



**TÜRK SİNEMASINDA
MUHAFAZAKÂRLIK VE MODERNLEŞME
SÖYLEMİNDE DİN OLGUSU**

Ayşe İNCE

**Radyo Tv ve Sinema Anabilim Dalı
Prof. Dr. Adem YILMAZ**

2019

Her hakkı saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

Ayşe İNCE

**TÜRK SİNEMASINDA MUHAFAZAKÂRLIK VE
MODERNLEŞME SÖYLEMİNDE DİN OLGUSU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Adem YILMAZ**

ERZURUM- 2019



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



27/09/2019

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum “Türk Sinemasında Muhafazakârlık Ve Modernleşme Söyleminde Din Olgusu” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanması için verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim *.

☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

27.09.2019

AYŞE İNCE

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

F-83/00/22.12.2016



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Adem YILMAZ danışmanlığında, Ayşe İNCE tarafından hazırlanan bu çalışma 27/09/2019 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından. Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Adem Yılmaz

İmza:

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Zeynep BİRİCİK

İmza:

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Zelal KIZILKAYA

İmza:

Prof. Dr. Sait UYLAŞ

Enstitü Müdürü

F-85/01/21.10.2016

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
RESİMLER DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNLEŞME VE MUHAFAZAKÂRLIK KAVRAMLARININ DİN İLE OLAN İLİŞKİSİ

1.1. DİNİN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ	7
1.1.1. Din ve Toplum İlişkisi.....	17
1.2. MUHAFAZAKÂRLIK VE TARİHSEL GELİŞİMİ.....	21
1.2.1. Muhafazakârlık Kavramı ve Oluşumu	21
1.2.2. Yeni Sağ	30
1.2.3. Yeni Muhafazakârlık.....	31
1.3. TÜRK MUHAFAZAKÂRLIK GELENEĞİ	33
1.3.1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Muhafazakârlığı Geleneği.....	34
1.3.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Muhafazakârlığı.....	36
1.4. TÜRK MUHAFAZAKÂRLIĞININ ALGILANMA ŞEKLİ VE DİN İLİŞKİSİ	42
1.5. MODERNLEŞMENİN KISA TARİHİ VE TÜRK MODERNLEŞME SÜRECİ.....	46
1.5.1. Modernleşme Kavramı ve Tarihi	46
1.5.2. Türk Modernleşme Süreci	49
1.6. TÜRKİYE'DE DİN VE MODERNLEŞME İLİŞKİSİ.....	53

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMA TARİHİ VE DİN

2.1. BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK SİNEMA	57
2.1.1. Sinemanın İcadı.....	57
2.1.2. Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema	61

2.2. TÜRK SİNEMA TARİHİ	64
2.2.1. Sinemanın Osmanlı Devleti'ne Girişi	64
2.2.2. İlk Dönem Türk Sineması(1915-1922)	67
2.2.3. Tiyatrocular Dönemi ve Muhsin Ertuğrul(1922-1940)	68
2.2.4. Geçiş Dönemi (1940-1950)	70
2.2.5. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)	72
2.2.5.1. Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı	74
2.2.5.2. Ulusal Sinema Akımı (Halk Sineması)	77
2.2.5.3. Devrimci Sinema Akımı	79
2.2.5.4. Milli-Dini Sinema Akımı	81
2.3. YENİ TÜRK SİNEMASI	85
2.4. SİNEMA VE DİN İLİŞKİSİ	88
2.5. TÜRK SİNEMASINDA DİN VE TOPLUM	91

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA MUHAFAZAKÂRLIK VE MODERNLEŞME BAĞLAMINDA DİNİN TEMSİLİ

3.1. ARAŞTIRMANIN SORUNSALI	96
3.2. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	96
3.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	97
3.4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	97
3.4.1. Araştırmanın Veri Toplama Tekniği	98
3.5. ARAŞTIRMANIN HİPOTEZLERİ.....	99
3.6. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ	99
3.7. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI.....	100
3.8. FİLMLERİN ANALİZİ	100
3.8.1. İlk Dönem Türk Sinemasında Dinin Temsili (1922- 1960)	100
3.8.1.1. Bir Millet Uyanıyor (1932)	103
3.8.1.2. Vurun Kahpeye (1949)	106
3.8.2. Geleneksel Türk Sinemasında Dinin Temsili (1960- 2000).....	110
3.8.2.1. Birleşen Yollar (1970)	112
3.8.2.2. Umut (1970)	117

3.8.2.3. Yalnız Değilsiniz (1990)	122
3.8.3. Yeni Türk Sinemasında Dinin Temsili (2000-2016).....	126
3.8.3.1. The İmam (2005).....	129
3.8.3.2. Büşra (2010)	132
3.8.3.3. İftarlık Gazoz (2016)	135
SONUÇ	141
KAYNAKÇA	147
ÖZGEÇMİŞ	160



ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****TÜRK SİNEMASINDA MUHAFAZAKÂRLIK VE MODERNLEŞME
SÖYLEMİNDE DİN OLGUSU****Ayşe İNCE****Tez Danışmanı: Prof. Dr. Adem YILMAZ****2019, 160 Sayfa****Jüri: Prof. Dr. Adem YILMAZ****Dr. Öğr. Üyesi Zeynep BİRİCİK****Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Zelal KIZILKAYA**

Sinema, 1895 yılında icat edildikten kısa bir zaman içerisinde dünya genelinde olduğu gibi ülkemizde de ilgiyle karşılanmıştır. İlk zamanlar bir eğlence aracı olarak kullanılan sinema, sonrasında kitleleri etkileme gücünün fark edilmesiyle birçok ideolojinin yayılmasına aracılık etmiştir. Sinema; toplumsal, siyasal ve kültürel değişimlerin temsilinde önemli bir rol oynayarak kitleleri etkilemektedir.

Batı Avrupa’da 16. Yüzyılda ortaya çıkan modernleşme politikaları tüm dünyayı etkisi altına alır. Ülkemizde de Cumhuriyet dönemiyle birlikte uygulamaya konulan modernleşme politikalarıyla beraber birçok alanda değişim yaşanmıştır. Bu değişimlerden biriside dinin konumu olmuştur. Bu çalışmada, Cumhuriyet döneminin ilk zamanlarından günümüze kadar uygulanan modernleşme ve muhafazakârlık politikalarının, din ile olan ilişkisi ele alınıp dinin; siyasal ve toplumsal hayat içerisinde nasıl konumlandırıldığı sinema aracılığıyla sunulmaktadır. Türk sinema tarihini genel başlıklar halinde dönemsel olarak; İlk Dönem Türk sineması, Geleneksel Türk sineması ve Yeni Türk sineması olmak üzere üç bölüm halinde incelenmiştir. Bu bölümler dahilinde sinemada dini öğelerin kullanımını ve din adamı temsillerini, belirlenen film örnekleriyle nasıl bir biçimde ele alındığı incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Batı Avrupa, Modernleşme, Muhafazakârlık, Din

ABSTRACT**MASTER THESIS****IN THE CONTEXT OF CONSERVATISM AND MODERNIZATION THE
PHENOMENON OF RELIGION IN THE TURKISH CINEMA****Ayşe İNCE****Advisor: Prof. Dr. Adem YILMAZ****2019, 160 Pages****Jury: Assoc. Prof. Dr. Adem YILMAZ****Assist. Prof. Dr. Zeynep BİRİCİK****Assist. Prof. Dr. Zeynep Zelal KIZILKAYA**

Since cinema was invented in 1895, it has been met with interest in our country as well as worldwide. The cinema, which was originally used as an entertainment tool, and then realized the power to influence the masses, allowing many ideologies to spread. Cinema plays an important role in representing social, political and cultural changes and influences the masses.

Modernization policies have emerged in Western Europe. These policies have affected the whole world. In our country, with the modernization policies implemented with the period of Republican, change has been experienced in many areas. One of these changes has been the position of religion. In our study, the modernization policies implemented from the early days of the Republican period to the present day, so the relationship with religion and how religion is positioned in political and social life are offered through cinema. The history of Turkish cinema has been examined periodically in general topics: First Period Turkish cinema, Traditional Turkish cinema and New Turkish cinema in three sections. Within these sections, the use of religious elements and the representation of the clergy in cinema, how it is handled in a way with the specified file sample is examined.

Keywords: Turkish Cinema, WestEurope, Modernization, Conservatism, Religion

RESİMLER DİZİNİ

Resim 3.1. Bir Millet Uyanıyor Filminin Afişi	103
Resim 3.2. Bir Millet Uyanıyor Filminden Molla Said ve Papazın Görüntüleri	105
Resim 3.3. Vurun Kahpeye Filminin Afişi	106
Resim 3.4. Vurun Kahpeye Filminden Hacı Fettah Görüntüsü	109
Resim 3.5. Birleşen Yollar Filminin Afişi	113
Resim 3.6. Birleşen Yollar Filminde Feyza'nın Değişimi	116
Resim 3.7. Umut Filminin Afişi	118
Resim 3.8. Umut Filmindeki Hüseyin Hoca'nın Görüntüleri	121
Resim 3.9. Yalnız Değilsiniz Filminin Afişi	123
Resim 3.10. Serpil'in İlk ve Son hali	125
Resim 3.11. The İmam Filminin Afişi	129
Resim 3.12. Hacı Feyzullah ve Emre'nin Görüntüleri	132
Resim 3.13. Büşra Filminin Afişi	133
Resim 3.14. Büşra Filminden Görüntüler	135
Resim 3.15. İftarlık Gazoz Filminin Afişi	136
Resim 3.16. İftarlık Gazoz Filminden Cami İmamının ve Ademin Görüntüleri	138

ÖNSÖZ

Sinema, bir kitle iletişim aracı olarak ortaya çıktığından beri toplumları etkilemekte ve aynı zamanda toplumsal gelişmelerden etkilenmektedir. Toplumların önemli bir ögesi olan din, sinemanın ilgilendiği başlıca konulardan birisi olmuştur. Bu çalışmada sinema ve din arasındaki ilişki irdelenmiş, sinemanın ülkemize geldiği tarihten bu yana din ile arasındaki bağa bakılmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet dönemi modernleşme politikalarının dine olan etkisini ve günümüze kadar dinin ve din unsurlarının sinemada nasıl ele alındığı ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Tez konumun oluşmasına ve ilerlemesine katkılarından dolayı sayın danışmanım Prof. Dr. Adem YILMAZ'a teşekkürlerimi sunuyorum. Çalışma boyunca yardımlarını ve fikirlerini esirgemeyen sevgili dostum Rukiye USTA'ya her daim yanımda olduğu için minnettarım.

Son olarak bu zamana kadar iyi bir eğitim görmemi, iyi bir yaşam sürmemi sağlayan ve tezimi bitirmem için vermiş olduğu desteklerinden dolayı, ailenin kurucusu olan kahraman babam Muhammet İNCE'ye ve fedakâr annem Keziban İNCE'ye en içten şükranlarımı sunarım.

Erzurum-2019

Ayşe İNCE

GİRİŞ

Yedinci sanat dalı olarak adlandırılan sinema 1895 yılında Lumiere Kardeşler tarafından bir kafede ilk gösterimi yapılmasıyla birlikte dünyaya açılmıştır. Sinema, tek seferde bir kişinin film izlemesini sağlayan bir araçken sonrasında perdeye yansıtılarak birden fazla insanın izlemesine imkân sağlanmıştır. Sinemanın gelişim gösterdiği zamanlar dünyada toplumsal değişimlerin yaşandığı dönemdir. Sanayi Devrimi sonucunda gelişen teknolojik çalışmalarla birlikte; ses sisteminin geliştirilmesi, görüntülerin siyah beyazken renkli yayına geçilmesi, film yapım ve dağıtım şirketlerinin artmasıyla birlikte sinema dünyada pek çok izleyiciye ulaşmıştır.

Sinema tüm dünyaya yayıldığı gibi 1896 yılında Osmanlı topraklarına girmiştir. İlk zamanlarda sinemaya devlet mercileri tarafından pek güvenilmemiş bu yüzden gelişimi devlet kontrolü altında yapılmıştır. İlk zamanlarda eğlence aracı olarak görülen sinema daha sonrasında insanları etkileme gücü keşfedilerek propaganda, siyasi, dini faaliyetlerini aktarmak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Çalışmanın temel konusunu oluşturan sinema ve din ilişkisini daha iyi bir şekilde analiz edebilmek için öncelikle çalışmanın ilk bölümünü oluşturacak kuramsal çerçevede; din konusuna ardından modernleşme, muhafazakarlık kavramlarının ne anlama geldiğine ve din ile olan etkileşiminin sinemaya nasıl yansıdığının izi sürüldü.

İnsanoğlu dünya da var olduğundan beri manevi anlamda bir şeylere bağlanma gereksinimi hissetmiştir. Dünyaya gelen her toplum kendilerince kutsal kabul ettiği bir şeye ya da bir dine bağlanmıştır. Din uğruna topluluklar, gruplar savaşlar yapmıştır. Bu yüzden din insanların, toplumların, devletlerin hayatında vazgeçilmez önemli bir yere sahiptir. Din için birçok tanımlama yapılmıştır. Genel olarak İslam dini için bir tanım yapacak olursak; Allah tarafından vahiy yoluyla peygamber aracılığıyla emredilen ve inanlarını dünyada ve ahirette mutluluğa götüren inanç ve ameller bütünüdür. Bütün toplumlar tek bir yaratıcının, kutsal aşkın bir gücü ve ahiret inancının varlığını kabul etmiştir. Genel olarak kullanılan din adamı, kavramı dinin temsili sağlayan kişiler için kullanılmaktadır. Din adamı, Kuranı Kerimi ve Peygamberin sünnetlerini doğru bir şekilde yorumlayıp insanlara aktaran, dinin temsilcileridir.

Osmanlı toplumunda; müftü, kadı, naib gibi tanımlamalarla bilinen din adamları dinsel konular dışında ekonomi, siyaset ve sosyal alanlarda etkin rol almışlardır. Osmanlı

halkı dini yaşamın esası olarak görmekteydi ve dini kanunlarla, kaidelere bağlı bir yaşam sürüyorlardı. Tanzimat’la beraber başlayan modernleşme çalışmaları ve sonrasında Cumhuriyetin ilanı ile beraber dinin bürokrasideki, toplumdaki yeri kısıtlanmaya başlanmış ve Diyanet İşleri Başkanlığı kurularak, dini temsil eden bürokratik yapı varlığını burada devam ettirmeye başlamıştır.

Modernleşme süreci Batı Avrupa da ortaya çıkan bilimsel, teknolojik ve kültürel alandaki gelişmelere paralel olarak bütün hayatı etkisi altına alıp toplumsal yapıyı eskisinden farklı bir biçimde yeniden düzenlemiştir. “Çağdaşlaşma” olarak ifade edilen modernleşme, Batı Avrupa’da 18.yüzyıldan itibaren geleneksel toplum kurumlarının yıkılıp yerine yeni modern kurumların oluşturulmaya çalışıldığı, toplumun alışa geldiği kurum ve kuralların yeniden inşa edilmesi olarak tanımlanmıştır. Avrupa’da başlayan bu değişim rüzgarları dünyayı bütünüyle etkisi altına almıştır. Her toplumda farklı zaman diliminde ve farklı şartlarda değişim yaşanmıştır. Batılı olmayan toplumlardan biri olan Türkiye’de de modernleşme politikaları etkili olmuştur.

Türk modernleşmesi, genel olarak tarihsel ve sınıfsal değişimlerin sonucunda devlet eliyle gerçekleştirilip uygulamaya koyulmuştur. İlk olarak Osmanlı döneminin son zamanlarına doğru modernleşme politikaları devreye girmeye başlamıştır. Askeri ve siyasi yenilgiler sonucunda eski gücünü kaybeden Osmanlı devleti ilk olarak batıdan askeri alanda örnekler almaya başlamış sonrasında farklı alanlarda da yenilik yapılmaya başlanmıştır. Osmanlı modernleşmesin de batıdan alınan yenilik ana prensip olarak ilk başta padişah ve saray etrafında gerçekleşip sonrasında tedrici olarak halka inmeye başlamıştır. İlerleyen zaman içerisinde Tanzimat fermanıyla birlikte başlayan modern devlet fikri farklı modernleşme çalışmalarını da beraberinde getirerek 1923’te Cumhuriyetin ilanı ile tamamlayıp farklı bir boyut kazanmıştır. Cumhuriyet modernleşme politikaları, Osmanlı modernleşme politikalarından farklı olarak uygulanmıştır. Osmanlıda tedrici bir değişim varken Cumhuriyet döneminde köktenci ve radikal bir değişim yaşanmıştır. Osmanlının izleri silinmeye çalışılırcasına yeni bir batı Avrupa devleti kurulmak isteniyordu. Batının yalnızca tekniği, kültürel alanda yapılan yenilikler alınmak istenmiş ama bunları alırken kültürel deformasyona uğramak istenmemiştir. Ama batının, ilim ve fenni alınca kültürel değerlerini yok saymak mümkün olmamıştır. Sonuçta örnek alınan şey bir medeniyetti, bu yüzden kültürel alanda bir değişimde söz konusuydu. Kılıktan- kıyafete, takvimden saate, eğitimden tatil günlerine

kadar her şey değişmişti. Türkçe, Arpça ve Farsça kelimelerden arındırılmıştır. Osmanlı devlet yönetiminde din, merkeze konulurken Cumhuriyetle beraber laik devlet sistemine geçilmiştir. İslam, modernizme uygun bir kalıba sokulmaya çalışılmıştır. Din ve din adamlarının etkisi hem toplumda hem de siyasi alanda daraltılmıştır.

Aydınlanmanın getirdiği; siyasi, ekonomik, kültürel alanında ki bu dönüşüm, değişim politikasını bütün çevreler olduğu gibi kabul etmemiştir. Modernleşme politikalarına karşı muhafazakârlık bakış açısı yine Avrupa’da gelişip buradan da tüm dünyaya yayılmıştır. Muhafazakarlık genel olarak aydınlanmanın ‘akıl’ anlayışına karşı gelmektedir. Bireysel aklın, fikirlerin ilahlaştırılmasına karşı çıkmaktadır yoksa direkt olarak aydınlanma karşıtı değildir. Muhafazakarlık ne anlama geldiği aşağıdaki tanımla güzel bir şekilde ifade edilmiştir. *Aydınlanmaya, onun akıl anlayışına bu aklın ürün olan siyasi projelere ve bu siyasi projeler doğrultusunda toplumun dönüştürülmesine ilişkin öneri ve uygulamalara muhalif olarak ortaya çıkan rasyonalist siyaseti sınırlamayı ve toplumu bu tür devrimci proje (ci)lerden korumayı amaçlayan yazar, düşünür siyasetçilerin eleştirilerinin biçimlendirdiği bir siyasi felsefeyi, bir düşünce geleneğini ve zaman içinde onlardan türetilen siyasi bir ideolojiyi ifade etmektedir.” (Özipek, 2011:18)*

Muhafazakârlık entelektüel bir hareket olarak aydınlanmaya sosyolojik olarak sanayileşmeye ve siyasi bir proje olarak Fransız devrimini merkezine alarak yeniden bir toplum inşa etme fikrinde olan devrimci ideolojilere karşı gelişmiş bir siyasi fikirdir. Muhafazakârlık; aile, birey ve toplum, gelenek, mülkiyete ve dine büyük önem atfetmektedir. Muhafazakârlık radikal ve devrimci değişimler, dönüşümlere karşı bir tutum sergilemektedir. Muhafazakârlığı, gericilik olarak nitelendiren birtakım çevreler vardır. Muhafazakârlık gericilik değil, şu an ki devam eden toplumsal yapının devamlığının ve sürekliliğinin ruhunda ailenin, dinin, tecrübenin, geleneğinde olmasını savunmaktadırlar.

