geçen öykülerde kendisine yer edinmiştir. Kimi zaman zor zamanlarda yetişen Hızır (a.s) olarak kimi zaman ise sufinin kötü ahlakını güzelleştirmeye ve yolculuk esnasında başına gelebilecek felaketlerden müridini korumaya çalışan mürşit, olarak gösterilmektedir. Örneğin, Attar'ın *Tezkiretül Evliya* kitabında geçen öyküde şeyh bir gün evine gelen misafire ikramda bulunmak ister, lakin evde pişirilmiş birkaç yufka dışında herhangi bir şey yoktur. Bunu gören şeyh hanımına, yufkanın üstüne bir örtü örtmesini ardından yufkaya eline sokmasını ama örtüyü kaldırmamasını böylelikle dilediği kadar ekme çıkarabileceğini söyler. Örtünün altından büyük bir kalabalığa yetecek kadar ekme çıkar lakin bir zaman sonra şeyhin hanımı yufkanın örtüsünü açar, açtığında görür ki ekme kalmamıştır. Şeyh hanımına hata ettiğini, örtüyü kaldırmaması gerektiğini eğer kaldırmasaydı kıyamete kadar örtünün altından ekmeğin çıkacağını söyler (Attar,2017, s.798).

Campbell, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu kitabında anlattığı çağrının reddediliş aşamasından sonra doğaüstü yardım aşamasına değinmektedir. “Çağrıyı reddetmeyen

kahramanın yolculuğundaki ilk karşılaşma, macerayı aşması gereken ejderhalara karşı tılsımlar sağlan koruyucu bir figürle (genellikle ufak tefek yaşlı bir kadın ya da erkek) yaşanır” (Campbell, 2020, s. 70). Bu figür ise iyi kalpli ve koruyucu bir gücü temsil eder. Karakterin eşik geçişlerinde, ölümle burun buruna kaldığı durumlarda arkasında her zaman doğaüstü bir güç olarak yer alan bu figür karakter için bir güvence görevi görmektedir. Bu figürler sadece kadın değildir erkek figürlerde kendilerine yer bulmaktadırlar. Kimi zaman bir derviş, kimi zaman bir keşiş, kimi zaman bir çoban, kimi zaman bir öğretmen olarak temsil edilmektedir. Örneğin *Yüzüklerin Efendisi* (Peter Jackson, 2001) filminde yer alan Gandalf karakteri bahsettiğimiz bu figüre uymaktadır. *Masalın Biçim Bilimi* adlı kitapta Vladimir Propp yardımcı karakterin eylem alanını anlatırken “Kahramanın uzamda yer değiştirmesi, kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi, izlenme sırasında yardım, güç işleri yerine getirme, kahramanın biçim değiştirmesi” olarak açıklamıştır (Propp, 2020, s.80). Yardımcı karakter bir yolculukta kılavuz görevini görmektedir. Ana karakterle yolculuğa çıkan kılavuz karakter, yolculuk sona erdiğinde karakterle arasındaki bağ kuvvetlenir ve aralarında bir bütünlük sağlar. “Yardımcının en önemli özel niteliklerinden biri kahince bilgeliğidir. Kahin at, kocanın kahin karısı, bilgelik yeteneği olan çocuk vb. Yardımcının yokluğunda, bu nitelik kahramana geçer. Sonunda da kahin kahraman görüntüsü çıkar ortaya” (Propp, 2020, s. 84). Kahramanın yolculuğunda rehber ile karşılaşma durumu, tasavvuf kaynaklarıyla benzerlik göstermektedir. Kahramanın maceraya atılışı, sufinin manevi terbiyeye girişiyle, kahramanın engelleri aşısında keşişin yardımı, sufinin ise mürşidinin yardımıyla, kahramanın bilge karakterle olan benzerliğinin, sufinin zamanla mürşidine olan benzerliği arasında bir bağ bulunmaktadır. Özellikle bu çalışmada incelenecek filmlerde de bu tasavvufi yolculuk ile kahramanın yolculuğu arasında bağ kurulurken, karakter tasarımında da belirli benzerlikler göze çarpmaktadır.

BÖLÜM 3

3. TÜRK SINEMASINDA DİN ADAMI TEMSİLİNİN TARİHSEL SÜREÇLERİ

Din adamlarının temsil ediliş şekillerine tarihsel süreç içerisinde bakıldığında üç ayrı dönemle görülmektedir. Bunlardan ilki 1922-1960 yılları arasında olan Dışlanmış³ Din Adamı temsili, diğeri 1960-2000 yılları arasında olan Daraltılmış⁴ Din Adamı temsili ve son olarak 2000 sonrası Kabul edilmiş⁵ Din Adamı temsilleridir.

3.1 1922-1960 Dışlanmış Din Adamı

Aydınlanmacı fikirler, modernizm hayali bu dönemde etkili olmuştur. 1922-1960 yılları arasına ‘‘Erken Cumhuriyet’’ dönemi de denilmektedir. Batıda görülen klisenin sorgulanması dönemin siyasi ikliminde din ve din adamı konusunda tartışmalara neden olmuştur. Muasır medeniyet seviyesine ulaşılmaya çalışırken toplumda, akıl ve bilim gibi kavramların etkin olması gerektiği savunulmuştur. Bu dönemin hem sinema hem de diğeri edebi eserlerinde din adamı muhalif bir kimlik olarak yansıtılmaktadır. O dönemde yer alan sinema kararnamesinde din ve din adamı propagandasının yasaklanması da buna örnek olarak verilebilir. (Resmi Gazete: <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/2153.pdf>) Bu nedenle Türk Sinemasında o dönem uygulanan sansür ile birlikte din adamına yönelik bakış, dönemin siyasi ve sosyal değişimleriyle paralel şekilde değiştiği görülmektedir. ‘‘Bu dönemde çekilen

³ Dışlanmak: Dışarıda tutulmak, bir yere veya topluluğa alınmamak (TDK).

⁴ Daraltmak: Dar duruma getirmek, kısıtlamak (TDK).

⁵ Kabul edilmiş: Kabul etmek, benimsemek (TDK).

filmlerde din adamları genel olarak gerici, yobaz, düşman ile iş birliği yapan, hurafeci, isyan eden toplumu isyana teşvik eden karakterlerle temsil edilmiştir”

(Karakaya, 008, s. 114). Örneğin dönemin siyasi olaylardan Şeyh Said isyanı Türk Sinemasında 1949 yapımı *Vurun Kahpeye* filmindeki din adamıyla bağdaştırılmakta ve filmde yer alan din adamı karşımıza düşman karakter olarak çıkmaktadır.

1960’lı yıllarından önce Türk Sinemasında yerli ve yabancı girişimciler sinemaya yeteri kadar yatırım yapmamışlardır. Özellikle 1923’ten 1939’a kadar olan süreçte Türk Sinemasında “Tiyatrocular Döneminin” hakim olduğu görülmektedir. Bu dönem de çekilen filmlerde batı tarzı düşünceler sinemaya hakimdir. Özellikle bu dönemin öncülerinden biri olan Muhsin Ertuğrul, çektiği filmler ile dönemin kültürel yansımalarını ve siyasi fikirlerini filmlerinde yansıtarak önemli noktalara vurgular yapmaktadır. “Tek partili dönemde çekilen bu filmlerin, dönemin iktidarı tarafından benimsenen ideolojilerin sinemaya yansımaları doğal karşılanabilmektedir” (Kaplan, 2008, s. 740). Ertuğrul, tiyatro eğitimini Fransa’da tamamlamıştır. Zaman ilerledikçe tek parti dönemindeki ideolojik yansımalar Muhsin Ertuğrul’un filmlerinde çokça yer almıştır. Muhsin Ertuğrul’un çektiği 13 filmde 6’sında din ve din adamına bir şekilde değinilmiştir. *Boğaziçi Esrarı (Nur Baba-1922)*, *Ateşten Gömlek (1923)*, *Ankara Postası (1928)*, *Bir Millet Uyaniyor (1932)*, *Aynaroz Kadısı (1938)*, *Bir Kavuk Devrildi (1939)* ve Lütfi Akad’ın yönettiği 1949 yapımı olan *Vurun Kahpeye* filmi gibi o dönemde çekilen filmlerde yer alan din adamları, temsil açısından dışlanmış karakterler olarak belirtilmektedir. Bu dönemde filmler genellikle tiyatro oyunlarından beslenmiştir. Örneğin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Nur Baba* filmi aynı adlı isimli tiyatro oyunundan uyarlanmıştır. Film İstanbul’da yer alan bir Bektaşî şeyhinin hikayesini anlatmaktadır. Filmin çekildiği dönemde tekke ve zaviyelerin kapatılması ile ilgili karar henüz alınmamıştır. Nur Baba ve onun müridi olan bir kadın arasında geçen ilişkiyi anlatan film o dönemde ciddi tepkilere neden olmuştur. Çekim sırasında Bektaşiler film setini basarlar, oyuncuların bazıları film setinden ayrılırlar (Cafer, Küçükçoşkun, 2008, s. 68). Bu nedenle film, 1923 yılında “*Boğaziçi Esrarı*” olarak vizyona girmiştir. 1938 yapımı Muhsin Ertuğrul’un *Aynaroz Kadısı* filmi hiciv olarak çekilmiştir. Şeyhülislamın başkanlığındaki bir dönemde bir gayr-i Müslim Rus kadına kalan mirasın manastırdan önce ele geçirmeye çalışan bir din adamının öyküsüdür. Film Necdet Mahfi Ayral’ın *Aynaroz Kadısı* isimli tiyatro eserinden senaryolaştırılmıştır.

Türk Sinemasında dışlanmış karakterler olarak karşımıza çıkan din adamlarına karşı bir görüş olarak aydın, modern, hurafe ve gericiliğe karşı duruş sergileyen öğretmen karakterler de yer almıştır. Özellikle şehirden, ücra köylere giden öğretmenlerin karşılaştığı olumsuz tablo, idealist öğretmenlere karşı duruş sergileyen köy ağaları, kendi çıkarları doğrultusunda sisteme hizmet eden din adamlarının halkın gelişimine ters düşen etkisi filmlerde çokça yer almaktadır. 1949 yılında gösterime giren Vurun Kahpeye filminde idealist bir öğretmen olan Aliye, Anadolu'nun ücra köşesinde görev almaktadır. Dönemin siyasi olaylarında Kuvayı Milliye tarafında olan idealist öğretmen Aliye çocuklara Kuvayı Milliye fikrini aşılamaktadır. Ona karşı gelen ise köyün zenginlerinden Uzun Hüseyin Efendi ve caminin imamı olan Hacı Fettah'tır. Hacı Fettah filmde Yunanlı komutanla iş birliği yapan halkı Kuvayı Milliye karşı kışkırtan karakter olarak yer alır. Filmde Hacı Fettah köy meydanında halkı Kuvayı Milliye karşı çevresinde toplar. *Kuvayı Milliye denen o başıbozuk alaya katılmayınız. Onlar hem padişahın başını yiyecekler hem de düşmanı gazaba getirip ırzımızı payidar malımızı ise gasp edecekler* (dk.18). Bu sözler üzerine halk Hacı Fettah'a tepki gösterip düşmanın yaklaştığını söylemektedir bu sözler üzerine Hacı Fettah düşmanın gelse de gelmese de can ve malına zarar vermedikçe, kabul edilebilir olduğunu ima etmektedir. İdealist öğretmen Aliye öğrencileriyle birlikte, köy meydanına doğru yürürken "Dağ Başını Duman Almış" marşını söylerler. O sırada halkı Kuvayı Milliye karşı kışkırtmaya çalışan Hacı Fettah idealist öğretmen ve öğrencilere yönelik "Görüyorsunuz yüzü gözü açık namahrem, erkeklerin kalbini fesada vermek için şarkı söyleyerek dolaşıyorlar. Bunlar melundur, bunların eline çocuklarımızı teslim etmeyiniz. Eğer bir gün içimize düşman girdiğini görmek istemiyorsanız bu kadınları parçalayınız" (dk. 21). Filmde idealist öğretmen Aliye modern giyimli, topuklu ayakkabı kullanan, düzgün bir Türkçe kullanan, uzun boylu, geniş omuzlu, kendinden emin şekilde temsil edilmektedir. Onun karşısında ise Hacı Fettah nargile içen, sol elinde tesbih çeken, başında fes, altında şalvar ile dolaşan, halk ile konuşurken onları cahillikle suçlayan, aynı zamanda da düşmanla iş birliği yapan bir şekilde temsil edilmiştir. Özellikle Kurtuluş Savaşı temalı çekilen filmlerde daha çok din adamı ve öğretmen karakterleri karşı karşıya getirilerek aslında o dönemdeki siyasi fikir ayrılığı da yansıtılmaktadır. Bir başka kurtuluş savaşı dönemi temalı film olan Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Bir Millet Uyanıyor* (Muhsin Ertuğrul, 1932) filminde din adamı Kuvayı Milliye'ye karşı gelen bir adam olarak kullanılmaktadır. Kuvayı Milliye karşı, papazdan para alan din adamı düşmanın yanında yer alır.

Papazdan aldığı parayı cübbesinin altına sıkıştıran din adamı gelen istihbarat bilgilerini papaza para karşılığı satar. Papazdan rüşvet alan imam, papaz ile Kuvayı Milliye mensupları arasında para karşılığında esir pazarlığı yapar. Din adamı Yahya Kaptan, Yüzbaşı Davud gibi isimlerin para karşılığında yakalanmasını ister (dk. 21). Filmde din adamı para düşkünü, Kuvayı Milliye karşıtı olarak tasvir edilse de filmin son sahnesinde “Kalbinde kurtuluş için zafer için iman dilinde Allah’ın adı Mehmetçik kükremiş aslanlar gibi saldırıyor” cümlelerine yer verilir (dk. 46). Bu nedenle özellikle bu dönem filmlerinde din adamları, direkt olarak İslam dinine bir karşılık olarak değil de daha çok toplumu yanlış yönlendiren, toplumun geri kalmasına nedeni olarak temsil edilmiştir.

1949 yılında yayımlanan Büyük Doğu dergisinde “Beyaz Perde” başlıklı yazıyı yazan, İslami çevreler tarafından önemli esin kaynağı görülen Necip Fazıl Kısakürek yazında şunları aktarmaktadır:

Sinema, fikir ve ruhun emrine geçtiği takdirde şüphesiz ki azametli bir imkan ve inşa planı... Fakat bugün bu planı dolduran cevher, bütün hüneri, kötülük nefsleri lif lif cezpt etmekten ibaret bacak ve vücut hazretleridir. Gerisi, sadece bu (Hüdaî nabit) kıymetin etrafında, bir yüzüğün ana taşına halkalayan kırıntı mücevherler gibi bir şeyi... (Yorulmaz,2015, s. 70).

Cumhuriyet Halk Partisinden sonra Demokrat Partinin iktidara gelmesiyle birlikte din üzerine yeni fikirler ve görüşler ortaya konmuştur. Bu dönemde dini konular hürriyet bağlamında değerlendirilmiş, dinin özgürlük alanı genişletilmek istenmiştir. “Özellikle ezan gibi, imam hatip okulların varlığı gibi konularla birlikte din ve din adamına bakışta farklılar gözlenmiştir” (Evren, 2003, s.13). Bu dönemde çekilen filmlerde türbe, başörtü, ezan, namaz gibi dini öğeler filmlerde yer almıştır.

