



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 9 Sayı: 42 Volume: 9 Issue: 42

Şubat 2016 February 2016

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

MODERNLEŞME SÜRECİNDE TÜRK SİNEMASI VE DİN* TURKISH CINEMA AND RELIGION IN THE MODERNIZATION PROCESS

Halil UZDU**

Öz

Modernleşme sürecinde yapılan geniş çaplı kültürel ve sanatsal inkılapların aksine devlet tarafından "basit bir halk eğlencesi" olarak görüldüğü için bir anlamda ihmal edilen sinema, bu ihmale rağmen modernleşme çabalarına hiç de kayıtsız kalmamıştır. Özellikle 1970'lerde televizyonun evlere girmesine kadar ki tarihsel süreçte sinema, doğrudan olmasa da dolaylı olarak batılı modern değerlerin, algıların ve zihniyetin taşıyıcısı olmuştur. Bu bağlamda modernleşme sürecinde Türk Sineması ele aldığı konulardan birisi de dindir. Modernleşme sürecinde Türk Sineması'nda din teması incelemeye değer bir çalışma alanı olarak kabul edilebilir. Bu çalışmanın amacı da modernleşme sürecinde Türk Sineması'nda ele alınan din temasını en azından genel hatlarıyla tespit etmeye çalışmaktır.

Anahtar Kavramlar: Modernleşme, Türk Sineması, Din, Din Sosyolojisi.

Abstract

Large-scale modernization process conducted by the government in contrast to the cultural and artistic revolution "a simple public entertainment" is seen as a means neglected in cinema, in spite of this neglect is no longer at all indifferent to modernization efforts. Especially to enter the home in the 1970 television movie of the historical process, not directly indirectly modern western values, perceptions and has been the bearer of the mentality. One of the issues covered in the modernization process of Turkish Cinema in this context religion. The value of religion in Turkish cinema theme examination process of modernization can be regarded as a work area. The aim of the modernization process at least dealt with the theme of religion in Turkish cinema is trying to determine in general.

Keyword: Modernization, Turkish Cinema, Religion, Sociology of Religion.

1. Giriş

Başta gazete, dergi, radyo, televizyon ve sinema olmak üzere çeşitli kitle iletişim araçları vasıtasıyla topluma aktarılan bilgilerin, toplumun sosyal ve kültürel hayatında önemli bir yere sahip olduğu muhakkaktır. Sinemada da dâhil olmak üzere bütün kitle iletişim araçları adeta "resmi olmayan güçlü bir eğitim kaynağıdır" ve bu nedenle de içeriği ne kadar zararsız görünürse görünsün toplumun değer yargılarından, ideolojik ve politik eğilimlerinden uzak değildir (Güçhan; 1992: 69). Dolayısıyla kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve yaygınlaşmasının, toplumların kültürel ve sosyal hayatını etkilediği ve biçimlendirdiği de inkâr edilemez.

Kitle iletişim araçları, özelde birey genelde ise toplum üzerinde büyük bir etkiye sahip olmakla birlikte kendisi de bizzat toplumsal ve kültürel atmosferden büyük oranda etkilenir. Dolayısıyla bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın da topluma neyi anlattığı, nasıl anlattığı, bütün bir toplumu nasıl etkilediği ve toplumsal hayata yansımalarını, filmin üretildiği dönemin tarihsel ve toplumsal koşullarından bağımsız düşünmek mümkün değildir (Kırel; 2005: 137).

Sinema ile içinden çıktığı toplum arasında çok yönlü ve karmaşık bir ilişki olduğunu belirten Dominique Chansel'e göre, "sinema, içinde gelişmiş olduğu toplumu ilgilendiren ve dönemin başlıca siyasal, ekonomik ve ideolojik kuvvetlerinin şekil vermiş olduğu meselelerin anlık bir portresi niteliğindedir" (akt. Duruel Erkılıç; 2012: 29). Çünkü sinema, içinden çıktığı toplumun toplumsal yapısını en iyi yansıtan bir teknolojik imkândır. Dolayısıyla o toplumu anlayabilmek için başvurulabilecek özel bir kaynak olarak da yorumlanabilir.

2. Teknolojik/Modern Bir İmkân Olarak Sinema

Diğer kitle iletişim araçları gibi sinemanın da kolay ulaşılabilirliği, insanlara aktardığı mesajların içeriği ve kitleler/seycirciler üzerindeki etkinliği kendisini dikkate alınması gereken bir fenomene

* Bu makale SDÜ, SBE Felsefe ve Din Bilimleri (Din Sosyolojisi) ABD'da Prof. Dr. Adem EFE Danışmanlığında Halil UZDU Tarafından Hazırlanan "Türk Sineması'nda Din ve Modernleşme (1960-1975)" Başlıklı Doktora Tezinin İkinci Bölümünden Kısaltılarak Alınmıştır.

** Öğretim Görevlisi, AKÜ Afyon MYO (huzdu@hotmail.com)

dönüştürmektedir. Çünkü kültürel bir ürün olarak sinema filmi, farklı toplumsal etkenlerin bir araya gelmesiyle oluşan bir “görsel metin” şeklinde karşımıza çıkmakta ve sosyolojik araştırmalara konu olabileceği özelliği kazanmaktadır. Bu anlamda bir sinema filmi, sosyal sembollere, sanatsal üretilere, yapımcı ve yönetmenin yönlendirmelerine, toplumsal hareketliliklere açık tamamen kültürel bir nesnedir. Yani toplumsal ve kültürel hayatın, bir parçasıdır (Büker; 1985: 49). Kültürel üretimin bir parçası olarak sinema, öncelikle bu üretim sürecinde toplumun dili, dini, geleneği, sanatı ve ekonomisi gibi temel öğelerin şekillendirdiği kültürel ürünlerdir (Kirel; 2005: 136). Buna göre bir film, toplumsal yaşamın söylemlerini kodlayarak onları "sinemasal anlatı"lar biçiminde aktaran bir metne dönüşmektedir. Aynı zamanda kendisi de toplumsal gerçekliğin inşa edildiği kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde yer almaktadır. Böylelikle filmler, sosyal gerçekliğin inşa edilmesine zemin hazırlayan bireysel tutumların meydana getirdiği kolektif düşüncüyü yönlendirerek toplumsal yapıları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin bir parçası haline gelmektedir (Ryan ve Kellner; 2000: 35). Toplumsal hayatın belirli bir form içerisinde düzenlenmesini sağlayan kültürel temsillerin, sinematografik imgelere dönüşmesiyle ortaya çıkan sinema-toplum ilişkileri, beraberinde bazı konuları da gündeme getirmektedir. Sinema-toplum ilişkisinde dikkati çeken konulardan birisi toplumsal olguların sinemasal simgelerle metinleştirilmesi yani senaryoya aktarılması ve görselleşmesi yani film olarak çekilme sürecinde ortaya çıkan “gerçeklik” sorunudur. Önce toplumsal gerçekliğe sonra da sinemasal gerçekliğe dönüşen bu sorun, toplumsal gerçekliğin sinemada temsil edilmesini ve dolayısıyla da filmlerin sosyolojik çözümlemelerine imkân tanımaktadır. Sosyolojik bir nesne olarak sinema filmi, sinema ile toplumsallığın ilişkisini “edimselleşmemiş ama gerçek fenomenler” şekliyle ortaya çıkarmaya çalışmaktadır (Diken ve Laustsen; 2014: 22). Filmler kurmaca bir yapıya sahip olmasıyla sanal fakat anlattığı hikâyenin kültürel kaynakları itibarıyla toplumsal iki boyutu içermektedir.