Muhafazakârlık genel anlamda siyasi bir görüş olarak varlığını Fransız devrimine borçlu iken Türkiye’de muhafazakârlık ise değişimlerin ve dönüşümlerin yaşandığı modernleşme faaliyetleriyle birlikte ortaya çıkmıştır. Türkiye’de muhafazakârlık kavramı gerçek anlamının dışında bazı çevrelerce farklı kalıplara sokulmak istenmiştir. Genellikle muhafazakârlığı; dincilik, tutuculuk ve gericilik olarak tanımlamaya çalışmışlardır. Cumhuriyet dönemi modernleşme politikaların da genel prensip “muasır medeniyet”

seviyesine ulaşmaktı bu doğrultuda Atatürk ve onun gibi aynı düşüncede olan aydınlar inkılapları hayata geçirdiler. Yapılan bu inkılaplara, köktenci değişimlere karşı Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası, modern anlamda gelişen ilk muhafazakâr harekettir. Bu hareket modernleşme karşıtı olmamakla birlikte geleneksel kurumları koruyarak devrimci değil tedrici değişimden yana olmaya çalışmıştır. Türk muhafazakarlığı doğası gereği devrime karşı durmadı gerekirken Cumhuriyet modernleşmesinin oluşturduğu politikaları içselleştirmiştir.

Osmanlının son zamanlarında ve Cumhuriyetin ilk yıllarında da muhafazakarlık gerici olarak yaftalanmıştır. Muhafazakâr modernlikte, geçmişin izlerinin silinemeyeceği, tarihin yok sayılamayacağı, dinin bütün toplumlar için zorunluluk olduğunun ve modernleşmenin her toplumda farklı şekilde olabileceği ifade edilmiştir. Aydın grupları muhafazakârlığı farklı gruplar halinde tanımlamışlardır. Bu gruplar; Türk klasik muhafazakarlığı, Cumhuriyetçi muhafazakârlık, Milliyetçi muhafazakarlık, İslamcı muhafazakarlık gibi farklı görüşlerde ele almışlardır. Muhafazakarlığın önem atfettiği başlıklardan birisi de din konusudur. Muhafazakârlar dinin toplumsal açıdan önemine sıklıkla vurgu yaparlar, din kurumları toplumun birlikteliğini korumaya, bağlarını güçlendirmeye yardımcı olduğu için din, toplumda bir tutkal görevi görmektedir. Türkiye’de muhafazakarlık algısı sürekli dinle bağdaştırılmış. Kimi zaman ise tutuculuk, dincilik veya dindarlıkla nitelendirilmiştir. Cumhuriyet modernleşmesiyle bir sorunu olmayan muhafazakârlık, modernleşme yanlısı ama aşırıya kaçmadan, geçmişini, geleneğini yok olmamasını temel alan bir muhafazakarlıktır. Tek parti zamanında muhafazakarlık kavramının herhangi bir parti ve sivil toplumda kendisini ifade etmesi mümkün olmamış yalnızca kültürel alanla sınırlı kalmıştır. 1950’li yıllarla beraber merkez sağ partiler içinde muhafazakarlık liberalizmle beraber bir “damar” olarak varlığını devam ettirmiştir.

Bu yapılan politikalar ekseninde toplum yeniden biçimlendirilmeye çalışılmıştır. Toplumsal olarak köktenci değişimlere maruz kalınmıştır. Bu değişimler yapılırken de sinemanın gücünden yararlanılmaya başlanmıştır. İlk zamanlar bir halk eğlencesi olarak görülen sinema artık farklı bir boyut kazanmıştır. İnsanları, kitleleri etkilemeye başlamış, yeri geldiğinde bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. İktidarlar, aydınlar, film yapımcıları daha doğrusu gücü elinde bulunduran herkes kendi benimsedikleri görüşleri, ideolojilerini sinema aracılığıyla halka benimsetmeye çalışmıştır. Modernleşme

politikalarının önünde ki en büyük engel olarak din görülmüştür. Her şeyde din suçlanmıştır. Dindar bir halkı dinden soğutmak, bütün gelişmelerin karşısında din varmış gibi gösterilmeye çalışılmıştır. Bu olumsuz çalışmalarında sinema kullanılmıştır. İlk dönem filmlerinde yani Cumhuriyetin yeni kurulduğu zamanlarda ele alınan konularda din adamları olumsuz, kötü karakterler olarak kullanılmıştır. İlerleyen dönemlerle birlikte bu olumsuz temsil azalmaya başlamıştır. Dönemsel olarak din adamlarının farklı şekilde ele alınması ilerleyen dönemlerde değişikliğe gidilmesi, bu değişimlerin olmasında ki sebepler, uygulanan politikalar, sinemada dinin temsil edilişi çalışmanın ana hatlarını oluşturmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde modernleşme ve muhafazakârlık kavramlarının ortaya çıkmasına, gelişimine ve din ile olan bağlantısına değinildikten sonra ülkede bu kavramların nasıl ele alındığı, siyasi olarak nasıl değerlendirildiği hangi amaçlar doğrultusunda kullanıldığı kuramsal çerçevenin izi sürülecektir. Tezin ikinci bölümünü oluşturan Türk sinemasının, ülkemizde tarihsel gelişimine ve dönemsel olarak ortaya çıkan sinema akımlarının gelişim süreci ele alınacaktır. Üç döneme ayrılan Türk sinemasında belirlenen filmlerde kuramsal çerçevemiz doğrultusunda din unsurunun, nasıl ele alındığına ne doğrultuda temsil edildiği ele alınacaktır. İnceleyeceğimiz filmleri üç döneme ayırmamızda ki sebep; tarihsel olarak sinemanın gelişmesiyle birlikte olayları algılayış pratiklerin değişmesi ayrıca siyasi iktidarların değişmesinin sinemadaki yansımaları ele alınacaktır. İncelenecek olan filmlerin hepsinde dini unsurlar bulundurmasına dikkat edilecek. Dini öğeleri barındıran bütün filmleri seçmemiz mümkün olmayacağı için dönemin önemli filmleri seçilmeye özen gösterilmiştir. Bu filmlerde genellikle dini temsil eden kişilerin, dış görünüşleri, yaşantıları, bilgileri, toplumla olan bağlantıları ele alınarak analiz yapılmaya çalışılacaktır. Çalışmamız için seçilen filmlerde kullanılan din olgusu, din adamı temsilleri sinemaya hangi yönleriyle aktarıldığı yani olumlu mu, olumsuz mu ya da alanı daraltılarak mı aktarıldığına bakılacaktır. Filmlerde dini temsillerin dönemsel olarak farklı şekilde yansıtılmasındaki sebepler ele alınacaktır.

Bu tez çalışmasının amacı, Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren ve günümüze kadar gelen zaman içerisinde modernleşme sürecinin siyasi iktidarlar tarafından nasıl ele alındığına Türk sineması aracılığıyla incelemektir. Bu modernleşme süreciyle ortaya çıkan muhafazakâr görüşle beraber dinin toplum içindeki konumu değerlendirmeye

alışılarak, sinemanın temsil gücünden yararlanıp farklı dönemlerden belirlenen filmler de din adamlarını ve dinsel ögelerin nasıl ele alındığını ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNLEŞME VE MUHAFAZAKÂRLIK KAVRAMLARININ DİN İLE OLAN İLİŞKİSİ

1.1. DİNİN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

İnsanoğlu var olduğu zamandan itibaren manevi olarak bir şeylere inanma, bağlanma ihtiyacı hissetmiştir. Bu nedenle, insanın var olduğu her ortamda din de var olmuştur. Çünkü din, insanın en önemli gereksinimlerinden biri olan inanma ihtiyacına yanıt vermektedir.

“Din nedir?” sorusu, insanlığın yüzyıllardır zihnini kurcalayan, cevabını bulmaya çalıştığı bir sorudur. Sorunun sürekliliği dinin anlaşılmazlığından mı yoksa insanoğlunun zihin yapısının karmaşıklığından mı kaynaklanmaktadır? Aradan geçen onca zamana karşı, değişen hayat şartlarına rağmen insanoğlu bu sorunun cevabını aramaktan vazgeçememiştir (Gürdal, 2013:7). Weber, dini tanımlamanın, dinin ne olduğu ne manaya geldiğini söylemenin mümkün olmadığını dile getirmiştir (Akt: Okumuş, 2015:51).

İnsan hayatını en derinden etkileyen, en etkili güçlerinden biri olan din sosyal yaşamın da önemli bir parçasıdır. Din; inançlar, semboller, ritüeller ve normlarla etkileşimli bir kültürel sistemdir. Bu unsurlar etkileşim halinde bulundukları gibi çatışma içinde de olabilirler (Eliade-Coulano, 1997:29-33). Din, içinde bulunduğu sosyal sistemi hem etkilemekte hem de bu sistemden etkilenmektedir. Yani din ve sosyal düzen karşılıklı etkileşim halindedir. Düşünüldüğünde dinin tarifinin kolay yapılacağı akıllara gelir. Ama işin içine girildiği zaman tarifi çok da kolay olmadığı görülür. Dinin ne olduğuyla ilgili birçok tanımlama yapılmıştır (Okumuş, 2015:53). J.M. Yinger, “*birkaç saat içinde yüzlerce ‘din’ tanımının toplanabileceğini belirtmektedir*”. (Aktay-Köktaş, 1998:23). Çeşitli sayıda din olduğu hatta her biri farklı anlamlara gelebildiği için genel bir din tanımından bahsetmenin mümkün olmadığı görülür (Okumuş, 2015:55). İnsanlık tarihi boyunca birçok topluluk meydana gelmiştir ve bunlardan dine bağlanmamış bir topluluk görmemiz imkansızdır. Bu durum insanın bilincinde var olduğu hatta daha da ileri giderek doğuştan gelen bir gereksinimdir. “Ben kimim, Neyim, Nerden geldim,

Nereye gideceğim, Yaşamın gayesi ne, Ölümle yok mu olacağım?” gibi soruların cevabını dinle açıklamaktan başka bir yol hiçbir dönemde görülmemiştir (Yılmaz, 2014:24).

Batı dilinde din (religion) kelimesinin aslı Latince kökenlidir (religiare: bağlanmak). En eski ve en sık kullanılan din tanımı şu şekildedir: Din, insanla Allah arasındaki bağıdır. Vauvenargues’ e göre din; “*Allah’a karşı insanın yükümlülüğü; işte din budur*” diyor. Goblet d’ alviella ise; “*Din, insana kendisini bağımlı hissettiği insanüstü ve gizemli güçlerle ilişkisini bildiren belli bir yöntemdir*” diye tanımlamaktadır. A. Rivelle ise; “*Din, insanın kendisi ve dünya üzerindeki egemenliklerini tanıdığı ve birlik hissettiği gizemli ruhlarla arasındaki bağı temel alan bir insan yaşamı biçimidir.*” Yukarıda yapıldığı gibi birçok din bilimcinin dinin ne olduğu ile ilgili farklı yorumları bulunmaktadır. Genel olarak yapılan tanım ise insanın, güçlerini üstünde hissettiği ebedi olan varlık ya da varlıklarla ilişki içinde olması şeklinde tanımlanmıştır (Tolstoy, 2016:13-14). Batılı din bilimciler dini iki bölümde açıklamaya ya da tanımlamaya çalışmıştır. Bunlardan ilki, substantif tanım bir diğeri ise işlevsel tanımdır. Bu tanımları sırasıyla açıklamaya çalışalım.

Özsel(Substantif, Essential) Tanımlar: Bu yaklaşım dinin özünün ne olduğunu, içerik olarak neyi barındırdığını açıklamaya çalışır. Farklı bir tanımla dinin; insan dışı, tabiatüstü, deney dışı, aşkın, kutsal gerçek özü ve içeriği açısından yapılan tanımlamalardır. Genel olarak dinin aşkınlığı ve kutsallığı vurgulanmaktadır (Kurt, 2008:75-76). Edward B.Tylor, dini “*ruhsal varlıklara inanç*” olarak tanımlamıştır. Fazla gelişmemiş birçok toplumda insanlar, tanrılarla çok fazla ilgili olmadıkları için görünmeyen varlıklara inanmışlardır. Bu yüzden tanrılara inanmak yerine ruhsal varlıklara inanmak ifadesi daha geniş yer kaplamaktadır (Okumuş, 2015:57). Kısacası içerisinde yaşadığımız doğa canlıdır ve bu yüzden de bir ruha ihtiyacı vardır görüşünü öne sürülmüştür (Yılmaz, 2004:25). R.Otto ise dini, insanın kutsalla olan ilişkisi olarak görmektedir. Burada ki kutsallıktan kasıt insani fenomenlere göre farklı olduğu ve onun heybetli, ürperti verici bir güç olduğunu düşünmektedir (Tümer ve Küçük, 1993:6). Diğer bir substantif tanım ise Peter. L. Berger’e aittir. Berger, dini şu şekilde açıklamaktadır; din, insan olsun veya olmasın bütün varlığı kuşatan bir kutsal düzen hususunda ki beşer bir tavidir. Farklı bir ifadeyle din, insanı hem aşan hem de içine alan bir düzene yani bir kutsal olan şeyin varlığının kabul edilmesidir (Berger, 1993:430). Özsel tanımlar dini,

insanın manevi güçlere ya da ‘kutsal’ olarak kabul edilen şeylere inanmasıyla sınırlı olarak görüp psikolojik ve sosyal hayata etkilerini yadsımazlar. Bu tanım kutsalın tecrübesini sadece insanla sınırlı gören dar bir kalıp olarak karşımıza çıkmaktadır (Kurt, 2008:76)

İşlevsel Tanımlar: Formel tanımlar olarak da adlandırılan işlevsel tanımlar da din, insan ve toplum üzerinde hangi işlevleri yerine getirdiğiyle ilgilenir. Dinin özünde ne anlam ifade ettiği ile değil, ne yaptığıyla ilgilenir. İnsanın inandığı şey veya inanç sistemi, toplumsal yaşamıyla hem de psikolojik durumuyla belirli bir çizgi de devam ediyorsa o bir dindir, eğer bir etkisi yoksa farklı bir şey olarak tanımlanır (Kurt, 2008:77). Genel olarak bu yaklaşımı benimseyen din bilimcileri, dinin ne olduğundan çok ne işe yaradığıyla ilgilenmektedir (Okumuş, 2005:59). Din kavramını işlevsel olarak ele alan düşünürlerden olan Emile Durkheim’a göre din, kutsalla yani diğerlerinden farklı olarak yasaklanmış ve ayrılmış şeyle ilgili inançlar ve amellerden oluşan tutarlı bir sistemdir. Bu inanç ve ameller, kendilerine inanan insanları kilise/cemaat diye adlandırarak bir araya getirir. Din fikri bu kilise/cemaat fikrinden ayrı olarak düşünülemez (Durkheim, 2005:67-68). Durkheim’in din tanımı genel anlamıyla kutsal olanın toplumsal olanı ifade etmesi demektir. Din, topluma ait bir özelliktir. Toplumun üyeleri arasında dayanışmayı ve bütünleşmeyi kuvvetlendirmektedir (Özdalga,1998:33). Durkheim, bu düşüncelerinden dolayı gelenekselleşmiş bir biçimde kaynaklarda işlevsel tanımların başında gösterilmektedir.

T.Parsons’a göre din, sosyalleştirme, bütünlük sağlama, anlamlandırma gibi fonksiyonlara sahip olmasıyla insanın yaşadığı her türlü çatışma, engellenme gibi durumların üstesinden gelmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda din, bir toplumun kültürel inanç sistemi olarak toplumun bir araya gelme/bütünleştirme işlevi görmektedir. T. Luckmann da dini işlevsel olarak tanımlamaya çalışmaktadır. Dini, insanın bir yeteneği olarak görmektedir. Bu yüzden insani olan aynı zamanda dinidir (Okumuş, 2005:60). İşlevselci din tanımlarının kapsadıkları alan, özsel tanımların kapsadıkları alandan fazladır ve hepsini içermektedir. İşlevselci tanımlar, dinin çeşitli boyutlarını, zamanla değişen yönlerini ortaya koymaktadır. Tanrı kavramına atıfta bulunarak sosyal birlikteliği sağlayan davranış hareketlerini belirleyen düşünce ve davranış biçimleri din olarak kabul edilmektedir (Aktay ve Köktaş, 1998:30). Dinin anlaşılabilmesi ve geniş bir tanımının yapılabilmesi kesinlikle bir kısıtlama yoluna gitmeden dinin, kutsal ve aşkın olanla

bağlantılı olduğunu, inanılan şeye karşı belirli bir sosyal birlikteliğe sahip inanç ve davranışlar sergilediğini göz önünde bulundurmamız gerekir. Şimdiye kadar Batıda ki din kavramının ne olduğunu neyi temsil ettiğini açıklamaya çalıştık. Şimdi ise İslami açıdan neye karşılık geldiğini tanımlayacağız.

Türkçedeki din kelimesi Arapça kökenlidir ve “d-y-n” fiil kökünden meydana gelmekte olup ve idare etme, üstün gelme, borçlu olma, hâkimiyet kurma, birinin buyruğuna girme gibi manalarına gelmektedir (Okumuş, 2015:53). Mardin’e göre din, sığınılacak ondan güç alınacak, kabul görmüş toplum hareketinin yapısını tanımlayacak olan hem koruyucu kalkan hem de bir sınırdır (Mardin, 1992:77). Diyanet Vakfı yayınlarının açıklamasına göre; “*din, akıl sahibi insanları kendi tercihleriyle bizzat hayırlı olan şeylere götüren ilahi bir kanundur.*” İslam kelamcılarının tanımına göre ise; “*Din, Allah tarafından vahiy yoluyla ve peygamberleri aracılığıyla vaaz edilen ve bağlılarını dünya ve ahirette mutluluk ve kurtuluşa götüren, inanç ve amellerden oluşmuş bir kurumdur*” (Diyanet, 2007:4-5). İslam inancına göre dini vahiy aracılığıyla bildiren yüce yaratıcı Allah’tır. Bütün gerçek olan dinler Allah’tan gelmiştir ve gerçekliğini koruduğu süre boyunca devam etmiştir. Allah’ın varlığı ve birliği ile ahiret inancı bütün ilahi dinlerde değişmez ilkelerden biridir. İlk insan ve ilk peygamber olan Hz. Âdem den başlayarak Hz. Muhammed’e kadar bütün peygamberlerin getirmiş olduğu dinlerin ortak adı İslam’dır. Değişen yaşam koşulları içinde insanlar hak olan dinden uzaklaşmış yanlış, batıl olana yöneldikleri için Allah, peygamberler göndererek insanları ya eski dinlerini gerçek şekilde öğrenmelerini sağlamış ya da yeni bir din ve uyulması gereken emirler göndermiştir (Diyanet, 2007:4-5).