3.2 1960 – 2000 Daraltılmış Din Adamı

Daraltılmış din adamı, Özellikle 1922-1960 yılları arasında dışlanmış din adamı karakterleri zamanla 1960-2000 yılları arasında daraltılmış din adamı temsiline dönüşmektedir. Bu dönemde 27 Mayıs 1960 darbesi yaşansa da sinemada aykırı olarak görülebilecek filmler, politik özgürlükler sonucu ortaya çıkabilmektedir. “Özellikle 1960 yıllarından 1980 yıllarına kadar çekilen filmler seyirciye toplumu tanıtmak ve ideolojik fikirleri yansıtmak için sinemanın çokça hakim olduğu bir dönemdir” (Güney, 2006-2007, s. 212). Özellikle 1960’lardan sonra din ve sinema ilişkisinde normalleşmeye dair adımlar görülmektedir. Örneğin o dönemki erotik filmler akımına karşı 1960-1970 yılları arasında dini filmler modası ortaya çıkmıştır. İlk dönem Türk

Sinemasında vatan haini olarak görülen din adamları devam eden yıllarda daha çok toplumun içerisinde yer alan lakin düzenin karşısında durmaya devam eden din adamlarına dönüşmektedir. Buna karşın 1960-2000 yılları arasında birçok sinema akımının ortaya çıkmasıyla birlikte din ve sinema, din adamı ve temsil ilişkilerinde de belirli farklılıklar görülmektedir. Ulusal sinema akımı, devrimci sinema akımı, milli sinema akımı, hazreti filmler sinema akımı gibi akımlar bu dönemde ortaya çıkmaktadır. Özellikle 1960 sonrası yapımlarda politik içerikler gözle görünecek şekilde artmaktadır. Bu akımların meydana gelmesindeki politik görüşlerde ve akımların temsil edildiği filmlerde din adamları temsillerinde belirli farklılıklar görülmektedir. *Yılanların Öcü* (1962), *Kuma* (1974), *Sürü* (1979), *Kibar Feyzo* (1979), *Hazal* (1979), *Üç Kağıtçı* (1981), *Davaro* (1981), *Züğürt Ağa* (1985) gibi yapımlarda din adamları yan karakterler olarak yer alır. Özellikle bu dönemde çekilen filmlerde yer alan din adamları: Üçkağıtçı, yobaz, üfürükçü, köy ağalarıyla iş birliği yapan, para karşılığında satın alınabilen, büyücü, kırsalda söz sahibi karakterler olarak temsil edilir. Bu dönemde çekilen toplumsal filmlerde yer alan din adamları köy ve köy yaşantısı arasında sıkıştırılmıştır. Örneğin 1979 yılında vizyona giren Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini üstlendiği İhsan Yücenin senaryosunu yazdığı *Kibar Feyzo* filmi örnek gösterilebilir. Filmde din adamı olarak gösterilen Topal Hoca nefesi çok keskin, büyüleri bozan, büyü yapan, köyde yer alan ağanın sistemine eleştiri getirmeyecek şekilde yansıtılmaktadır. Yan karakter olarak karşımıza çıkan Topal Hoca ile ana karakter olan Feyzo'nun köyün camisinin abdesthanesinde geçen pazarlığında, Topal hocanın yalan söylemesi karşılığında Feyzo'dan 150 lira ve bir tavuk aldığı görülmektedir (dk 11). Topal Hoca şapka takan, takım elbise altına şalvar giyen, topallayan bir baston yardımıyla yürüyebilen bir şekilde tasvir edilmektedir. Bir diğer film olarak 1981 yapımı olan *Üç Kağıtçı* (Natuk Baytan) filminde yer alan din adamı Arif Efendi de üstte geçen din adamı temsillerine örnek olarak gösterilebilmektedir. Şapka takan, içine gömlek giyen, üstünde palto, altında şalvar ile dolaşan, iki elinde teşbih çeken siyah sakallı bir şekilde tasvir edilmektedir. Özellikle filmin ana karakteri olan Rıfkı ile Arif Efendinin yağmur üzerine bahis oynaması İslam dinin de yasaklanan kumar anlayışı ile ters düşmektedir (dk 21). Film boyunca ana karakter Rıfkı'nın batıl inançlara, usulsüzlüklere, sisteme ve bu sistemde batıl inancı temsil eden din adamına karşı kazanımları anlatılmaktadır. Bu dönemde gerçekleşen filmlerde din adamları hoca, şeyh, şih olarak adlandırılmaktadır. Bir başka örnek olarak Atıf Yılmaz'ın *Kuma* (1974) filmidir. Filmde din adamı olumsuz karakter ve kadın düşkünü olarak tasvir

edilmektedir. Filmde kocasına çocuk veremeyen bunun üzerine başkasının kuma gelmesini izin veren hatta kumayı kendisi bulan Hanım ve Ali'nin hikayesini anlatmaktadır. Ali, gözü görmeyen bir kadınla evlenirken bu sırada ilk eşi Hanım'ın hamile olduğu ortaya çıkar. Diğer taraftan bu seferde Hanım'ın başkasından hamile kaldığı yalanı ortaya atılır. Köyün imamı halkı galeyana getirir. Galeyna gelen köy Hanım'ı taşıyarak öldürmek ister. Filmde köyün imamının 4 tane eşi bulunmaktadır. Eşleri çarşaf giyip, imamın arkasından yürümektedir. Filmde köyün imamı halk arasında Cinci ağa olarak geçmektedir. Başında takke, üstünde cübbe, içinde yelek ve şalvar elinde tespih olarak karşımıza çıkar. Gebe kalamayan Hanım'ın göbeğine Arapça yazılar yazan Cinci Ağa'nın şehvetli bakışları perdeye yansır. Ardından boş bir arazide Hanım ile karşılaşan Cinci Ağa'nın Hanım'a saldırdığı görülmektedir. En son sahne de ise halkı galeyana getiren din adamı Hanım'ın öldürülmesine neden olmaktadır.

1961 yılında yapılan “*Hz. Ömer'in Adaleti* (Nejat Saydam)” filmi ile başlayan ve 1973 yılına kadar sürecektir olan Hazreti Filmler akımı din adamı temsilinde farklı bir yol izlemektedir. Özellikle din adamlarının hayat hikayeleri anlatılırken günlük hayatta İslam dini ritüellerinin uygulanma şekline çok fazla değinilmemektedir. Hazreti filmler akımı, genel olarak anlatım merkezinde önemli din adamlarının şahsiyetlerini, dönemde geçen hikayelerini anlatmaktadır. Örneğin, bu akımın ilk filmi olarak görülen, Hicri Akbaşı tarafından 1956'da yapılan “*Aşıklar Kabe'si Mevlana* (Hicri Akbaşı)” filmidir. Bu filmde anlatım merkezi Mevlana'dır. Özellikle Erken Cumhuriyet döneminde din ve sinema çekişmesi özellikle “Anadolu'da sinemaya karşı olumsuz bakışa neden olmakta Anadolu halkının sinemayı ‘günah’ olarak görmesine yol açmaktadır. Daha sonraları sinemada dini filmlerde yer alan din adamlarının temsilleri ile Anadolu seyircisinin sinema hakkındaki görüşü olumlu anlamda değişmektedir” (Özgüç, 2005, s.189). Bu dönemde politik görüşlerden ortaya çıkan milli sinema anlayışı muhafazakar kitleyi sinemaya daha çok yakınlaştırmayı amaçlamaktadır. Bu akımın isim babası olan Çakmaklı 1964 tarihinde tohum dergisinde 11. Sayı' da yer alan “Milli Sinema İhtiyacı” adlı yazısında bu görüşü şu şekilde savunmaktadır. “Türk Sineması ancak köylüsü ve şehirlisi ile, manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler vererek Milli Sinema hüviyetine kavuşabilecektir” (Diriklik, 1995, s.21). Bu dönemde “Hazreti Filmler” olarak anılacak birçok film çekilmiştir. *Veysel Karani* (1965), *Yunus Emre Destanı*

(1973), *İbrahim Ethem İlahi Davet* (1973), *Hz. İbrahim* (1964), *Hz. Yusuf'un Hayatı* (1965), *Allah'ın Aslanı Ali* (1969) gibi filmler bu dönemlerde çekilmiştir. Filmlerde tasavvufi kişilikler ve dini kanaat önderlerinin hikayeleri anlatılmaktadır. Bu dönem filmlerinin afişlerinde, oyuncular, göze çarpacak şekilde konumlandırılmış ve afişlerde dini öğelere çokça yer verilmiştir. Bu dönemde yer alan din adamları, alim, merhametli, çile çeken, ses tonları kalın, asa ile yürüyen, az konuşan, cübbe giyen, takke veya sarık takan kişiler olarak temsil edilmektedir. Diğer taraftan filmlerde din adamlarının kostümleri, bulunduğu mekan ve dekor kullanımı açısından hikayenin geçtiği dönemi gerçek anlamda temsil etmemektedir. Bu dönemde çekilen filmler hedef kitle olarak, Yeşilçam sinemasındaki erotik filmler fulyasından kaçan seyirciyi hedef almaktadır. Bu nedenle dini filmler adı altında alel acele filmler olarak gösterime girmiştir. O dönem filmlerinde yönetmenler hem erotik filmler hem de dini filmler çekmişlerdir. Örneğin Yeşilçam film yönetmeni Çetin İnanç, *Bilal-i Habeşi* (1973) filmini çekerken bir yıl sonra erotik film olan *Halime'nin Kızları* (1974) filmini çekmiştir. Bir başka Yeşilçam yönetmeni olan Nuri Akıncı, *Hazreti Yusuf* (1973) filmini çekerken aynı yıl erotik film olan *Derya Gülü* (1973), iki yıl sonrada *Seks ve Şantaj* (1975) filmini çekmiştir. *Rabia İlk Kadın Evliya* (1973) yılında Süreyya Duru tarafından çekilmiş aynı yönetmen bir yıl sonra *Çılgın Arzular* (1974) filmini de çekmiştir.

1970'li yıllarda çekilen tarihli Yılmaz Güney'in *Umut* filminde ise din adamı filmde güneş doğarken namaz kılmaktadır. Öte yandan dönemin sansür raporunda ise dinimizde güneş doğarken namaz kılınmaz şeklinde ifade yer almaktadır. Raporda, din ve din görevlisinin alay konusu edildiğini, batıl inançların propagandasının yapıldığına dair önemli maddeler de bulunmaktadır. Bu sansür ile ilgili çıkan kararnamenin 8, 9 ve 10'uncu maddelerinde "Hocaya sabah namazı, güneş doğarken kıldırılmakta ve bu rolle ibadetle alay edilmektedir. Dinimizde güneş doğarken namaz kılınmaz. Hocanın cinleri, perileri, melekleri var, definenin yerini söyler, bu hoca bildiklerine benzemez denilerek bu sahte örnek gerçek din adamı imiş gibi gösterilerek onun şahsında din görevlileriyle alay edilmekte; Nehirde abdest aldıktan sonra 101 taş toplatılıp bunlarla muhayyel define etrafının daire şeklinde çevrilmesi efsanesi, uydurma, batıl inancı gerçek gibi telkin edilmektedir" (İç İşleri Bakanlığı, 1970). Bu rapordan yola çıkarak bu dönem Türk Sinemasında din ve din adamı konusundaki hassasiyetlerin değiştiği de görülmektedir. Filmde faytonculuk yaparak geçimini kazanmaya çalışan Cabbar'ın ailesinin içine düştüğü çıkmaz ve bu çıkmazdan

kurtulma çabası anlatılmaktadır. Cabbar'ın atına bir araba çarpması nedeniyle Cabbar ve ailesinin tek geçim kaynağı da elinden gitmektedir. Bu nedenle Cabbar kısa yoldan para bulma niyetine girer. Aldığı milli piyango biletinin de sonuç alamayınca bir arkadaşının tavsiyesiyle define aramaya koyulur. Öte yandan filmde define aramak için rehber olarak din adamı karşısına çıkar. Filmdeki din adamı Hüseyin Hoca, başında şapka olmasına rağmen şapkayı ters takan, takım elbise giyen, iki eliyle teşbih çeken, baston yardımıyla toplayarak yürüyen bir adam olarak tasvir edilmektedir. Özellikle köylünün umudu olarak görülüp köylüyü etrafında toplayan, köylünün gördüğü yerde elini öpüp karşısında ellerini bağladığı, özellikle köyde yer alan hastaların iyileşmesi için dualar okuyan biri olarak filmde yansıtılır. Köy meydanında oturarak Hüseyin hocayı izleyen Cabbar arkadaşına, Hüseyin hocanın definenin yerini nasıl bileceğine sorar. Bunun üzerine arkadaşı cevap olarak *Onun cinleri, perileri, melekleri var. O okuyup üfledin mi tamam sana hemen söyler yerini* der (dk. 57). Filmin son sahnesinde ise Cabbar aklını kaybetmek üzere hoca efendi o sırada ona *Cabbar kendine gel, bu yılan hayırlıdır iyinin müjdecisidir, şimdi ırmağa gir abdest al definenin habercisidir bulacağız onu* (dk. 1:38:16). Toplumsal eleştiri getiren *Umut* filminde din adamı köylünün umut gördüğü, batıl inançlardan kopmamış biri olarak din adamı temsil edilmektedir. Rehber karakter olarak görülen din adamı aslında kahramanın yolculuğu sırasında iyiye götüren değil de kötüye ve yanlışla sürükleyen şeklinde anlatılmaktadır. Bu dönemde din adamları kimi zaman üçkağıtçı, üfürükçü, gericiliğin sorumlusu kimi zaman ise merhametli, bilge, halkı kötülüklerden uzak tutmaya çalışan, kendi kendisiyle düşman karakterler olarak gösterilmektedir. Erken Cumhuriyet döneminden farklı olarak din adamları devlet düşmanı olarak değil de daha çok halkın geri kalma sebebi olarak görüşmüştür. Özellikle filmlerde, köy, din adamı ve ağalık sistemine eleştiriler getirilirken, beraberinde halka da belirli eleştirel getirilmiştir. Örneğin; kerametler, cinler, periler, muskalar İslam dininde din dışı uygulamalar olarak değerlendirilse de toplumun belirli kesiminde hala yaygın olduğu gösterilmiştir. 2000 yılına kadar sürecek olan bu tartışma 2000 yılı sonrasında farklı bir boyut kazanmaktadır.

3.3 2000 Sonrası Kabullenilmiş Din Adamı

Öncelikle sinema eğlence aracı olarak ortaya çıksa da iktidarlar tarafından politika aracı olabileceği keşfedilmiş ve zamanla da sıklıkla kullanılmıştır. 2000 yılları

öncesinde muhafazakar kitlenin sinemada temsil edilişleri bakımından iki akım çok önemli görülmüştür. Hazreti Filmler Akımı ve Milli Sinema Akımı. Hazretli Filmler akımında yer alan filmler her ne kadar muhafazakar kitleye hitap edecek filmler olsa da bu filmlerde sinematik unsurların eksikliği göze çarpmaktadır. Milli sinema akımı ise dönemin iş adamları ve zengin kesimi tarafından yeterince desteklenmemiştir. Öte yandan 2000’li yıllarda AK Partinin iktidara gelmesiyle beraber, dijital dönemin başlaması ve muhafazakar kitlenin ekonomik gücünün artması bu kitlenin film üretim sürecinin hızlanmasını sağlamıştır. “Dijital filmin ortaya çıkmasıyla birlikte sinema, festivallerinde aracılığıyla yüksek gelirli belirli sınıfların tekelinden kurtulmaktadır” (Sosyal: 2010, s.71). Milli sinemacıların sermayeye erişmediği noktada yeni dönem filmleri sermayeye kolayca eriştiği görülmektedir. Hilmi Maktav’a göre, (Aktaran Özdemir, 2011) İslami düşünceye sahip yönetmenler, 2000’li yıllarda daha ılımlı bir sinema anlayışını benimsemiş, modern bir kahraman arayışına yönelmişlerdir. Filmlerde İslami mesajın yoğunluğundan daha çok tasavvuf felsefesini içeren filmlere yönelmişlerdir. Bu dönemde seküler bir anlatı tarzı benimsenerek, tebliğ esasları yerine hayattın bir parça olarak görülen karakterler aktarılmaktadır. Pay’a göre (Aktaran Lüleci, 2007) Yakın dönem filmlerinde dini öğelerin sıklıkla yer almasının sebebi olarak: iktidarın ve paydaşlarının mevcut politikaları ve son dönemde dinin popülaritesinin artması olarak görülebilmektedir. Özellikle bu dönemde yukarıda bahsedilen II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi Sonuç Bildirisi önemli bir yer tutmaktadır. Tüm bu etkenlerden dolayı “Bu dönemde muhafazakar kitlede sinemaya bakışı etkileyen unsurlardan bir de din adamlarının sinema hakkında eskiye oranla daha olumlu bir söylem içinde bulunmalarındır” (Tırnaz, Lüleci, 2015, s. 466). “Sinema ve televizyon hem göze hem de kulağa hitap eden önemli birer haber, öğretim, eğitim ve eğlence vasıtasıdır. Bu vasıtaların kendilerine haram demek mümkün değildir” (Karaman, 2008, s. 135). Dini grup ve kurumların sinemaya bakışının olumlu değişimi de bu dönemde belirgin şekilde değiştiği gözlemlenmiştir. Bu dönemde yapılan filmler de özellikle din adamları komedi filmlerde, dramalar da tarihi dönem filmlerinde ve festival filmlerinde rastlanmaktadır. Özellikle komedi filmlerin güldürü unsuru olarak kullanılan din adamları gündelik yaşamda cami imamı karakterleri ile temsil edilmektedir. Örneğin; *Oflu Hoca'nın Şifresi* (2014), *Oflu Hoca'nın Şifresi 2* (2016), *Oflu Hoca Trakya'da* (2018), *Hükümet Kadın* (2013), *Kelebekler* (2018), *Moskova'nın Şifresi: Temel* (2012) gibi filmler örnek gösterilebilir. *Özer Kızıltan*'ın yönettiği *Takva* (2006) filmde yer alan Şeyh Efendi kabullenilmiş din adamı kategorisinde