Genelde toplumsal dönüşümün dünyadaki birçok ülkede başlatıcısı ve hızlandırıcısı olarak değerlendirilen sinemada, geleneksel kültür öğeleri perdedeki temsilleri etkiledikleri gibi kendileri de bu temsilden büyük oranda etkilenirler. Dünya üzerindeki birçok kültür ve gelenek böylesi temsillerle modernizmin çoğunlukla taklide dayalı yaşam biçimleri arasında varlığını sürdürmüştür (Kirel; 2012: 57-59). Dünyayı adeta "küresel bir köy"e dönüştüren kitle iletişim araçları, bu noktada kültürle kendi kendini dönüştürme fırsatı bile tanımamıştır. İzlediği filmlerin karakterleriyle kendini özdeşleştiren bireyler kendi toplumsal yaşamlarında karşılaştıkları olaylara tıpkı izledikleri filmlerin kahramanları gibi bakmış ve onlar gibi tepki vermeyi tercih etmişlerdir. Sinemanın toplumsal dönüşüm üzerindeki bu etkisi, doğal olarak onun politik amaçlar için kullanımına da zemin hazırlamıştır. İzlenen rollerin içselleştirilmesi ve idealize edilmesiyle izleyici filmin yaratılan kurgusal dünyası içinde ilerler (Karakaya; 2008: 16).

Ülkemizde sinemanın Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine kadar uzanan köklü geçmişi, Sultanın huzurunda Yıldız Sarayında yapılan ilk gösteri (1896) ile başlatılmaktadır (Dabağyan; 2004: 53, Özön; 2013: 34). Yaklaşık bir yıl sonra devrin kahvehanelerinde yapılan gösterilerle, sinema Osmanlı toplum ve kültür hayatında yer almaya başlamıştır. Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel modernleşme projesinde sinemanın “ciddi bir sanat olarak değil, basit bir halk eğlencesi olarak” değerlendirildiği görüşü genel kabul görmüş olmasına rağmen sinemanın “eğitici-öğretici” “terbiyevi” ve “propaganda” amacıyla matbuattan sonra en önemli kültür aracı olarak işlev gördüğü de son yıllarda yapılan pek çok araştırmada ortaya konmuştur (Öztürk; 2005). Fakat 1950'li yıllara kadar Türkiye'de sinema, yetersiz altyapı, Muhsin Ertuğrul'un tek kişi hâkimiyeti ve benzer nedenlerle maalesef kültürel olgu olarak toplumsal hayatta belirgin bir etkinlik gösterememiştir. Teknik ve sanat anlamında yetersizliklerin yanında bu yıllarda çekilen film konularının içerikleri de dikkate alındığında hissedilmeyen toplumsal etkinliğin sebepleri anlaşılır hale gelmektedir. Çünkü bu dönemde çekilen Türk filmlerinde aile, kadın, evlilik gibi toplumsal değerlere geleneksel Türk toplum yapısında karşılığı bulunmayan batılı formlarla yaklaşılmıştır (Yenen; 2011: 17).

1914-1960 dönemi Türk Sineması'nı bir “*melodram sineması*” olarak değerlendiren Tunalı, sinemanın özellikle ilk gelişim yıllarında var olan eğilimin toplumsal gerçekliğin dışında hareket edilmesi yönünde olduğunu ifade etmektedir. Çünkü I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, II. Dünya Savaşı gibi önemli tarihsel hareketler, değişimler gerçekleşirken, Türk yönetmenleri, operet uyarlamaları, hafif güldürü tarzındaki eserlerle yine buna benzer özellikler içeren roman uyarlamalarıyla, ama köy gerçekleriyle bağdaşmayan fantezi tarzındaki filmlerle ilgilenmişlerdir. Ayrıca Cumhuriyet'in ilanından sonraki dönemde, Kurtuluş Savaşı hikâyelerine yer verilmiş olsa da bu filmlerin anlatı yapılarının çoğunun "Vatan Yahut Silistre" tarzındaki destansı tarzın ve tek boyutlu kahramanların ele alındığı versiyonlar olduğunu söylenebilir (Tunalı, 2006: 185). Fakat 1960'lı yıllardan itibaren kurumsal ve sanatsal gelişme işaretleri göstermeye başlayan Türk Sinemasının toplumsal olgu ve olayları dikkate almaya başladığı görülmektedir. Bu bağlamda iç-dış göç, sanayileşme-kentleşme, aile, kadın, zengin-fakir denkleminde karşılıksız aşk olgusu gibi konular Türk filmlerinin başlıca hikâyelerini oluşturmaya başlamıştır. Türk sinemasının toplumsala yönelen bu ilgisi, ortaya çıkan farklı düşüncelerle süreklilik kazanmıştır.

Türk sinemasının ilk dönemlerinden günümüze tarihsel gelişim süreci dikkatli bir gözle incelendiğinde siyaset, ekonomi, kültür, kentleşme, dini hayat gibi toplumsal alandaki dikey veya yatay hemen her hareketliliğin doğrudan veya dolaylı olarak bir şekilde sinemaya yansıdığı görülecektir. Genelde sinema ve toplum özeldir ise Türk Sineması ile Türk toplumsal yapısının dönemsel ve olgusal benzerliği, sinemanın içinden çıkmış olduğu toplumun kültürüyle ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Çünkü bir ülke sinemasının kimliğini ve sınırlarını belirleyen o ülkenin sosyo-kültürel temelleri üzerinde yükselen maddi ve manevi birikimi, yani kültürüdür (Scognamillo, 1994: 63). Aynı zamanda bir ülkenin sinemasını meydana getirenler, içinde yaşadıkları toplumun, çevrenin, sosyal sınıfın bir ferdi olarak "toplumsal yaşamın içselleştirilmiş bir yoğunlaşmasının" denetimi altındadırlar (Güçhan; 1993: 56). Dolayısıyla popüler bir araç olarak sinema ile kültür, farklı şekillerde etkileşim halindedirler. Filmler; kültürel obje ve kişilikleri yansıtmakta hatta yeniden üretmekte, o kültüre ait olaylara, durumlara, alışkanlıklara, tutumlara ait hikâyeler anlatmakla birlikte, ayrıca fikir, inanç, ideoloji, arzu, korku ve istekleri de yansıtmaktadır (Yenen; 2011: 19).

Sinema toplum ilişkileri açısından "çağdaşlaşma (batılılaşma)" meselesini, Türk sinemasının kültürel niteliğini oluşturan temel konulardan biri kabul etmek gerekir. Zira toplumun son iki asırda meşgul olduğu temel sorunların ilk sıralarında değerlendirilen çağdaşlaşma temayülü, Türk Sineması'nın anlatı yapısının oluşmasında da belirleyici unsur olarak dikkat çekmektedir. Özellikle 1950'li yıllardan itibaren dönemin popüler aşk romanlarından beyaz perdeye aktarılan uyarlamaların, film senaryolarının önemli bir kaynağı haline geldiği görülmektedir (Tunalı; 2006: 221). Kadın-erkek, karı-koca, koca-metres, ilgi-ilgisizlik, modernite-gelenek, aşk-evlilik, ayrılma-kavuşma, İstanbul-Anadolu gibi öğeler arasındaki ilişkiler ağının oluşturduğu toplumsal cinsiyet rollerinin inşası temelli anlatımlar, bir değişim geçirmekte olan Türk toplum yapısının dönüşmesi sebebiyle ortaya çıkan zihinsel ve sosyal karmaşaya tercüman olmaktadır. Çünkü popüler sinema, içinde bulunduğu toplumun arz-talep dengesine göre gündelik yaşam kültürünü ortaya koymaktadır. Rastlantı, felaket, özveri, kavuşma, ihanet ve ölüm unsurları üzerinde tekrar eden ve melodram öğelerini de yapısına ekleyen bu filmlerin en önemli işlevi kurmaca dünyasında gerçeğe benzerlik ve yakınlık öğelerini kullanarak; gerçekliğin meşrulaştırılmasına katkıda bulunmaktır (Yenen; 2011: 21).