İslam, evrimcilerin tarif ettiği şekilde insanların ve dinlerin evrimini doğru bulmaz. Kutsal kitap Kur’an-ı Kerim de Allah, insanı en güzel şekilde ve inanma ihtiyacı içinde yaratmış olduğunu söylemektedir. İnsan, fitratı gereği Allah’ı arama duygusu içinde yaratılmış ve başıboş bırakılmamıştır. Bu konuda Kuranı Kerim de ayette şu şekilde açıklanmıştır; “*Biz, seni müjdeci ve uyarıcı olarak gerçekte gönderdik. Geçmiş her millet içinde de mutlaka bir uyarıcı buluna gelmiştir*” (35.Fatır:24). Bu uyarıcının vazifesi, “*Andolsun ki her ümmete Allah'a kulluk edin, azdırııcılardan kaçının diyen bir elçi göndermişizdir*” (16.Nahl:36) şeklinde açıklanmaktadır. İnsan da bulunan din duygusu fitridir. Diğer duyular gibi herhangi bir sebep aracılığıyla kazanılmış değildir. İnsanoğlu yaratıldığı günden beri kendi acizliğini görüp her zaman ve her yerde

yüce, kudretli bir varlığa sığınma ihtiyacı hissetmiştir. Bu da din duygusunun fitri olduğunu göstermektedir (Tümer ve Küçük, 1993:33-34).

Din hakkında çeşitli tanımlamalar, görüşler, yorumlar yapılmıştır. Hepsinin kapsadığı temel görüş ise yüce bir yaratıcının aşkın, kutsal bir gücün varlığının olmasıdır. İnsanların içsel olarak varlığını kabul ettikleri şeye inanma ihtiyacı hissetmeleridir. İnsan bedeni ihtiyaçlarını karşılamak yaşamını devam ettirebilmek için uyumak, yemek gibi faktörler nasıl zorunlu bir gereksinimse manevi varlığının devamı da ruhi ihtiyaçlarını karşılamasına bağlıdır.

Dinlerin çeşitli olması, farklı unsurlar içermesinden dolayı birden fazla din tanımlı yapılabilmektedir. Buna istinaden dindarlığın tezahür şekilleri de farklılık göstermektedir. Ancak bütün dinleri kapsayan genel tanımlar yapmamız da mümkündür. Bu perspektiften baktığımız zaman insanların kendileri için kutsal saydıkları dinlerine bağlanma düzeyleri dindarlık olarak anlaşılmaktadır. Dediğimiz gibi bu genel bir dindarlık tanımlamasıdır (Yılmaz, 2014:40). Din gibi karışık bir fenomen olan dindarlığı tanımlamaya çalışırken ele aldığımız tipolojiyi besleyen kültürel birikimlere de bakmamız gerekmektedir. Bu birikimden kastettiğimiz; geleneksellikten modernliğe, laiklikten sekülerliğe, kişisel tatminlere kadar bakılması gerektiği ve bunların oluşturduğu dinsel kümelenmeyi görmemiz açısından fayda sağlamaktadır (Subaşı, 2002:17). Dindarlık, Himmelfarb'a göre; bir kişinin bağlı olduğu dine ilişkin inançlar, ilgiler ve faaliyetlerle ilgilenme düzeyidir (Yıldız, 2001:23). Dindarlık genel olarak bireysellik ile ilişkilendirilmektedir. Bu açıdan dindarlık, 'dinin insan yaşamına etki derecesi' şeklinde açıklanabilir. Bir kişinin dindar olduğunu belirtmesi, onun dini benimsediği; dini emir, tavsiye ve yasaklara uyduğu; dini toplumsal yaşamında denetleyici bir mekanizma olarak kabul ettiği ve yaşamının bir parçası olduğu anlamına gelir. Dindar kişi ise, eyleme geçirdiği her türlü hareketinde Tanrı ya da kutsal tarafından oluşturulan dini kuralları emir olarak aldığı için onun bütün dünyevi ilişkilerinin merkezini oluşturmaktadır (Kurt, 2009:2). Sonuç itibarıyla dindarlık, bireyin dinsel yapıyla kurduğu ilişkinin subjektif ifadesini oluşturmaktadır (Subaşı, 2002:24).

Batıda uzun yıllar boyunca dindarlık tek boyutlu fenomen olarak değerlendirilmiştir. Yani belli bir kilisenin üyesi olarak kiliseye devam edilmesi ve onun aracılığıyla, öğretileriyle dinlerini yaşamışlardır. İlerleyen zamanlarda yapılan ampirik

çalışmalarda tek boyutlu din anlayışı eleştirilerin hedefi olmuş, 1960'lı yıllardan sonra din sosyologlarının çoğunluğu tek boyutlu din ve dindarlık anlayışının yetersiz olduğunu ileri sürmüşlerdir (Onay, 2001:439). Dindarlığı çok boyutlu olarak sistemli bir şekilde ele alan ilk sosyolog Glock olmuştur. Glock, bütün büyük dinleri de kapsayacak şekilde bir çalışma yürütmüştür. Dünya dinleri arasında büyük farklılıklar olduğu halde dindarlığın kendisini ortaya koyduğu, oluşturduğu genel alanlar içinde benzerlikler bulunduğunu da ifade etmiştir. Farklı büyük dinleri incelediğimiz takdirde bu dinlerin nasıl farklılık kazandığı açıklanmış olacaktır. Glock, öne sürdüğü dindarlığın boyutlarını beş kategoride toplamış ve bununla birlikte dindarlığın esas boyutlarına bakmıştır. Bu boyutları açıklayacak olursak şu şekildedir:

1.) Dini İnanç Boyutu: Dindar her insanın inandığı, benimsediği dinin inanç ilkelerini kabul etmesidir. İnsanların yerine getirdikleri bütün kurallar, dualar, ayinler, ibadetler bu kategori içerisinde yer alır. Bu inanç ilkelerinin kapsamı veya bütünü yalnızca farklı dinlerde değil aynı dinin içerisinde de farklılık gösterebilir. Böylece her din kendi inanlarına bir kurallar sistemi kurar ve ilkelere inanmalarını, verilen görevleri yerine getirmelerini bekler.

2.) İbadet Boyutu: Bu kategori ile din mensuplarının yerine getirdikleri dini pratikler kast edilmektedir. Yapılan çeşitli ayinler, dini törenler, dua, oruç, namaz ibadeti ve benzeri ibadetler bu kategori içerisinde.

3.) Dini Tecrübe Boyutu: Dindar kişilerin herhangi bir zamanda nihai gerçeklikle bir yakınlık içinde olduğu ve dini bir duyguyu tecrübe ettiğini az ya da çok kabul ettikleri bir husustur. Dinler tarafından açıklandığı veya bireyler tarafından realite olarak tecrübe edildiği gibi, bu duygu tarzı farklı biçimde olacaktır. Bu duygu, korku halinde, huşu veya mutluluk halinde, ruhsal huzur bulmada ortaya çıkabilmektedir. Ayrıca hangi duygunun dindarlığın esas elemanı olarak görölmesinde farklılık olabilmektedir. Her din bireysel dindarlığın göstergesi olarak sübjektif dini tecrübeye belli bir değer vermektedir.

4.) Dini Bilgi Boyutu: Bütün dinlerde dinine bağlı olan dindar insandan, inancının gerektiği temel öğretilerini ve kutsal kabul ettiği metinleri bilmesi ve onlara güven duyması gereklidir. Bilgi boyutu ile inanç boyutu arasında bir bağ bulunmaktadır çünkü bir inancı bilmek ve onu kabullenmek için aralarında bir ilişkiden bahsedebiliriz.

5.) Dinin Etkileme Boyutu: Etkileme boyutu açıkladığımız dört boyuttan farklıdır. Bu kategori ile insanın dini inanç, pratik bilgi ve tecrübe boyutunun harmanlanmasından ortaya çıkacak bir sonuçtur. İnsanların ne yapmaları gerektiğini ve bağlı oldukları dinleri etkilemesi sonucunda hangi fikir yapısına sahip olmaları gerektiğini belirleyen dini kurallar bütünü buradan ortaya çıkar (Aktay ve Köktaş, 1998:251-253)

Glock'un oluşturmuş olduğu bu boyutları araştırmalarında kullananlardan hepsini bir arada kullanan pek az araştırmacı olmuştur. Genellikle tek boyutlu tanıma dayanan dindarlık araştırmaları yapmışlardır. Ülkemizde gerçekleştirilen ölçüm çalışmalarında son zamanlarda Glock'un tipolojilerinden yararlanmıştır. Sonuç itibariyle Glock'un yaptığı boyutlandırma dindarlığın yansıma biçimleri üzerinedir. Çeşitli dünya dinlerinin kabul edebileceği farklı boyutları bir araya getirmiştir (Aktay ve Köktaş, 1998:254). İslam geleneği içerisinde dindarlığın ölçülmesi için özgün bir modelden bahsetmek güç bir durum. İslam âlimleri tarafından genellikle üç boyutlu bir yaklaşım ortaya atılmıştır bunlar; itikat yani inanç-iman, ibadet, sosyal ilişkilerdir (Yıldız, 2001:34).

İlk baştan itibaren dediğimiz gibi her dinin inanç ve ibadet esasları farklı olduğu için Müslüman dünyasında da dindarlığı açıklayabilmek için İslami kavramları kullanmamız gerekmektedir. İslam da ibadet kavramını en genel tabiriyle Allah'ın rızasını kazanmak için yapılan bütün işleri kapsayacak bir şekilde tanım yapabiliriz. Günümüzde toplumsal pratikler göz önüne alındığında İslam'ın emrettiği ibadetleri düzenli yapma alışkanlığına bağlı olarak kişilerin dindarlık seviyeleri ile ilgili belirlemeler yapılmaktadır. Yapılan ibadetlerin Allah rızası için yapılması kabul olmuş dindarlığın bir göstergesi olarak toplumda yer etmektedir. İslam da niyet baza alınarak yapılan bütün işler ibadet hükmündedir. Günümüzde dindarlık konusunda yapılan çalışmalar dindarlığın bireysel ve toplumsal boyuttaki yansımalarına odaklanmıştır. Yapılan çalışmalar daha çok bireysel boyuttaki yansımasına bakmaktan çok toplumsal boyuttaki tezahürüne dikkat çekmiştir. Bireysel hayattaki yansıması daha çok kendi içerisinde tutarlılığı ve bütünlüğü açısından önem arz etmektedir. İnsanoğlu inandığı değerler doğrultusunda yaşamak ister ve edindiği bilgileri davranışa dönüştürme çabası içindedir. Davranışla, dini inanç ve bilginin uyumsuz olması kişiyi rahatsız eder. Günümüzde modern şehirleşmenin, çalışma saatlerinin getirmiş olduğu sorunlar dini emirleri yerine getirmeyi onun doğrultusunda yaşamayı zorlaştırmıştır. Hiçbir dindar isteyerek dinin yasakladığı bir şeyi yapmak istemez. Eğer yapsa bile din, dindar kişi için

bunu telafi edecek mekanizmalar oluşturmıştır. Dindar, dinen yapılması yasak işlerden ya da yapamadığı ibadetlerinden dolayı tövbe edebilir ve bu da yapmış olduğu en samimi dindarlık göstergesi olabilir (Yılmaz, 2014:40-43).

İslami dindarlık tipolojisi en başından beri inanç, ibadet ve ahlak boyutlarında ele alınmakta ve bu üç boyut kendi içerisinde tutarlı olarak bize tipik dindarlık yönünü ortaya koymaktadır. Çünkü İslam, dinsel öğretilere bağlanmış bir hayat olarak topluma ve gündelik yaşantıya etkin bir biçimde sirayet etmektedir. Böylece İslam ailevi ve kişisel olanla sınırlı kalmayıp toplumsal hayatı ve davranışları da düzenleyen kurallara işlerlik kazandırmıştır. Dindarlığın gerek toplumda gerekse bireyde etki edip devamlılığını sağlayabilmesi için belirli periyotlar ile yapılan ibadetler önemli bir konumdur. Ancak günlük ibadetleri yerine getirme konusunda gevşeklik gösteren hatta hiç yerine getirmeyen insanlar ibadetlerin insan hayatında ki yerini sorgulayan bir söylem geliştirmişlerdir. Bu söylem ise önemli olanın kalp temizliği ve Allah’a olan saf inancın gerçek dindarlık olduğunu dile getirmeleri bu yeni geliştirdikleri söylem olarak karşımıza çıkmaktadır. İslam bilginleri ise samimi dindarlığın devam ettirilebilmesi kalpteki kötü yönelimleri ortadan kaldırmak için ibadetlerin düzenli ve devamlılığını esas olarak görmüşlerdir (Yılmaz, 2014:64-66).

Din olgusunu incelediğimiz zaman karşımıza çıkan bir diğer kavram ise “din adamı” olgusudur. Yapılan birçok çalışmada din adamı kavramına atıf da bulunulur. Bu kavram din olgusu kadar eski bir tarihe sahiptir.

Din adamı dediğimiz zaman aklımıza ilk olarak; yetki, otorite ve meşruiyet gibi ifadeler gelir. Çünkü din adamları kendilerini insanlar tarafından iman edilen dinin temsilcisi, açıklayıcısı olarak kabul ederler. Din adamları kutsal metinde ki öğretilere, gizemli ifadelere hâkim oldukları için kabul ettikleri din içerisinde ‘ayrıcalıklı’ bir pozisyona sahiptirler. Bu da beraberinde güç ve otoriteyi beraberinde getirir. Bahsettiğimiz bu yetkinin ana kaynağı, din adamının “kutsal kitabın bilgisine sahip” olma düşüncesi onu ayrıcalıklı bir pozisyona taşımaktadır. Böylece din adamı figürü, toplumsal yapıdan ayrılamaz bir yapıya dönüşür ve her alanda egemenlik hakkı kazanmış olur (Atay, 2004:95-96). “Din adamı” tabiri, Türkçede yaygın olarak kullanılmaktadır. Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde bu kavram kısa ve net olarak, “*mesleği dinle ilgili işler olan görevli*” olarak geçmektedir (TDK, 1988:378). Genel olarak bir tanım yapmamız

gerekirse din adamı, “mensup olduğu dinin kurallarını anlatan, öğreten, o kurallarla amel eden, törenleri, ibadetleri yönlendirmeyi vazife edinmiş, ibadethanelere bağlı, kendilerini geliştirmiş belirli bir konuma getirmiş veya getirilen kişilere din adamı denir” şeklinde tanımlaya biliriz (Mülayimov, 2015:221). Din adamı kavramına değindiğimiz kadarıyla resmi kaynakta olsun ya da olmasın dini ibadetleri yöneten, mesleki olarak dinle ilgili olan ve din konusunda uzmanlaşmış bilgin anlamlarına gelmektedir. Bu bağlamda Hristiyanlık ve Yahudilikte olduğu gibi İslam’daki dini rehberlerle alakalı olarak da kullanılmaktadır. Ancak tabir, İslam kültürüne hâkim aydın ve akademisyenler tarafından İslam da pek de kullanılmadığını dile getirmişlerdir. Yaygın olarak Hristiyanlıkta Katolik mezhebinde din adamının son derece güçlü ve yetkili bir konuma sahip olduğu İsa Mesih, kilisenin kurucusu olarak kabul edilip yetkileri elinde bulundurmaktadır. Katolik kilisesinin yetkilisi olarak papa görev yapmaktadır. Papa, Hz. İsa’nın vekilidir ve ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Yukarıda da değindiğimiz gibi İslam bilim adamlarının da dediği gibi din adamı kavramı İslam dışında ki dinlerde daha fazla kullanıldığını söylememiz mümkündür. Çünkü genel olarak Hristiyanlık dininin rehberliğini çağrıştırdığı bilim adamları tarafından düşünülmektedir (Karlı, 2010:26-27) Karaman’a göre İslam da din adamlığı tabirine çok sıcak bakılmadığı için bu tabirin kullanılmasını da meşhur olmuş yanlışlardan biri olarak görür (Karaman, 2004).

İslamiyet de ilk insan ve peygamber olarak kabul ettiği Hz. Âdem aynı zaman da “ilk din adamı” olma özelliği taşımaktadır. Günümüz de Müslüman olan din adamları için “muezzin, imam, müftü, vaiz” gibi terimler Kur’an kaynaklı kullanılmaktadır (Bayraklı, 1994:147). İslamiyet’te din adamlığı kendiliğinden elde edilmiş birtakım hakların kullanımı değil sonradan çalışılarak Kur’an ve sünnet ışığında elde edilmiş “marifet ve ilim” sahibi olarak meydana gelmiştir.

Klasik dönem Osmanlı toplumunda dini bürokrasinin ön planındaki; kadı, müftü, naib gibi aktörleri dinsel alanın dışında ekonomik ve sosyal alanlarda siyasal politikaların da uygulayıcısı pozisyonunda idiler. Din görevlileri, kamusal olan işlerde de etkin rol almışlardır. Çünkü Osmanlı siyasal yapılanmasında din adamları grubu “ulema” olarak adlandırılan kavramın etrafında değerlendirebiliriz. Klasik Osmanlı devlet yapılanmasının da dini olanla dini olmayan birbirinden keskin hatlarla ayrılmamıştır. Ulemanın görevi, kullanılan sistem içerisinde süreklilik arz eden siyasal paradigmaya temin edilen katkıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yapılan katkılar ise devlete ait olan işleri dini mana da

“meşrulaştırması” ile gerçekleşmektedir. Yönetimsel unsurları dini gerekçelerle zemin oluşturulmaya çalışan bir siyasal düzen içerisinde dini kişiliklerin ayrı bir pozisyon da olması da kaçınılmaz olmaktadır. Kısacası klasik Osmanlı dönemin de din adamları, “iktidar odağı” konumunda olduklarını ifade edebiliriz (Okumuş, 2005:112). 19.yy’ın başında artış gösteren ve Tanzimat’ın ilan edilmesinden sonra kurumsallaşan Osmanlı modernleşmesi, din olgusu ve ulema sınıfı içerisinde ciddi etkiler yaratmıştır. II. Mahmut döneminde artış gösteren yasal düzenlemeler ulema sınıfının, kadı ve imamların yetkilerinde sınırlamalar meydana gelmesine yol açmıştır (Kara, 2001:47). Zaman zaman Yeniçerilerle ittifak yaparak iktidar mücadelesinde boy gösteren ulema, II. Mahmut’un bu kurumu tasfiye etmesiyle beraber önemli bir müttefikini kaybetmiştir; böylece “iktidar odağı” şeklinde adlandırdığımız konumu erozyona uğramıştır (Zürcher, 2004:65).

Cumhuriyetin ilk zamanlarından itibaren kabul gören yeni politikalar gereğince “din bürokrasisi” yeniden düzenlenmiştir. Klasik Osmanlı zamanında hayatın genelinde söz sahibi olan dini kişiliklerin sınırları tanımlanmış ve devlet bürokrasisine dahil edilmiş olup “Diyanet İşleri Başkanlığı” olarak varlığını devam ettirmiştir. Din adamlarının, imamların toplumsal hayat içinde karşılık geldiği konum belirgin hale gelmiştir. Bu konum, aradan geçen zaman içerisinde gerek din adamları olarak kabul gören gerekse insanların dini algı ve bakışlarının farklı etkenlerle değişmesiyle bir “din adamı imajı”nın oluşmasına neden olmuştur. Modern Türk toplumunda oluşan imam-hoca-din adamı imajı ve toplum tarafından nasıl algılandıkları üzerine din görevlilerinin problemleri, halkın kendilerinden beklentileri, bilgi seviyesi üzerine yapılan bilimsel çalışmalar neticesinde farklı sonuçlar ortaya çıkmıştır. Bu sonuçlara göre din görevlilerinin geneli kendisini dini bilgi ve pratik, kültürel, sosyal, dini temsil etme konusunda kendilerini yeterli görmektedir. Ayrıca, din görevlilerinin sosyal ve dini fonksiyonlarını gereği kadar yerine getirememelerinden dolayı halk üzerindeki etki gücünün sınırlı kaldığı da belirtilmiştir (Yenen, 2011:115).