yansıtılmamaktadır. Öte yandan din adamı dışlanmış ve daraltılmış din adamı kategorilerinde de temsil edilmemiştir. *Takva* (2006) filminde yer alan din adamı, incelenecek üç filmde filmlerde yer alan din adamlarına benzer şekilde; dergahında talebe okutan, herkes tarafından sevilip saygı duyulan, Kadiri tarikatının kanaat önderi olarak görülen din adamı olarak temsil edilmiştir. Ancak şeyh efendi lakabı ile anılan din adamı manevi dünya yerine dünyevi işlerle uğraşmaktadır. Filmde din adamı üzerinden, Allah aşkı ve manevi yolculuk öne çıkarılmamış, din ve din adamı dünyevi işlerin yürütülmesinde bir araç olarak kullanılmıştır. Şeyh Efendi filmde, insanlara doğru yol göstermemekte, yanlışta doğru sürüklemektedir. Özellikle filmde ekonomik anlamda zengin olan şeyh'in, vakıf adı altında kendisine ait bulunan arabalar, evler, dükkanlar vb. maddi unsurlarla ilişkisi, tarikatların ekonomik olarak nasıl çevrildiğine dair de bilgiler sunmaktadır. Örneğin dergahta veya vakıfa bağlı mülklerde sorunlar çıkarsa, bu sorunları Şeyh Efendi kendi dergahına bağlı müritler ile çözmek istemektedir. Böylelikle hem ilişkilerin gelişimi sağlanmış olmakta hem de ekonomik döngü sağlanmış olmaktadır. Filmde Muharrem, yaşamı iki boyutta görmektedir. İlki dünyevi, geçici olan dünya işleri, ikincisi ise uhrevi kalıcı olan ahiret yaşamı. Dünyevi yaşamın arzularından korkan Muharrem, korkarak giriştiği bu işi aslında tasavvufta yer alan şeyhine teslimiyet anlayışı ile kabul etmiştir. Kendisine güvenmediğini ve bu işin içinden kalkıp kalmayacağını bilemediğini söyleyen Muharrem, aslına bakıldığında bu konuda haklı çıkmıştır. Muharrem'in günah işlemek için kaçındığı, görmezden geldiği, bilinç altına attığı her şeyi rüyasında yaşamış bir şekilde de günlük hayatına yansımıştır. Örneğin; Dergahın kiraya verdiği bir dükkandaki kiracının alkol tükettiğini gören ve bu kişiyi eleştiren Muharrem, rüyasında şeyhin kızının göbek deliğinden alkol içmektedir. Filmde şeyh karakteri, tüm bu yaşananların aslında nefsin birer aşaması olduğundan, Muharrem'in bu aşamalardan geçmeye çalışan bir derviş olduğundan söz etmektedir. Öte yandan din adamı, insanlara yol gösteren değil insanları tasavvuf, din ve din adamları hakkında tereddütte bırakan şekilde yansıtılmıştır. Din adamı; beyaz sakallı, tasavvuf kostümleri giyen, kilolu, bastonuyla yürüyen, insanlara emir veren, hem dünyevi hem de uhrevi sohbetlerde bulunan din adamı olarak yansıtılmıştır. Bu bağlamda *Takva* (2006) her ne kadar filmde tasavvuf kültürüyle bağdaşan şeyh, dergah, mürit, zikir, halvet gibi kavramlar filmde sıklıkla yer alsada da, filmde kostüm kullanımı, dekor ve ışık kullanımı incelenecek üç filmle de benzerlikler taşıyorsa da filmi kabullenilmiş din adamı kategorisinde incelemeye alınmamıştır. Bir başka film örneği olarak *Kış Uykusu* (2014) filminde yer alan Hamdi

Hoca ise farklı şekilde temsil edilmektedir. Bir köyde imamlık yapan Hamdi Hoca mütevazı, ailesine karşı sorumluluk taşıyan, fedakar bir şekilde tasvir edilmektedir. Öte yandan Hamdi Hoca diğer karakterlere nazaran daha naif ve çekingen bir şekilde görülmektedir. Örneğin Aydın'ın kız kardeşiyle olan konuşmasında hoca için “*Hani bizim kiracı hocanın evine gittiydik ya, ya nasıl pis nasıl derbeder bahçesi. Hem sen bir din adamısın, din adamlarının çevresine içinde yer aldığı cemaatine örnek olması gerekmez mi? ...Yamuk yumuk kılıksız bir adam*” şeklinde bahsetmektedir. Hamdi Hoca eski kıyafet ve ayakkabı giyen, bir yerden bir yere giderken yürüyerek giden bir karakterdir. Filmde Hamdi hocaya bakış ise olumsuzdur. Başka bir sahnede Hamdi hocanın çamurlu ayakkabısını kapıda görüp rahatsız olan Aydın, hocanın ayakkabılarını ayağıyla kenara atar ve içerisinin çorap koktuğunu ima ederek camı açar. Bir başka *Nuri Bilge Ceylan* filmi olan 2018 yapımı olan Ahlat ağacı filminde de din adamı temsili vardır. Özellikle filmde din adamı temsili üç karakter üzerinden ilerlemektedir. İlki İdris'in kayınbabası eski köy imamı Ramazan'dır. Kendisi saf, tatlı dilli din adamı olarak yansıtılmaktadır. Ayrıca emekli olmasına rağmen ezanları hala kendisi okumaktadır. Diğer iki imam ise Veysel ve Nazmi'dir. Veysel köyün imamıdır camide arkasına Sinan'ın dedesini bırakıp diğer köylere giderek çeyrek altın peşine düşer, yönetmen bu konun geçtiği sahnede Veysel'in kol saatine bir kesme atmaktadır. Veysel Sinan'ın dedesi için yedek imam benzetmesi yapmaktadır. Veysel hoca elma sahnesinde ağaca tırmanmış elmaları koparmaktadır bir başka köyün yeni imamı olan imam hatip çıkışlı Nazmi Hoca ise aşağıda düşen elmaları toplamaktadır. O sırada Sinan bu durumu görüp “*Ağaçta ne yapıyorsun hocam, yasak elmayı koparıp dünyadan da mı bizi kovduracaksın?*” der. Filmde, Nazmi Hoca ile Veysel Hoca arasında yenilikçi ve gelenekçi kavgası görülmektedir. Nazmi Hoca daha çok akıl ile din yorumları yaparken Veysel Hoca bu duruma karşı çıkarak “*...Sen daha yeni hocanın söyleyeceklerini incelt, elekten geçir*” der. Veysel Hoca dinde reform olmaz görüşünü savunmaktadır. Nazmi Hoca her ne kadar imam olsa da acemi olduğu sahabe isimlerini hatırlamakta zorluk çeker ayrıca Yunus Emre'nin şiirini de söylerken unutup şiiri tamamlayamamaktadır. Veysel Hoca ise ayetlerden, hadislerden ve önemli din alimlerin cümlelerinden örnekler vermekte ve bu örnekleri kekeleymeden, eksiksiz bir şekilde aktarmaktadır. Veysel hoca dünya ve ahiret işlerini anlatırken yanından kendi motoru geçer. O esnada Veysel Hoca İbnül Arabi'nin “*sizin taptıklarınız benim ayağımın altındadır*” sözünü söyler. Ardından kendi motorunu çok dolaştırdığı için motoru süren kişinin arkasından da konuşmaktadır. İbnül Arabi'nin bu sözünün

manası İbnül Arabi öldükten sonra ortaya çıkmıştır. İbnül Arabi'nin dediği yer kazıldığında toprağın altından altınlar çıkmıştır. Özellikle bu filmde görülen şey şu ana kadar din eksenli çekilen filmlerde veyahut din adamlarının bulunduğu filmlerden farklılık göstermektedir. Buradaki din adamları evliyaların, sahabelerin hayatından verdikleri örneklerle din alanında tartışılan noktalar üzerine yoğun konuşmalar gerçekleştirmektedir. Örneğin; din – ateizm, inanç – vicdan, bidat- bidat olmayan, teknoloji- kutsal kaynaklar gibi tartışma noktaları bulunmaktadır. Özellikle eski ama işini bilen din adamı olan görülen Veysel Hoca filmde çokça konuşan, herkesin arkasından yorum yapan ama dini bilgilere hakim olan, geleneklere sıkıca bağlı, din üzerinde tartışmaya kapalı şekilde temsil edilmiştir.

Bu bölümde bahsedilen filmlerde yer alan din adamı dört farklı şekilde temsil edilmektedir. Bunlar; din üzerine tartışılan konulardan kaçınmak isteyen din adamı, din üzerine tartışılan konuların açılmasını sağlayan ve konulara açıklık getirmeye çalışan din adamı, halkın içerisinde yer alan öte yandan sosyal statüsü henüz yükselmemiş din adamı ve son olarak ise İslam dininin derinliklerinde tasavvuf ve tarikat bağlamında kalan din adamı şeklinde filmlerde yer almaktadır. Elbette bu tartışmalar ve bu dönemde yapılan filmlerde yer alan din adamları dönemin sosya-kültürel yapısında da etkilenmektedirler. Erken Cumhuriyet döneminde vatan haini, düşmanla işbirlikçi olan din adamından daha sonraları halkın içerisinde bulunan ama gericilik ve yobazlık faaliyetlerinden sorumlu olan din adamına oradan da dini tartışan, yorumlayan, aslında bizden biri imajına dönüşümünü gördüğümüz din adamına dönüşmesi zamanla gerçekleşmektedir. Tüm bunlar politik ve ideolojik yansımaları sonucu ortaya konmaktadır. Ve bu politik ve ideolojik yansımalar sinemadaki karakterler üzerinden seyirciye aktarılmak istenmektedir. Karakterlerin temsilleri oluşturulurken, karakterlerin söylemleri, kullandığı kostümler ve bulunduğu ortam gibi pek çok unsur görsel anlatı da yer edinmektedir.

BÖLÜM 4

4. ANALİZ VE BULGULAR

4.1 Yöntem

Bu çalışmada incelenecek filmler Van Dijk'in ön gördüğü eleştirel söylem analizi yöntemi ile ele alınacaktır. Eleştirel söylem analizinin temelleri 2.Dünya Savaşı öncesi Frankfurt okuluna kadar uzamaktadır. Dil ve söylem araştırmaları 1970'lerden sonra yoğunluk kazanmıştır. "Yazılı metinler, fotoğraflar, reklamlar veya filmler eleştirel söylem analizinde üzerinde çalışabilecek materyallerdir" (Dijk, 2008, s. 3). Solak, (Aktaran Serttaş, 2018, s.105) göre Van Dijk metinleri makro ve mikro olarak incelemektedir. Makro boyutta: durum örgüsü, olayın kaynakları, olaya konu olan tarafların tepkileri bulunmakta diğer yandan makro boyuta, haber başlıkları, kullanılan altyazılar gibi noktalar da dahil etmektedir. Mikro boyutta ise söylemin yansımaları incelenmektedir. Bu nedenle eleştirel söylem analizinde metin ve görsel unsurlar makro ve mikro bağlamı içerisinde incelenmektedir. Eleştirel söylem analizinde, dil ve söylemin görüntüyle birleşmesiyle birlikte, görüntü de yer alan ideoloji, o ideolojiyi arka planda oluşturan iktidar yapısını ve verilmek istenilen mesajı analiz edebilme imkanına sahip olunabilmektedir. "Van Dijk'in eleştirel söylem analizi, görsel söylem gözetilerek yapıldığında mekanlar, oyuncular, çekim ölçekleri, kamera açıları, kamera hareketleri, aydınlatma ve efektler de söylem içerisinde değerlendirilir" (Serttaş, 2015, s.105). Bu nedenle çalışmada seçilen filmler, makro ve mikro boyutta incelenmekte, senaryo, kamera açıları, kostümler, söylemler, ışık, anlatı yapısı karakter tasarımı ve temsili bakımından detaylı şekilde tablolar ile analiz edilmektedir. Analiz edilecek olan bu filmlerin benzerlik ve farklılıkları ortaya çıkarılacaktır. Bununla birlikte çalışmada siyasi iktidarın filmlerdeki yansımaları da irdelenecektir.

4.2 Filmlerin İncelenmesi

Çalışmada yer alan filmler belli kriterlerde incelemeye alınmaktadır. Bu kriterler içerisinde filmlerin analizleri yapılmakta, teknik açıdan değerlendirilmekte ve din adamı temsilleri incelenmektedir.

4.3 Serdar Akar, Kurtlar Vadisi Irak

Serdar Akar'ın yönetmenliğini yaptığı *Kurtlar Vadisi Irak* filmi 3 Şubat 2006 yılında vizyona girmiştir. Film 4 Temmuz 2003 günü sabahı ABD askerlerinin on bir kişilik Türk askeri karargahına gerçekleştirdikleri baskın sahnesi ile başlamaktadır. Karargaha giren ABD askerlerinin dostça geldiği düşünülse de daha sonra olayın farklı olduğu anlaşılır. ABD askerleri Türk askerlerini Kuzey Irak'ta istemezler. Dahası, Türk askerlerini tutuklayıp başlarına çuval geçirirler ve sınır dışı ederler. On bir askerin içerisinde bulunan Süleyman Aslan, Polat Alemdar'a bir mektup yazar ve teslim olmayı onuruna yediremeyen Üsteğmen intihar eder. Devlet tarafından özel olarak yetiştirilen Türk istihbaratçı Polat Alemdar ve arkadaşları bu olayın intikamını almak için Kuzey Irak'a giderler. Kuzey Irak'a giden bu ekip Amerikalı Albay Sam William Marshall'ın başına çuval geçirip fotoğraflarını çekmeyi planlar. Öte yandan Sam William çocukları kullanarak bu tuzaktan kurtulur. Bundan sonra, Polat Alemdar ve arkadaşlarının tek niyeti Sam William'ı öldürmek olur. Öte yandan Amerikalı askerler, Kuzey Irak'ta öldürmeyi veya yaralamayı düşündükleri insanların organlarını alıp başka ülkelere satmak isterler. ABD'li askerler bir gün Şeyh Abdurrahman Hali Kerküki'nin kızı olan Leyla'nı düğününe baskın yaparlar. Gerekçe olarak düğünde havaya ateş açan teröristlerin olduğunu öne sürerler. Baskın esnasında ABD'li asker Leylanın yakını olan küçük bir çocuğu öldürür. Çocuğun öldürülmesiyle ortalık karışır ve o sırada Leyla'nın eşi öldürülür. Gözü önünde eşi öldürülen Leyla, ABD'li askerlerden intikam almak ister. Şehrin pazar meydanında toplantı düzenleyen Sam William'ı öldürmek isteyen Polat alemdar ve arkadaşları şehirde pusuya yatarlar. O sırada Leyla'nın akrabası olan Ali, oğlunun intikamını almak için canlı bomba olarak pazar meydanına gelir ve kendisini patlatır. Kendisiyle beraber, ABD'li askerleri ve halktan pek çok kişi öldürür. Polat Alemdar ve arkadaşları bir anda kendilerini çatışmada bulur. Sam William ufak bir yara alır ve kurtulur. Polat Alemdar ve arkadaşları meydandan kaçır. Daha sonra Sam William, Polat ve arkadaşlarının

saklandığı yeri bulup baskın yapar. Baskından kaçan Polat Alemdarı, şeyh'in kızı Leyla kurtarır. Şeyh kızına intikam almanın doğru olmadığını söylese de Leyla'yı ikna edemez. Polat Alemdar bu süre sarfında yeni bir plan kurar. Sam William'a gelen bir piyanonun içerisine bomba yerleştirir. Ancak, piyano patlarsa da Sam William sağ olarak kurtulur. Sağ olarak kurtulan Sam William bu kez askerleriyle köye baskın yapar. Polat ve ekibi ABD'li askerlerle çatışırken o sırada köyde bulunan Leyla, Sam William'ı öldürmek için köyün evlerinin arasından gizlice geçer ve Sam William'a doğru yaklaşır. Sam William durumu fark eder ve Leyla'yı oracıkta öldürür. Polat Alemdar ve Sam William teke tek kavgaya tutuşur. Polat Alemdar Leyla'nın bıçağıyla Sam William'ı öldürür.

4.3.1 Analiz

Kurtlar Vadisi Irak (2006) filmi *Kurtlar Vadisi* dizisinden sonra devam niteliğinde çekilmiştir. *Kurtlar Vadisi* dizisinin popülaritesinin artması ile birlikte aynı kitleyi sinema salonlarına çekmeyi başarmıştır. Filmde Polat Alemdar'ı canlandıran Şaşmaz, filmin konusu şu şekilde özetlemektedir. “Film, ezilmişlik halinde olan insanlığın çığı olarak görüyorum” (Şaşmaz, 2020, 06:00). Filmde Necati Şaşmaz (Polat Alemdar), Billy Zane (Sam William Marshall), Bergüzar Korel (Leyla), Gary Busey (Doktor) ve “*Cennetin Krallığı*” filminde Selahaddin Eyubi rolünü üstlenen Suriyeli oyuncu Ghassan Massoud (Abdurrahman Halis Kerküki) yer alır. Irak Türkmenlerin, Kürtlerin ve Arapların çokça yaşadığı bir ülkedir. Bu nedenle filmde yer yer Arapça, Kürtçe ve Türkçe cümleler geçmektedir.