Türk Sineması'nın temel kaynaklarından birisi dinin sosyo-kültürel yapı üzerindeki belirleyici etkisidir. Kültürün zihniyeti üretme sürekliliği aracılığıyla farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır (Tunalı; 2006: 99). Genetik aktarım kodları olarak da ifade edilen zihniyet, kültürel ve toplumsal yapılanmalarda bazı kalıp düşüncelerin biçimsel temsillerine işaret etmektedirler. Tarihsel kültürel hayatın kurucu unsuru olarak daha doğrusu zihniyet inşa edici temel unsur olarak din (Akyüz ve Çapcıoğlu; 2012a: 45), inanç ve pratik yönleriyle farklı sinema örneklerinde görülebilmektedir. Türk Sineması açısından din, zengin bir kültürel kaynak teşkil etmesine rağmen, Türkiye sosyal bilim alanlarında sinema-din ilişkisi ancak çok sınırlı sayıda çalışmalarıyla incelenmiştir.

3. Modernleşme ve Türk Sineması

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışıyla topyekûn bir modernleşme hareketini yani gelenekten tamamen kopmuş/sıyrılmış Batılı bir modernliği hedef alan Türkiye Cumhuriyeti'nin (Berkes; 2002: 27-28), Batı modernliğinin ürünü olan sinema ile yakın bir ilişkisinin olması akla da uygun gözükmemektedir. Ülkemize sinemanın girişi erken olmasına rağmen, Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu mevcut koşullarda sinemanın istenilen ölçüde yani Batılı ülkelerde olduğu gibi gelişmesi doğal olarak beklenemezdi. Nitekim böyle de oldu. Yerli film yapımına geçiş için yaklaşık yirmi yıl geçmesi gerekti. Her ne kadar filmin çekildiğine dair elde kesin bir belge olmasa da, "*Ayastefanos'taki Rus Abidesi*"nin, 14 Kasım 1914'de yıkılışının filme alınması Türk sineması için milat olarak genel kabul görmektedir (Güçhan; 1992: 73). Bunu, "Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin belgeselleri izledi" (Özön; 1995: 19). İlk özel yapımevi, Kemal Film adıyla 1922'de kuruldu.

Cumhuriyet Dönemi, bir kültür devrimi olan Türk Devrimi'nin kültürel açıdan akla gelebilecek her alanda, dilde, eğitimde, kıyafette, sanatta, radikal uygulamaların yapıldığı bir dönemdir (İnceoğlu; 2011: 34). Bununla birlikte mezkur dönemde ileri derecede merkezleşmiş, profesyonel, güçlü bir devlet bürokrasisi kurulmasına karşın, devletin halkla iletişimi oldukça zayıf kalmıştır. Reformlar, kitlelere ulaşma anlamında çok da başarılı olamadı ve daha çok kentli nüfusa hitap etti. Modernleşme ve devrimlerin halka benimsetilmesi konusunda kent merkezlerinde kısmi de olsa sağlanan başarı, kırsalda uzun bir süre sağlanamamıştır. Zira kırsal bölgeler özellikle köyler Ankara'daki laik rejime rağmen ağa, muhtar, din adamları gibi yerel güçlerin etkisindeydi. 1930'larda askere alınan köy gençlerinin, askerlik sonrasında köylerine döndüklerinde askerde almış oldukları eğitim ve terbiyeyi köylerine olumlu yansıttıklarını görünce, bunun doğru bir kanal olduğuna inandılar. Bu gözlemlerinin sonucunda da Cumhuriyet Devrimleri'nin geniş halk kitlelerine benimsetecek dilin kırsal halka ne kadar uzak olduğu daha açık bir biçimde anlaşılmış oldu. Bu Kemalist devlet adamlarını, halkın anlayacağı dilden konuşacak bir dile ne kadar ihtiyaç duyduklarının bilincine varmalarına sebep oldu ve onları Halkevi ve Köy Enstitüleri gibi,

devrimleri halka ulaştıracak ve benimsetecek yöntemler bulmaya yöneltti (Ahmad; 2014: 103). 1948 yılındaki yeni yasal düzenlemeyle belediye eğlence vergisinin, yerli filmlerden yabancı filmlere göre daha az alınması kararı ekonomik açıdan yerli film endüstrisinin yükselişine yol açtı. Özön'e göre, 1950 yılı Türk Sineması için sanat yönünden nasıl dönüm noktası oluşturmuşsa, 1948 yılı da ekonomik yönden bir dönüm noktası olmuştur (1995: 28). Bunun yanında, 1923-1939 döneminde Muhsin Ertuğrul'un tekelinde bulunan yerli filmciliğin (Yorulmaz ve Blizek; 2014) 1940'lar boyunca yeni bir yönetmenler, teknisyenler ve senaristler grubunu yavaş da olsa barındırmaya başlaması da etkilidir ki, bunlar gelecekte Türk Sineması'na büyük katkılar sağlayacaklardır.

Erken Dönem Cumhuriyet idarecileri, C. Taylor'un "*akültüralist modernleşme*" kavramlaştırmasına uygun olarak sosyo-kültürel alanda tam bir dönüşüm politikasına girişti. Zira, yönetici seçkin sınıfın önemli bir bölümü, ekonomik, siyasal ve sosyal alanda bir batılılaşmanın yeterli olmadığına, ileri batı uygarlığının bir parçası olabilmek için, kültürel anlamda da batılı yaşam biçiminin benimsenmesi gerektiğine inanıyordu (İnceoğlu; 2008: 82-83). Cumhuriyet'in hâkim modernleşme girişimi topyekûn bir değişimi hedeflemişti. Bunun için siyasal devrim tamamlandıktan ve yeni rejim yerini sağlamlaştırdıktan sonra bir dizi radikal reform hareketi uygulanmaya konuldu. Harf devrimi, kılık-kıyafet devrimi, ölçülerde, hafta tatillerinde vb. hemen her alanda yapılan köklü değişikliklerle, toplumu hemen ilk bakışta batılı toplumlardan ayıran bütün doğulu özellikler kanun yoluyla ortadan kaldırıldı. Bir taraftan da bu radikal dönüşümün bir parçası olarak Batı'nın modern kültür ve sanat kurumları toplumsal yaşamın içine devlet eliyle yerleştirilerek kültürel dönüşüm kurumsallaştırılmaya ve toplumsal tabanı genişletilmeye çalışıldı. Ülkede modern eğitim kurumları, tiyatro, plastik sanatlar, opera, bale, dil ve tarih üzerine çalışan kurumların pek çoğu bu dönemde kuruldu. Bu aynı zamanda Cumhuriyet'in resmi politikalarının kültürel ve sanatsal alanda yansımalarıydı. Bu gayretlerin tümü Cumhuriyet'in "kendi seçkinlerini olduğu kadar" sekülerlikle karakterize edilen modern hayatın gerektirdiği kabul edilen "yeni habitus" edinmeyi mümkün kılacak "seküler mekânlarını da yaratma" amacına matuftu (Göle; 2012: 56). Devlet, kültür ve sanat politikalarıyla pek çok batılı kültürel ürünü ülkeye taşıdı (Başgüney; 2011: 58).