Dinin getirdiği mesajların, emirlerin topluma ulaştırılmasında ki en önemli unsur şüphesiz din adamıdır. Bu sebepten ötürü toplumda bulunan din adamları, dinin ve onun getirdiği mesajların öğrenilmesini ve hayata geçirilmesinde doğrudan etkin rol oynamaktadır. Din adamlarının toplumdaki imajı ne kadar olumlu ise insanlara aktaracakları bilgiler de o derece kabul görecektir. Buna karşılık, olumsuz bir imaj da

yine tam tersi bir etkiye sebep olacaktır (Turan:296). Toplum tarafından olumlu bir bakış açısı ile karşılanmak için din adamlarına büyük görevler düşmektedir.

1.1.1. Din ve Toplum İlişkisi

Başlangıcı insanlık tarihi kadar eskilere dayanan din, tarihin akışı içerisinde bireyleri ve toplumları etkisi altına alan kurumlardan birisi olmuştur. Ne derece eskiye gidersek gidelim, insanın var olduğu her yerde herhangi dine bağlı olmayan insanlara rastlamamıza rağmen, dini olmayan bir topluma bunca zaman rastlanmamıştır (Freyer, 1964:31). Din hiçbir zaman insanların içinde yaşayan subjektif bir tecrübe olarak kalmaz. Tersine somut bir şekil ve tavır halinde değişerek objektifleşir. Bu sayede din ve toplum karşılıklı olarak birbirinden etkilenmektedir (Wach, 1995:76). Her din, toplumda içinde meydana gelip gelişim göstermektedir. Din sosyal bir olgu olmasından dolayı toplumda olayların ve çatışmaların da meydana gelmesi normal karşılanmaktadır çünkü din yukarıda da dediğimiz gibi objektifleşip, sosyalleştirici bir araç olması, topluma mal olması, cemaatin meydana gelmesi, dini olayların belirli ölçülerle ve karşılıklı olarak diğer sosyal kurum ve kavramsal yapılara ve değişik etkenlere bağlı bulunduğunu göstermektedir. Ve bu da bizi din ve toplum arasında ki ilişkilere yönlendirmektedir (Günay, 2000:211-212). Din ve toplum arasında ki ilişkiyi daha iyi bir şekilde anlayabilmek için dinin sosyal işlevlerini ele almak daha iyi olacaktır. Dini işlevselliğinden kastettiğimiz ise dinin toplumdaki yeri, önemi, görevi, işlevidir (Okumuş, 2005:67). Dinin toplumsal yaşamdaki işlevlerine aşağıdaki gibi alt başlıklar halinde incelememiz konunun daha net bir şekilde anlaşılması için yararlı olacaktır.

1.) Zihniyet Kazandırma: Din insanlara belirli bir bakış açısı sağlar. Bireyler, kabul ettikleri dinlerin etkisiyle belirli bir zihniyet, dünya görüşü benimserler. İnanlar, dinin kazandırdığı zihniyet yapısıyla toplumsal olaylar karşısında ortaya koyacağı tepki ve davranışları da belirlemektedir. İnsanlar inandıkları dini referans noktası olarak, eşyaya, tabiata, sosyal olaylara karşı olumlu veya olumsuz bir tavır, davranış içerisine girerler (Okumuş, 2015:69). Gerçekten de inanılan din insanların fikir yapılarına ve yaşam tarzlarına bir şekliyle etki altına almaktadır. Bunun sebebini Mardin, şu şekilde ifade etmektedir: Din, yaşanan dünyayı kavrama ve bireyin o dünyada kendisini belirli konuma yerleştirme modeli olarak işlev görmektedir (Mardin, 1992:30).

2.) Bütünleştirme: İnsanları bir arada tutan, toplum halinde birleştiren bir gaye ve bu gaye etrafında birtakım normlar, inançlar vb. bulunmaktadır. Bireyi topluma bağlayan sosyal olarak bütünleşmesidir. Bu bütünleşmeye katkıda bulunan en önemli fenomenlerden biri ise dindir (Okumuş, 2015:70). Din toplum içerisindeki düzensizliğe, acizliğe, bunalıma, dağınıklığa karşı birleşmeyi, motivasyonu ortaya koyar (Sezen, 2000: 38).

3.) Kimlik Kazandırma: Din, bireylerin sağlam ve karalı bir kişilik oluşturmalarını sağlayarak toplumsal ilişkilerinde kişilikli ve bütünlüklü olmasına yardımcı olmaktadır. Din bu sayede insanların kimlik sorunu yaşamalarını engelleyici bir yol rol oynamaktadır. Din bireyin benliğinin oluşmasında ruhsal dünyasıyla barışık olmasında, hem de bireyin topluma entegre olmasında ve toplumla sağlıklı bir ilişki kurmasında fayda sağlar (Okumuş, 2015:77).

4.) Toplum ve Devlet Arasında Aracılık Yapma: Din, birey ve devlet arasında tampon görevi yapmaktadır. İslam toplumunda örneğin Osmanlı toplum yapısında bunu net bir biçimde görebiliriz. Din, ikincil yapılarda tüzel kişiliğin fonksiyonunu ifade eder. Din kuvvet alınacak, kendisine sığınılacak, kuvvet alınacak meşru toplum yapılarını ifade edecek bir tür koruyucu zırh ve çizgi konumundadır (Mardin, 1992:77).

Ele aldığımız dinin birkaç işlevin dışında açıklanması gereken farklı fonksiyonları da bulunmaktadır. Dinin, fert, kültür, toplum ve medeniyet üstündeki etkisini İslamiyet'te ve İslam toplumunda görmemiz mümkündür. Mardin'e göre; dinin İslam toplumunda son derece bütünleyici fonksiyon yerine getirdiğini, hatta bireylerin sosyal kimliğini tanımlamakta bile etkili olduğunu belirtir (Mardin, 1992:131).

Her din, bir toplum içerisinde var olup gelişim göstermektedir. Şimdiye kadar bildiğimiz bütün toplumlarda bir dine rastlandığı gibi, sıkıntıların, gerilimlerin, olayların ve çatışmaların olmadığı bir din de mevcut değildir. Çünkü din, sosyalleştiren bir araç olması, topluma mal olması, cemaat meydana getirmesi, dini olayların diğer sosyal kurumlarla ve kavramsal yapılara, coğrafi ve farklı değişkenlere bağlı bulunduğunu göstermektedir. Bu da bize din ve toplum arasında ki ilişkiyi göstermektedir (Günay, 2000:211-212). Wach, din ve toplum ilişkilerini inceleyecek olanların bu iki alanla ilgili yeterli ve temeli sağlam bir bilgi birikimine sahip olması gerektiğini söylemektedir (Wach, 1987:4-7). Din ve toplum ilişkileri farklı açılardan bakan yaklaşım tarzları

bulunmakla beraber, iki bölüme de ayırmak mümkündür. Bunlardan birincisi din, topluma şekil vererek sosyal yapıyı meydana getirir. Bir diğeri ise bunun tam zıttı bir fikirde dinin toplum veya çevrenin bir ürünü olduğu görüşünü savunmaktadır.

Dinin Toplum Üzerindeki Etkisi: Dinin temel işlevlerinin başında, toplumlara belirli bir “zihniyet kazandırma” veya “yeni bir dünya kurma vizyonu” temin etmesi gelmektedir. Berger’in ifadesiyle: “hayata anlam ve amaç kazandıran din, insanın yeni bir düzen kurmasında önemli rol oynamaktadır (Berger, 1993:58-59). Din insanların zihniyet yapısını oluşturmalarının sonucu olarak kültürler üzerinde de etkisini göstermektedir. Din, toplum yapısına yön vererek bir üst katman olan kültürü de etkileyip şekillendirir (Keskin, 2004:7). Mesela bayramlar, ekonomik çalışmalar, farklı alanda yapılan sportif çalışmalar dini bir düşünceden meydana gelmektedir. Kültürü tamamen dinin bir unsuru olarak benimsemek yanlış bir yaklaşım olacaktır. Çünkü dinin kültürü aşan kutsal, aşkın bir boyutu vardır. Arada ki bu farklılık dini, kültürün diğer unsurlarından ayırır (Bilgiseven, 1987:114). Din, güçlü bir birleştirme işlevine sahiptir. Din insanlara yardımlaşma duygusu aşılayarak insanların karşılıklı olarak yardımlaşmalarını, doğal afetlerde, hastalıkta, maddi ve manevi yönden destek olmalarında işlev görerek toplumsal bütünleşmeye fayda sağlar (Okumuş, 2015:110). Bir diğer önemli özellik ise dinin toplumsal yapıyı, sosyal değişimi değiştirici özelliğe sahip olmasıdır. Dinin toplumların hayatında yalnızca değerlerin muhafaza edilmesi işlevinin olduğunu ve dinin toplumsal değişimde etkin bir rol oynamayacağı, hatta tam tersi değişime engel olacağını öne sürenler olsa da birtakım inanç, pratiklerin yanı sıra bir dünya görüşünü yeni bir cemaat içerisine konumlandırarak yeni bir dünya düzenleyen dinde mevcuttur (Günay, 2000:293-296). Dinin değişimi engellediği biçiminde ki görüşler artık eski gücünü kaybetmekte ve yeni yapılan çalışmalarla gelinen son durumda dinin, dünyanın farklı toplumlarında sosyal değişimi engelleyici değil aksine takviye edici bir işlevsellik kazandırdığını bildirilmektedir. Yapılan incelemelerde dini hareketler, sosyal çatışmadan kaynaklanabildikleri gibi çatışmanın ana sebebi de olabilmektedir. Bu bağlamda dini hareketlerin çoğu değişime yönelik olduğunu hatta devrim potansiyeli taşıdığı öne sürülebilir. İslam ve Müslüman toplumların sosyal değişimi engellemediğini aksine desteklediğini yapılacak objektif ve tarafsız bir araştırma ile ortaya koyulabilir (Okumuş, 2015:120-121). Osmanlı devletini örnek verecek olursak; Osmanlı modernleşme yönündeki değişim faaliyetlerine bakılacak olursa ulema önemli

bir rol oynamıştır. Ulema, değişimi meşrulaştırıcı bir pozisyonda görev almıştır (Okumuş, 1999:38-40). İslam'ın değişim karşıtı olan gelişimi engelleyen bir din olduğunu; tersine, Hristiyanlığın dinamik, zengin, gelişmiş bir din olduğu ve İslam'ın gelişmemiş fakir bir din olduğunu söyleyen görüşler olmakla beraber, objektif bir tarihsel ve sosyoloji bir din okumasıyla bu görüşlerin gerçeği yansıtmadığı; özünde İslam'ın değişimi destekleyen hatta çeşitli sosyal zemin ve bağlamda değişimin temel faktörü olduğunu görmek mümkündür (Denie, 1998:303).

Toplumsal Din Üzerindeki Etkisi: Din kendi orijinalini kadar koruma altına almaya ve alternatif değişimler üretme çabası içerisine girse bile yine de dinin zamanla toplumda ortaya çıkan değişimlerden bir yönüyle etkilendiği bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Bütün dil çeşitleri, toplulukların göçebelikten yerleşikliğe, kırsal kültür ve medeniyetten sanayi toplumuna geçiren köklü değişimlerden belli bir oranda etkilenebilir. Modernizm, toplumların ve dinlerin üzerinde önemli etki bırakmakta, onlara köklü sosyal değişim ve uyum sorunları empoze etmektedir. Sanayileşme, hızlı nüfus artışı, kentleşme, küreselleşme, kitle iletişim ve ulaşım araçlarının dünyada yaygınlık kazanması, uygulanan değişik hükümet politikaları gibi vb. değişimler kültür ve inançları derinden etkilemiştir. Geleneksel dine olan ilgisizlik ve sekülerleşme, modern zamanın insanların uyum sorununu ortaya çıkarmıştır. Zira din ve dini yaşam üzerinde ki dışsal değişim faktörlerinin yanı sıra iç aktörlerin etkisi azımsanamayacak kadar fazladır (Okumuş, 2015:135-138).

Din, ister toplumsal değişmeyi sağlayıcı isterse toplumsal değişmeyi engelleyici bir faktör olsun hiçbir zaman bu değişim sırasında tek başına hareket etmemiştir (Günay, 12). İslamiyet'in toplumsal değişim üzerindeki etkilerinin yanı sıra toplumsal değişimin de Müslüman toplulukların dini yaşayış biçimleri üzerinde etkisi bulunmaktadır. Esasen Müslümanların kutsal kitabı Kur'an toplumla, toplumsal şart ve olaylarla etkileşim halinde nazil olmuş günümüze kadar öyle yorumlanmıştır. Bu bağlamda Kur'an ayetlerini toplumsal bağlamdan soyutlayarak ele almak mümkün değildir. Ayrıca belirtmek gerekir ki orijinal manevi ve dini bir fenomen olan İslam, bulunduğu ortamın bir ürünü olmayıp bağımsız ve kendi iç dinamiklerinde şahsına münhasır kendine özel aşkın, kutsal bir dindir (Okumuş, 2015:138-139).

1.2. MUHAFAZAKÂRLIK VE TARİHSEL GELİŞİMİ

1.2.1. Muhafazakârlık Kavramı ve Oluşumu

Muhafazakârlık kavramı günlük hayatta birçok anlamda kullanılır. Kimileri onu “dindarlık” ile aynı anlamda kullanır. “Ben muhafazakâr bir insanım, dini yükümlülüklerimi yerine getiririm” der. Kimisi onu “tutuculuk” veya “statükoculuk” olarak değerlendirir, “Türkiye de asıl muhafazakâr olanlar Kemalistlerdir” der. Muhafazakârlık ise gündelik hayattaki bu kullanımlarından başka bir şeydir. Evet, belki etrafımızdaki birçok muhafazakâr insan dindardır ama dindarlık ve muhafazakârlık arasında zorunlu bir ilişki yoktur. Diğer yandan muhafazakâr olmak “değişim karşıtı veya statükocu olmak da değildir. Ama ne yazık ki toplumumuzda böyle bir algı vardır. Konuya gündelik hayattaki kullandığımız şekliyle değil daha çok modern zamanlarda ortaya çıkmış bir fikir geleneği, bir ideoloji olarak ele almak kavramın daha anlaşılır olmasını sağlayacaktır (Özipek, 2017:13-14). Kavramı daha net bir şekilde tasvir etmek için kelimenin köküne bakmamız daha anlaşılır olacaktır.

Muhafaza: hıfz etme, saklama, koruma, terk etmeme, bırakmama, yürürlükte tutma, bırakmama anlamlarına gelmektedir (Doğan, 1981:708). Muhafazakârlık (conservatism) ise dışardan anlam olarak baktığımız zaman “gelenek kurum ve değerleri koruma taraftarlığı”, içeriden baktığımızda ise “korunmaya değer olanı muhafaza etme duyarlılığı” olarak tanımlayabiliriz (Demir ve Acar, 2002). Muhafazakârlık, gerçeğin ve hikmetin kuşatıcı gücü, durağan bir yaşamın huzuru; bireyin toplum içerisindeki konumu ve rolünün bilincinde olması; toplum içerisinde kendini terbiye edip isteklerini kontrol altına almak, devletin toplumun, üzerine yüklediği görevleri ve sorumlulukları yerine getirerek erdemlerini ön plana çıkarmasını sağlar. Bu bağlamda muhafazakârlık: ideoloji ve bilim gibi yenilikçi araçlarla evrensel fikir ve yaşam tarzı ve yöntemlerine (zorlama, çatışma) karşı çıkarak, özgünlüğün kültürel mirasına saygıyı önceler. Muhafazakarlık bu yüzden dönüşüme değil, değişime; kişiselliğe değil, kurumsallığa; geçici olana değil, kalıcı olana yönelik bir dünyayı temsil etmektedir (Çetin, 2004:88). Erdoğan’a göre muhafazakârlık; bireye belli bir aidiyetlik veren, onu köksüzlük duygusuna kapılmaktan koruyacak ve kendi kimliğinin farkına varmasını sağlayacak bir gelenek olarak tanımlamaktadır (2004:5).

Bir düşünce biçimi, zihinsel durum veya mizaç olarak muhafazakârlığın tarihi çok eskilere dayanmaktadır. İlk olarak Grek ve Roma düşünce yapısı içerisinde görülmektedir. 1796'da yayımlanan muhafazakâr yazılar derlemesi Platon'un Republic'i (Cumhuriyet) başlar. Muhafazakârlıkla ilgilenen birçok düşünür, muhafazakâr düşüncenin dönüm noktası olarak Fransız devrimini görür. Burke'un düşüncelerinin oluşmasını sağlayan ana etken ise Fransa'daki yaşanan sosyal olaylardır. Bu olaylardan önce bazı düşünürler muhafazakâr düşüncenin bilincinde olmadan bu temalara değinmişlerdir ve katkı sağlamışlardır. Biz o zamanda kullanılan "bilinçdışı muhafazakarlık" olarak adlandırabiliriz (Vincent, 2006:90-91). Siyasi bir ideoloji olarak muhafazakârlık 300 yıllık geçmişe sahiptir. Avrupa'da ortaya çıkıp belirginleşen ve zamanla tüm dünyaya yayılan bir ideolojidir. İlk olarak muhafazakarlık, 18.yüzyıl Aydınlanmasının oluşturduğu felsefi ve değişimi dönüşüme Aydınlanmanın ürünü olan insan tasarımına değişen sisteme cevap olarak ortaya çıkmıştır (Özipek, 2017:19). Aydınlanmanın başlangıcında XVI. yüzyılın ortalarında Rönesans hareketi, XVI. yüzyılın da Reform hareketi, XVII. yüzyılın ortalarında ise etkisini gösteren Kartezyen felsefe bulunmaktadır (Çiğdem, 2006:19). Gregorios'a göre, Avrupa da aydınlanmanın değişime uğratmadığı insani, kişisel, toplumsal, ekonomik, kültürel alan yoktur. Bu değişim, sonuçlarını bilim ve teknolojiye, ticaret ve endüstride, din ve felsefede etkilediği kadar sanat ve şiirde, resim ve heykel gibi beşerî hayatın bütün alanlarını etkileyen bir devrimdir. Muhafazakârlık açısından Aydınlanmayı değerli yapan akıldır daha doğrusu Aydınlanma aklıdır. Aydınlanmayla gelen bu akıl anlayışları, düşünme biçimleri özne olarak insanı ve onun aklını hedef almaktadır ve isterse insanları kısıtlayıcı bağlarından koparıp isterse yalnız ve kimsesiz tek başına bırakır isterse de yol gösterici bir kılavuz olmaktadır. Ve bundan sonra yaşanacak güzel ve acı durumlardan "akıl" sorumlu tutulacaktır! (Özipek, 2011:31-46). İşte tam da burada muhafazakârlık, Aydınlanmanın "akıl" anlayışına karşı çıkmıştır bura da kastetmek isteğimiz bireysel aklın ilahlaştırılmasıdır, aklın sınırlarının olduğu ve hiçbir zaman kusursuz olamayacağıdır yoksa direkt olarak Aydınlanma karşıtı olarak algılanmamalıdır.