Film hikayesi gerçek bir olaya dayanmaktadır. Filmde, Tarihe “Çuval Hadisesi” olarak geçen olaydan yansımalar görülmektedir. Filmin konsept danışmanı Yalçın bu konuyla ilgili “*Ne yazık ki biz Kuzey Irak ve Irak konusunda birçok materyallerimizi de senaryo dışına bırakmak zorunda kaldık. Sadece simgesel birkaç tane olayla yetindik*” demiştir.

Filmde Kürtlerin, Arapların ve Türkmenlerin ortak bir noktada buluşmadığından şikayet edilir. Bu toplulukların ortak noktalarının sadece İslam ve tarikat lideri Şeyh Kerküki olduğu da vurgulanmaktadır. Ortada sıkışmış ve fakir bırakılmış halk Şeyh Kerküki'yi bir koruma halkasına aldığı ve sadece ellerinde umut olarak Kerküki'nin kaldığı görülmektedir. Şeyh Kerküki 'ye göre tüm bu yaşananlar aslında kendi suçlarıdır. Çünkü ona göre İslam'dan, kardeşlikten ve birlikten ayrılan

topluluklar felakete sürüklenmektedir. Filmde şiddet her noktada görülürken, Şeyh Kerküki bu duruma karşı çıkan kişidir. Ayrıca filmde sadece ABD ve Irak savaşı konu alınmaz, yan hikaye olarak süre gelen Hristiyanlık ve İslam kavgası da işlenmektedir. Öte yandan filmde tasavvufun ritüellerine de sıkça rastlamaktadır. Film'in yapımcı ve başrol oyuncularını kardeşlerdir. Şaşmaz kardeşler gerçekte de Kadiri Tarikatına bağlıdır. Polat Alemdarı canlandıran Necati Şaşmaz'ın katıldığı programda dedelerinin de Elazığ da bir Kadiri Şeyhi olduğunu söylemektedir (Şaşmaz, 2017, 00:30:00).

4.3.2 Teknik Değerlendirme

Kurtlar Vadisi Irak(2006) filminde din adamı olarak karşımıza çıkan Şeyh Abdurrahmani Kerküki'nin yer aldığı sahnelerde kullanılan görsel unsurlar, tek tek incelenerek tabloya dönüştürülmüştür.

Tablo 1 Kurtlar Vadisi Irak Teknik İnceleme

Mekan	Şeyh'in kendi evi, küçük bir oda, dergahın yatakhane, dergahın cami kısmı, dergahın misafir odası, dergahın avlusu, köy meydanı, terk edilmiş bir oda.
Dekor	Post, yer minderleri, duvara asılmış halılar, Allah ve Hz. Peygamber yazılı duvar tabloları, gaz lambası, sade perdeler, dar ve küçük ahşap kapılar, basit yer halıları, içi kitap dolu küçük kütüphane, cami için küçük lambalar, odayı saran yer halıları.
Işık	Genel aydınlatma, tungsten lamba, nokta aydınlatma, gaz lambası, oda lambası, mum.
Müzik ve Ses	Bendir, ney, küdüm, rebab, ahıt sesi, rüzgar sesi
Kostüm	Beyaz, yeşil, kahverengi ve siyah hırka, kırmızı takke, külah, yeşil, siyah ve beyaz tülbent, taylesan, şeker aviz destar, beyaz elbise, yüzük.
Renk	Sarı, Kırmızı, Yeşil, Kahverengi,
Kamera ve Ölçek	Genel plan, yakın plan, bel plan, boy plan, baş plan. Dolly hareketi, üst açı ve alt açı, öne tracking, ark hareketi, zoom in zoom out, Crane, stedicam

Şeyh Abdurrahmani Kerküki'nin sahnelerinde genellikle şeyhin ihtişamını, tevazusunu, heybetini göstermek için sabit kamera hareketlerinden faydalanılmış, hareketli kamera kullanımından kaçınılmıştır. Mekan kullanımı, dekor, ışık ve müzik kullanımında aşırıya kaçınılmamış dönemin ve mekanın şartlarına uygun şekilde tasarlanmıştır. Film de seçilen müzikler tasavvuf geleneğinde kullanılan bendir, ney, kudüm ve rebaptan yararlanılarak yapılmış, kostüm kullanımında ise Kadiri Tarikatı'ndan esinlenilmiş, tasavvufta sıkça görülen hırka, taç, sarık, post gibi materyallere yer verilmiştir. Filmin geçtiği mekan 2003 Kuzey Irak'tır. Bu nedenle seçilen renkler sarı tonları olurken, kostüm ve dekor kullanımında sarı ve sarı tona yakın renk skalası kullanılmıştır.

4.3.3 Temsil

Şeyh Abdurrahman Halis Kerküki, Irak'ta Kadiri şeyhidir. Filmde Şeyh Kerküki karakteri oluşturulurken, gerçekte 1797'de Kerkük'te doğup büyüyen Şeyh Halis Kerküki isimli tarikat şeyhinden esinlenilmiştir. "Abdurrahman Halis, Kādiriyye tarikatının esma-i seb'a ile icra edilen seyrüsüluk usulünü kelime-i tevhid ve lafza-i celale hasrettiği bilinmektedir (TDV İslam Ansiklopedisi, 2019, s. 575, 576)". Şeyh Kerküki, gerçekte Kadiri Şeyhidir ve filmde de gerçekliğe benzer şekilde Şeyh Kerküki, Kadiri Şeyh'i olarak gösterilmektedir. Şeyh Kerküki filmde toplamda yedi sahnede görülmektedir. Kabulleniş din adamı olarak karşımıza çıkan Şeyh Halis Kerküki, filme göre rehber karakter olarak temsil edilmiştir.

2003 yılı Kuzey Irak'ında ABD ordusu kendileri hariç herkese, terörist damgası vurmaktadır. Şeyh Abdurrahman ise bu anlayışı reddeden, İslam'ın terör anlayışına karşı bakışını gösteren bir şekilde konumlandırılmıştır. Filmde Şeyh Abdurrahman, heybetli, keskin bakışlı, az konuşan, konuştuğunda ise insanlara sabır, dua ve İslam'ın emirlerini telkin eden birisidir. Fakir fukaranın, dul ve yetimlerin koruyucusu olarak yansıtılan şeyhin dergahı hem bir hastane hem bir ibadethane hem de evsiz insanların kalabileceği bir sığınma yeri olarak tasarlandığı görülmektedir. İşgale uğramış bir memlekette her ne olursa olsun, İslam dinine inanan insanların nasıl tavır takınması gerektiğini anlatan Şeyh Abdurrahman Halis Kerküki, terörün, canlı bomba olmanın, intikam hırsıyla dolmanın ve sebepsizce masum insanların da ölümüne yol açmanın yanlış olduğunu film boyunca aktarmaktadır. Kuzey Irak'ta yaşayan Türkmenlerin, Kürtlerin ve Arapların birbiriyle ayrıştığı noktada, tek ortak noktaları olarak gördükleri

Şeyh Abdurrahman Halisi, zamanla ABD üsteğmeni Sam William'ın düşmanlığını kazanmıştır. Küçük yaşta yetim kalmış Leyla'yı yanına alıp yetiştiren Şeyh Kerküki'nin, film boyunca Leyla'ya ve diğer insanlara en zor zamanlarında yol gösterici olduğu görülmektedir.

Şeyh Kerküki yer aldığı ilk sahnede Leyla ve eşine dini nikah kıymaktadır. Devlete bağlı resmi bir din adamı sıfatı değil de daha çok halkın içerisinde kanaat lideri bir din adamı olarak görülmektedir. Şeyh Kerküki'nin Leyla'ya söylediği “*Benliğimizi yenene, ona söz geçirene kadar esir kalırız*” sözleri tasavvuf geleneğinin benlikten kurtulma yolunda ki gayesini belirtmektedir. Devamında “*Kızım Leyla, hür olana kadar bunu çıkarma*” sözleri de tasavvuf yolunda gayene ulaşmadıkça, benliğinden kurtulmadıkça bunu çıkarma anlamına gelmektedir. Şeyh Kerküki, ABD’li askerlerin düşünü kana bulamasından sonra yaralılar ile olan konuşmasında intikamın ve öfkenin neler getireceğini anlatır, kızı (üvey) Leyla'nın canlı bomba olma istediğini de geri çevirir. Çünkü Şeyh Kerküki 'ye göre canlı bomba olmak Allah'a isyan etmek demektir.

Filmin 43” dakikasında geçen konuşmada;

Yaralı: *Efendim yaşamak ve savaşmak istiyorum.*

Şeyh: *Sen öyle istiyorsun ama önemli olan Allah'ın ne istediği, inanlar ölmekle hiçbir şey kaybetmez ama yaşadıkça ne olacağı meçhul, şu an yapabileceğin en iyi iş başkaları için dua etmek, O dualar sana rahmet ve nur olarak dönecektir.*

Leyla: *Kocam Ama Ali? Onu neden öldürdüler? Vallahi, onu öldürenleri öldürmek için üstüme bombaları bağlayıp üstlerine yürüyücem... Bir Leyla'nın canı kaçının canına bedel görecekler! Baba izin ver kendimi de onları da öldüreyim.*

Şeyh: *Leyla, benim böyle bir şeye izin verebileceğimi nasıl düşünürsün? Bu kapıyı bilen biri bunu nasıl ister? İslam'ı anlayan böyle bir hırsa nasıl kapılır... Canlı bomba olmak, Allah'a bir fiilde iki büyük isyan demektir. Birincisi Allah'tan umudu keserek kendine canına kıyman... İkincisi de düşmanıyla beraber masum kişilere de kıymayı göze alman... Leyla canlı bomba olduğun zaman kaç masumun öleceğini bilebilir misin? Bilemezsin. Onu bilemediğin için de gerçekte şu veya bu kadar masumu değil, aslında bütün insanlığı öldürmüş gibi olursun... Müslümanlara bu fikri aşıl原因lar ve onlardan 'intihar komandosu' devşirenler Hasan Sabbah fitnessini hortlatanlardır. Bu bir kıyamet alametidir ve bil ki şeytan işidir. Acını anlıyorum kızım ama Müslümanları dünyaya korkunç insanlar olarak gösteren canlı bombalara heves ettiğini görünce üzülüyorum... Unutma kızım Allah aciz değildir; bizim şu anki acizliğimiz ve zaafiyetimiz Kur'an ve Peygamber yolundan sapmışlığımızdan ve birlik olamayışımızdandır. Her intihar eylemi bu acizliği ve zaafiyeti artırır. Onun için de düşman böyle eylemlerin artmasını istemekte, bizzat kendisi bu tür eylemler düzenlemektedir. Yegane kurtuluş ümidi Allah'ın ipine sarılmaktır... Dua edelim, gayret edelim; bir olalım, hür olalım...*

Eşinin hançeriyle Sam William'ı öldürmek için pazar yerine giden Leyla, akrabası Ali ile karşılaşır. Oğlunun intikamını almak isteyen Ali, canlı bomba kılığında kendisini patlatır. Çevresindeki insanlar ve ABD'li askerlerden ölü ve yaralılar olur. Bunun üzerine Sam William, Polat alemdarın peşine düşer. Gittikçe baskıyı arttıran William, Polat Alemdar ve arkadaşlarını bulmak için köylere baskın yapar. Şehirlerden kaçışlar sürerken, baskına uğrayan köylerden kaçan insanlarda Şeyh Kerküki'nin dergahını sığınır. Filmin 1:17:00. dakikasında yapılan zikirde, Şeyh Kerküki'yi postun önünde, elleri bağlı şekilde görürüz. Dervişleri sağ ve sola doğru yuvarlak şekilde sıralıdır. Şeyh Kerküki ise zikir halkasının tam ortasındadır.

Şeyh Abdurrahman Halis Kerküki, zikir başlamadan önce evlerinden zorla çıkarılan mazlumlar için dua etmektedir. Şeyh duasında, bu yaşananların sebebi olarak halkça Allah'ın ve Peygamberinin (s.a.s) yolundan uzaklaşılması ve birliğin sağlanamamasından kaynakladığını söylemektedir. Bu nedenle duasında sık sık bağışlanma dilemektedir.

Yarabbi, işittik ve itaat ettik; Allah muhakkak işinde galiptir. (NOT: V'ellahu galibun ala emrihi; ayet.) Görünen ne olursa olsun, kim yenerse yensin, kim yenilirse yenilsin, galip olan, hakim olan, yapan ve yaptıran sensin! Sen ki, Muhammed Mustafa'ya dahi yenilgi sınavını yaşatansın... Sen zulmetmezsin yarabbi yarabbi; inandık ve tasdik ettik. Zulmeden biziz Yarabbi... Senin yolunda kenetlenmeyip benlik hevesiyle ayrı düştüğümüz ve bölündüğümüz için kendimize zulmettik. Biz bize zulmettiğimiz için düşman da şimdi bize zulmediyor... Bütün zalimlerden ve senden sana sığındık Yarabbi... Bizler gafil olduk, günahkar olduk, mahkum olduk, mağlup olduk... Kur'an ve sünnetin hikmetleriyle uyanmadık; sen bizleri düşmanın saldırılarıyla uyandırdın; şimdi de lütfet Yarabbi, bize bu saldırıları defedecek güç ve enerji ver; bilinçli sabır ve sebat ihsan eyle... Yarabbi bize barış dini İslam'ı getiren kutlu Peygamber'in hürmetine, onun mecbur kalıp savaştığı (harb) zaman titizlikle sadık kaldığı vuruşma (kıtal) hukuk ve ahlakından ayırma Yarabbi...

Tekbir sesiyle başlayan zikir, bendirin çalmasıyla birlikte ritmini artırır. Şeyh zikrin temposunu belirlemektedir. Zikir ile birlikte dervişler ve Şeyh Kerküki halka şeklinde dönmeye başlarlar.

Zikirde söylenen ilahi Şeyh Abdülkadir Geylani Hz. 'ne söylenmektedir.

*Ez ban dikim peygambere
Ez ban dikim peygambere
Hem seyyidu hem servere
Şefi-u roze mahsere
Havar Geylani, Geylani
Himmat Geylani, Geylani.
Havar Geylani, Geylani
Himmat Geylani, Geylani.
Ez bağdate dü parceme
Ez bağdate dü parceme
Helik arab-u aceme*

*Abdulkadir pirê me ye
Havar Geylani, Geylani
Himmat Geylani, Geylani.
Havar Geylani, Geylani
Himmat Geylani, Geylani.*

Zikir bitiminde dışarıya çıkan Şeyh Kerküki eşyalarıyla birlikte dergaha gelen insanları karşılar. Yaşlı bir adam ağlayarak Kerküki'ye sarılır. Şeyh Kerküki insanların hem ruhsal hem de dünyevi sıkıntıları ile ilgilenmeye çalıştığı da görülmektedir. Leyla, Şeyh Kerküki'nin evsiz ve yetimleri yetiştirdiği gibi kendisini de yetiştirdiğini, küçük yaşta ondan sabır ve sükuneti öğrendiğini Polat Alemdar'a anlatır (1:24:00). Şeyh Kerküki sabahın erken saatlerinde dergahından çıkar. Kendisini bekleyen iki derviş ve beyaz bir atı görülür. Şeyh Kerküki kaşık çatları ve güzel kıyafetiyle beyaz atına biner ve dervişlerine; *"Gelene gidene göz kulak ol; istek ve şikayetlerin çokluğundan bunalıp usanç gösterme, burası senin benim değil, evsizlerin evidir... Unutma Yusuf, Sabır boyun eğmek değildir, sabır mücadele etmektir!"* (1.29:07). Şeyh Kerküki film boyunca körü körüne bir düşmanlıktan kaçındığı da görülmektedir. Şiddet yerine birlik ve duayı ön plana çıkarmaya çalışan şeyhin, etrafına Türk, Kürt ve Arapları ayırım göstermeden çevresinde toplandığı da görülmektedir. Sam William bu durumdan rahatsız olup, Şeyh Kerküki'nin tutuklanması için Kürt liderden destek talep eder ancak Kürt lider bu talebi kabul etmek istemez.

Sam William: Artık bu şeyhten çok sıkıldım... Türkmenler onun yanına koşuyor, Araplar onun yanına konuşuyor. En yakın adamları kim, Kürtler? Kim bu adam Allah aşkına?

Kürt Lider: Öyle demeyin lütfen efendim... Abdurrahman Halis Kerküki hazretleri burada olmasa, yetim çocuklara kim bakacak, dul kadınlara, işsizlere, çaresizlere kim bakacak. Herkes terörist olur?

Sam William: Eğer bütün bunları o yapıyorsa, Irak'ın devlet başkanı o olsun! Yıllardır sana bu adam tehlikeli diyorum, yıllardır bana onu savunuyorsun?... Hazırlık yapın, şeyhi tutuklayacaksınız...