Cumhuriyet yönetimi, modernleşme hedefi doğrultusunda Batılı bir sanatı ülkede yerleştirmek için çok çaba sarf etti. Bunu gerçekleştirebilmek için güzel sanatların her dalında eğitim ve özendirme yoluna gitti. Sadece sanat üretimini değil, sanatın alımlayıcısı bir çevreyi de yaratmak için çalıştı. Batı sanatından anlayacak böyle bir kesimin oluşması için müzeler, sergiler, galeriler kuruldu, yayın ve konferanslar yapıldı. Sanat ve kültür işleri siyasal iktidarla hep iç içe oldu. "Temel amaç, işlevsel bir Cumhuriyet seçkini yaratmaktır" (Kayalı; 2011: 81). Çünkü, ülkede henüz sanatı destekleyecek bir zümre yoktu. Sanat alanında yapılan çalışmalar bir anlamda İnceoğlu'nun da belirttiği gibi (2008) "sanatın devletleştirilmesi" demektir. Cumhuriyet kadrolarının sanat alanındaki bu çabaları, doğal olarak yapmış oldukları devrimleri sanat yoluyla hem destekleme hem de ülke sathına yaymayı amaçlar. Devletin sanat ve kültürel alanda gösterdiği bu himayeci çabalar sinemadan maalesef esirgenmişti. Sinema konusunda yapılan girişimlerin temelini de yasa çıkarma ve mevzuatı düzenleme oluşturmaktadır ki, bunların tamamı gösterime yöneliktir. Sinemayı Cumhuriyet'in modernleşme idealleri doğrultusunda oluşturmaya ve geliştirmeye yönelik girişimlerden çok, yabancı film gösterimi ile az sayıdaki yerli filmi ve gelecekteki muhtemel yapım girişimlerini kontrol altında tutmaya yönelik düzenlemelere gidildi. Film yapımını ekonomik, teknik ve estetik açıdan geliştirmeye yönelik herhangi bir düzenleme yapılmadı. Özetle ülkede kurumlarıyla birlikte modern tiyatro, modern mimari, modern müzik yani modern bir kültür yaratmaya çalışan Cumhuriyet kadrolarının programında modern bir sinema kurmak gibi bir ideal yoktu (Kirel; 2005: 295). Sinemanın, yasal düzenlemeler ve uygulamalarında genelde birahane, gazino, pavyon, bar, meyhane, umuma açık oyun ve eğlence yerleriyle birlikte ele alınması (Abisel; 1994: 59) bile başlı başına Cumhuriyet modernleşmesi içindeki konumunu yansıtmak için yeterlidir. Bu olumsuz tavra rağmen İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkarak Türkiye'de film yapımına sanatsal açıdan bir ivme kazandıran kadrolar, yurt dışında "sinemacılık, fotoğrafçılık, sesçilik" alanında kendi olanaklarıyla öğrenim görmüştü (İnceoğlu; 2008: 103).

4. Türk Sineması'nda Din

4.1. İlk Dönem Türk Filmlerinde Din

Türk modernleşmesi sürecinde genelde ilerlemeyi engelleyici unsur olarak değerlendirilen ve manevi alanla sınırlandırılan din, İlk Dönem Türk Sineması'nda da bu sınırlandırmaya uygun olarak "dışlanmış" (Yenen; 2011: 198) bir şekilde değerlendirilmiştir. Aslında bu paralelliği sağlayan unsurlardan birisi, siyasal alanda görülen "köktenci batıcı zihniyetin" (Kılıç; 2007: 18-22) Türk Sineması'nda da geçerli olmasıdır. Dönemin siyasal ve sanatsal paradigmalarının aynı zeminde buluşmasını sağlayan kişi ise tiyatro yönetmeni, yazar ve oyuncu Muhsin Ertuğrul'dur.

Türk Sineması'nda birçok ilki gerçekleştiren buna rağmen ülkede sinema sanatının gelişmesine engel olmakla da suçlanan Ertuğrul, "sinemada o gün için ihtiyaç duyulan milli konuları ve Kemalist görüşleri ele almadığı, bunun yerine batıcılığa öykündüğü" (Maktav; 2002: 52) gerekçesiyle de eleştirilmiştir. Her şeye

rağmen Muhsin Ertuğrul yaptığı uyarlamalarla Cumhuriyetin modernleşme projesini benimsemiş ve bu doğrultuda filmler üretmiştir. 1922-1939 yılları arasında çekmiş olduğu 13 filminden (Kuyucak Esen; 2010; 19-33) altısı, içerik ve etki itibarıyla din ve din adamı ögesi barındırmaktadır. Bunlar; Nur Baba (Boğaziçi Esrarı-1922), Ateşten Gömlek (1923), Ankara Postası (1929), Bir Millet Uyanıyor (1932), Ayranoz Kadısı (1938) ve Bir Kavuk Devrildi (1939) filmleridir. Ertuğrul'un dini unsur bulunduran bu altı filminin konu dağılımına bakıldığında üç tanesinin doğrudan milli mücadeleyi anlattığı görülmektedir. Kurtuluş Savaşı konulu bu filmlerdeki din ve din adamı öğeleri ise temel hikâyenin alt metinlerinde ortaya çıkmaktadır. İki film ise tekke hayatını anlatan "Nur Baba" ve geleneksel Osmanlı saray hayatının konu edildiği "Bir Kavuk Devrildi" dir. Bu haliyle altı filmde rastlanan bulguların özelliği, din olgusunun din adamı karakteri aracılığıyla temsil edilmekte olduğudur. Din adamı karakterleri ise özellikle Kurtuluş Savaşı dönemlerinde -hain, işbirlikçi vs- tasvir edilmektedir.

Muhsin Ertuğrul'un Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen eserlerinden ilki, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan "Ateşten Gömlek" (1923) filmidir. Filmin öyküsü İzmir'in işgali sırasında kocası ve çocuğu düşman tarafından öldürülen Ayşe, akrabası Peyami ve Binbaşı İhsan'ın Kuvayı Milliye güçlerine katılması ve bu iki erkeğin aynı kadına âşık olması etrafında gelişmektedir. Sonunda bu üç kişinin de öldüğü filmin asıl özelliği, ilk defa bir Türk filmde Müslüman-Türk kadın oyuncuların oynaması olmuştur (Kuyucak Esen; 2010: 48). Kadınların sinemaya film seyretmek için bile olsa gitmesinin hoş karşılanmadığı bir dönemde, Müslüman bir kadının aktris olarak sinemada yer alması, önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilmiştir. Reşat Nuri Güntekin'in "Bir Gece Faciası" adlı eserinden uyarlanan yine Milli Mücadele ile ilgili film olan "Ankara Postası" (1929), filmdeki imam karakteri için "irticanın timsali, düşmanların adamı" tanımlaması ile beğeni toplamıştır. Aynı şekilde Kurtuluş Savaşı konulu "Bir Millet Uyanıyor" (1932) filmi, Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun eserinden uyarlanan ve vatan haini olarak temsil edilen Said Molla ve yandaşlarına karşı Kuvayı Milliye olarak mücadele eden bir yüzbaşıyla emir erinin kahramanlık öyküsü üzerine kurulmuştur. Film işgalci güçlerle işbirliği yapan hain din adamı "Molla Said" karakteri ile dikkat çekmektedir. Filmde, dini bir karakterle özdeşleştirilen "hain" sıfatı, dönemin ulusal kimlik inşasına yönelik dinsel kaynaklı itirazların eyleme dönüşmesinin -Şeyh Said isyanı gibi- bir tür izdüşümü olarak okunmak mümkündür. Bu film aynı zamanda kendisinden sonra bu tür konularda çekilecek filmlerde özellikle Kurtuluş Savaşı bağlamında "hain din adamı" imajının sürekli kullanılmasında önemli bir rol oynamıştır. Neticede Ertuğrul'un, Kurtuluş Savaşı'nı farklı alt temalarla işlediği filmleri, gerçekleştirilmeye çalışılan ulus ve ulusal kimlik yaratma çabalarının sinema aracılığıyla temsil edilmesinde rol oynadığı söylenebilir (Yenen; 2011: 35-36).