Aydınlanmanın getirdiği bir diğer oluşum ise Sanayi devriminin getirdiği kopukluklardır. Sanayileşme sürecinin toplumda oluşturduğu büyük değişim ve sonrasında oluşan toplumsal sorunlar sosyoloji biliminin doğmasına neden olmuştur. Liberalizm, sosyalizm, özgürlük ve eşitlik, muhafazakârlık gibi düşünce akımları sanayi

devrimiyle birlikte gelen altüst oluşların, bu zamanda tahrip olan sosyal değerler ve kurumların yalnız bıraktığı toplulukların aidiyet ve güvenlik ihtiyaçlarının olduğu zaman diliminde ortaya çıkmaya başlamışlardır. Mevcut toplumsal yapının, ortaya çıkan yeni gelişmelere ayak uyduramaması, uyumlu olacak toplumsal modeller üzerinde düşünölmeye başlamasına sebep olmuştur. Toplumun dönüştürölüp kurumların yenilenmesi fikrine karşı çıkan, eski kurumların köklü tarihsel birikime sahip olmasıyla yaşanan problemlerden kurtuluş olarak mevcut kurumların varlığını korumaları gerektiğini savunanlarda olmuştur. Bu sav, karşımıza aydınlanma düşüncesinin bir ürünü olarak, aydınlanma fikrine karşı “muhafazakâr” düşünceyi çıkarmıştır (Şahin, 2010:8). Sanayi devrimi geleneksel toplum yapısının ve kabul gören değerlerin ortadan kaldırarak durağan bir yapıdan dinamik bir toplum yapısına geçilmesine “yeni olanın iyi olduğu anlayışının” benimsenmesiyle eski ve yeni arasında ki çatışmayı doğurmuş ve siyasal bir devrim olan Fransız devriminin bir ön hazırlık kısmı oluşturmuştur ve muhafazakârlık asıl etkisini Fransız Devrimiyle birlikte göstermiştir. Aydınlanma felsefesinin etkisiyle gerçekleşen devrimler ve sonucun da oluşun Fransız ihtilaliyle beraber toplumda, siyasal yapıda kopuşlar yaşanmıştır. Muhafazakârlık, 1789 Fransız devriminin getirmiş olduğu özgürlük, eşitlik, bireycilik, var olan düzenin yıkılmasına, değişen ahlaki sisteme karşı tavır sergilemiştir. Yanardağ’a göre, Fransız devrimi, alışılmış ve köklü olandan siyasal, felsefi ve kurumsal olarak radikal bir değişimi sergilediği için muhafazakârlığın, siyasal bir harekete dönüşmesinde de belirleyici bir rol oynamıştır. Muhafazakârlık hakkında yazılan ilk eser Fransız devriminin dünyayı sarstığı dönemde İngiliz Edmund Burke (1729-1797) tarafından yazılmıştır. Burke’ün 1790 yılında yayınladığı *“Reflections On The Revolution in France”* (Fransız Devrimi Üzerine Düşünceler) adli eser, muhafazakârlığın siyasal temellerini atmış oldu. Burke, Amerikan bağımsızlığını desteklediği halde Fransız devrime karşı bir tavır sergilemiştir. Aynı zamanda yazdığı eser eleştiri oklarının hedefi olmuştur. Burke’nin karşı çıktığı şey, Fransız devriminin değişim ve yenilenme için uyguladığı devrimci yöntem ve yoldur. O, en fazla eskinin, değerler sistemi ve kurumlarıyla anlaşmaya varılarak tedrici(evrimci) bir dönüşümden yanadır. (2013:6-7). Devrimin ardından yaşanan jakoben baskısı altında yaşanan büyük yıkım ve acılar aynı zaman da yaygınlaşan giyotinle simgeleşen devlet baskısı, “Burke” ve onun düşüncelerini eleştirip çürötmeye kalkışan radikallerde umut bırakmamıştı. Burke, *“aslında bir ilke ile savaşıyoruz”* ifadesini kullanırken jakobenleri üreten ve

sorumlularının aydınlanma fikirlerinin olduğunu anlatmaya çalışıyordu. Fransızlar kurucu aklın büyüüne kapılarak ülkelerini boş bir sayfa gibi görmeye başlayıp devrimci insan yaratmaya kalkışmışlar; yaşadıkları ülkelerinin tarihinden, geleneklerinde, birikiminden bağımsız olarak kendi akıl ve düşüncelerini baza aldıkları bir yeni dünya inşa edebileceklerini sanmışlardı ve kendi ülkelerine yeni fethedilmiş bir ülke olarak davranmışlardı (Akt, Özipek, 2011:70-71). Büyük umutlarla beklenen; özgürlük, eşitlik, kardeşlik ilkelerinin yerine devrimle beraber gelen giyotin'in özgürlük anlayışı tartışma konusudur.

Muhafazakârlığın bir ideoloji olup olmadığı konusunda kesin bir yargıya varılmış değildir. Bu konuda farklı yaklaşımlar öne sürülmektedir. Bu yaklaşımlardan ilki muhafazakârlığı, Fransız devriminden sonra ortaya çıkmış, yeni rejimin oluşturduğu değer ve kurumlara karşı olan bir ideoloji düşüncesindedir. Yani eski rejim olan kilise ve aristokrasiyi yani feodal dönemin hiyerarşik yapılanmasını savunan bir akımdır. Diğer bir yaklaşım ise muhafazakarlığı, katı doktrin içeren bir ideoloji olmaktan çok var olan değer ve kurumları korumayı amaçlayan dünyayı algılama biçimi yani bir tutum, kişilik eğilimi bir tavır olarak düşünür (Vural, 2007:39). Özipek, muhafazakârlık kavramını genel ve anlaşılır olarak şu şekilde tanımlamıştır;

“Aydınlanmaya, onun akıl anlayışına bu aklın ürün olan siyasi projelere ve bu siyasal projeler doğrultusunda toplumun dönüştürülmesine ilişkin öneri ve uygulamalara muhalif olarak ortaya çıkan rasyonalist siyaseti sınırlamayı ve toplumu bu tür devrimci proje (ci)lerden korumayı amaçlayan yazar, düşünür siyasetçilerin eleştirilerinin biçimlendirdiği bir siyasi felsefeyi, bir düşünce geleneğini ve zaman içinde onlardan türetilen siyasi bir ideolojiyi ifade etmektedir.” (Özipek, 2011:18)

Çaha'ya göre muhafazakârlık, entelektüel bir hareket olarak aydınlanmaya karşı, sosyolojik olarak sanayileşmeye ve siyasal bir proje olarak Fransız devrimini merkeze alarak yeni toplumsal düzeni ve refahı meydana getirme iddiasında bulunan devrimci ideolojilere karşı gelişmiş kapsamlı bir siyasi ideolojiyle ifade etmektedir (2001:98). Muhafazakârlık bir ideoloji olarak açıklanmaya çalışıldığında, siyasal açıdan sağ ideolojiler kategorisine sokulmakla birlikte genelde muhafazakârlığın ideolojilere ılımlı bakmadığı görülmektedir. Ona göre, toplumsal gerçeklik hiçbir ideolojinin tekeline yer

alamayacak kadar büyük ve karmaşıktır (Safi, 2007:35). Muhafazakârlığın bir ideoloji olduğunu savunanlar kadar ideoloji olmadığını kişilik eğilimi, zihin yapısı olarak ele alanlarda mevcuttur. Kişilik eğilimi olarak muhafazakârlık, geleneksel yaşam ve çalışma biçimlerinde meydana gelen erozyonlara, köklü değişikliklere karşı, kültürel güdülenme ve doğal olarak oluşan direnme eğilimidir (Ergil, 1986:270). Kirk ise muhafazakârlığı, bir zihin durumu, bir karakter yansıması ve toplumsal düzene bir bakış şeklinde görmektedir. Buradan hareketle muhafazakârlık tavrı, ideolojik kurallar manzumesi değil, hisler ve sevgi manzumesidir. Başka bir ifadeyle muhafazakâr fikirlerin, kendisini ifade etmedeki çeşitliliği, onun sabit bir fikir veya ideoloji olmadığını göstermektedir (2008, 243-244). Genel anlamda muhafazakârlığın, bir ideoloji olup olmadığı noktasında ortak bir karara varılmış değildir.

Muhafazakârlık, kimi zaman kendisini ideoloji-ötesi hatta anti-ideolojik olarak entelektüel bir hareket olarak tanımlasa da tarihsel olarak durduğu yer ideolojiler çağıdır. Muhafazakârlık, değişen olaylar ve düşünceler karşısında tepkisel bir duruşu sergilemesiyle bir “tutum”, “düşünce” biçimi olarak, Aydınlanmaya ve Fransız devrimine karşı başlattığı düşünsel mücadele ile zaman içerisinde kendi iç dinamiklerini oluşturarak toplumsal, siyasal bir projeye dönüştüğü haliyle bir “ideoloji” olarak ele alınabilir. Bir tutum ve düşünce olarak muhafazakarlık modern öncesi dönemlerde dahil her yerde karşımıza çıkabilmektedir (Vural, 2007:43). Muhafazakârlığın sürekli olarak aydınlanmanın düşmanı olarak karakterize edilmesine karşı aydınlanma dönemi içerisinde birçok akımın bulunduğunu ve bunlarda bir kısmının muhafazakâr olduğunu söylemek tarihsel bakımdan daha mümkündür. Farklı bir düşünce olarak muhafazakârlık aydınlanmanın bir ürünü olarak karşımıza modern bir ideoloji olarak çıkmaktadır (Özipek, 2011:50). Mardin’e göre; ideolojilerin, modern zamanda dünyayı anlamlandırmaya, yorumlamaya, değiştirmeye ve insanlara yol göstermeye yarayan bir “harita işlevi” gördüğünü ifade etmektedir (2002:25).

Bir siyasi ideoloji olarak muhafazakârlık, aile, birey-toplum ve mülkiyet gibi kavramlar üzerinde durmaktadır. Bu kavramlara kendine özgü yaklaşımlar getirmiştir. Muhafazakârlara göre bu düzenin yaratıcısını tanrı olarak görmektedirler. Maistre’nin belirttiği gibi, kurumlar tanrılaştırıldıkları sürece sağlam ve uzun ömürlü olabilirler. Bu yüzden Burke ve Maistre gibi muhafazakâr düşünürler, Fransız devrimini, tanrısal düzene karşı koymak için geliştirilmiş uğursuz bir eylem olarak görmektedirler (Vincent,

1993:74). Muhafazakârlığın bu temel kavramlar üzerinde değerlendirilmesi bir ideoloji olarak ele alınmasını da kolaylaştırmaktadır.

Aile: Muhafazakârlığın kendisinden hareketle bir ideoloji olarak kurulduğu en küçük ontolojik varlığın aile olduğunu söylememiz mümkündür. Hiçbir zaman mükemmeliyete kavuşamayacak olan insanı olgunlaştıran ona asıl kimliğini kazandıran, geçmiş ve gelecek duygusu kazandıran ailedir. Bireyler unutkandır fakat ailenin hafızası vardır. Kusurlu olan insanın iyi ve kötü arasında tercih yapma bilmek, ihtiyaçlarını meşru yoldan kazanabilmek için ailenin varlığına ihtiyaç duymaktadır (Özipek, 2011:106). Aile insan için gerekli olan sevgi ve bağlılık hislerinin gelişmesini de sağlamaktadır. Aile aynı zaman da bireye kimlik kazandırmak suretiyle onları topluma kazandırır ve kimlik üzerinden toplumsal dayanışmayı sağlar (Çaha, 2004:78). Muhafazakâr bir düşür olan Thomas Fleming’e göre aile; “*Toplumsal ve yönetimin nihai temeli, özgür bir toplumun gerçek bir dayanağı olan asli bir toplumsal kurumdur*”. Sonuç olarak muhafazakâr siyaset felsefesi aileyi hem toplumun biriminin temeli hem de geleneksel ahlakın koruyucusu olarak görmektedir (Vural, 2007:56-57).

Birey ve Toplum: Muhafazakârlıkta birey, toplumun parçası olarak önemlidir. Çünkü birey, diğer bireylerle kuracağı sosyal ilişkiler bağıyla kendi kişiliğini bulacaktır. Muhafazakârlık, toplumu meydana getirme anlamıyla bireye önem vermekle beraber bireyciliğe karşıdır. Çünkü bireycilik, toplumsal atomizm demektir (Kirk akt. Özipek, 2004:70). Muhafazakârların bireyi tek başına yeterli bir varlık değildir. Çünkü her insan da bir noksanlık vardır ve buda insanı sınırlı bir varlık yapmaktadır. Bu durum Hristiyanlıktaki ilk günah sebebiyle örtüşmektedir (Vural, 2007:57). Muhafazakârlığın bireyi ne liberalizminki gibi kendisinden hareketle bir ideolojinin inşa edileceği özerk bir varlık, ne de sosyalizminki gibi ancak ait olduğu kolektif varlığın veya üretimde ifadesini bulan nesnel koşulların bir belirlenimidir (Özipek, 2011: 93). Toplumu ise yaşayan bir organizma olarak gören muhafazakârlık, toplumun parçalarının uyum içinde olması gerektiğine inanmaktadır. Zira toplum yaşayan ve gelişen canlı bir varlık gibidir (Yılmaz, 2004: 144-145). Muhafazakâr düşünürler en başından beri ilke olarak bireyciliğe, özgürlüğe, eşitliğe ve halk egemenliği ilkelerine karşı durmuşlardır. Soyut haklara ve sözleşmeye dayalı toplum tasavvuruna, soyut mükemmeliyetçiliğe karşı Orta çağ köklerini savunur ve bu dönemde var olmuş, toplumsal düzeni, kurumları, felsefeyi esas

olarak aile, sınıf, din ve locaya dayanan örgütlenmesiyle devrim öncesi dönemi, eski rejimi savunur (Güler, 2008:122). Çaha, muhafazakârların toplumunu şöyle tanımlar:

- Muhafazakârlara göre toplum, geçmişten gelip, geleceğe uzanacak olan ve kendisine hiçbir şekilde müdahale edilmemesi gereken organik ve canlı bir yapıdır.

- Muhafazakârlara göre toplum hem canlı hem de işlevsel açıdan farklılaşmış, mükemmel bir organizma gibidir. Onun gelişimi bir organizmanın gelişimine benzer. Değişik evrelerden geçer ve her evre kendisine yeni şeyler kazandırır (Çaha, 2004:19).

Muhafazakâr felsefenin kurucusu olarak kabul edilen Burke'e göre toplum ne gevşek bağlarla bağlı fertler koleksiyonudur ne de parçaları değiştirilebilir bir mekanizmadır. O canlı bir organizmadır ve bir kısmının iyiliğini ya da kötülüğünü etkileyen tamamını da etkiler (Harries, 2004:93). Aklın sınırlı olması ve insanın mükemmel olmaması gibi nedenlerden dolayı toplumsal yaşamı zorunlu hale getirmiştir. Toplum bireylerin oluşturduğu bütün değil, geçmişten geleceğe uzanan ve şimdiki zamanda yaşayanların bireysel varlığını aşan bir bütündür (Vural, 2007:61).

Mülkiyet: Muhafazakâr felsefede mülkiyet edinme hakkı iyi bir toplum edinmenin ilk şartıdır. Mülkiyet insana toplumda varlığını devam ettirebilmesini sağlayarak bazı üyelerinin kendi zekâ ve kabiliyetlerini geliştirerek toplumun iyi yönetilmesine katkı sağlar. Toplumsal düzenin temelini ve devamını mülkiyet ve otorite olarak gören muhafazakârlar, düzenin korunması ve sürekliliğin devamını mülkiyet ve otorite ile mümkündür. Düzenin ve mülkiyetin korunmasıyla özgürlüğün devamı sağlanmaktadır (Vural, 2007:63). Heywood mülkiyet edinmenin önemini şu şekilde açıklar:

Mülk sahipliği, önemli sayıdaki birçok sosyal değeri de besler. Kendine ait mülkü olanların, başkalarına ait mülke karşı saygılı olma ihtimâlleri daha fazladır. Bu kişiler aynı zamanda, mülkiyetin düzensizlik ve kanunsuzluk karşısında muhafaza edilmesi zorunluluğunun da farkındadırlar. Bundan dolayı, mülkiyet sahiplerinin toplumda bir "hisseleri" vardır; özellikle hukukun ve düzenin korunması, menfaatlerine uygundur. Bu anlamda mülk sahipliğinin, hukuka saygının "muhafazakâr değerleri" olarak düşünülebilecek şeyleri, otoriteyi ve sosyal düzeni geliştireceği söylenebilir.

Ancak muhafazakârların niçin mülkiyet sahipliğini desteklediklerini belirten daha derin ve daha kişisel olan neden, mülkiyetin neredeyse bireyin kişiliğinin bir uzantısı olarak görülebilmesidir. İnsanlar kendilerini sahip oldukları şeyler çerçevesinde “gerçekleştirirler” hatta görürler. Sahip olunan şeyler sadece dışsal nesneler veya yararlı oldukları -insanı soğuktan ve ıslaklıktan koruyan ev, ulaşımı sağlayan araba vs. -için değerli değildir; bu şeyler aynı zamanda sahibinin kişilik ve karakterinin bazı yansımalarıdır (Heywood, 2013:94).

Mülkiyet anlayışı hak ve özgürlüklerin güvencesi olmasının yanı sıra düzen ve otoriteye olan bağlılığın da gerekçesi olarak görülmektedir. Sonuç olarak mülkiyet anlayışının korunmasıyla önem verdiğimiz değerlerin de muhafazasını sağlama yolunun bir yöntemidir.

Din: Din sürekli değişen dünyanın değişmeyen ahlak kanunudur. Dinin de toplumu bir arada tuttuğu, insanları iyi olana yönlendirdiği, aidiyet bilinci sağladığı ölçüde ateist muhafazakâr muhafazakârlar için bile vazgeçilmez bir kurumdur. Muhafazakâr düşünürlere baktığımız zaman hepsinin dindar olmadığını kimininse inanmadığını görüyoruz. Ama hepsi de dine büyük önem atfeder (Vural, 2007:64). Çaha’ya göre din, muhafazakâr toplumun bel kemiğini oluşturmaktadır. Dinden soyutlanmış toplum, ruhundan ve canından ayrılmak üzere olan bir canlıya benzer. Dini önemsemenin diğer bir noktası ise “cemaat” duygusunun ön plana çıkmasıdır. Muhafazakâr düşüncede cemaatler birlik ve beraberliğe büyük önem vermektedirler cemaat yapıları genellikle samimi ilişkilere sahiptir (Çaha, 2004:22). Muhafazakârlar, dinin bireysel ve toplumsal önemine sürekli vurgu yaparlar. Dini sadece bireysel inanç ve kurtuluş reçetesi olarak görmezler toplumsal bağları pekiştiren bir kurum olarak görürler. Din otoritesiyle, sembolleri, kurumlarıyla beraber toplumun beraberliğini korumaya yardım eder; manevi bir bağ olarak din, toplumda bir yapıştırıcı görevi görmektedir (Bottomore ve Nisbet, 1990:109). Muhafazakarlık ve din arasında birçok kesişme olmasına rağmen muhafazakarlık, dinin toplumsallığın korunması karşısında bir araç olarak görmesi, dinin motivasyon kaynağı olması, gelenek ve göreneklerin oluşmasındaki rolü gibi işlevlerinden bahsedebiliriz (Vural, 2007:64). Erdoğan, “muhafazakarlığın din üzerindeki etkisinin dincilikten farklıdır ve zorunlu olarak dincilik anlamına gelmez”. (2004:28). Muhafazakârlığın dini, kendisi uğruna olmaktan ziyade toplumsal istikrar ve otorite

bağlamında değerlendirdiğini ve dolayısıyla işlevlerini, ritüellerini ve toplumdaki bağıni önemsediklerini belirlemekte fayda bulunmaktadır (Beneton, 2011:110).