Kürt Lider: Ben bu işte yokum!.. Benim dedem, onun dedesi, babam hep o köyün ekmeğiyle büyüdü... bizi Saddamcın zulmünden o kurtardı... Ben ona silah doğrultmam. Bizi çarpar! (1:28:00)

Elleri bağlı gazeteciye kılıçla öldürmek isteyen Iraklı bir grup, yüzlerini kapatarak kameraya dönüp *"Herkes Irak'a gelen Amerikalıların sonunu görsün... Amerikalılar, İngilizler, Yahudiler Irak'tan defolup gitmedikçe, hepinizin kafasını kesicez..."* (1:30:00). Bu esnada Şeyh Kerküki heybetiyle ve sert bakışlarıyla içeriye girer. Kılıcı kaldıran adam öylece kala kalır. Fotoğraf çekenin eli titrer, kamerayı tutan adam, kamerayı elinden düşürür... Diğerleri başlarını öne eğerler. Gazeteci ne olduğunu anlamaya çalışır.

Şeyh direnişçiye sert bir mizaçla

Şeyh Kerküki: *Ne yaptığınızı zannediyorsunuz siz? Kime özeniyorsunuz? Zalimler için çalışan kuklaları mı taklit edecekseniz? Peygamberimizin yapmadığını siz kimden öğrendiniz?*

Direnışçi: Bu adam katillerin uşığı, gazeteci. Masum değil!

Şeyh Kerküki: *Sen Allah mısın kimin masum olup kimin olmadığını bileceksin! O zalim olabilir... Yalancı olabilir! Hatta biri sizin kellenizi uçuracak olsa büyük bir keyifle fotoğrafını çekerek 'Müslümanlar birbirlerini kesiyor' diyebilir... Peki siz kendinize bir zalimin yaptığı işi yakıştırabiliyor musunuz?*

Şeyh gazeteciyi kaldırır. Elindeki kılıcı gazeteciye verir. Gazeteciden direnişçileri öldürmesini ister. Gazeteci ağlayarak öldürmek istemediğini sadece gazeteci olduğunu söyler ve kılıcını yere bırakır ve Şeyh Kerküki 'ye teşekkür eder. Film boyunca Şeyh Kerküki rehber karakter olarak görülmektedir. Leyla'nın ve Polat Alemdar'a bir şekilde uzanan onun sözleri filmin akışında önemli bir rol tutmaktadır. Ana hikaye Polat Alemdar ve arkadaşlarının, Üsteğmenin yazdığı mektup üzerine intikamını almak için Kuzey Irak'a gitmesi olsa da yan hikaye olarak Şeyh Kerküki ve Leylanın hikayesi filmde önemli bir yer tutmaktadır. Terörizmin, direnişçilerin, mazlumların ve takati kalmamış bir halkın elinde kalmış inancının hikayesi de filmde işlenmektedir. Filmde, Hristiyanlık ve Müslümanlık inançlarının birbiri ile ayrıştığı noktalar, Şeyh Kerküki ve Sam William'sın kendi dinleri üzerine yaptığı konuşmalar neticesinde görülmektedir. Sam William, Hristiyanlık için ve vaat edilen topraklar için savaştığının, bozgunculuğun aslında dinine hizmet ettiğini söylerken, Şeyh Kerküki'nin: Birlik olmanın, bozgunculuk yerine sabretmenin, terörizm yerine mücadele etmenin önemini vurgulamaktadır. Şeyh Kerküki filmde, direnişçileri terörist olmaktan kurtarmasına, Leyla'yı canlı bomba olup kendisini öldürmesini engel olmaktan, mazumlara sığınacak dergahının kapısını açmasına kadar pek çok noktada ortaya çıkararak insanları iyiliğe ve doğruluğa yönlendirmek istemiştir. Polat Alemdar'ın kararlar vermemesine kadar pek çok önemli noktada hikayeye yön vermiştir. Filmde tasavvuf kültürünün etkilerini de görülmektedir. Leylanın "*birakın gideyim kendimi canlı bomba yapayım*" sözüne karşı Şeyhin: "*bunca zaman bu kapıyı nasıl öğrenemezsin*" der. Kapı tasavvuf kaynaklarında dergahın ve tarikatın başlangıç noktasıdır. Kapı, tasavvufun kendisidir. Bu nedenle bu kapıda İslam dini anlayışının dışında hükümlerin verilmediğini de Şeyh Kerküki den öğrenilmektedir. Öyle ki filmde ana kahraman olan Polat Alemdar dan bile daha olumlu yansıtılmış, Şeyh Kerküki, evsizlerin, yetimlerin, mazlumların akıl hocası ve yardımcısı olarak temsil edilmiştir.

4.4 Zübeyir Şaşmaz, Açlığa Doymak

2012 yılı yapımı olan *Açlığa Doymak* filminin yönetmenliğini Zübeyr Şaşmaz yapmıştır. Film Eyüp, Sena ve Burcu adlı birbirinden farklı dünya görüşü olan üç insanın, istemeden birbirlerinin hayatlarını çekilemeyecek kadar azaba götüren hikayesini anlatmaktadır. Eyüp çalıştığı gazeteden kovulur, eşini ve çocuklarını bombalı bir eylemde kaybeder. Sena tıp öğrencisidir abisinin örgüt işlerinden kaybeder ve intikam almak için bombalı eylem yapar. Elinde taşıdığı bombayı çöp kutusuna atar. O sırada Eyüp'ün eşi ve çocukları bombalı yerin yanından geçer ve Sena istemeden Eyüp'ün eşi ve çocuklarının ölümüne sebep olur. Eyüp eşi ve çocuklarının patlamada ölen cesetleri yakar ve onların ölümüne sebep olanı bulmak ister. Burcu modern genç bir kadındır. Kilo verme problemleri yaşamaktadır. Sevdiği adamın ailesi muhafazakar bir ailedir bu nedenle Burcu'yu istemezler. Bunun üzerine sevgilisi Mustafa bir gece Burcu'dan ayrılır. Burcu böylelikle kendini yemeğe ve içmeye daha çok verir. Sonra, bir gece kulübünde Eyüp ile tanışır. Aralarında az da olsa bir yakınlık olur. Eyüp, Burcu'yu eve taksi ile bırakırken Burcu taksiden inip, sevgilisi Mustafa'nın babasının kuyumcu dükkanına saldırır. Dükkan kapalıdır ama kepenklerine zarar verir. Burcu Eyüp'e Mustafa'nın babasının zenginliğinden bahseder. Eyüp eşinin ölümünden sonra işsizliğiyle beraber psikolojisi bozulur, durumu kötüleşir ve eski bir bodrum katında yaşamaya başlar. Beş parasız kalan Eyüp yemeklerini bile aş evlerinden yemeye başlar. O sırada Sena içeriye atılır ve içeride ölüm orucuna başlar. Eyüp, eski bir polis arkadaşını bulur, eşinin ve çocuklarının öldüren kişiyi sorgulamak ister. Emekli polis, bu işlere Metin adlı bir polisin baktığını ve rüşvet karşılığı bu işi yapabileceğini ilaveten bu işin bedelinin 20 bin TL olduğunu söyler. Eyüp, ilk iş olarak Burcu'ya gider ama ondan da para yoktur. Eyüp'ün aklına Burcu'nun kuyumcu olan sevgilisi aklına gelir. Birkaç kere dükkanına gider ve izler. Burcunun sevgilisi Mustafa'nın babası Hacı Ahmet, muhafazakar bir adamdır. Akşamları şeyh'in dergaha gidip sohbet ve zikirle katılır. Eyüp'te Hacı Ahmet'i takip eder Hacı Ahmet'in zikre katıldığını duyunca geri gider. Birkaç gün sonra tekrar takip eder. Dergahın kapısında karşılaşırlar. Hacı Ahmet, Eyüp'ü ilk defa gördüğünü söyler. Eyüp ilk defa geldiğini söyleyince Hacı Ahmet içeriye davet eder. Eyüp bu sefer kendisini zikir halkasının içerisinde bulur. Zikirde tarikat şeyhi posta oturur ve zikre başlamadan önce telkinde bulunur. Şeyh, Zikir esnasında ayrılan Eyüp'ü fark eder ve uzun uzun bakar. Bu arada Burcu kilo veremez ve liposuction ameliyatı olmaya karar verir lakin doktoru kabul etmez. Burcu da bunun üzerine bir başka doktora gider. Eyüp para bulamaz ve Hacı Ahmet'in evine gidip yardım ister. Hacı Ahmet bir miktar yardım eder. Eyüp paranın

nerede saklı olduğunu görür ve kasaya ilerlerken Hacı Ahmet'in eşine yakalanır ve ikisini de oracıkta öldürür. Ağlaya ağlaya evine döner. Eyüp pişman olup Şeyhin yanına sığınır. Şeyh Eyüp'e bir kibrit verir ve dergahın ateşini yakmasını ister. Lakin Eyüp ateşi bir türlü yakamaz. Şeyhin istediğiyle Eyüp ve Burcu'nun sevgilisi Mustafa ayrı odalarda halvete girer. Sena içeride iyice fenalaşır. Bunun üzerine polisler cezaevine girer ve Sena'yı hastaneye kaldırır. Eyüp halvetten çıkar ve Sena'nın olduğu hastaneye gider. Senayı yastıkla boğarken vazgeçer. Burcu liposuction ameliyatı olur. Sena yaşama tekrar tutunur. Eyüp ise şeyhin dergahın da ateşi yakar.

4.4.1 Analiz

Açlığa Doymak filmi 2012 yılında vizyona girmiştir. Zübeyir Şaşmaz ve Mustafa Çevik'in senaryosunu yazdığı, ayrı etten Zübeyir Şaşmaz'ın yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği *Açlığa Doymak (2012)* filmi 127" dakika sürmektedir. Film ismi gibi insanoğlunun, dünyevi doyumsuzluğa olan zaafını anlatmaktadır. Filmde birbirinden farklı, birbirinden öteki üç karakterin aslında bir hikayede nasıl buluşabileceğini de barındırmaktadır. Filmin üzerinde durduğu asıl duygulardan biride ötekileştirmedir. Başrol oyuncusu Mete Horoz'a göre "Eyüp karakteri, hayatı düzgün halde giderken, kendisini daha iyi yerlerde görmek istemesinden dolayı zamanla başkalarını ötekileştirmiş, ama işin sonunda yalnız kalarak kendisinin öteki olmasına neden olmuştur"(Horoz, 2012, 3:20).

2012 yılının İstanbul'un da geçen filmde ön yargılı ve kibirli olarak temsil edilen Eyüp, güzellik sevdalısı olup aşk acısı çeken Burcu ve tıp öğrencisiyken abisinin ölümü sonrası intikam için örgüte katılan Sena'nın hikayesi anlatılmaktadır. Film de üç karakter, üç farklı doyumsuzluklar içindedir. Lakin bu doyumsuzlukları filmin sonlarına doğru üç farklı arınma ile yenerler. Sena'nın hapisshanede açlık orucuna girmesi, Burcu'nun kilo vermediği için liposuction ameliyatı olması ve Eyüp'ün Hacı Ahmet ve eşini öldürdükten sonra şeyh'in dergahında halvete girmesi ve orada oruç tutması bize üç farklı arınmanın göstergesi olmuştur. Filmde karakterlerin ölümüne çokça yaklaştırılarak, her bir karakterin diğerini anlaması için de birer farkındalık sağlanmaya çalışılmıştır. Filmin yönetmeninin filmdeki ölüm hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir; "Sert bir film, sert olması da gerekiyor. Ölüm çok sert bir şey ve bildiğimiz tek gerçek ölüm. Ölümü anlatmaya ve onunla ile yüzleşmeye çalışıyoruz. Biraz seyircinin zorlanacağını düşünüyoruz. Karşı tarafı anlamak için

zorlanmalılar” (Şaşmaz, 2012, 13:00). Yönetmen filmde birkaç kavram üzerinde sıklıkla durmaktadır. Bunlar; sabr etmek, affetmek, kibirlenmemek, doyumsuz olmamak gibi. Tüm bu kavramları da dile getiren kişi ise filmde din adamı ise şeyh karakteridir.

4.4.2 Teknik Değerlendirme

Açlığa Doymak (2012- Zübeyr Şaşmaz) filminde din adamı tarikat şeyhidir. Filmde Şeyh Kerküki toplamda 5 sahnede görülmektedir. Filmde Şeyh’e, şeyhim ve efendim olarak seslenilmektedir. Filmin geçtiği dönem 2012 yılları İstanbul’udur. Teknik değerlendirme yapılırken şeyhin olduğu sahneler dikkate alınacak: kostüm, dekor, ışık, mekan, müzik ve ses tasarımı, renk, kamera ve ölçekler gibi görsel unsurlar analiz edilip değerlendirilecektir.

Tablo 2 Açlığa Doymak Teknik İnceleme

Mekan	Dergahın cami kısmı, dergahın önü, dergahın halvet odası.
Dekor	Dergahın cami kısmında boydan boya serili halı, duvarlara asılmış Allah ve Hz. Peygamber yazılı tablolar, gaz lambası, halvet odasında bir seccade.
İşık	Nokta aydınlatma, Rembrant aydınlatma, cameo aydınlatma. Tungsten lambalar, gaz lambaları.
Müzik ve Ses	Bendir, kaside, Hu sesi.
Kostüm	Kırmızı ve sarı hırka, kırmızı takke, yeşil sarık, beyaz tülbent, beyaz elbise, yüzük, takım elbise.
Renk	Sarı, mavi, kahverengi.
Kamera ve Ölçek	Genel plan, yakın plan, bel plan göğüs plan, boy plan, baş plan, amors plan Kamera hareketleri ise; dolly hareketi, ark hareketi, zoom in hareketi Crane ve stedicam.

Din adamının gösterildiği sahnelerde kamera hareketleri sınırlandırılmış, sabit kamera hareketlerinden faydalanılmıştır. Kostüm ve dekor oluşturulurken şatafat ve ihtişamlı süslemelerden kaçınılmıştır. *Kurtlar Vadisi Irak (2006)* filminin zikir sahnelerinde kullanılan ark hareketi, *Açlığa Doymak (2012)* filminde de görülmektedir. Mekan kullanımı, dekor, ışık ve müzik kullanımında dönemin şartları göz önünde bulundurulmuş. Dönemin atmosferi yansıtılmıştır. Filmde tasavvuf kültüründe yer alan müzik aletleri ve kostümlerden yararlanılırken, günümüz kıyafetleri de filmde yer bulmuştur. Filmin aydınlatması oluşturulur iken karanlığın gücü kullanılmış, aydınlık sahneler sınırlandırılmıştır. Renk skalası oluşturulurken sarı ve yeşil renk skalasından faydalanılmıştır.

4.4.3 Temsil

Açlığa Doymak (2012) filminde, din adamı olarak karşımıza tarikat şeyhi çıkmaktadır. Filmde rehber karakter olarak temsil edilen şeyh, kabullenilmiş din adamı kategorisinde de görülmektedir. *Açlığa Doymak (2012)* filmi konusu itibari ile insanoğlunun doyumsuzluğunu ve birbirini ötekileştirmesine rağmen aslında tüm insanların birbirlerinin birer parçası olduğunu vurgulamak istemektedir. Filmdeki görülen din adamı, aslında bu doyumsuzluğa karşın sürekli “*Sabır edelim, Şükür edelim ve Sebaat edelim*” ifadelerini getirmektedir. Filmde görülen din adamı, oturaklı, beyaz sakallı, sert bakışlı, din dışında dünyevi sohbetlerden kaçınan, dervişleri çevresinde toplayan, tarikat şeyhi olarak gösterilmektedir. Şeyhi filmde dergahta hırka ve yeşil sarık takarken görünürken, dergah dışına çıkıldığında takım elbiseyle görülmektedir.

Şeyhi ilk gördüğümüz sahne Eyüp’ün dergaha ilk defa girişinde olmaktadır. Eyüp, Hacı Ahmet’i takip etmek istemektedir. Hacı Ahmet dergaha girince o da peşinden girmek zorunda kalmıştır. Şeyh Eyüp’ü fark eder ve zikir boyunca ona bakar. Şeyh zikre başlamadan önce aslında Eyüp’ün niyetinin ne olduğunu bilmektedir ve sohbeti ona göre yapmaktadır.

Zikre başlamadan önce sohbette:

Kalplerimizde hangi günahın niyeti olursa olsun onu bilene yönelelim. Herkes kendi seçimini yapar. Hayrı da şerri de yaratan odur. Ama hayra ya da şerre yönelen kuldur. Hangi tercihi yapmış olursak olalım hiçbir zaman geç değildir. Tövbe ve umut kapısı her zaman açıktır. Gelin onun kapısında yıkanalım arinalım (1:32:09).