Kurtuluş Savaşı konulu eserlerden sonra Ertuğrul'un "Nur Baba" -Boğaziçi Esrarı- filmi, hem içerik hem de meydana getirdiği etki itibarı ile ayrıca dikkat çeken bir yapımdır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun aynı adlı romanından uyarlanan filmin konusu, tekkesine gelen zengin kadınlardan faydalanan, önce ölen şeyhin karısı ile evlenen ve ardından başka kadınlarla ilişki kuran zevk ve şehvet düşkününü bir şeyhin hikâyesine dayanmaktadır. Henüz tekke ve zaviyelerin resmen kapatılmadığı bir dönemde çekildiği için oldukça cüretkâr sayılabilecek bu filmin çekimleri esnasında çeşitli olaylar meydana gelmiştir. Filmin çekim anlarına şahit olan Rakım Çapala olayı şöyle anlatır: "Bir gün stüdyoda çalışırken bir gürültü patırtı koşturdu. Bir alay Bektaşî dervîşi stüdyoya baskın yapmıştı. Bektaşîlik aleyhine film çeviriyorlar diye artistlerin üzerine bir yürüyüş yürüdüler, dekorların üzerine bir saldırış saldırdılar ki demeyin gitsin! Bütün dekorlar artistlerin başına geçti. Herkes çil yavrusu gibi bir tarafa dağıldı. Bu arada en çok korkan zavallı Papazyan oldu. Hakkı da yok değildir hani! Arkasındaki Bektaşî urbalarına, çenesindeki takma sakalına rağmen değil Bektaşî, Müslüman bile değildi! Papazyan Unkapanı'ndan bir faytona atladı, evine kaçtı. Ertesi gün... yeniden çalışmalara başlanmıştı. Fakat Papazyan'ın gözü o kadar yılmıştı ki bir daha bu rolü oynamak için kendisini razı etmek mümkün olmadı. Onun son derece korkmuş olduğunu ve tekrar Bektaşî elbisesini sırtına giyemeyeceğini anlayan rejisör, o rolü kendisi oynamak zorunda kaldı" (akt. Scognamillo; 2003: 46-47)

Musahipzade Celal'in eserlerinden uyarlanan "Bir Kavuk Devrildi" (1939) filminde ise, geleneksel Osmanlı saray hayatı etrafından gündelik hayatın hicvedilerek eleştirildiği görülmektedir. Sonuç olarak belirli bir siyasal kültürel yapılanmanın anlamlı bir değere dönüştüğü toplumda film çeken bir yönetmenin, dönem şartlarına uygun eserler ortaya koyması beklenilebilen bir durumdur. Ayrıca Muhsin Ertuğrul'un sinemada kullandığı dini unsurlar, aslında kendi dini görüşlerini yansıtmaktadır. Çünkü kendisi, din anlayışını şu şekilde ifade etmektedir: "Biz çok geri kalmış bir milletiz. Bunun milyonlarca başka sebeplerinden vazgeçip de en hakiki saikini ararsak bir din olarak bilgiye tapınmadığımızda buluruz. Dünyada tek bir din vardır, o da "bilgi". Bu bilgiye erişmek için çalışmak en büyük sevap ve ibadettir. Dünyada bir tek mukaddes şey vardır, o da öğreten "kitap". İnsanların bir tane silahı olmalıdır, o da: kalem. Beşer bu büyük gayeye eriştiği gün dünya bir cennettir, insanlar birer dindardırlar, kütüphaneler birer cami, kilise, havra olur"(Tuncel, akt. Yenen; 2011: 36).

Muhsin Ertuğrul'un bu düşünceleri Erken Cumhuriyet dönemi elitlerinin zihinsel yapılarını göstermesi açısından iyi bir örnektir. Zira, Osmanlı'nın son döneminde başlayan modern eğitim sistemi Cumhuriyetle birlikte zirveye ulaşmıştır. Elbette bu modern eğitimin sisteminin en önemli özelliği bilimsel bilginin kutsallaştırıldığı, dini bilginin de dışlandığı hatta yok sayıldığı pozitivist anlayışın hâkim olduğu eğitim sistemiydi. İşte Muhsin Ertuğrul bu sözleriyle pozitivist eğitim sistemin yarattığı bir insan prototipi olarak modern bilgilerle mücehhez seküler bir birey yaratmanın somutlaşmış halini temsil eder.

4. 2. 1950 Sonrası Türk Sineması'nda Din

1922-1950 yılları arasında teknik ve sanat anlamında gelişemeyen Türk Sineması, on yıllık bir geçiş döneminden sonra 1960 yılından başlayarak yeni bir sürece girmiştir. Bu yıllar aynı zamanda Türk toplumunun da siyasi, ekonomik ve kültürel anlamda dönüşüm geçirdiği zamanlara tekabül etmektedir. İç göç, şehirleşme ve sanayileşme, toplumsal hareketliliği arttırmış ve bu canlanma, sinema alanında da yeni anlayış ve arayışların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ortaya çıkan bu yeni sinema pratikleri, geçmişin toplumsal olgulardan uzak, melodramatik konularından farklılaşarak insanların günlük hayatlarında karşılaştığı sıradan konulara eğilmeye başlamıştır (Tunalı; 2006: 210). Sinema alanında farklılaşan bu eğilim, aynı zamanda din, dindarlık, dini hayat ve din adamı gibi konuların ele alınma biçiminde de görülür. Zira geçmiş yıllarda toplumsal meşruiyeti manevi vicdan sorumluluğuyla tanımlanan din ve dini hayat, 1949 yılında dönemin iktidarı aracılığıyla başlatılan girişimlerle -*İmam-Hatip Okulu ve İlahiyat Fakültesi açılması vb.*-, kamusal görünürlüğünü arttırmıştır. Toplumsal hayatta hissedilmeye başlanan bu görünürlük, sinema örneklerinde de karşılık bulmuş ve farklı anlayış ve yorumlama biçimlerine göre temsil edilmiştir. Yenen (2011), "Geleneksel Türk Sineması" olarak isimlendirdiği 1960-1996 döneminde yapılan filmlerde din ve din adamı konularını "toplumsal gerçekçi", "ulusal", "devrimci", "dinsel (hazretli)" ve "milli" sinema akımları başta olmak üzere çeşitli sinema anlayışlarına uygun çekilen örnek filmleri analiz ederek yorumlamaya çalışmıştır.

Söz konusu dönemin başlangıcı olarak ifade edilen 1960'larda başlayan Türk sinema akımlarının ilki kuşkusuz "Toplumsal Gerçekçi Sinema" akımıdır. Metin Erksan'ın çektiği 1960'da çektiği "*Gecelerin Ötesi*" filmiyle başladığı kabul edilen bu dönemde (Uçakan, 1977: 24) sinemanın toplumsal gerçekliği olduğu gibi yansıtması gerektiği anlayışından hareket edilmiştir. Dolayısıyla din de sosyal gerçeklik olarak sinemada ele alınmıştır. Yenen, söz konusu dönemde çekilen filmlerde ele alınan dini temaya göre bu dönemi "*Sosyal Bir Gerçekçilik Olarak Din*" (2011: 41) şeklinde değerlendirmiştir. 1950'li yıllarla birlikte kurumsallaşmaya başlayan Türk Sineması, 1960 yılından sonra toplumsal, siyasal, kültürel değişim ve dönüşümlere, iktidar değişikliklerine, çeşitli olaylara ve bunların sebep olduğu yeni konulara duyarlı olmaya başlamıştır. 1960 ihtilalinden sonra yeni bir düşünce ile daha önce yasaklı kabul edilen konu ve sorunlar, sosyal gerçekçiliğin çeşitli eğilim ve biçimleriyle ilk kez bilinçli yaklaşımlarla ele alınmaya başlanmıştır (Kaplan; 2004: 75). Bu özellikleri ile toplumsal gerçekçi akım, 1950-1960 yılları arasındaki entelektüel canlanmanın ardından 1961 Anayasası'nın sağladığı serbest ortam içerisinde toplumsal ve ekonomik sorunlarını irdelemiş ve temelde marksist eğilimli yazarları çevresinde toplayan Yön dergisinin gelişmeci ve kalkınmacı fikirlerini, sinemaya taşımıştır (Daldal; 2005. 93). Bu gelişmeci ve kalkınmacı söylem içerisinde dinin konumu ise genelde Marksist din anlayışını yansıtır. Yani din, sınıf mücadelesi şeklinde örgütlenen toplumsal yapıda üst sınıfların alt sınıfları kontrol altında tutmak için geliştirdiği kurumsal bir yapıda ortaya çıkmaktadır. Toplumumuzda din, ezilenlerin ve haksızlığa uğrayan alt sınıfların değil, aksine haksız hâkim sınıfların sahiplendiği bir değer olarak ortaya çıkmaktadır.