Devlet: Muhafazakârlığın diğeri bir ayırıcı özelliğı ise toplumsal düzene ve istikrara verdiği önemdir. Toplumun düzensiz ve otoritesiz bir şekilde varlığını devam ettiremeyeceğini öne süren muhafazakârlar bireye davranışlarının nasıl olması gerektiğini belirleyen dini veya dini olmayan üstün bir buyurma gücünün olmasını savunurlar. Bahsedilen bu üstün gücün otoritenin illaki gözle görülür bir iktidar olmasına gerek yoktur yaşamın içerisinde ki kurallar sistemi de otoriteyi oluşturabilir. “Rıza” kavramı toplumsal sözleşme kurallarından daha üstün bir konumdadır muhafazakârlar için. Rıza, sadakatten gelmektedir. Birey, topluma, kurumlara, geleneklere, devlete sadakatle kuşatılmıştır (Özipek, 2011:128-130).

Gelenek: Muhafazakâr düşüncenin önemsedığı diğeri bir husus da gelenektir. Muhafazakârların, geleneğe olan bağlılıklarının temelinde bulunan, insan aklının sınırlı olması ve her şeyi anlamasının mümkün olmayacağı inancıdır. Burke’e göre; gelenek, insanlara toplum ve toplumsal kurallar hakkında akıldan daha fazla bilgi vermektedir (Tannenbaum ve Schultz, 2008: 384). Çünkü gelenek ve adet haline gelmiş uygulamalar, toplumsal düzenin hem ürünü hem de koruyucusudur. Akıl yoluyla gelenek oluşturmak mümkün değildir. Gelenek uzun bir zaman diliminde kuşaklar boyu süren bir süreçtir (Vural, 2007:71). Muhafazakârların geneli, ilahi bir güce ihtiyaç duymadan geleneğı desteklemektedirler. Geçmiş erdemlerinin birikimini yansıtan bu kurumlar zamanın eleğinden geçmesinden dolayı gelecek kuşaklara fayda sağlaması adına korunması gerekmektedir. Ayrıca gelenek, özgürlük keyfi yaptırımlarına karşı korunması gerekmektedir. Çünkü gelenek, kullanılacak olan gücü yumuşatır kaba kuvvete dönmesini engeller (Ergil, 1986:279). Gelenek, insanlara köklü olma ve aidiyet duygusu verir. Her gelenek, muhafazakârlık açısından aynı ölçüde korunmaya ve saklanmaya layık değildir. Geleneğın korunması ve desteklenmesi için; şanlı bir tarihe sahip olması, sadakat barındırması ve uzun ömürlü olması gerekmektedir (Özipek, 2011:110). Gelenek donuk ve değişmez bir yapıda da değildir. Toplumsal düzen ve değişime göre farklılık gösterebilir.

Muhafazakârlık, radikal, devrimci değişimlere karşı bir tutum içerisinde. Yoksa muhafazakârlığı gerici, tutucu olarak nitelendirmek doğru olmayacaktır. Gericilik,

toplumsal yapıyı oluşturan tüm kurumlarını eskiye dönüştürmek isterken muhafazakârlık, şu an ki şartlarda ve durumda toplumsal yapının devamlılığının ve sürekliliğinin tarihsel gelenek içerisinde elde edilen bilgilerin etkin bir biçimde kullanılmasını ve yeni oluşan şartlara uyum sağlamasını ve bu şartlarla toplumsal devamlılığın sağlanmasını savunmaktadır (Yılmaz, 2003:111). Muhafazakâr düşüncede değişimin ruhunda, dinin, geleneğin, tecrübenin, ailenin ve insanı aşan değerlerin etkisi olmazsa değişim bir gelişme sağlamaz. Muhafazakârlar bu değerlerden arındırılmış devrimci değişime karşı durmaktadır. Değişimlerin bu değerleri taşımadığı durumda, değişimin yapay ve yüzeysel olacağını öne sürmektedir.

Klasik muhafazakârlık ya da Eski sağ olarak adlandırdığımız muhafazakârlık ilk etapta gelişen düşünce akımlarının karşısında sert ve katı bir mizaçla tavrını ortaya koymuş daha sonra edinmiş olduğu yeni anlamlar ve dönüşümlerle birlikte günümüzde yeni sağ ve yeni muhafazakârlık olarak iki kola ayrılmıştır.

1.2.2. Yeni Sağ

Yeni sağ kavramı, 2.Dünya Savaşından sonra kurumsallaşan refah devleti olgusunun, Batı modernizminin getirdiği sorunların artmasıyla ortaya çıkan sosyal, siyasal ve ekonomik sorunların çözümü için oluşan siyasal ve düşünsel dönüşümü ifade etmektedir. Yeni sağ nitelemesi ilk kez “sosyal muhafazakâr” Amerikalı siyaset bilimci ve muhafazakâr düşünür “Kevin Philips”, tarafından 1975 yılından itibaren yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır (Vural, 2007:106). Yeni sağda, dinin kamu hayatındaki rolü ve Batı toplumları için etkili bir güç olan Hristiyanlığın ahlak sorunu ele alınan konulardandır. Kamu kuruluşlarında ve okullarda dua hakkı, dinî gösteri ve törenler yapma, eğitimdeki dinî kıstasları uygulayabilmek gibi konulara dikkat çekmektedirler. Ders kitaplarında evrim kuramı yerine “dinî yaratılış” ın öğretilmesi konusunda anne ve babaya tercih hakkının verilmesi konusu da Yeni-Sağ hareketin üzerinde durduğu önemli sorunlardandır. Bunların dışında Yeni sağ, ailenin varlığına, aralarındaki bağa önem vermektedir bu yüzden de kürtaj ve pornografinin yasaklanması gibi hareketleri desteklemektedir. Yeni sağ diye adlandırılan sosyal hareketin üzerinde durduğu bir diğer önemli konu ise; vergi indirimini savunmasıdır. İşçi sendikalarının denetim altında olması ve suç oranını azaltmak için köklü tedbirler alınmasını gerekli görür (Safi, 2007:32).

Yeni sağ ekonomik anlamdaki özgürlüğünü temel özgürlük olarak gündeme getirmektedir. Serbest piyasa ekonomisinin oluşabilmesi için bireysel ekonomik ortamının oluşması gerekmektedir. Bunun yanı sıra toplumu ekonomik ilişkiler yumağı olarak görmeye çalışmaktadır. Kamusal girişimlerin, kaynakların gereksiz yere kullanılmasına ve israfa neden olmasından ötürü küçültülmesini gerektiğı tezini savunmaktadır (Aksoy, 1998:8). Yeni sağ, refah devleti politikalarının krize girdiğı zamanlarda devletin müdahalesinin kaldırılmasını ve az devlet çok birey inisiyatifinin olduğu bir sistemi öngörmüştür. Bu açıdan baktığımız zaman yeni sağ, sosyal, ekonomik, idari ve siyasal düzenlemeleri muhafazakâr ve liberal değerlerde birleştirmeyi ve sermayenin küreselleşmesi ile ulusal birimlerin uluslararası kuruluşlara bağlanmalarını zorunlu hale getirmiştir. Genel manasıyla yeni sağ, daha çok gelişmiş ülkelerin problemlerini çözmeyi hedefleyen yeni dünya düzeni kurmayı amaçlayan politik düşünce sistemidir Eski sağ ve yeni sağ arasında birtakım farklılıklar bulunmaktadır. Eski Sağ, günümüzde Oakeshott tarafından temsil edilen- devletin gücünden şüphe duyar ve ona güvenmez. Aynı zamanda ılımlı planlamayı ve refah devletini insanının kötülüğünü istediğı ya da insan bilgisinin sınırlı olduğu düşüncesinde olduğu için kabul etmez. Eski sağ önceliğini ekonomik sorunlara verirken yeni sağ kültürel ve sosyal sorunların önemine vurgu yapar (Akkaş, 2000:22).

Refah devleti, sağlık, ekonomi ve güvenliğı modern hayatın vazgeçilmez unsurları olarak görmektedir. Bu unsurların bireylere eşitçe dağıtılmasını amaçlamaktadır. Muhafazakâr tepki ise, refah uygulamalarının mevcut durumu tehlikeye sokacak potansiyele sahip olduğunu belirtir. Hirschman'a göre eşitçe ve hakça paylaşım uğruna geleneksel değerler yok edilebilmekte ve siyasal iktidar sahipleri kendi çıkarları ve menfaatleri doğrultusunda kullanabilmektedir. Toplum adına yarar diye yapılan şeyler zarara dönüşebilmektedir. Muhafazakârlık, merkeziyetçi bir refah devleti anlayışının yoksulluk problemini çözemeyeceğini refah uygulamalarının yerelleşmesini ve cemaatçi bir refah devletinin anlayışına sahip olan muhafazakârlık, yoksulluğun yerel ve otoriter hayırsever kurumlar yoluyla engelleneceğine inanmaktadır (Akkaş, 2000:23).

1.2.3. Yeni Muhafazakârlık

Yeni muhafazakârlığın doğuşu 2. Dünya savaşı sonrası yaraların sarılıp, atılan büyük ekonomik atılımların ardından sosyal refah devletine giden yolu açtığı 1960'lı

yıllara kadar gitse de hareketin kendin göstermesi 1970’li yılları bulmuştur. 1965 yılında Yeni-Muhafazakâr siyaset felsefesinin önde gelen isimlerinden Irving Kristol ve Daniel Bell, bu alandaki görüşlerini yansıtan “*The Public Interest*’i” yayınlamaya başlayarak, “*laissezfaire*” ekonomisinin sosyal yetersizliklerini ortaya koymuşlardır. Ayrıca yine bu dönemde Norman Podhoretz’in editörlüğünde yayınladığı “*Commentary*” isimli dergi de Yeni Muhafazakâr düşünceleri savunmuştur (Vural, 2007:111). Yeni muhafazakâr düşünce; siyasal, kültürel ve ekonomik alanlarda yeni bir yapıyı meydana getirmek için Amerikalı modern entelektüeller tarafından meydana getirilmiştir. Kapitalizmle birlikte ortaya çıkan duraksamayı ortadan kaldırmanın bir yolu olarak, eskiye dönüşü ya da eskiyi ihya etmeyi değil, onun dinamik bir biçimde yeniden yorumlanmasını ve üretilmesini amaçlamaktadır (Yanardağ, 2013:23). Darrien, yeni muhafazakâr düşüncenin Amerikan temelli olduğunu ve eski muhafazakârlık geleneğinin yeni bir ifade biçimi olduğundan çok sol düşünce tarafından oluşturulduğunu söylemektedir. Preece’e göre yeni muhafazakâr düşünce ne yenidir ne de Amerikalıdır (Akkaş, 2000:24). Helmut Dubiel ise, yeni muhafazakârlığı şu şekilde tanımlamaktadır; İçerisinde kültürel temel tasavvurların, sosyal-felsefî insan imgelerinin, sosyal bilimsel teori metinlerinin ve ampirik tariflerin yoğunlaştırılarak, siyasî savlar hâline getirildiği bir paradigmadır (1998:13).

Yeni muhafazakâr düşünce, bir taraftan liberal yaklaşımla bir yakınlaşma kurarken diğer yandan değişime karşı eski muhafazakârlığa nispeten daha ılımlı bir politika izlemektedir (Yılmaz, 2003:106). Yeni muhafazakârlık klasik muhafazakârlığın kabul ettiği birçok değere sahip çıkar. Otoriteye uyması, gelenekçi değerlerin benimsenmesi, manevi, dini, ahlaki değerlere saygı konusunda yeni muhafazakârlar gelenekçi muhafazakârlığa yakın düşünceye sahiptir. Yeni muhafazakâr siyaset felsefesi, diğer modern siyaset felsefelerinden farklı olarak daha fazla ekonomik düzenin yaşayan değerleriyle temel kültür arasında bir tutarlılık olması gerektiğini savunur (106:95-96).

Yeni muhafazakârlık; bir tarafta totaliter ideolojilerin toplumsal ve siyasal alanı yok etmesi, diğer tarafta liberal buhranı çözümlemeye geliştirilen refah devlet ideolojisinin, liberal ilkeleri ortadan kaldırma tehlikesi karşısında, demokratik ortamı yeniden inşa etmeye çalışmaktadır. Toplum ve devlet arasındaki ilişkiyi tekrardan kurmaya çalışan yeni muhafazakârlık, toplumda çalışma, esneklik, özel mülkiyet, seçme özgürlüğü, aile hayatına ve zorunlu din eğitime vurgu yapan söylemlerle gündeme gelirken, toplum ve

siyasal alanda farklılaşmaya neden olmuştur. Genel anlamıyla yeni muhafazakâr söylem, liberal refah devlet ile toplumun kontrol edilmesini savunan, sorunlara çözüm amaçlı yaklaşan modern bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır (Akkaş, 2000:24). Bununla birlikte yeni muhafazakârlık, geleneksel muhafazakârlığın savunduğu birçok değeri de benimser. Geleneksel değerlerin benimsenmesi, ahlaki, dini, değerlere saygı konularında, otoriteye bağlılık konusunda Yeni Muhafazakârlar, Eski Sağ'a yakın görüşler savunur (Safi, 2005:36).

Yeni muhafazakârlar, sosyal değişimin kısıtlı ölçüde olduğuna devlet kapasitesiyle toplumsal ilişkilerde önemli değişiklikler yapılması çok güç bir durumdur. Burada eşitlik ilkesi ön plana çıkmaktadır. Eşitliği sağlamak için yapılan uğraşların özgür olan toplumu ölüme götürecektir. Bu yüzden eşitlik çabalarını kontrol etmek yaşanacak sorunların önüne bir set çekmektedir. Genel konjonktür de baktığımız zaman geleneksel muhafazakârlıkta doğal hukukun ve siyasal ahlakın genel kaynağı olarak “dın” ön planda iken yeni muhafazakârlıkla birlikte dine yönelik vurgunun azalması ve “laik bir siyaset felsefesinin” benimsemesi yolunda hareket edilmektedir (Vural, 2007:115-117).

1.3. TÜRK MUHAFAZAKÂRLIK GELENEĞİ

Muhafazakârlık, diğer siyasi ideolojiler gibi modernleşmenin bir ürünü olarak sistemli bir fikir ürünü olarak kendisini bulunduğu topluma sunmuştur. Diğer ideolojiler gibi muhafazakâr ideolojide farklı coğrafyalarda ortaya çıkmış ve bulunduğu coğrafyadaki yaşam koşullarından etkilenmiştir. Muhafazakârlık genel anlamda siyasi bir düşünce yapısı olarak varlığını Fransız devrimine borçludur. Türkiye'deki muhafazakârlık ise toplumsal değişimlerin yaşanmaya başladığı modernleşme faaliyetleriyle birlikte ortaya çıkmaya başlamıştır.

Türk modernleşme süreci başlangıcından itibaren muhafazakâr duyarlılık ile iç içe geliştiğini söylemek mümkündür. 19. Yüzyılda Tanzimat programıyla beraber belirli bir aydın grubunun desteği ile yapılan ıslahat çalışmaları, muhafazakâr karakterli modernleşme çalışmasıdır (Yanardağ, 2013:76). Türkiye'de muhafazakârlığın kavramsal olarak kendi anlamının dışında bazı cenahlar tarafından farklı kalıplara sokulmuş olduğunu görmekteyiz. Genel olarak muhafazakârlık yanlış bir biçimde tutuculuk, dincilik, gericilikle özdeşleştirilmiştir. Toplumu devam ettiren geleneksel kurumlara değer

veren muhafazakârlık bu minvalde dine de büyük önem atfetmiştir. Ama bu önem asla dincilik, yobazlık, gericilikle karıştırılmaması gerekmektedir. Özipek; ülkemizde de geleneksel kurum ve değerlerin muhafaza edilmesiyle ilgili bir dünya görüşü olması yerine, toplum olarak geri kalmamıza neden olan bu kurum ve geleneklerin aşılmasını toplumun, devlet aracılığıyla sağ ve sol siyasi ideolojilerle dönüştürülmesini hedefleyen bir yapı karşımıza çıkmaktadır (2011:14).

1.3.1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Muhafazakârlığı Geleneği

Tanzimat'la birlikte batılı kavram ve fikirler Osmanlı düşünce hayatında yer edindiği halde muhafazakâr düşünce ortaya çıkmamıştır. Tanzimat aydınları Fransız devrimini ne bir devrim olarak gördü ne de 19.yüzyıl devrimci ideolojilere ilgi duydular. Bunun iki nedeni olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki; Osmanlı toplum yapısının sınıfsal bir yapı olmayışıdır. Avrupa'daki sınıf çatışmaları farklı ideolojilerin doğmasına yol açmıştır. İkincisi ise; Tanzimat aydınının asıl amacı Osmanlı devletini yıkılmaktan kurtarmaktı bu yüzden yeni fikirlerle Batı'ya benzeyerek hem uygarlaşmak hem de toplumsal aksamaları düzenlemek istiyorlardı (Aktaşlı, 2013:149). Osmanlı imparatorluğu modernizasyon yolunda önemli adımlarını II. Mahmut zamanında atmıştır. Bunu takiben; Türkçülük, İslamcılık, Osmanlıcılık gibi yeni fikir akımları benimsenmiştir. Bütün bu yapılan yenilik çalışmalarının sonunda Osmanlı devletinde 19.yüzyılın başlarında, geçmişin yenilenmesi değil, evveliyatı olmayan şeylerin yapılması “değişimin” zorunlu olarak yapıldığını ortaya çıkarmaktadır. Tanzimat'la birlikte Türk modernleşme projesi başlamıştır. Tanzimat'tan Cumhuriyete modern kurumlar ile geleneksel kurumların, değerlerin beraber devam ettirilmesi ve zamanla geleneksel yapıların modern kurumlara dönüştürülmesini amaçlayan proje eski- yeni arasındaki ilişki ihtimalini ortadan kaldırmıştır (Safi, 2005:67-69).

19.ve 20. Yüzyıl bütün dünyada ve Osmanlı devletinde; ekonomik, siyasi ve toplumsal alanda büyük değişimlerin ve büyük kopuşların yaşandığı bir dönemdir. Fransız devrimi sonrası yayılan milliyetçilik akımı, çok uluslu yapıya sahip olan Osmanlı devletini derinden etkilemiş ve devletin çözülme süreci hızlanmaya başlamıştır. Devlet, bu çözülmeyle mücadele etmek için geleneksel, siyasi ve toplumsal yapısından taviz vermeye başlamıştır. Tanzimat Fermanı, Osmanlı'da padişahın otoritesini sınırlayan bir belge olmuş ve Tanzimat'la birlikte siyasi düşüncemize birçok yeni kavram (medeniyet,

ulum, nizam, kanun) girmiş ve Batı ile olan etkileşimimiz artmıştır (Şeyhanlıoğlu, 2009:77).