Ardından şeyh zikri başlatır. Önce kendisi bir ayet okur. *“Bismillahirrahmanirrahim, Ya eyyuhellezine amenu tubu ilallahı tevbeten nasuha (Tahrim suresi, 8.ayet).* Ardından dervişleriyle beraber zikir hızlanır. Zikir de tövbe zikri yapılmaktadır. *“Estağfirullah tubtu ilallah ve Neheyti Kalbi an masivallah” (1:33:00).* Zikir devam ederken Eyüp zikir bitmeden kalkar, Eyüp’ün bu tavrı şeyh’in gözüne takılır. Daha sonra Eyüp bayramlaşmak için tekrar şeyh’in dergahına gelir. Orada Hacı Ahmet ve Mustafa ile eşinin vefatı üzerine konuşur. Şeyh namazdan çıkar herkes şeyhin elini öper. Topluca bayramlaşırlar. Şeyh içeriye sofranın kurulmasını ister. Ardından Eyüp’e dönüp kibrit verir *“Eyüp kardeş, ateşimizi de sen yak”* der. Eyüp içeriye girer, odunları yakmak için kibriti yakmayı denese de kibrit her yakıldığında söner. Eyüp, Hacı Ahmet ve eşini öldürdükten sonra psikolojisi bozulur ve evde ağlamaya başlar kendisini suçlar. Hazırlanıp dergaha gider. Dergahta Hacı Ahmet ve eşi için mevlit verilir. Şeyh postta oturur. Yanında da Mustafa vardır. Kasideler söylenir o sırada Şeyh Eyüp’e doğru bakar.

Kasidede *“Can ver gönül ol gamzeye kim bunca zamandır
Can içre seni sakladığım anın içindir
Vaiz bize dün gece düzahı vafetti Fuzuli
Ol vaf senin külbe-i ahzanın içindir. (1:51:00).*

Ardından şeyh *“Ölüm, Allah’ın yakın dostum dedikleri için vuslat günü gibidir. Hak dostları ve sevenleri için yok oluş değil, yeniden varoluştur, aslına varıştır”* der (1:53:00). Şeyh ayağa kalkar, Mustafa Şeyhe yaklaşır ve desturu olursa halvete girmek istediğini söyler. Şeyh izin verir ve Eyüp’e döner. Eyüp’e *“Eyüp gardaş, senide alalım halvete, birlikte öğrenirsiniz, affetmeyi, sabrı öğrenirsiniz”.* Eyüp kabul eder. Şeyh halvet odasında namaz kılar. Eyüp Şeyhi izler. Şeyh dua edip dışarı çıkar. Eyüp Şeyhin elini öper. Ve halvet odasına girer. Eyüp içeride zeytin ve suyla beslenir. Sürekli namaz kılar ve zikir eder. Halvet bitiminde Şeyh Eyüp’ün yanına gelir. Eyüp’ün sakalı saçı uzamıştır. Şeyh Eyüp’ün sırtını sıvazlar. Eyüp’ü diğer halvete giren Mustafa’nın yanına getirir. Her ikisi de şeyhin elini öper. Şeyh ikisine dönüp *“Siz yüzünüzü ak ettiniz, iki cihanda da yüzünüz ak olsun”* der. Etrafına toplanan diğer dervişler o esnada salavat çekerler. Filmin sonunda Eyüp ateşi tekrar yakar. Bu sefer kibrit ilk yakışında yanar. Eyüp odunlar tutuşurken ağlamaya başlar.

Filimde din adamı olarak gördüğümüz şeyh karakterini, klasik anlatı sinemasındaki rehber karakterle özdeşleştirmek mümkündür. Öte yandan din adamı devletin kurumlarına bağlı biri olarak değil, daha çok halkın kanaat önderi olarak

gördüğü ve öne sürdüğü din adamı olarak temsil edilmiştir. Şeyh, Eyüp'ün rehber karakteri olarak temsil edilmektedir. Şeyh'in dergahına gelen Eyüp zamanla karakterini değiştirmiş, filmin sonunda Eyüp, şeyhe dönüşerek hayata tutunmuştur. Eyüp'ün ilk değişiminin başlaması da şeyh ile tanışmasıyla gerçekleşmiştir. Şeyh, Eyüp'ün gizli sırlarını bilen ama ona söylemeyen sadece konuşmalarıyla Eyüp'ü etkilediği de görülmektedir. Eyüp bunun farkına varınca hikayesindeki dönüşümde başlamıştır. Şeyh filmde sadece Eyüp üzerinde durmamış, dervişi Hacı Ahmet ve oğlu Mustafa üzerinde de değişimlere sebep olmuştur. Filmde Eyüp'ün ilk sahnelerde, insanlara karşı ön yargılı olduğu görülürken, ilaveten diğer insanları ötekileştirdiği de görülmektedir. Filmin sonunda ise tüm bunlardan arınmış aslında ötekiyle arasındaki sınıksız bir bağ olduğunu kavramıştır. Şeyhin tasavvuf kültürü ile bağdaştığını söylemek mümkündür. Özellikle Eyüp ile şeyh arasında zamanla mürit ve mürit ilişkisi olduğu da görülmektedir. Eyüp tasavvuf yolundaki ilk adım olan tövbe ile başlar, ardından pişmanlık ve insani kamil olma yoluna doğru gitmektedir. Şeyh onu ilk gördüğünde tövbeyi, daha sonraları pişmanlık duymayı ve affetmeyi öğretmiştir. Tasavvuf yolunda müridin bu aşamalardan geçmesi için gerekli zikir ve duaları şeyhi, Eyüp'ü halvete sokarak göstermektedir. Halvete giren Eyüp insani kamil olma gayreti göstermiş. Halvetten çıktığında farklı bir kimliğe bürünmüştür. Eyüp halvetten çıktıktan sonra eşini ve çocuklarının ölümüne sebep olan Sena'nın yanına gitmiş ilkin öldürmek istediği Sena'yı affederek geri dönmüştür. Filmde şeyh, insanın her ne şartla olursa tövbe edebileceğini, gerçekleştirmek istediği kötülükleri eyleme dökmeden, yaratıcıya yönelerek bu isteklerden vazgeçebileceğini öğretmektedir. Şeyh filmin başından bitimine kadar olumlu karakter olarak gösterilmektedir. Eyüp'ün karar vermesi gereken noktalarda ve sığınmak istediği noktalarda karşımıza çıkan şeyh, ana karakterin dönüşümlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Şeyh, filmde tarikat lideri olarak temsil edilmektedir. Dervişleriyle birlikte namaz kılıp zikir yapan, dergahta vaktini geçiren bir din adamı olarak gösterilmektedir.

4.5 Kürşat Kızbaz, Yunus Emre Aşkın Sesi

Yunus Emre Aşkın Sesi (2014) filmi, Kürşat Kırbız'ın senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı filmidir. Filmin çıkış tarihi 10 Ocak 2014'tür. Film tasavvuf büyüğü Yunus Emre'nin hayat hikayesini konu almaktadır. Film Kültür Bakanlığının desteğiyle çekilmiştir.

Anadolu'yu kasıp kavuran Moğol saldırıları, Anadolu halkını zamanla fakirliğe sürüklemiştir. Yunus Emre Anadolu'da yaşanan bir çobandır. Bir gün kapısına yaşlı bir kadın gelip bir tutam buğday ister. Yunus kendisin tüm buğdayını yaşlı kadına verir. Yaşlı kadın kendisine verilen buğdaya teşekkür edip “Ben Hacı-Bektaşî Veliye gitmek isterim onda her şey vardır, darda olanı bırakmaz der, sende ona git buğday iste, o kimseyi geri çevirmez, bize git biraz buğday getir” der. Yunus ilk başta nerede bulacağını bilmezken, yolun bir şekilde ona götüreceğine inanarak yola dökülür. Yunus yağmur ve çamurlu yollardan geçip Hacı Bektaşî'ye varır. Hacı Bektaş, Yunus'a buğday isterse buğday nefes isterse nefes vereceğini söyler. Yunus nefesin yenemeyeceğini insanların buğdaya ihtiyacı olduğunu söyler. Şeyh bu sözler üzerine her alıç tanesine 10, her alıç çekirdeğine 100 nefes vereceğini söyler ancak Yunus kabul etmez. Buğdayını alır köyüne doğru yola çıkar. Yunus dönüş yolunda iken yağmur başlar. Düşünür ve koşarak Hacı Bektaş'ın dergahına gider. Büyük hata işlediğini, dervîşi olmak istediğini söyler. Ancak Hacı Bektaş, Yunus'a dervîşlik anahtarının artık Taptuk Emre'de olduğunu söyler. Ona gidip teslim olması gerektiğini ve aradığını bulacağını söyler. Yunus Emre yollara düşer. Taptuk Emre'nin dergahına varır. Taptuk Emreden nefes ve dervîşlik ister. Taptuk Emre Yunus'tan tamamen teslimiyet ister ve kendisinden odun kesmesini ister. Yunus Emre şeyhin verdiği görevi eksiksiz yapar. Bir başka dervîş olan Kasım, Yunus Emre'ye dervîşliğin zor olduğunu, nicelerinin bu yoldan geçemediğini söyler. Yunus dergahın odunlarını kesip ayalarken, Taptuk Emre'den ders alır aynı zamanda şeyhin kızına da gönül bağlar. Bu sürede dervîş olan Kasım, Yunus Emre'den rahatsız olup onu dergahtan göndermek ister. Taptuk Emre bir gün Yunus'u çağırır. Kendisine Mevlana'yı, Barak Babayı ziyaret etmesini, erenlerin sofrasında bulunmasını ve aşkı aramasını söyler. Yunus dergahtan ayrılır. Tekrar yollara düşer. Karlı yollar ve geçilmez dağlardan geçer. Bu sırada Tapduk Emre'nin kızı olan Balım Hatun, Yunus'a özlem duyarak Taptuk Emre'nin nasihati ile beklemeye başlar. Yunus Emre zikir yapılırken iken Mevlana'nın dergahına ulaşır. Yunus Emre, Mevlana'ya diğer erenlere sorduğu gibi “Aşk nedir” diye sorar ve bir süre sohbetlerinde bulunur. O sırada Mevlana'nın yanında olan Sultan Veled Hz. ile bir süre dergahta vakit geçirir ardından tekrar yollara düşer. Dergahta ise Kasım, Balım Hatun'un dervîş Yunus'u sevdiğini öğrenir ve kendini öldürmek ister. Yunus Emre yolda Hallacı Mansur ile karşılaşır. Hallacı Mansur daha önceleri ölmesine rağmen şimdi Yunus Emre'nin karşısına görülür. Aşk ve ölüm üzerine sohbet ettikten sonra Hallacı Mansur, Barak Baba'nın yeri gösterip bir anda kaybolur. Yunus

Emre karlı yollardan geçerek Barak Baba'nın yanına ulaşır. Barak Baba'ya da "Aşk nedir" sorusunu sorar. Barak Baba, Yunus'u zikrine alır ve birlikte zikir yapmaya başlarlar. Yunus Emre Taptuk Emre'nin öğrencisi olduğu için zikri köşede oturur takip eder. Orada zikir de yeni ilimler öğrenir ve geri döner. Dönüş yolunda tekrar Hallacı Mansur ile karşılaşır. Yolda geri döner iken Sırrı Saltuk Hz'lerinin dergahına ulaşır. Sırrı Saltuk Hz. ile aşk sohbeti yaparken Taptuk Emre'nin dergahında Kasım, şeyhin kızı Balım Hatunu öldürür. Yunus Emre Taptuk Emre'nin dergahına tekrar döner. Taptuk Emre, Balım Hatunun öldüğünü öğrenir ve koşarak şeyhinin odasına girer.

Taptuk Emre'nin dergahına geri dönen Yunus, Balım Hatunu ölümünden sorumlu tutar kendini ve aşk yolunda kendisini unuttuğunu söyler. Taptuk Emre ona öğüt verir. Yunus Emre'ye artık dergahtan Anadolu'ya gitmesini, kalpleri uyandırmasını söyler. Aradan yıllar geçer. Yunus Emre postta oturan bir şeyhtir. Bir genç Yunus Emre'nin dergahına gelir ve kendisinden buğday ister. Yunus dervişe döner "Sana un yerine nefes versek ister misin" diye sorar.

4.5.1 Analiz

Yunus Emre Aşkın Sesi (2014) filminin senaryo ve yönetmenliğini Kürşat Kızıbaz yapmaktadır. Film 2014 yılında Kültür Bakanlığı tarafından desteklenmektedir. Film 1 saat 37 dakika sürmektedir. Filmin yönetmenine söylemine göre "Film, Anadolu'da 12 Şehirde ve 4 mevsimde çekilmiştir (Kızıbaz, 2013).

Filmde din adamı olarak birden fazla karakter bulunmaktadır. Hacı Bektaş Veli, Taptuk Emre, Barak Baba, Hallacı Mansur, Sırrı Saltuk ve Sultan Veled filmde din adamı olarak gösterilir. Bizim üzerinde duracağımız kişi ise rehber karakter olarak karşımıza çıkan Yunus Emre'nin hocası Taptuk Emre'dir. Filmdeki diğer din adamları tasavvuf kaynaklarında görülen din alimlerinden esinlenerek oluşturulmuştur. Yunus Emre'nin yolculukta tek tek ziyaret ettiği din adamları, tasavvuf ekollerinin farklı kollarını yansıtmaktadır. Örneğin: Mevlana Hz. dergahına giden Yunus Emre, semah yapan dervişleri görürken, Barak Baba'nın yanında açık zikir yapan dervişleri görmektedir. Filmde her tasavvuf kolunun farklı ritüellerinin olduğu da görülmektedir. Tasavvufta bir Mürşit'in dervişi olduğunda o yolun ritüellerinin uygulayıp diğer tasavvuf yollarının ritüellerini yapmamak gerekmektedir. Bu nedenle filmin 1:04:57" dakikasında geçen zikirde Yunus Emre zikir halkasının dışında kaldığı görülmektedir.

Filmin ilk çatışma noktası, Hacı Bektaşî Velinin, Yunus Emre'ye "Nefes mi buğday mı istersin" sorusu ile başlamaktadır (Hacı Bektaşî Veliye, göre buğday her zaman bulunabilmekte ancak nefes sadece nasip olana verilmektedir. Filmde nefes ve himmet ⁶kelimesi bir arada kullanılmaktadır. Filmde nefes hayat anlamına da gelmektedir. Eğer nefes olmaz ise hayat da olmaz, bu nedenle buğday da olmaz denilmektedir. Yunus Emre, diğer din adamlarının yanına vardığında her birisine "Aşk nedir" diye sorar. Her alimin cevabı farklı olsa da Aşk'a bakışta aynı özelliklerin olduğu görülmektedir. Böylelikle aşk üzerine konuşan kişiler birbirinden farklı yerlerde olsalar da Aşk'ın etrafında birleştikleri görülmektedir.

4.5.2 Teknik Değerlendirme

Yunus Emre: Aşkın Sesi (2014) filminde rehber karakter olarak temsil edilen Taptuk Emre'nin sahneleri ve filmde yer alan diğer din adamlarının sahneleri incelenerek görsel unsurlar tek tek tabloya dönüştürülecektir.

Tablo 3 Yunus Emre Teknik İnceleme

Işık	Rembrant aydınlatma, cameo aydınlatma, nokta aydınlatma, üç nokta aydınlatma, harsh light, şömine ışığı, gaz lambası.
Müzik ve Ses	Deste, bendir, ney, çello, gitar, ud, Hu sesi
Kostüm	Taç, hırka, yüzük, kuşak, tahta ayakkabı, gravür, tennure, yelek, sarık, sikke başlık, arakiye, cübbe, elbise.
Renk	Sarı, kahverengi, mavi.
Kamera ve Ölçek	Genel plan, yakın plan, bel plan, boy plan, baş plan. Dolly hareketi, üst açı ve alt açı, öne tracking, ark hareketi, zoom in zoom out. Crane, stedicam, jimy jip, drone.
Mekan	Hacı Bektaşî Veli'nin dergahı, Taptuk Emre'nin dergahı sohbet odası, dergahın bahçesi, Mevlana Celaleddin'in dergahı cami kısmı, Hallacı Mansur Van gölü, Barak Baba dergahı sohbet odası, cami kısmı, Sarı Saltuk dergahı sohbet odası.
Dekor	Mum, ahşap perde, levha, halı, post, küçük masa, divan.

⁶ Himmet: yardım, kayırma (TDK, himmet ne demek TDK Sözlük Anlamı (sozluk.gov.tr).