Toplumsal gerçekçi filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin oluşturduğu çelişkiler üzerine kurulmasıyla belirginleşmektedir. Çünkü geleneksel ve modern arasındaki çelişki, bütün filmsel anlatıların temel çatışma eksenini oluşturur. Kırsal ortam, geleneksel olanın sergilendiği kapalı bir dünyayı temsil etmektedir. Geleneksel ilişkilerle sergilenen kırsal dünyada modernleşme, belirli karakterlerle -*öğretmen, doktor, mühendis vb.*- hayatı kolaylaştıran yenilikler olarak ele alınmaktadır. Bu yeni zihniyet değişikliğine karşı çıkanlar da olumsuz karakterler -*ağa, hoca vb.*- aracılığıyla temsil edilmiştir. Gelenek ve modernlik çelişkisi üzerine kurgulanan filmlerin inşa ettiği dünyalarda akıl ve bilgi saygın bir yere sahiptir. Bu yıllarda yapılan filmlerin çoğunda akıl/bilgi dışı kategorisindeki büyü yapma, muska yazma, tütsü gibi konular sıkça ele alınmış, özellikle kırsal kesimde hocaların böyle davranışları gündeme getirilerek bu yolla din adamı, kötü niyetli muhtar ve toprak ağası ile birlikte modernleşmenin karşısındaki güçler olarak takdim edilmiştir (Yenen; 2011: 42).

Toplumsal Gerçekçi Sinema'nın takipçisi olarak değerlendirilen "Ulusal Sinema" akımı, 1966 yılından sonra Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler tarafından çeşitli seminer, açık oturum ve sinema yazılarıyla savunulmaya başlanmıştır. Ulusal sinema düşüncesinin kuramsal dayanağı ise 1965'li yıllarda Kemal Tahir ve Sencer Dıvıçoğlu'nun Marx'ın doğu toplumlarındaki üretim ilişkilerinin Batıdakilerden farklı olduğu tezine dayanarak geliştirdikleri Asya Tipi Üretim Tarzı görüşüdür

(Coşkun; 2009: 56). Yenen'in din temasını kullanma biçimine göre "*Kültürel Bir Gerçeklik Olarak Din*" (2011: 44) şeklinde ifade ettiği Refiğ'in Ulusal Sinema Kuramı, batı karşıtı bir söylemin 1960-1965 yılları arasındaki materyalist ve marksist bakıştan arındırılarak daha yerel, gelenekselci unsurlarla yeniden üretilmesi olarak değerlendirilebilir (Daldal; 2005: 123). Halit Refiğ Ulusal Sinema akımını hayatı boyunca çektiği filmlerde savunmuş, bu anlayış doğrultusunda sinema düşüncesini şekillendirmiştir. Refiğ, Türk Sineması'nda batıcı akımlara karşı yerlilik düşüncesini ilk defa gündeme getiren sanatçılardan birisidir. Refiğ'in sinema anlayışı, Türk düşüncesinin dil, din, kültür, gelenek, örf-adet gibi önemli unsurlarını Türk insanının gerçek hayatını sinemaya taşımakla tanımlanmaktadır.

Yenen'in din temasını kullanma biçimini "*Sınıflı Toplumda Ezilenlerin Umudu Olarak Din*" (2011: 48) biçiminde değerlendirdiği Devrimci Sinema anlayışı, 1965 yılında kurulan "Türk Sinematek Derneği" etrafında toplanan yönetmenler tarafından sinemanın toplum yapısından hareketle değerlendirilmesi gerekliliğini ifade eden bir akımdır (Uçakan; 1977: 74). Devrimci Sinema olarak adlandırılabilir ilk oluşum, çağdaş ve batı üslubunda film üretimini teşvik eden Türk Sinematek Derneği'nden ayrılan daha radikal bir grup gencin, 1968'de kurduğu "Genç Sinema Hareketi" ve onların aynı adla yayınlanmaya başlayan dergileri olmuştur. Buna göre Türk toplumu, sınıflı bir toplumdur ve Türk sineması da egemen sınıfların değerlerini yansıtan kültürel bir araç haline gelmiştir (Yaylagül; 2004: 266-268).. Toplumu üst yapı, alt yapı çatışmasıyla anlamaya ve anlatmaya çalışan bu sinema anlayışında dinin konumu da marksist düşüncelerine uygun olarak işçi, çiftçi, köylü, işsiz gibi toplumsal tabakalaşmanın aşağısında bulunan insanların kendilerini "teskin" ettikleri bir nevi afyon olarak değerlendirilmektedir. Bu durumda din, adaletsizlik üzerine inşa edilmiş ve bu şekilde devam eden toplumun bozuk düzeninin devam etmesine katkı sağlayan bir kuruma dönüşmektedir (Yenen; 2011: 52-53).

Dinsel film türü, temeli dini konu, kahraman ve mesajlara dayanan filmleri kapsayan bir türdür. Dinsel filmin temeli, dine dayanmakla birlikte farklı türlerde kullanılan özellikleri de içermektedir. Bu tarz sinema, konulara yaklaşım ve işleyiş biçimi ve kullandığı araç-gereçlerin benzerliği sebebiyle tarihsel, biyografik ve destansı filmlerle ortak özelliklere sahiptir. Türk sinemasında da belirli bir dönemde furya halinde oluşan dinsel film ürünleri, kutsal kitaplarda yer alan hikâyeler, kişiler, peygamberler, din büyükleri gibi geniş halk kitlelerinin ilgisini çekmek için genellikle "Hollywood film kalıpları" içerisinde yansıtılmıştır (Özön; 2008: 211-212). Dinsel filmleri, Türk sinemasının o dönemlerde içinde bulunduğu büyük bunalım karşısında ne yapacaklarını şaşırان sinemacıların başvurduğu Özön'ün "*din ticareti*" (2008) olarak tanımladığı, Yenen'in ise "*Ticari Kazanç Aracı Olarak Din*"(2011) olarak değerlendirdiği bu tür filmlerin bazı açılardan yapımcılara avantaj sağladığı ifade edilebilir. Öncelikle Anadolu insanının hassas dini duygularının menfaate çevrilmesi yoluyla bir pazar oluşturma amacı söz konusudur. Zira derme çatma dekorlar, uydurma giysiler, özensiz derlenmiş figüranlarla son derece ilkel biçimde çekilen bu filmlerin, maliyetleri de oldukça düşüktür. Aynı dekor, giysi ve oyuncularla aynı tarz çok sayıda film çekmek mümkündür. Konu sıkıntısı da "kısas-ı enbiya"lardan birçok senaryo çıkarmakla aşılmıştır. Bu durumdan istifade etmek isteyen bazı yapımcılar da bu tür filmlerin ilgi görmesi üzerine Mekke, Bağdat ve Şam gibi önemli kentlerdeki kutsal mekânların görüntüleri ile İstanbul cami ve türbeleri, Konya Mevlana Müzesi ve Şanlıurfa Halil İbrahim Camisi'nin görüntülerini birleştirerek meydana getirdikleri filmlerde Kâbe sahneleri kullanarak diğer Müslüman ülkelere satma başarısı da göstermişlerdir (Candemir; 1986: 19). Ticari açıdan seyircilerin dini duygularından istifade etmeyi amaçlayan bu tür filmler, "dini film" olarak tanımlansa da milliyetçilik vurgulu diğer tarihi filmlerle benzerlik göstermektedirler. Çünkü hikâyelerin, inanan Müslüman iyilerle, inanmayan kâfir kötüler arasında kurgulanması sebebiyle kişilikler ve olaylar İslam tarihinin fantazyaya dönüştüğü arkaik bir sinema dünyasından seslenen mitolojik kahramanlara dönüşmektedir. Olayların duyguyu ve gerçeklikten uzaklaştırılarak masalsılaştırılan bir dille aktarılması, dinin tecrübe edilen günlük hayatla ilişkisinin bulunmadığı dünya tasavvuruyla eski zamanlara ait bir gelenekle özdeşleştirilmesine yol açmaktadır. İnsanların karşılaşılabileceği sorunlara pratik çözümler üretmeyen menkıbe işlevi gören dinsel filmler, Müslüman olmanın erdemlerini hatırlatan ama İslami hayat tasavvurları ve meselelerinden yoksun bir yapıda ortaya çıkmışlardır (Maktav; 2005: 991). Dinsel (hazretli) film türlerinde senaryolar tamamen tarihsel karizmatik dini şahsiyetler üzerine kurgulanmaktadır. Bu durum dinsel bir öykünün, toplum tarafından kabul görmüş dini bir şahsiyetin hayatı bağlamında anlatılmasının kolaylığı yanında sinema sektörünün oluşturduğu film kahramanları yoluyla canlılığını devam ettirmesiyle de ilişkilendirilebilir. Bir yapının sinema hüviyetine dönüşmesi için sinemasal mantık ve retoriğin oluşturulması gerekmektedir. Dinsel filmler, din ve din ile ilgili unsurların aktarımında kullandıkları basit teknikler dolayısıyla "ilkel simgecilik" kavramıyla değerlendirilebilir. İlkel simgecilik kavramı, anlatılmak istenilen bir olayın genel bütünlükten yoksun olarak simgelere verilen aşırı önemi ifade etmek için kullanılır (Wollen; 2004: 127).