Tanzimat reformlarını yeterli bulmayan Namık Kemal ve Ziya Paşa önderliğinde yeni Osmanlılar cemiyeti kurulur. Bu cemiyet Avrupa'yı görmüş oranın yaşam ve düşünce yapısından etkilenmiş bir aydın grubudur. Namık Kemal tekelciliğe karşı çıkıp serbest rekabetin geçerli olmasını savunmaktadır. Tanzimat ve meşruiyet dönemleri, Cumhuriyet devrimlerinin düşünsel ve kurumsal olarak ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Alkan, 2001b:20). II. Meşruiyet döneminde ülkenin geleceği İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin elindedir. Cemiyet monolitik bir yapıda değildir, tam bir fikir bütünlüğü sağlamaz. Osmanlıcılıktan İslamcılığa, Türkçülükten Batıcılığa kadar farklı fikirleri bünyesinde bulundurmaktadır (Yayla ve Seyitdanlıoğlu, 1998:56). İttihatçılar, Batıdan aldıkları; modernizm, aydınlanma, ilericilik gibi düşünsel akımlarla Fransız devriminin temsilcileri gibi algılanmıştır ki Modern muhafazakârlığa yakın bir anlayışı benimsemişlerdir (Yanardağ, 2013:77). Artan bağımsızlık ve Batılılaşma hareketiyle Osmanlılık fikrine büyük bir darbe inerken alternatif olarak, halkın büyük bir kısmının ve devletin resmi dini olan İslamiyet'in bir ideoloji olarak üretilmesi fikri doğmuştur. İslamcılık, Batıya karşı dini değerleri savunurken bir yandan Batı'nın tekniğinden etkilenerken batılı bir üslup ve biçim benimsemiştir. İslamcılığın genel olarak çıkış planı; Batı'nın ilmini alıp, kültür (örf, adet, ahlak) anlayışını almamayı öngören bir yaklaşımı benimsemekti bir nevi seçici Avrupacılık olarak da tanımlayabiliriz. Tabi bu istenildiği gibi olmadı Avrupa'nın teknik bilgisinin yanında kültürel kimliği de topluma dayatılmaya başlanarak doğu toplumlarının ve gelişmekte olan ülkelerin üzerinde olan etkisini iyice hissettirmeye başlamıştır. Düşünce yapımızda beliren muhafazakâr karşı duruş tam da bu noktada şekillenmeye başlamıştır (Şeyhanlıoğlu, 2009:82-86).

İslamcılık, Batılılaşmayı hiçbir zaman kabul görmemiş ve devletin kurtuluşunu ve bütünlüğünü İslamlaşmakta görmüşlerdir. İslam birliğini sağlayarak devletin daha güçlü bir hale getirilebileceğini söylemişlerdir. Bu dönemde önde gelen isimlerinden Sait Halim Paşa; imparatorluğun zayıflamasının nedeni olarak İslam esaslarından ayrılmış olması ve devletin özüne aykırı olan batılı düşünce ve kurumların kabul edilmesi olmuştur. Teknik gelişme ve ilerleme için İslam'a daha fazla bağlanması gerekmektedir. Yapılan ıslahat ve yenilik adına değerleri yermek yerine aksine sıkı sıkıya sahip çıkılması gerekmektedir (Safi,2007:70). Bu dönemde İslam toplumunun içinde bulunduğu buhrandan

kurtulabilmek için İslam'ı referans gösteren Said Halim Paşa muhafazakâr düşüncenin önderi olarak görülebilir.

Tanzimat dönemi aydınlarından olan Ziya Gökalp'in de muhafazakâr düşüncenin gelişmesinde önemi bulunmaktadır. Gökalp'e göre; Batıdan alınacak teknoloji ve üretim yöntemleriyle gelişme sağlanabilir. Yalnız millete ait harsın(kültür) değişmeden korunması lazım. Tarihsel sürekliliği sağlayacak kültür ve alınacak batı medeniyetiyle gelişim ve yükseliş sağlanabilir (Vural, 2007:127). Gökalp'in bu teorisine göre “medeniyet” Batı'ya ait bir şeydir. Modernleşme ise Batı'nın ürettiği teknoloji ve bilimdir. Bu teoriye göre teknoloji ve gelişme alınacak geleneksel yani “din ve kültür” teminat altına alınacak ve batı yakalanmış olacaktı. Bunu da dini referans alan muhafazakâr düşünceyle kontrol altına alınmaya çalışılmıştır (Yanardağ, 2013:77).

1.3.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Muhafazakârlığı

İttihat ve terakki Fırkasının hâkimiyetiyle I. Dünya Savaşına giren Osmanlı, 1918 yılında yıkıldıktan sonra 1919'da Mustafa Kemal'in öncülüğünde Anadolu'da başlayan Kurtuluş Savaşı, 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla son bulmuştur. Savaş boyunca birlikte olan liderlerin savaş sonunda ülkenin geleceği için ortak bir fikre sahip olmayışları belirlenecek olan rejim içinde fikir ayrılımlarını meydana getirmiştir. Bu ayrım, I. ve II. Grup olarak TBMM'de yerini almıştır. Savaş sonrası I. Grup, Mustafa Kemal'in önderliğinde “Anadolu ve Rumeli Müdafai Hukuk” grubu ilk etapta ordu ve bürokrasi olmak üzere devleti denetim altına alırken; II. Grup ise Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası altında birleşerek “Tek Adam'ın” otoriterliğine karşı mücadeleye başlamıştır (Şeyhanlıoğlu, 2009:97).

Cumhuriyetle birlikte büyük toplumsal değişimlerin yaşandığı; Saltanatın ve hilafetin kaldırılıp ulus devletin kurulduğu, harf ve yazıdan eğitim sistemine, giyim kuşamdan hukuk sistemine kadar toplumsal, ekonomik ve siyasal yapının batılı normlara göre düzenlendiği bu sistem Kemalist Devrim olarak adlandırılan bu devrim radikal bir modernleşme projesiydi (Aktaşlı, 2011:149). Mustafa Kemal Atatürk'ün gözettiği Batılılaşma ve “muasır medeniyet seviyesine ulaşma” fikri Atatürk ve onun gibi aynı düşüncede olan, aydın kuşağın desteğiyle İnkılaplar hayata geçirilmeye çalışıldı. (Belge, 2001:38). İnsel, ise Kemalizm Projesini şu şekilde açıklamaktadır:

“Hem Osmanlı Devleti'nin son döneminin medeniyetçi reformculuğunun bir devamcısıdır, hem de önemli bir kopuşun simgesidir. Cumhuriyetin ilk yıllarında, diğer rakip reformist yaklaşımlardan çok daha radikal bir dikey müdahale taraftarıdır. Bu müdahalede, muasır medeniyet seviyesini yakalamak, bunun için her şeyden önce medeni görünmek önemli ve gerçekten inanılan bir saiktir. Toplumun yaşam tarzını, dış görünümünü, dilini, alfabesini, dinlediği müziği değiştirmeye yönelik bu dikey müdahaleye ilaveten, dinin bütünüyle devlet denetimine alınarak dini kurumların özerkliğine son verilmesi ve adı konmamış bir 'milli din' yaratılması idealidir” (İnsel, 2002:22).

Kemalistler, batılılaşma ve modernleşme faaliyetlerini bütün topluma jakoben bir biçimde dayatmıştı. Kemalistlerin hesaba katmadıkları bir durum vardı. Fransız devrimi gerçekleşirken arkasında halkın desteğini bulundurmaktaydı ama Kemalist hareket arkasında halk desteği olan, toplumsal desteği sağlamış bir hareket değildir (Sezik, 2013:118). Yeni kurulan bir ulus Devleti'nin etrafında toplanan asker, aydın, bürokrat bir sınıfın hareketiydi. Kendini seçkin olarak gören bu aydın grup, savaşın yıkımını ve etkisini üzerinden atamayan kaba, cahil, geri kafalı olarak gördüğü toplumu uygar, muasır bir medeniyet haline getirme adına toplumun bütün değerlerini hiçe sayan bir projeyi devreye sokmuştu. Avrupa da ortaya çıkan devrimlerde geleneğin artık sürdürülemez olduğuna halk karar verirken, Türkiye de ise bir takım aydın grubunun inisiyatifine kalmış bir karar mekanizması bulunmaktaydı (Aktaşlı, 2013:149). Kemalizm, bütün eylemlerine ve sorunlu girişimlerine rağmen aydınlanmacı bir yapıya sahiptir. Eski topluma ait bütün değerleri ve geleneksel kurumları yıkmayı amaçlamış. Gücünün, yettiği ölçüde bunu gerçekleştirmiş yetemediği noktada ise uzlaştırma yoluna gitmiştir (Yanardağ, 2013:78). Kemalistler, Aydınlanmanın ve Fransız devriminin birer varisi konumundadır bu yüzden muhafazakarlık kıstaslarıyla ölçüldüğünde Kemalistlerin muhafazakâr olarak nitelendirilmeyeceği aşıkardır (Zürcher, 2004:41).

Birinci Büyük Millet Meclisinde Kemalistlere karşı kurulan II. Grup ile hilafetin ve saltanatın kaldırılmasından sonra kurulan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası, modern anlamda gelişen ilk muhafazakâr hareketlerdir. Her iki oluşumda modernleşme karşıtı değil, geleneksel kurumları koruyacak devrimci değil, tedrici(evrimci) bir değişimden

yana oldular (Yanardağ, 2013:78). Türk muhafazakârlığı, Kemalizm'in radikal modernist yaklaşımını istenmeyen sonuçlar ortaya çıkmaması için yavaşlatmaya çalışan modernleşmenin evrimci bir şekilde gerçekleşmesini savunan bir ideolojidir. Yahya Kemal'in "Kökü mazi de olan atiyim" dizesinde söylediği gibi geçmişe dönmeyi değil, maziyi; bugün ve gelecek için kullanmayı ister. Muhafazakârlık doğası gereği devrime karşı durması gerekirken Türk muhafazakârlığı, Kemalist düşüncesiyle içselleşmiştir (Aktaşlı, 2013:151). Osmanlının din odaklı yönetim anlayışını kendisine model alan düşünce ve hareketlere Kemalist yönetim olumsuz yönde yaklaşmıştır. Bu nedenle cumhuriyet muhafazakâr düşünürleri, kendilerini muhafazakâr olarak adlandırmaktan çekinmişlerdir (Şeyhanlıoğlu, 2009:99). İrem'e göre bu çekingenliğin nedeni, Kemalist yönetici seçkinlerin her türlü muhafazakâr talebin, geleneksel Osmanlı sisteminin siyasal ve sosyal kurumlarını koruma ve canlandırmaya yönelik irticai talepler olarak görme eğilimlerini şiddetle bastırmalarından kaynaklanmaktadır (1997:56). Bundan ötürü muhafazakâr aydınlar karşı çıkışlarını Kemalizm'e değil Kemalizm'in etrafında birleşmiş Batıcı, pozitivist aydınlara göstermeyi tercih etmişlerdir. Osmanlının son zamanlarında olduğu gibi cumhuriyetin ilk zamanlarında da muhafazakârlar gericilikle yaftalamaktan kurtulamamıştır. Bunun üzerine "eskiyi yeniden canlandırmak gibi niyetlerinin olmadığını, değişimden yana olduklarını" sürekli tekrarlamak zorunda kalmışlardır. Muhafazakâr modernlikte, geçmişin silinemeyeceği, tarihten kaçılmayacağı, dinin bütün toplumlar için zorunluluk olduğu ifade edilerek modernleşmenin de her ülkenin kendi toplumsal yapısına göre değişebileceği ifade edilmiştir (Sezik, 2013:118).

Kemalizm'in etrafında toplanan aydın kuşak, batılılaşma ve muasır medeniyete ulaşmak için düşüncelerini Kadro ve Ülkü mecmuaları etrafında toplarken bu aydın grubun aksine karşıt fikirli; Peyami Safa, Mustafa Şekip, Ahmet Ağaoğlu gibi muhafazakâr bir grubun oluştuğunu görmekteyiz. 1940'larla muhafazakârlık, aydınlar tarafından farklı boyutlarıyla ele alınıp tartışıldı. Bu gruplar şunlardır:

Türk klasik muhafazakârlığı: Türk muhafazakâr duruşun özgün, yerli ve tutarlı örneği olarak Yahya Kemal'i gösterebiliriz. Kendisini siyasal değil, kültürel düzlemde ifade etmektedir. Yahya Kemal, yalın, saf doğallıktan, gelenek hakkında modern bir görüşle oluşturulan yani yeniden oluşturulmaya çalışılan bir durumdan bahsetmektedir. Muhafazakârlığın, geleneği işleyerek kendisini var etmesidir (Bora, 2003:84). Yahya Kemal; geleneği muhafaza etmenin yolu, onu saklayıp muhafaza etmekten değil;

gelenegin özünü modern zamanlarda yeniden üretmekten geçtiğini aktarmıştır. Yahya kemal toplumu eski-yeni olarak ikiye ayırmıştır. Eskiye öldürerek yerine devamlı yenilik peşinde koşacak tarihsel gelişmenin itici gücü olan toplumu koymuştur. Güç kısmının aşılması için tarih ve gelenek içerisinde sürekli birikerek, değişip geleceğe yönelmek gerektiğini söylemiştir. Yahya Kemal; “Kökü mazide olan atiyim” cümlesiyle işin özetini açıklamaktadır (Vural, 2007:130).

Yahya Kemali izleyen bir diğer isim ise Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. Tanpınar; Doğu- Batı, Gelenek- Modernizmin, modernlik projesi çizgisinde uyumlu hale getirilmesin de yani sentezinde büyük rol almıştır (2007:132). Tanpınar’a göre eski-yeni kendi başlarına bir sentez oluşturamayacağını yaşamda kaybedilen bütünlük ve devamlılık fikrini bir “ruh bütünlüğü” içinde yeniden kurmakla meşguldür. Tanpınar, düşüncesini şu şekilde desteklemektedir; “*Bizim için asıl olan miras ne mazidedir ne de Garp’ ta dır; önümüzde çözülmemiş yumak gibi duran hayatımızdadır*” (Bora, 2003:87). Türk muhafazakârlığına zengin bir içerik kazandıran Tanpınar, muhafazakârlığın topluma verdiği önem, devamlılık ve eskinin terk edilmemesi, dinin ve kültürel kurumların işlevselliğini Türk muhafazakârlığının temel referansları haline getirmiştir.

Cumhuriyetçi Muhafazakârlık: Cumhuriyetçi muhafazakârlık, cumhuriyetçi aydınların gelenek-modern gerilimini en üst seviyede yaşadıkları tarihi bir anın ürünüdür (İrem,2004:107). Safa, Türk İnkılabını devrimci olmaktan ziyade evrimci olarak tanımlamaktadır. Türk milletin var olabilmesi için iki şart ortaya koymuştur: ilki kendi kendisi olarak varlığını devam ettirmesi, tarihine ve geleneklerine bağlı olması; bir diğeri ise kendi benliğini, kişiliğini kaybetmeyecek kadar yenileşmek. İnkılapçılık ve Muhafazakârlık ve bir birisinin zıttı değil tamamlayıcısıdır. İleri görüşlü bir milliyetçilik dünü, yarını, eskiyi ve yeni olanı harmanlayıp kucaklayabilmektir (Yılmaz, 2004:228-229). Safa’nın Doğu-Batı sentezi her şeyden önce evrenselin karşısına yerli olanı koyma çabasıdır. Türk’e ait olan değerlerin yitip gitme tehlikesi Safa’nın muhafazakâr milliyetçi yapısını ön plana çıkarmaktadır (Yıldız, 2011:210). Safa, toplumsal nitelikli olan dini geleneklerin tasfiyesinden rahatsızlığını göstermiş olsa da genel olarak Kemalizm’in laiklik anlayışına daha yakındır. Safa kendisini hem muhafazakâr hem de inkılapçı olarak nitelemiştir (Safi, 2005:97).

Milliyetçi Muhafazakârlık: Milliyetçi muhafazakârlığı diğer muhafazakârlık gruplarından farklı kılan özelliği, düşüncelerini siyasal ve kültürel bağlamda ifade etme yolunu tercih edip, milli duygulara fazla önem vermeleridir. Milliyetçi muhafazakâr olarak; Nurettin Topçu, Mümtaz Turhan, Erol Güngör, Semih'a Ayverdi gibi isimleri sayabiliriz.

Türkiye'deki devlet algısının oluşmasında genel olarak Osmanlı mirasının büyük bir payı vardır. Osmanlı zamanından sonra Kemalizm'in etkisiyle gelişen ve ilerleyen devlet algısının dışında diğer ideolojilerinde büyük bir etkisi bulunmaktadır Milliyetçi muhafazakârlardan Nurettin Topçu'nun görüşlerine önem verilmiştir. Topçunun devlet tarifi; “muayyen topraklar üzerinde hâkimiyetle yaşayan insanların oluşturduğu manevi birlik ve millet varlığının ruhu” olarak tanımlamıştır. Devleti, dokunulmaz olarak görmez. Faziletli olmayan, millettan aldığı gücü, “gayelerin gayesi olan Allaha ulaşmakta kullanmayan devleti kötü ve yıkılmaya mahkûm olarak görmektedir (Doğan, 2011:213-222). Topçu, muhafazakârların modernleşme sürecine uyum sağlama çabalarının dışında yalnızca modernleşmeci inkılabı değil modernleşmenin muhafazakâr yorumuna da tepki göstermiştir. Modernlik katlanılması gereken bir dert veya tedavi edilmesi gereken bir hastalık değildir. Modernliği, bir bela olarak nitelendirmektedir (Argın, 2003:466,476). Topçu, geleneği korumanın yolunu, onu yeniden inşa etmekle mümkün olduğunu düşünmüştür. Milletın geçmişteki büyüklüğünün sebebi kendi ruhu olduğunu söylemiş ve bu büyüklüğe yine aynı ruhla ulaşılacağına inanmıştır (Akın-Meşe, 2013:149).

İslamcı Muhafazakârlık: İslamcı muhafazakârları diğer muhafazakâr aydınlardan ayıran özellik, görüşlerinde dini duygu ve anlayışa daha çok yer vermeleridir (Safi, 2005:106). Muhafazakârlığın din üzerindeki etkisi zorunlu olarak dincilik anlamına gelmemektedir. Bir muhafazakâr için din, yalnızca bireysel olarak kurtuluş ve manevi bir tecrübe değil; din, toplumsal birlikteliği sağlayarak bağları pekiştiren ve bu sayede toplumun devamlılığını sağlayan geleneksel kurumlardan biridir. Türkiye'de bir insanın muhafazakâr olarak gösterilmesi, o insanın devletçi düzen, gelenekçi yanını nitelemekten çok, onun dindar olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca Türk muhafazakârlığı ölçülü bir dindarlıktan yana olduğu, dincilik yerine dindarlığın tercih edildiği, ayrımcı değil kucaklayan bir din anlayışına sahiptir (Feridunoğlu, 2013:30). Sait Halim Paşa, Ahmet Cevdet Paşa, Mehmet Akif Ersoy gibi birçok isim İslamcı muhafazakâr olarak gösterilebilir.