Filmde şeyh karakterinin gösterildiği sahnelerde kamera hareketleri sınırlandırılmış, sabit kamera hareketlerinden faydalanılmıştır. Kostüm ve dekor oluşturulurken şatafat ve ihtişamlı süslemelerden kaçınılmış, dönemin şartlarına uygun olan deri ve kumaşlar kullanılmıştır. *Kurtlar Vadisi Irak* (2006) filminin zikir sahnelerinde ve *Açlığa Doymak* (2012) filminde de görülen zikir sahnelerin ark hareketi kullanılmıştır. Müzik kullanımında sadece dönemin değil günümüz müzik enstrümanlarından da faydalanılmıştır. Ana karakter, birden fazla din adamının yanında görülmüştür. Bu sebeple kullanılan mekanlar farklı olarak dizayn edilse de sadelik açısından ve dekor kullanımı bakımından benzerlik göstermektedir. Özellikle ışık kullanımı ve renk skalası seçilirken dönemin atmosferini koruyacak aydınlatmalar kullanılmıştır. Filmde tasavvuf kültüründe yer alan kostümler kullanılmıştır. Diğer incelenen filmlere nazaran farklı tarikatlara da rastlanan filmde, kostüm açısından belirli farklar görülmektedir. Bu farklar genellikle, şeyhlerin başına taktığı sarıklarda görülmektedir. Filmin aydınlatması oluşturulurken camlardan güçlü ışıklar verilmiş, masalsi bir görünüm kazanmıştır. Renk skalası oluşturulurken, sarı renk temel alınmıştır.

4.5.3 Temsil

Yunus Emre: Aşkın Sesi (2014) filminde rehber karakter olarak karşımıza çıkan kişi Taptuk Emre'dir. Taptuk Emre, Yunus'un manevi yolculukta ki en önemli dayanağıdır. Taptuk Emre karakteri, kabullenilmiş din adamı kategorisinde görülmektedir.

Taptuk Emre'nin dergahında Yunus Emre gibi birçok derviş bulunmaktadır. Taptuk Emre, tevazu sahibi, sabır gösteren, ilahi aşkı anlatan, kötü söz söylemeyen bir mürşit olarak temsil edilmiştir. Yunus Emre'nin manevi yolcuğundaki aşamalarda kendisinden himmet istemekte ve karşılığını da bulmaktadır. Taptuk Emre'nin dergahı sadelikten oluşmaktadır. Dergahın amacı olarak, dervişlerin dünyevi hayatını idame ettirirken manevi yolculuklarını da ilerletmektedir. Manevi yolculuğu tamamlayan dervişler, Anadolu'ya ve diğer diyarlara yola çıkarak manevi ilimleri diğer insanlara aktarma gayesini de güderler.

Yunus Emre, dervişlik yolunda ilk olarak Hacı Bektaşî'ye gitse de Hacı Bektaşî Veli, Yunus Emre'nin anahtarını Taptuk Emre'ye verdiğini söyler. Yunus Emre yolla düşer ve mürşidi olacak Taptuk Emre'nin dergahına varır. Taptuk Emre'ye diyer

dervişler “Efendim ve şeyhim” olarak seslenirler. Taptuk Emre’nin ilk sahnesinde Yunus, himmet ve nefes istemektedir.

Bu sözler üzerine Taptuk Emre “İstediklerin hem zordur hem kolay hem uzak hem de yakın. Yunus, dervişlik yolunda ilk söz teslim olmaktır. Sualsiz, koşulsuz teslim olmaktır... Bizi gönlünün gözüyle gördüğün zaman anlayacaksın. Şimdi git bize odun getir. Ateşimizi sen yak. Bu dergahta yanan ateş, kalbinde yanacak olana kıvılcım olsun. Aşk ateşini yak bu odunla” (17:30).

Bu sözler üzerine Yunus Emre, Taptuk Emre’nin gözetiminde dergaha kabul edilmiştir. Taptuk Emre, Yunus ile birlikte aşkın ne olduğuna dair sohbetler eder. İlk Yunus Emre’ye rabitanın, mürşit ile mürid arasındaki iletişimin nasıl sağlandığını gösterir. Taptuk Emre, Yunus’a “Gözlerini kapa, bugüne kadar nasıl geldiğini düşün. Kimsin sen? .. İçindeki ışıkla bakmayı gör. O zaman bütün engeller kalkmaya başlayacaktır önünde” (20:00). Yunus gözlerini kapar ve gördüklerini kalp gözüyle izlemeye başlar. Taptuk Emre, Yunus’a;

“Kimsin sen?.. İçindeki ışıkla bakmadan gör, o zaman bütün perdeler, bütün engeller kalkacaktır önünden. Önüne altınlar, zümrütler sersem ne kadarını alabilirsin? Önüne kuzlar yemekler sersem ne kadarını yiyebilirsin. Bu alemde aldıkların yiyeceklerin, taşıyacakların kadardır. Kainatta bir hiçsin unutma, önce kendini yok etmelisin...”

Yunus Emre bu sözler üzerine dağlara çıkar ve odunları keserek, nefisini dizginlemeye çalışır. Taşdığı odunları dergaha getiren Yunus, dergahta odunları tek tek düzenlemektedir. Bu sırada yanına gelen Taptuk Emre, Yunus’a sorar.

“Yunus nicedir soramadım, şimdi sorarım. Bu odunların hepsi böyle midir? Hepsi ok gibi düzgün müdür?”

Yunus; Öyledir, şeyhim.

Taptuk Emre; Yani hiç eğri oduna rastlamadın mı?

Yunus; Yok pirim, bilirim ki sizin kapınızdan hiçbir eğrilik girmez. Odunun bile eğrisi bu dergaha yakışmaz. Bu yüzden dergahımıza eğri odun getirmeyi edep ederim.

Taptuk Emre; Sen öyle bir ışık olacaksın ki Yunus, ulaşacağın her yeri aydınlatacak, aşkın sesini aydınlatacaksın. Aşk dükkanını ara bul. Gönüller açan anahtar oradadır işte” (30:00).

Yunus Emre, dervişte yeni olmasına rağmen, şeyhin sohbetlerine katılır. Sohbetlerde şeyh, Yunus Emre’ye söz verir. Bir diğer derviş olan Kasım, Yunus’un yeni olduğunu bu yüzden biraz daha ilerlemesi gerektiğini söylese de Taptuk Emre, Yunus’a güvenir ve onu dost meclisinde konuşturur. Kasım, Taptuk Emre’nin ve şeyhin kızı Balım Hatun’un Yunus’a karşı ilgisinden hoşnut değildir. Bu nedenle diğer dervişleri etkileyip Yunus’a karşı soğuk olmalarını ister. Yunus bu durumdan hoşnut olmaz şeyhinin yanına gidip destur ister. Şeyh Taptuk Emre, Yunus’a “..zamanın geldi

demek, Aşıklara söz geçmez... “Var git şimdi Mevlana Hz’lerine, Barak Baba’ya er sohbetinde bulun. Aşk ara” (40:00). Yunus dergahtan ayrılır ve yollara düşer. Bu sırada şeyhin kızı Balım Hatun, babasına neden izin verdiğini sorar. Taptuk Emre, kızına “...Yalnız bilmelisin ki dervişlik yolunda kimse kimsenin önünde duramaz... Eğer kısmetin Yunus’a bağlıysan bekle o zaman yavrum, zamanını bekle. Eğer kısmetin oysa o seni bulacaktır” (dk. 46:00).

Yunus Emre yollara düşer ve filmde yer alan diğer din adamların meclisine doğru yol alır. İlk olarak Mevlana Hz’lerini ziyaret eder. Daha sonra Yol esnasında Hallacı Mansur ile Hallacı Mansur, Yunus’a Barak Baba’ya gitmesini söyler. Barak Baba’ya giden Yunus, oradan da Sırrı Saltuk Hz’lerine ziyaret eder ve meclislerinde bulunur. Yunus Emre tüm din adamlarına Aşk’ın ne olduğunu sorar. Her din adamı aynı manaya çıkan Aşk üzerine sözlerini söyler. Din alimleri, Yunus’a aradığı şeyi şeyhinde bulabileceği bu nedenle Taptuk Emre’nin dergahına gitmesi gerektiğini söylerler. Yunus, diğer din alimlerinin meclisinde bulunsa da gönül bağı olarak sürekli gönlüne Taptuk Emre’yi düşürür. Taptuk Emre’yi düşünürken gözlerini kapatan Yunus, şeyhi ile aşk sohbetlerinde bulunur. Yunus Emre, Barak Baba’nın zikir meclisinde bulunur. Ancak Şeyhi Taptuk Emre olduğu için zikir halkasına dahil olmaz. O sırada gözlerini kapar ve rüya görür. Rüyasında terler içinde dergahta koşuşturuyordur. Karşısına şeyhi Taptuk Emre çıkar. Taptuk Emre, Yunus’a “Hiç uzağa bakma evlat her şey insanda, bir insana baktın mı bütün insanlığı görürsün. Çünkü her insanda bütün insanlığın halleri vardır” (1:06:28). Hz. Peygamberin sözü olan “Seven sevdiğiyle beraberdir” sözü tasavvufta görülmektedir. Bu nedenle tasavvuf kaynaklarında mürit ve müreşit ilişkisi çok yakın olarak anlatılmaktadır. Taptuk Emre, Yunus’u her an izlediğini ve manevi yolculuktaki aşamalarda kendisiyle beraber olduğunu bu yol ile vurgulamaktadır. Sırrı Saltuk Yunus’a artık Şeyhi Taptuk Emre’ye gitmesini söyler. Yunus yola çıkar ve şeyhin dergahının kapısına gelir. Kapıyı bir derviş açar. Şeyhin içeride üzgün olduğunu kimseyle görüşmediğini söyler. Taptuk Emre ısrarlar nedenini sorar. Dergahta derviş olan Kasım, Balım kızın Yunus’a olan sevgisini kıskanmış ve bir gece onu öldürmüştür.

Şeyhinin yanına giren Yunus, şeyhine “...Bu yolda aşkı ararken kendimi unuttum

Taptuk Emre: Bazen insan aşkı için kendini feda eder... Böyle bir aşka kızım Balımda kendini veda etti.

Yunus Emre: Benim yüzümden pirim, aradığım aşkın kendi içimde olduğunu bilemedim.

Taptuk Emre: Aşkın gücü feda edilenle ölçülür... Senin yolun aşkların yolu. Var git şimdi Anadolu'nun kucığına o toprağın sesi ol, şiir yaz ve aşkın sesi ol. Uyandırdığın her kalp sevgi yolunda sana ses versin. Aşkın sesi ol" (1:30:00).

Aradan yıllar geçer Yunus Emre şeyh olmuştur. Bir genç Yunus'un dergahına gelir ve kendisinden bir çuval un ister. Bu sözler üzerine Yunus, "*Peki sana un yerine nefes versek ister misin?*" (1:33:45).

BÖLÜM 5

5. SONUÇ

Türk Sinemasının doğuşuyla beraber sinemada din adamı temsili konusu tartışılmaya başlanmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarıyla gelişmeye başlayan modernizm hareketi ve yapılan devrimler sinemadaki temsilleri etkilemiş, siyasi görüşler film yapımcıları tarafından sinema filmlerine aktarılmıştır. Diyanet İşleri Başkanlığı'nın kurulmasıyla birlikte din görevlisi anlayışı ortaya çıkmış, böylelikle din adamı ve din görevlisi kavramı ile toplumda var olan din adamlarını resmi ve resmi olmayan olmak üzere iki gruba sınıflandırılmıştır. 19 Temmuz 1932' de resmi gazetede yayınlanan kanuna göre Türk Sinemasında, din propagandasının yapımı da yasaklanmıştır. İlk dönem Türk Sinemasında, Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde yer alan din adamı temsili, dışlanmış din adamı olarak temsil edilmektedir. Kurtuluş Savaşı temalı yapımlarda yer alan din adamları filmlerde, çoğunlukla düşman karakterler ile dostluklar kuran, Kuvayı Milliye hareketine karşı arkadan iş çeviren, para karşılığı satın alınabilen din adamları olarak temsil edilmiştir.

Demokrat Partinin iktidara gelmesiyle birlikte, din alanında yapılan birtakım serbestlikler, dönemin filmlerine de yansımıştır. Özellikle bu dönemde devlet radyosundan Kur'an okunması, cami yapımları, imam hatip okullarının açılması, seçmeli din derslerinin konulması gibi belirli noktalarda din hürriyetinin arttığı görülmektedir. Cami, namaz, ezan, türbe, mevlit gibi dini unsurlar bu dönem filmlerinde çokça yer edinmiştir. 1960'lı yıllar ile başlayıp 2000'lere kadar sürecek olan bu dönemde yer alan din adamları, daraltılmış din adamları olarak temsil edilmektedir. Bu dönem filmlerinde yer alan din adamları, kimi zaman komedi filmlerinde, kimi zaman toplumsal filmlerde kimi zaman ise dini filmlerde seyircinin

karşısına çıkmaktadır. Bu dönemde, Kemal Sunal filmlerinde yer alan din adamları üfürükçü, uçkağıtçı, para karşılığı fetva veren, köy ağalarının ve var olan sistemin yanında yer alan din adamlarıdır. (Menekşe,2005: 57) Gerçekçi sinema ve devrimci sinema akımları ile ortaya çıkan filmlerde din adamı temsiline bakıldığında; halkı yanlış yönlendiren, muska yazan, keramet gösterdiğini iddia edip halkı kandıran, gaipten haberler veren, üfürükçü din adamı temsillerine rastlanmaktadır. Toplumsal filmlere karşı bir görüş olarak ortaya çıkan Milli Sinema akımı da bu dönemde yer almış birçok dini karakterlerin filmleri yapılmıştır. Öte yandan Milli sinema akımı film yapımcıları, yeterince sermayeye ulaşamamışlardır. Son olarak Yeşilçam'ın erotik film furyasından kaçan seyircileri, tekrar sinemaya çekmek isteyen film yapımcıları, Hazretli filmler akımı adı altında filmler çekmişlerdir. Bu dönemde erotik film çeken yönetmenler aynı yıl dini filmler de çekmişlerdir. İlâveten çekilen din adamı temalı filmler, alel acele yapıldığından dolayı sanatsal bakımdan birtakım eksikler de barındırmaktadır. Tasavvuf ve din alimlerinin temsil edildiği filmlerde kostüm tasarımı açısından Arap yarımadasından esintiler görülmüştür.

2000 yılı sonrası Adalet ve Kalkınma Partisinin (AKP) hükümetinin iktidara gelmesiyle birlikte, film yapımcılarının sermayeye ulaşımının kolaylaştığı görülmektedir. Özellikle bu dönemde dijitalleşmenin hızla yaygınlaşması, bağımsız film yapımcılarının artışı sağlamıştır. 2000 yılı sonrası birçok sinema salonlarının açılması, sinema seyircilerinin artmasını sağlamış. Dijitalleşmeyle beraber yerli filmler de artışlar görülmüştür. AK Parti'nin bu dönemde yer alan din politikaları, toplum da dinin popülaritesinin artmasını sağlamıştır. Özellikle başörtü yasağının kamu kuruluşlarında kaldırılması, İmam Hatip liselerinin ortaöğretim kısmının yeniden açılması, İlahiyat fakültelerinin kurulumu ve kontenjanlarının en yüksek seviyede tutulması, Kuran kurslarının açılmasının kolaylaştırılması gibi politikaların yansımaları Türk Sinemasında da görülmektedir. Bu dönemde muhafazakar yönetmenler çektikleri filmlerde din adamlarını tasavvuf ekseninde temsil etmişlerdir. İlâveten 2004 yılında Diyanet İşleri Başkanlığının düzenlediği II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi Sonuç Bildirisi'nde yer alan maddelerde de din adamı temsiliinin geçmiş yıllarda olumsuz olarak gösterildiğini, günümüzde ise din adamı temsillerinin daha olumlu karakterler üzerinden yapılması gerektiği yer almıştır. Bu kapsamda 2000 yılı sonrası çekilen filmler de din adamları kabullenilmiş din adamı olarak yer almaktadır. Özellikle içinde tasavvuf barındıran filmlerde yer alan din adamları, klasik anlatı sinemasında yer alan rehber karakterle bağdaştırılmaktadır. Kahramanın

yolcuğunda yer alan kahraman arketipi ve rehber karakter arketipi arasındaki ilişki, tasavvufta yer alan inisinyasyon sürecindeki mürşit ve mürit ilişkisiyle de benzerlik taşımaktadır. 2000 sonrası Türk Sinemasında yer alan din adamı temsillerinin kabullenilmiş din adamı anlamında artışı görülse de farklı din adamı temsillerinin de filmlerde yer edindiği görülmektedir.

Bu kapsamda çalışmada geçen filmler, eleştirel söylem analizi yönetimiyle incelenmiştir. Bu çalışmada incelediğimiz üç filmde yer alan din adamları, tasavvufta yer alan mürşit (şeyh) karakterleri ile benzer şekilde temsil edilmiştir. *Kurtlar Vadisi Irak (Şeyh Abdurrahmani Kerküki)*, *Yunus Emre: Aşkın Sesi (Taptuk Emre)*, *Açlığa Doymak (şeyh)* karakterleri rehber arketip olarak temsil edilmiş ve kabullenilmiş din adamı kategorisinde beyaz perdeye yansır.