Milli Sinema akımı, 1970 yılında "*Birleşen Yollar*" filmi ile başlayan ve en son örneğini "*Hür Adam*" (2010) filmi ile beyaz sinema, muhafazakâr sinema, İslamcı sinema, İslami sinema gibi kavramlarla

tanımlanmaya çalışılan; kültürel kaynak olarak dini (İslam) bir tez olarak sinemaya taşımayı amaçlayan ve Yenen'in (2011: 62) dini temaları kullanma biçimine göre değerlendirdiği ve "*Kültürel Bir Tez Olarak Din*" şeklinde ifade ettiği Türk Sinema akımıdır. Milli sinema kavramının bir akım haline gelmesinde en büyük etkenin Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) bünyesinde faaliyet gösteren "MTTB Sinema Kulübü" olduğu söylenebilir. MTTB'nin milli sinema akımındaki rolü, Türk Sinematek Derneğinin devrimci sinema üzerindeki rolü ile benzerlik göstermektedir. Nasıl ki devrimci sinema fikrine sahip sinemacılar bu dernek etrafında birleşmişler ve düşüncelerini olgunlaştırmışlarsa milli sinema fikri de MTTB etrafında toplanan sinemacılar tarafından olgunlaştırılmıştır.

Milli Sinema akımını "İslami Sinema" kavramı ile tanımlayan Maktav'a göre, bu sinema akımı gücünü Türkiye'deki İslami düşüncenin yükselişinden almakta ve söz konusu filmlerin "tebliğ" misyonu üstlenerek kendisini Kemalist modernleşmeye karşı konumlandırmıştır. Bu durumda geçerli ve güncel olanın kodları ile iz süren Milli Sinema, her ne kadar Türkiye'deki sekülerizasyon savunucuları tarafından endişe ile karşılanırsa da tıpkı kendisine aidiyet atfettiği siyasi anlayış gibi pragmatist bir tutum içinde var olmuş, varlık nedeni reddettiği şeyden öteye geçememiş ve bu tutum sinema diline de zafiyet olarak yansımıştır (Maktav; 2005: 989). Milli Sinema akımının Türk Sinema Tarihi içerisindeki önemi, yönetmenlerin filmlerinde açık veya sembolik düzeyde İslam'a ilişkin atıflarından kaynaklanmaktadır. Neticede din, Türk toplumunun karakterini oluşturan birincil etkidir ve beyazperdede "tez" olarak kullanılmaktadır. İslam'ın sinemada "tez" olarak kullanılmasından maksat, iki yüz yıldır batılılaşma serüveninde doğu-batı karşıtlığı üzerinden aidiyet sorunu yaşayan Türk insanının ancak İslam dini ile sağlıklı bir çözüm geliştirebileceği düşüncesidir. Bu düşüncenin sinemada örnekleri ise Milli Sinema filmleri olarak adlandırılmaktadır.

Yenen, "*Geleneksel Türk Sineması*" olarak adlandırdığı 1960-1996 yılları arasında yapılan filmlerde ise din, dindarlık ve din adamı konularının yani din temasının "*daraltılmış*" bir bakış açısıyla değerlendirmektedir. Yenen, Geleneksel Türk Sineması'nın popüler filmi örneklerinde ise din, köy ve köylülük ile ilgili bir olgu şeklinde ortaya çıktığını, dindarlığın da "*köy ve gecekondu dindarlığı*" tipolojilerine uygun özellikler taşıdığını ifade etmektedir. Bunlar; kurban bayramı, adak kurbanı, kurban edilecek hayvanın süslenmesi, muska, imam nikâhı, imam nikâhı sırasında anahtar ve bıçak kullanmak, kurşun dökülmesi, yedinci ve kırkinci günlerin kutsallığı, cenaze töreni, yeni doğmuş çocuğun kulağına ezan okumak, yağmur duası, başlık parası duası, bel büyüsü, kurban olarak horoz kesilmesi, Müslüman bireyin mutlaka bir tarikata intisap etmesi ve doğru yolu bulabilmesi için bir şeyhe bağlı bulunması, köylünün imam veya ağanın kulu olması, dini açıdan "teknik ve medeniyetin günah" olarak algılanmasıdır (Yenen; 2011: 200). Yenen ayrıca gecekondu dindarlığının iki boyutuna dikkat çeker. Birincisi, köy şartlarında sahip olunan inançlara sıkıca bağlı kalmak, ikincisi ise göç edilen şehrin değerlerini benimsememe konusunda bilinçli bir direnç göstermektir.

Yeni Türk sinemasında ise din, sinema açısından "*kabullenilmiş*" bir sosyal gerçeklikle temsil edilmektedir. Bu durum, şiddet, terör, modernleşme, gündelik hayat gibi sosyal ve kültürel konuların dini bağlamda incelenmesiyle anlaşılabilir. Ayrıca ilk dönem ve geleneksel Türk sinemasındaki din adamı tiplerini yerlerini sosyal aktörler olarak karakterlere bırakmaktadır. Yeni Türk sinemasında din adamları farklı özellikleri itibarıyla temsil edilmeleri açısından "din adamı tipolojisi" oluşturmaya imkân vermektedir. Yine dindarlık tipolojisi de kentlilik olgusuna uygun bir şekilde "kent dindarlığı" olarak ortaya çıkmaktadır (Yenen; 2011: 200). Yüzyılı aşkın bir tarihe sahip Türk Sineması, her ne kadar farklı dönemsellemelere ayrılrsa da ele aldığı konular genel olarak benzerlikler göstermektedir (Tunalı; 2006: 174). Bu konuların önde gelenleri ise bir şekilde din, din adamı ve dindarlığa ait temsillerdir. Dolayısıyla din konusu veya dini temsiller Türk Sineması'nda incelenmesi, anlaşılması ve kavranması gerek başat unsurlardır.

Modernleşme sürecinde Tanzimat'tan itibaren devam ettirilen tartışmalar, daha çok dinin ilerleme ve çağdaşlaşma karşısındaki konumu üzerinde yoğunlaşmıştır. Çünkü "kökten batıcı cumhuriyet seçkinleri", dini, bir iktidar aracı olarak tanımlamış ve belirli vurgularla tanımlanan bu din anlayışını merkezde tutarak hedef seçilen çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşma çabalarında dini "çağdaşlaşma karşıtı" bir konuma indirgemişlerdir (Kılıç; 2007: 21). Bu karşıtlık ise dine atfedilen iki özellik dolayısıyla ortaya çıkmıştır. Birincisi dinin gerçek işlevinden uzaklaşarak "bidat ve hurafelerle kuşatılması", ikincisi ise dinin "siyasal amaçlar" için bir araç haline getirilmesidir. Türk Sineması'nda birçok ilki gerçekleştiren ve ilk dönem Türk Sineması'nın görünen tek somut öznesi (Tunalı; 2006: 193) olan Muhsin Ertuğrul, Cumhuriyetin modernleşme projesini benimsemiş bir kişiliktir. O çektiği filmlerin bir çoğunda dini "çağdaşlaşma karşıtı" bir unsur olarak ve olumsuz bir bakış açısıyla ele almıştır. Ertuğrul'un dini olumsuzlayan sinema anlayışı neredeyse tüm Türk Sinema Tarihi boyunca -*Milli Sinema gibi alternatif sinema arayışlarının dışında*- dönemsel iniş çıkışlarla da olsa bir biçimde devam etmiştir.

5. Sonuç

Yaklaşık yüzyıllık tarihe sahip Türk Sineması, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde basit bir halk eğlencesi olarak değerlendirilmiştir. Batılı bir sanat anlayışını ülkede yerleştirmek için güzel sanatların hemen her dalında yapılan köklü kültürel ve sanatsal inkılaplarda rağmen devletin desteklemediği ve ihmal ettiği sinema, her şeye rağmen varlık alanı bulmuştur. Özellikle 1948'de yapılan vergi indirimi ve ardından 1950'de DP iktidarıyla yatırımcı için çok karlı bir iş haline geldi. Bu tarihlerden başlayarak ülke sathına yayılan ve uzunca bir süre Türk halkının yoğun ilgisiyle karşılanan yerli filmler, önce sinema salonlarında daha sonra ise evlere girmeye başlayan televizyonlar sayesinde modernliğin, modern değerlerin ve modern bir zihniyetin en önemli taşıyıcı kanallarından birisi olmuştur. Sinema devletin ihmaline rağmen sinemayı iyi bir kanal olarak değerlendiren yönetmenler sayesinde halka ulaşmanın en etkili yollarından birisi olmuştur.

Türk Sineması'nda ele alınan konuların çeşitliliği içinde dine gelende ikincil bir rol vermiştir. Dine verilen bu ikincil rol de Muhsin Ertuğrul'un açtığı yoldan ilerleyerek genelde din modernleşme karşıtı olarak takdim edilmiştir. Din genelde menfaatçi, büyücü, muskacı, üfürükçü ve kaderci tipler olarak sunulan din istismarcı hacı, hoca, şeyh gibi kimlerin temsil ettiği bir konumda ele alınmıştır. Bunun dışında az da olsa dine birincil yer veren filmlerde ise ya ticari bir amaç güdülerek dini şahsiyetlerin hayatları epik bir üslupla perdeye aktarılmış ya da Milli Sinema anlayışında olduğu gibi dini değerlerin aslında modernleşme karşıtı bir unsur olmadığı tezi işlenmiştir.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Kitabevi.
- AHMAD, Feroz (2014). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, Çev. Y. Alogan, 13. Baskı, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- AKYÜZ, Niyazi ve ÇAPCIOĞLU, İhsan (2012). "Din ve Toplum İlişkileri", *Din Sosyolojisi El Kitabı*, Akyüz, N. ve Çapcıoğlu, İ. (Ed.), Ankara: Grafiker Yayınları.
- BAŞGÜNEY, Hakkı (2011). "Sinematek (Türk Sinematek Derneği): 1965-1980 Arasında Sinema ve Politik Tartışma", *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, Kirel S.(Ed.), İstanbul: Parşömen Yayınları.
- BERKES, Niyazi (2002). *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler*, 2. Baskı, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- BÜKER, Seçil (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- CANDEMİR Özden (1986). *Türk Sinemasında Dini Filmler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, AÜ. SBE.
- COŞKUN, Esin (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Ankara: Phoenix Yayınları.
- DABAĞYAN, L. Panos (2004). *Zaman Tünelinde Tüm Yönleriyle Sinema Dünyası*, İstanbul: IQ Kültür-Sanat Yayıncılık.
- DALDAL, Aslı (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi.
- DİKEN, Bülent ve Laustsen, C. Bagge (2014). *Filmlerle Sosyoloji*, Çev. S. Ertekin, İstanbul: Metis Yayınları.
- DURUEL ERKİLİÇ, Senem (2012). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, Ankara: De Ki Yayınları.
- GÖLE, Nilüfer (2002). *Melez Desenler*, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- GÜÇHAN, Gülseren (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi.
- (1993). "Sinema Toplum İlişkileri", *Kurgu Dergisi*, Sayı:12, Eskişehir, <https://earsiv.aniadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1075/98777.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, (06. 10. 2015)
- HEPER, Metin (2010). *Türkiye'de Devlet Geleneği*, 3. Baskı, Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- İNCEOĞLU, M. Çağrı (2008). "Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, M.Ü. SBE.
- (2011). "Modernleşme ve Türk Sineması 1914-1952", *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, Kirel S.(Ed.), İstanbul: Parşömen Yayınları.
- KAPLAN, Neşe (2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar*, İstanbul, Es Yayınları.
- KARAKAYA, Handan (2008). *Türk Sinemasında Din Adamı Tiplenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, Fırat Ün. SBE, Felsefe ve Din Bilimleri ABD.
- KARPAT, Kemal. H.(2004). *İslam'ın Siyasallaşması*, Çev. Ş. Yalçın, İstanbul: Bilgi Ü. Yay.
- KAYALI, Kurtuluş (2011). *Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KILIÇ, A. Faruk (2007). "Cumhuriyet'in İlk Yıllarındaki Din Politikalarının Şifresi", http://www.dem.org.tr/dem_dergi/2/dem2mak3.pdf, (15.02.2015)
- KIREL, Serpil (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul, Babil Kitap.
- (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, 2. Baskı, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- KUYUCAK ESEN, Şükran (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitap.
- MAKTAV, Hilmi (2002). *Cumhuriyet'in Sinemacısı Muhsin Ertuğrul*, Tarih ve Toplum Dergisi, Kasım, Sayı: 227, İstanbul.
- (2005). "Kur'an'dan Kurama İslami Sinema", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce (İslamcılık)*, Cilt: 6 / 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖZGÜÇ, Ağah (2005). *Türlerle Türk Sineması*, İstanbul: Dünya Kitapları, Sinema Dizisi.
- ÖZÖN, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, 1. Cilt, Ankara: Kitle Yayınları.
- (2008). *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- (2013). *Türk Sinema Tarihi 1896-1960*, 4. Baskı, İstanbul, Doruk Yayıncılık.
- ÖZTÜRK, Serdar (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema-Seyir-Siyaset*, Ankara, Elips Kit.
- RYAN, Michael ve KELLNER, Douglas (2010). *Politik Kamera*, Çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SCOGNAMİLLO, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi*, 2. Baskı, İstanbul, Kabalıcı Yayınları.
- (1994). *Amerikan Sineması*, İstanbul, Ağaç Yayıncılık.
- TUNALI, Dilek (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*, Ankara, Aşina Kitaplar.
- UÇAKAN, Mesut (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul, Düşünce Yayınları.
- YAYLAGÜL, Levent (2004). "1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları", *Sinemada Anlatı ve Türler*, F. D. Küçükçukurt - A. Gürata(Ed.), Ankara: Vadi Yayınlar.
- YENEN, İbrahim (2011). *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*, Yayınlanmamış Dr. Tezi, Ankara, A.Ü. SBE.
- YORULMAZ, Bilal and BLİZEK, William L. (2014). "Islam in Turkish Cinem," (15. 10. 2015), <http://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1214&context=jrf>.
- WOLLEN Peter (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, 2. Baskı, Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan, İstanbul: Metis Yayınları.