Kurtlar Vadisi Irak (2006) filminde yer alan din adamı Şeyh Abdurrahman Halis Kerküki, rehber arketipi olarak temsil edilmiştir. Kabullenilmiş din adamı kategorisinde görülen Şeyh Abdurrahman Halis Kerküki, filmde olumlu karakter olarak yansıtılmıştır. Şeyh Kerküki, savaşta dul ve yetim kalmış evsizlere dergahını açan, savaştan değil barıştan yana olan, sıkça sabır ve duayı öneren ve halkın umudu olarak görülen din adamı olarak temsil edilmiştir. Filmde Şeyh Halis Kerküki, Beyaz sakallı, kalın sesli, tasavvuf kostümleri giyen, heybetli, konuştuğunda sözü dinlenen karakter olarak yansıtılmıştır. Şeyh Abdurrahman Halis Kerküki, gerçekte 1797’de Kerkük’te yaşamış bir Kadiri şeyhidir. Filmde yer alan din adamı ile benzerlik görülmektedir.

Açlığa Doymak (2012) filminde, din adamı tarikat şeyhidir. Filmde rehber karakter olarak temsil edilen şeyh, kabullenilmiş din adamı kategorisinde de görülmektedir. Hikayede ana karakterin olumlu anlamda değişimini sağlayan şeyh, herkes tarafından sevilip saygı duyulan, beyaz sakallı, dergahta tasavvuf kostümleri giyen dışarıda ise takım elbise ile dolaşan, dervişlerine sohbet ve zikirler veren, sabretmenin, şükür etmenin önemini vurgulayan din adamı olarak temsil edilir.

Yunus Emre: Aşkın Sesi (2014), filminde din adamı tasavvuf önderi olarak gösterilmektedir. Filmde rehber karakter olarak temsil edilen Tapduk Emre, kabullenilmiş din adamı kategorisinde görülmektedir. Dergahında dervişleri olan Tapduk Emre, herkes tarafından sevilen saygı duyulan, beyaz sakallı, tasavvuf kıyafetleri giyen, sözlerinde Allah’a olan aşktan bahseden, dervişlerine sohbetlerde bulunan din adamı olarak temsil edilmiştir.

Filmlerin ortak özelliklerinden bahsetmek gerekirse⁷, incelen filmlerde din adamı temsilleri rehber karakterler olarak belirlenmektedir. 2000 yılı sonrası kabullenilmiş din adamı kategorisinde görülen din adamları, tasavvuf kültürü ile ilişkili şekilde yansıtılmışlardır. Filmlerde din adamlarının tümü bir tarikatın şeyhi olarak görülmektedir. Din adamlarının sahnelerinde mekan kullanımı açısından dergah, dergah çevresi kullanılmıştır. Tasavvuf kültüründe yer alan hırka, şalvar, yelek, yüzük, sarık, tülbent ve takke incelenen üç filmde de görülmektedir. Filmlerde yer alan din adamları herkes tarafından sevilip saygı duyulan, dergahında dervişleri bulunan, beyaz sakallı, kalın sesli olarak yansıtılmıştır. Filmlerde kullanılan müziklerde def, bedir ve dervişlerin çıkardığı hu sesleri ortak özelliklerden biridir. Filmlerde sarı renk skalası kullanılmış, gece sahnelerinde mavi ışıktan yararlanılmıştır. İncelenen üç filmde de zikir sahnesinde ark kamera hareketi kullanılmış, zikir sahnelerinde yapılan mizansenler benzer şekilde yansıtılmıştır. Hollywood sinemasına uygun şekilde kamera hareketleri kullanılmıştır. Dekor kullanımı bakımından dönemin atmosferine uygun tasarlanırsa da sadelik açısından benzer dekor tasarımları kullanılmıştır. Özellikle dekor açısından; post, levha, divan, gaz lambası, şömine, halı, rahle gibi eşyalar, incelenen üç filmde de görülmüştür. Işık kullanımı bakımından üç filmde de rembrant aydınlatma, nokta aydınlatma ve güçlü anahtar ışık kullanımı görülmektedir.

Filmlerin farklı özellikleri incelendiğinde ise: Din adamlarının temsil dışında ayrışma noktası ise filmlerin konusu bakımından olmaktadır. *Kurtlar Vadisi Irak* (2006) filminde yer alan din adamı Şeyh Abdurrahman Halis Kerküki insanları duaya ve sabıra yönlendirmekteyken, *Açlığa Doymak* (2012) filminde yer alan şeyh karakteri, insanları tövbeye ve affetmeye yönlendirmektedir. Son olarak ise *Yunus Emre: Aşkın Sesi* (2014) filminde yer alan din adamı Tapduk Emre, insanları Allah'ın aşkına yönlendirdiği görülmektedir. *Yunus Emre Aşkın Sesi* (2012) filmin de diğer filmlere göre din adamının gösterildiği sahnelerde def ve bedir enstrümanlarına ilave olarak günümüz enstrümanlarından da faydalanılmıştır. *Açlığa Doymak* (2012) filminde yer alan şeyh karakteri, diğer filmlerden farklı olarak dergahta; hırka, sarık ve cübbe giyerken dergahın dışına çıktığında takım elbise giymektedir.

Gündelik yaşamın izleri sinemaya bir şekilde yansımaktadır. Bu kapsamda çalışmada, gündelik yaşamın sinemaya yansımaları görülmektedir. Toplumsal

⁷ Konuya ilişkin tablo Ek 1'dedir.

yaşantının en bariz örneklerinden biri din ve din adamı temsilidir. Toplumda dine ve din adamına bakış değiştikçe, bu değişim sinemaya da yansımıştır. İlaveten toplumsal yansımalar politik görüşleri oluşturmuş ve bu politik görüşlerde bir şekilde sinemaya yansımıştır. Sinema her daim toplumdandan ve değişen politik süreçlerden beslenmiştir.

KAYNAKÇA

- Akyüz, İ., (2016). *ADALET VE KALKINMA PARTİSİ'NİN DİN POLİTİKALARI (RECEP TAYYİP ERDOĞAN DÖNEMİ)*, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Aristoteles, (1987). *Poetika*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları
- Attar, F., (2017). *Tezkiretü'l Evliya*, İstanbul: Semerkand Yayınları.
- Bardakoğlu Ali, (2004). *II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi*, 05-07 Kasım 2004; Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2005 (a.g.e., I, 52-53) (TDV İslam Ansiklopedisi, 2011; s 119-126)
- Barkçin, S., (2018). *Tarikat, Cemaat, Nakşibendilik*, Semerkand Dergisi, Sayı, Cilt, Yer
- Campbell, J., (2020). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, İstanbul: İthaki Yayınları
- Topaloğlu, B., (2000). 'İrşad', TDV İslam Ansiklopedisi, C.22
- Dursun, D., (1992). *Din Bürokrasisi, Yapısı ve Gelişimi*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- DIJK, T.A.V. (2008). *DiscourseandPower* (New York: PallgraveMacmillan)
- Diriklik, S. (1995). *Fleşbek Cilt:1*. İstanbul: Söğüt Ofset.
- Ertit, V. (2019). *Sekülerleşme Teorisi*, Ankara: Liberte Yayınları.
- Evren, B. (2003). *Yeşilçam ve İnanç Sineması*. Antrakt. Sayı: 72, Eylül.
- Gariper, C., ve Küçükcoşkun Y., (2008). *II. Meşrutiyet Döneminde Yayımlanan Nur Baba Romani ve Yarattığı Akisler*, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / ISPARTA.
- Gellner, E., (1993). *Postmodernizm, Akıl ve Din* (Çev. Y. Kaplan), Bilgi ve Hikmet, Sayı:4, İstanbul.
- Gürkan, H., Ozan, R. (2016). *Türkiye Sinemasında Lezbiyen Stereotipinin Temsili*. Akademia, 4/4, 30-46. doi: 10.17680/akademia.58107

- Güney, A. (2006-2007). *Resmi milliyetçilikten popüler milliyetçiliğe geçiş: 1960 sonrası Türk Sineması üzerine siyasal bir deneme*. Doğu Batı, 39,209-226.
- Hall, S., (2017). *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. Dündar, İ. (Çev.) İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Işık, M., (2018). *Türk Sinemasında ‘‘Hazretli Filmler’’ Döneminde Çekilen Dini Filmlerde İdeoloji ve Özne*, International Congress on Social Sciences II, ISSN:1308-2140, Ankara.
- İç İşleri Bakanlığı (1970). *Merkez Film Kontrol Komisyonu*, Karar No: 211, Dosya No. 91122/4905, Ankara.
- Kara, İ., (2008). *Cumhuriyet Türkiye’sinde Bir Mesele Olarak İslam 1*, İstanbul, Dergah Yayınları
- Karakaya, H., (2008). *Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Din Bilimleri Ana Bilim Dalı Din Sosyolojisi Bilim Dalı, Elazığ
- Karaman, H., Çağrı M., Dönmez, İ. Gümüş, S. (2003). *Kur’an Yolu Tefsiri* Cilt 2\3,
- Karaman, H., (2008). *Günlük Hayatımızda Helaller ve Haramlar*, 26.Basım, İstanbul: İz Yayıncılık
- Kaplan, Y. (2008). *Türk Sineması*. Nowell-Smith, G. (Editörler) *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 740-745). İçinde. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Kitap.
- Kızbaz, K. (2013) Erişim Tarihi: 09.09.2021 (20+) Watch | Facebook
- Lüleci, Y., (2015). *Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat*, İstanbul: İskenderiye Kitap.
- Lüleci, Y. (2007). *Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği*. (Yayımlanmamış yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Menekşe, O . (2005). *Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı*, II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi, 5-7.
- Kasım, II. *Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 45-66.
- Malinowski., (1990). *Büyü, Bilim ve Din*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Okumuş, E., (2005). *Klasik Dönem Osmanlı Devleti’nde Din-Devlet İlişkileri*, Ankara: Lotus.

- Oakes, P.J., Haslam, S.A., Turner, J.C. (1994). *Stereotyping and social reality*, Blackwell, Oxford8
- Özdemir, Ö. (2011). *Yeni Dönem İslami Sinema Ve Modernlik-Geleneksellik Sınırında Üslup Arayışı*. Sinecine Dergisi 2. <http://www.sinecine.org/sinecine-2011/>
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması*, İstanbul: Dünya Kitapları
- Özön, Nejat (1995). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, 2. Cilt, İstanbul: Kitle Yayınları
- Uçakan, M., (2010), *Türk Sinemasında İdeoloji* İstanbul: Sepya Yayınları.
- Vogler, C., (2009), *Yazarın Yolculuğu*. İstanbul: Okuyan Yayınları.
- Parsa, A., (2008). *Mutluluk Paradoksu, Greimas'ın Eylensel Örnekçesi*, Parsa, S., (Ed), Film Çözümlemeleri. İstanbul: Multilingual Yayıncılık.
- Propp, V., (2020). *Masalın Biçimbilimi*. İstanbul: Kültür Yayınları
- Resmi Gazete, (1932), *Kararname*, sayı: 2153 kararname no:12979, <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/2153.pdf>.
- Ryan, M ve Kellner, R. (1997). *Politik Kamera*. (Çev. Elif Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sapir, E., (1992). *The Meaning of Religion, Amerikan Mercury, America*.
- Sertaş, A., (2020). Televizyonda Temsil Neden Önemlidir? Örnekler ve Tespitler Ed: Özdoğan G. Medya ve Kültürel Çalışmalar Teori ve Güncel Tartışmalar (2020), Ankara: Gazi Kitabevi.
- Sertaş, A., (2015). *Televizyon Dizilerinde Yabancılaşma Teması: "Black Mirror" Dizi Örneği*, Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi (2015), (ISO 9001-2008 Belge No / Document No: 12879 & ISO 14001-2004 Belge No / Document No: 12880).
- Sosyal, F. (2010). *Sanat Filmlerinin Mekanı: Festivaller*, Hayalperdesi, Sayı: 14, Ocak-Şubat.;
- Şaşmaz, Z. (2012). <https://www.youtube.com/watch?v=EJ0y5SsLraU> Erişim Tarihi: 06.09.2021
- TDV Ansiklopedisi.,(2019). *TDV DİA* (islamansiklopedisi.org.tr) , Ankara, Erişim Tarihi 09.09.2021
- T.C Resmî Gazete., (1932). *Sinema Filmlerinin Kontrolüne Dair Talimatname*. Sayı: 2153, Başbakanlık Basımevi, Ankara
- Tırnaz, N. Lüleci, Y. (2015). *Sinema ve Din*, İstanbul: Dem Yayınları

- Yaren, Özgür (2013). *Sinemada Anlatı Kuramı*. Zeynep Özarıslan (Ed.), Sinema Kuramları-2) İstanbul: Su Yayıncılık
- Yıldız, K., (2018). Tasavvuf ve Nakşibendilik, Semerkand Dergisi, Sayı, Cilt. F
- Yılmaz, M., İnce M., (2020). *Türk sinemasında Din. Adamlarının Sunumu: Kemal Sunal Filmlerindeki Dini Karakterler Üzerine Bir İnceleme*. Journal Of Humanities And Tourism Research, p. 726-741.
- Yorulmaz, B. (2015). Sinema ve Din Eğitimi, İstanbul: Dem Yayınları
- Yorulmaz, B., (2009) *Çocuğunuzun ismini koyarken 'sinema'ya sorar mısınız! - Haber 7 Yazarı Abdulhamit Güler*
- Johnson, H.J. (2016). *Bisexuality, Mental Health, and Media Representation*, *Journal of Bisexuality*, 16:3, 378-396

EKLER

EK A. Özellikler

Filmin Adı ve Din Adanı	Temsil	Arketip	Mekan	Dekor	Renk	Işık	Kostüm	Kamera ve Ölçek	Müzik ve Ses
Kurtlar Vadisi Irak (2006) Şeyh Abdurrahmani Halis Kerkiçi	Kabullenilmiş Din Adanı	Rehber Arketip.	Şeyh'in kendi evi, küçük bir oda, dergahın yatakhane, dergahın cami kısmı, dergahın misafir odası, dergahın avlusu, köy meydanı, terk edilmiş bir oda.	Post, yer minderleri, duvara asılmış halılar, Allah ve Hz. Peygamber yazılı duvar tabloları, gaz lambası, sade perdeler, dar ve küçük ahşap kapılar, basit yer halıları, içi kitap dolu küçük kütüphane, cami için küçük lambalar, odayı saran yer halıları.	Sarı, Kırmızı, Yeşil, Kahverengi,	Genel aydınlatma, tungsten lamba, nokta aydınlatma, gaz lambası, oda lambası, mum.	Beyaz, yeşil, kahverengi ve siyah hırka, kırmızı takke, külah, yeşil, siyah ve beyaz tülbent, taylasan, şeker aviz, destar, beyaz elbise, yüzük.	Genel plan, yakın plan, bel plan, boy plan, baş plan. Dolly hareketi, üst açılı ve alt açılı, öne tracking, ark hareketi, zoom in zoom out, Crane, stedicam.	Bendir, ney, kudüm, rebab, ahıt sesi, rüzgar sesi
Açlığa Doymak (2012) Şeyh	Kabullenilmiş Din Adanı	Rehber Arketip	Dergahın cami kısmı, dergahın önü, dergahın halvet odası.	Dergahın cami kısmında boydan boya serili halı, duvarlara asılmış Allah ve Hz. Peygamber yazılı tablolar, gaz lambası, halvet odasında bir seccade.	Sarı, mavi, kahverengi.	Nokta aydınlatma, Rembrant aydınlatma, cameo aydınlatma. Tungsten lambalar, gaz lambaları.	Kırmızı ve sarı hırka, kırmızı takke, yeşil sarık, beyaz tülbent, beyaz elbise, yüzük, takım elbise.	Genel plan, yakın plan, bel plan göğüs plan, boy plan, baş plan, amors plan Kamera hareketleri ise; dolly hareketi, ark hareketi, zoomin hareketi Crane ve stedicam.	Bendir, kaside, Hu sesi.
Yunus Emre Aşkın Sesi (2014) Taptuk Emre	Kabullenilmiş Din Adanı	Rehber Arketip	Hacı Bektaşî Veli'nin dergahı, Taptuk Emre'nin dergahı sohbet odası, dergahın bahçesi, Mevlana Celaleddin'in dergahı cami kısmı, Hallacı Mansur Van gölü, Barak Baba dergahı sohbet odası, cami kısmı, Sarı Saltuk dergahı sohbet odası.	Mum, ahşap perde, levha, halı, post, küçük masa, divan.	Sarı, kahverengi, mavi.	Rembrant aydınlatma, cameo aydınlatma, nokta aydınlatma, üç nokta aydınlatma, harsh light, şömine ışığı, gaz lambası.	Taş, hırka, yüzük, kuşak, tahta ayakkabı, gravür, tennure, yelek, sarık, sikke başlık, arakiye, cübbe, elbise.	Genel plan, yakın plan, bel plan, boy plan, baş plan. Dolly hareketi, üst açılı ve alt açılı, öne tracking, ark hareketi, zoom in zoom out. Crane, stedicam, jimy jip, drone.	Deste, bendir, ney, çello, gitar, ud, Hu sesi

ÖZGEÇMİŞ