Mehmet Akif Ersoy'un muhafazakârlığını Topçu şu şekilde açıklamaktadır; karakterine sinmiş olan geçmiş, tarih, ecdat duygusu onu milliyetçiliğe ve akabinde muhafazakârlığa götürmektedir. Akif, milliyetçiliğin İslam'dan ayrılmayacağını söyleyerek, yanlış kabul edilen düşüncelere set çekmiştir. Muhafazakârlık, *“bir milletin mukaddesatına, cemiyetin iradesi demek olan tarih içinde kazanılmış bütün ruh varlığına sahip olması demektir”*. Akif'in inkılabı, görünüş ve maddeyle değil, ruh ve ahlak eksenli manevi bir inkılaptır. Geçmişte bizi yücelten değerler bugün yıkıldığı için çöküyoruz, bu yüzden inkılabımızın “aşısı” kendi tarihimizden, geçmişimizden olmalıdır (Topçu, 1994:191-192). Akif, aydınların bütün İslam âlemini ve halkı karşısına alacakları; kendi kimliklerini unutacakları batılılaşmanın peşindedirler. Aydınların Batının bilim, edebiyat, sanat ve eğitimini alacağına zararlı yönlerini alıp halka, Batı bu diye sunmaktadırlar. Avrupa'nın kötülüklerinden “Fazilet”le uzak durulacaktır. Fazilet ise, gerçek İslam'ın içinde mevcuttur: Ahlak, çalışma ve azimdir. Müslümanların bu faziletleri tekrar hatırlaması için “ilmi” esas alan bir inkılap gereklidir (Yılmaz, 2013: 322-331).

Türk Kültürel Muhafazakârlığı: Bu muhafazakârlığın en büyük özelliği düşüncelerini siyasal değil kültürel düzlemde ifade etmesidir. Geçmiş kültürlerin yok olmasını, dinin ve kültürel kurumların toplum içerisinde işlevsel olduğuna dikkat çekmektedir. Kültürel muhafazakârlığın etkili isimlerinden olan Hilmi Ziya Ülken'e göre Tanzimat'tan bu yana modernleşme konusunda iki temel anlayış benimsenmiştir. İlki modernleşmeyi tamamen reddeden radikal kesim, diğeri ise modernleşmenin olanaklarını kültürel ve uygarlığın uzlaşmasına bağlayan korumacı tutumdur. Türk aydınları, aydınlanma olgusuna siyasal hedeflere ulaşmaya yarayan bir değer atfetmiştir (Vural, 2007:137).

Türk muhafazakâr düşüncesinin oluşmasında önemli katkıları olan bu aydın gruplar Kemalizm'le kültürel olarak hesaplaşmasını sürdürmeye çalışırken diğer yandan ise Kemalizm'i devamlı olarak yeniden üreterek, toplumun tabanında bulunan geleneksel, tarihsel birikimlere büyük önem veren halka kabul ettirme işlevine girmişlerdir.

1.4. TÜRK MUHAFAZAKÂRLIĞININ ALGILANMA ŞEKLİ VE DİN İLİŞKİSİ

Muhafazakârlığın tarihsel gelişimine ve toplumsal hayattaki karşılığını önceki konu başlıklarında ele almıştık. Muhafazakârlığın çıkış noktası olarak genellikle Fransız Devriminin başlangıcı ele alınmaktadır. Muhafazakârlık sürekli değişen bir duruma, modernleşme sürecine karşı bir tepkiyi içinde barındırmaktadır. Aşırı bulduğu gelişmelere karşı olarak din, devlet, gelenek, cemaat, tarihe büyük önem atfetmektedir.

Dinin geçmişte olduğu kadar günümüz muhafazakâr düşüncedeki yeri önem atfetmektedir. Muhafazakârlık, dini çoğu kez modern müdahaleye tabi tutmakta, dünyevi saiklerle yeniden yorumlayıp, şekillendirmek istemektedir. Bu bağlamda din toplumun devamlılığı ve otorite açısından önemli bir işlev görmektedir. Din de toplumu bir arada tuttuğu, sıradan insanı bile iyi davranmaya ikna ettiği ve aidiyet bilinci aşıladığı ölçüde “ateist muhafazakârlar” için bile vazgeçilmez toplumsal bir kurum haline gelmektedir. Bu bağlamda bir takım muhafazakârın dindar olmadığını bilmekteyiz. Mesela, Burke dindardı ama Hume değildi. Günümüz muhafazakârlarından Kristol dindardı ama Oakeshott ve Strauss değildi. Ama ister inansın ister inanmasın muhafazakârların büyük bir kısmı dine büyük önem atfetmektedir. Çoğu düşünür, Irvin Kristol’le muhafazakârlığın en önemli direğinin din olduğu konusunda görüş birliği sağlamaktadır. Onlara göre, uzun soluklu “insanların karakterlerini oluşmasını sağlayan ve motivasyonlarına yön veren tek güç dindir” (Harries, 2004:99). Muhafazakârlar, belirlenmiş bir dinin dayatılmasından ziyade toplumun kabullendiği dinin yaşatılmasını ve hiçbir şekilde devletin ya da kişilerin müdahalesini kabul etmeyeceğini öne sürmektedir. Burke dinin, toplum ve devlet nezdindeki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

“Devletin, din kurumu tarafından kutsanması, özgür vatandaşlar üzerinde yararlı bir haşmetle işlemesi gereklidir; zira vatandaşlar, özgürlüklerinin garanti altına alınması için sınırlı bir yetki payından yararlanmalıdırlar. Vatandaşlar için devletle ve onların devlete olan görevleriyle irtibatlı bir din, insanların itaat koşullarının özel duygularla sınırlandığı toplumlardakinden daha gereklidir”.

Bu düşünceye göre Burke dini, devlet ve birey arasında tampon olarak görmekte ve bu araçlarla etkileşim içinde olunması her ikisi içinde aralarında ki ilişkiyi kolaylaştıracağını ifade etmektedir (Şeyhanlıoğlu, 2009:49). Muhafazakârlar, dinin

toplumsal açıdan önemine sıkça vurgu yaparlar. Dini sadece bireysel bir inanç sistemi olarak görmez ayrıca toplumsal işlevleri olan bir kurum olarak da değerlendirir. Bu anlayışa göre hiçbir toplum, grup, cemaat dinden ayrı olarak var olamaz. Din kurumları, sembolleri, değerleri toplumun birlikteliğini korumaya, bağlarını güçlendirmeye katkıda bulunur; manevi bir bağ olarak din toplumda tutkal işlevi görmektedir (Bottomore ve Nisbet, 1990:109).

Din ve muhafazakârlık arasında açık bir ilişki olduğu sanılır, yani muhafazakârlığın dini, dinin de muhafazakârlığı gerektirdiği düşünülmektedir. Ancak ikisi arasında ortaklık olduğu kadar farklılıklar da bulunmaktadır. Bu yüzden her türlü muhafazakâr tutumun dini sayılmadığı, dini tavrında muhafazakârlık sayılmadığı sonucuna varabiliriz. Aralarında ki ilişkinin daha çok yukarıda da belirttiğimiz gibi, dinin toplum için motivasyon, ahlaki, manevi bir kaynak oluşturmastandır. Dine verilen önemin bir diğer kaynağı cemaatle ilgilidir. Cemaat ise dini değerlerin devam ettirildiği, dayanışma ve birlik duygularının beslendiği sosyal ortamlardır.

Türkiye de muhafazakârlık algısı alışılmışın dışında bir düşünce yapısına sahiptir. Ülkemizde kendisinden sıklıkla söz edilen övülen ya da yerilen ama gerektiği kadar tanınmayan bir düşünce geleneği ve siyasi bir ideolojidir. Muhafazakârlıkla ilgili genel bilgisizlik hali onun değişime karşı olmakla veya statükonun karşı çıkmaksızın savunuculuğunu yapmakla özdeşleştirilmiştir. Hatta kimi yazarlarca “tutuculuk” olarak nitelendirilmektedir. Bunun yanı sıra genelde dini değerlerine sahip çıkan ya da farklı bir ifadeyle dindar olarak nitelenen insanlar için kullanılan bir kavramdır. Hatta yanlış bir biçimde tutuculuk, dincilik veya dindarlıkla özdeşleştirilmektedir (Özipek, 2011:13). Muhafazakârlığın din üzerindeki ısrarlı duruşu dincilikten farklıdır veya zorunlu olarak dincilik manasına gelmez. Hatta muhafazakâr bir düşünürün, dinin topluma sağladığı yararı takdir etmesi için dindar bir kimliğe bürünmüş olmasına gerek yoktur. Çünkü din önemli bir sosyal birleştirici ve bütünleştirici olduğu için takdir edilir. Dincilik muhafazakârlıktan farklıdır. Dincilik özünde muhafazakâr bir görüş değildir; çünkü o toplumu güç yoluyla tekrardan düzenlemeyi öngörür. Dinciliğin, muhafazakarlık olarak algılanmasının nedeni; sosyal reform planının nostaljik niteliğindendir. Kısacası muhafazakârlık dincilikle değil, dindarlıkla bağdaşabilen fakat zorunlu olarak dindarlık da olmayan bir ideolojidir (Erdoğan, 2004:6).

İslam dini, Selçuklulardan beri bu topraklarda hep kurucu ve belirleyici unsur olmuştur. Nizamiye medreselerinde başlayıp Osmanlı medreselerinde hâkim olan tasavvufçu ve İslam anlayışı siyasal ve toplumsal hayatta hep belirleyici rol oynamıştır. Tanzimat’la birlikte Osmanlı medreselerinin ve durağan din anlayışının modernleşme hareketine cevap üretememesi, Batı düşüncesi karşısında çaresiz kalmasıyla Osmanlı düşünce sisteminin Batılı aydınların eline geçmesine neden olmuştur (Aktaşlı, 2011:152). İttihat ve terakki Fırkasının hâkimiyetiyle I. Dünya savaşına giren Osmanlı yıkıldıktan sonra 1919’da Mustafa Kemal’in önderliğinde Anadolu’da başlayan kurtuluş savaşı 1923’de Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla sonlanmıştır (Şeyhanlıoğlu, 2009:97). Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte Kemalist devrim olarak adlandırılan bu devrim; saltanatın ve hilafetin kaldırıldığı, giyim kuşamdan hukuk siteminin, harf ve yazıdan eğitim sistemine kadar bütün sosyal, siyasal, toplumsal hayatta radikal modernleşme projesini hayata geçirmiştir (Aktaşlı, 2011:149). Türkiye muhafazakârlığı daha öncede ifade ettiğimiz gibi cumhuriyet rejimiyle herhangi bir problemi olmayan bir muhafazakârlıktır. Modernleşme yanlısı ama bu modernleşmenin tedrici bir biçimde ortaya konulmasını isteyen yani aşırılığa kaçılmadan, modernleşirken geleneğin, geçmişin yok olmamasını temel alan bir muhafazakârlıktır. Sezik’in ifadelerine göre, Osmanlı’nın son dönemlerinde olduğu gibi Cumhuriyet’in ilk yıllarında da muhafazakârlar gericilikle nitelendirilmekten kurtulamamış bunun üzerine “eskiyi diriltmek gibi bir niyetlerinin olmadığını, değişimden yana olduklarını” tekrar etmek zorunda kalmışlardır. Muhafazakâr modernlikte, geleneğin icat edilemeyeceği, geçmişin yok edilmeyeceği, tarihten kaçılmayacağı, dinin toplumlar için zorunluluk olduğu ifade edilerek modernleşmenin her ülkenin ve toplumun kendi şartlarına göre değişkenlik gösterilebileceği ifade edilmiştir (Sezik, 2013:118). Bu dönemde ki muhafazakâr olarak ortaya çıkan fikirler, dönemin egemen siyasi radikalizmini açık ve net bir şekilde eleştiri konusu haline getirmediği için muhafazakârlık kültürel alanla sınırlı kalmış, muhafazakârlar da “dergilere, attar dükkânlarına ve bunun gibi alanlara sığınmışlardır”. Bu dönemde muhafazakâr fikirler en fazla, inkılapların “hızını” eleştirmeye ve yapılan inkılaplardan bağımsız olarak aile, din, gelenek gibi değerlerin ve kurumların önemini nitelendirmeye ilişkin edebi eserler şeklinde belirginleşmiştir (Yılmaz, 2004:218). Aktaşlı’nın yorumuna göre ise Türkiye’de muhafazakârlık, Kemalizm’le ve yapmış olduğu devrimle hesaplaşmak yerine onu içselleştirerek ellerinde ki sopayı Kemalizm

etrafında ki Batıcı, pozitif aydınlara vurmayı tercih etmiştir (Aktaşlı, 2011:151). Tek parti döneminde diğer ideolojiler gibi muhafazakârlık herhangi bir parti, sivil toplumda temsil edilmesi mümkün olmamış yukarıda da belirttiğimiz gibi kültürel alanla sınırlı kalmıştır. Çok partili sisteme geçilmesiyle birlikte kendisini ifade edemeyen muhafazakâr fikirler sınırlı ve kontrollü bir biçimde siyasi sürece dâhil olabilmışlerdir. 1950’de iktidara gelen Demokrat Parti’nin Batı ve Batılılaşmayla sorunu olmadığını, mevcut sistemi liberalleştirmeye, siyasi ve sivil hakları genişletmeye, etnik ve dini siyasi kimlikler üzerindeki baskıyı azaltmaya çalışmıştır ve kısmen etkili olmuştur. 1950 sonrası dönemlerde muhafazakârlık, merkez sağ partiler içerisinde liberalizmle beraber bir “damar” olarak varlığını sürdürmeye çalışmıştır (Özipek, 2006:114). Türkiye’de muhafazakârlık tam manasıyla siyasi bir oluşum olmaktan çok ahlaki ve estetik bir oluşumu ifade etmektedir. Bundan dolayı, siyasal alanda liberal muhafazakâr ya da milliyetçi muhafazakâr yaklaşımdan söz edebiliriz (Sezik, 2013:119). Türkiye’de söz konusu egemenlik ilişkisinde liberallerin ve muhafazakârların arasında birçok muhalefet görüşün arasında İslamcıların da olması İT-CHP kanadı tarafından “gerici”, “irticacı” veya “laik karşıtı” olarak yaftalamasını kolay hale getirmiştir. Diğer yandan DP’den ANAP’a ve sonrasın da AK Parti’ye kadar mevcut laiklik anlayışını eleştirmesi ve laikliğe karşı mesafeli durduğunu söyleyebiliriz (Özipek, 2006:116).

Din ve muhafazakârlık kavramları siyaset ve toplumsal hayat içerisinde sorunsal yüksek kavramlardır. Din unsuru muhafazakâr düşünce geleneğinde koştur olarak Türk muhafazakârlığının önemli bir bileşenidir. Kültürel muhafazakârlık eksenin de gelişen Türk muhafazakârlığı, ilk etapta İslami değerler üzerinden konumunu tanımlamış, çok partili hayata geçilmesiyle siyasal muhafazakârlığının etkisinin artmasıyla beraber din unsuru CHP’nin de politikalarından sonra oy verme davranışının önemli bir kriteri olmuştur. Bununla beraber dinsel söylemin de önemi artmıştır (Feridunoğlu, 2013:31). Sonuç olarak, Batı muhafazakârlığında olduğu gibi Türk muhafazakârlığında da din, muhafazakârlıkla belli bir ilişki içinde olup, toplumsal istikrarın ve toplumun birleştirici gücünü oluşturuyordu. Bu bağlamda din toplumsal düzende büyük bir öneme sahiptir. Türkiye’de bilinen genel görüş olarak muhafazakârlık, “dincilik” manasına gelmemektedir (Vural, 2007:148)

1.5. MODERNLEŞMENİN KISA TARİHİ VE TÜRK MODERNLEŞME SÜRECİ

1.5.1. Modernleşme Kavramı ve Tarihi

Toplumlar geçen zaman içerisinde de hızlı ve yavaş bir biçimde değişim gösterir. Toplum içerisinde görülen farklılaşmalar toplumsal değişim olarak nitelendirilmektedir. Modernleşme de bir toplumsal değişim modelidir. Modernleşme genelde az gelişmiş ülkelerin, sanayileşmiş ülke modeline uygun değişimleri anlamında kullanılmaktadır (Kongar,2000:59). Modern kelimesi günlük dilde kullanım da zamana uygun olan, dünya ait olmayan anlamına gelmekte olup, Latince 'deki “*modernus*” kelimesinden türemektedir. Latince' deki *modernus* kelimesi, Hristiyanlık döneminin pagan döneminden farklı bir özelliğe sahip olduğunu vurgulamak üzere kullanılmaktadır (Çiğdem, 1997:65).

Modernleşme ya da modernizasyon, Batı Avrupa'da ortaya çıkan teknolojik ve bilimsel alandaki gelişmelere paralel olarak devam eden hayatın tüm alanlarını etkisi altına alan, mevcut toplumsal yapıyı eskisinden farklı olarak yeniden düzenlemeyi öngören bir olgudur (Karpas, 2014:9). TDK'nın güncel Türkçe sözlüğünde “çağdaşlaşma” olarak ifade edilen modernleşme, Batı Avrupa'da 18.yüzyıldan itibaren geleneksel toplum kurumlarını yıkarak bunların yerine kendi kurumlarını oluşturmaya ve toplumu bu kurum ve kurallarıyla yeniden düzenlemeye başlamış ve tüm toplumsal alana hâkim olmuştur. Bulaç'a göre modernleşme; ulus devlet aracılığıyla toplumların modernlik sürecine katılmalarını amaçlayan yönlendirici ve emredici politikalar (2015:10). Modernleşme, aydınlanma düşüncülerinin bilimi, ahlakı, hukuku, sanatı geliştirerek; oluşturdukları bilgi birikimini insanlığın özgürleşmesi ve yaşam şartlarının zenginleşmesi yolunda kullanıp; evren üzerinde bilimsel hâkimiyet kurup, doğal kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve oluşabilecek doğal afetlerden kurtulmayı amaçlamışlardır (Aslan ve Yılmaz, 2001:96).

Eisenstadt ise modernleşmeyi Kuzey Amerika'da ve Batı Avrupa'da geliştirilmiş olan toplumsal, siyasal ve ekonomik sistemlere doğru evrilme olarak niteler. Eisenstadt, modernleşmeyi Batılılaşma olarak görmektedir. Modernleşme ya da batılılaşma farklı alanlarda etkisini göstermektedir. 1- Ekonomik alanda modernleşme, yaygın geçim kaynağı olan tarım ve maden alanlarının yerine endüstri ve ticaretin geçmesi; 2- Siyasal

modernleşme, siyasal gücün merkezileşmesi ve rejimin demokratikleşmesi; 3- Kültürel modernleşme ise bilim, felsefe ve dinin birbirinden ayrılarak eğitimin laikleştirilmesini ifade etmektedir. Eisenstadt, geleneksel toplum içerisinde yaygınlaşan modernleşme faaliyetlerinin sorun oluşturacağını düşünmüş, bundan da kurtulmanın yolu olarak yeni yönetim modellerinin geliştirmesinin gerekliliğini savunmuştur (Akt. Uzdu, 2016:29).

Modernleşme kuramları, modernleşmeye farklı bakış açıları itibariyle değişik tanımlamalara dayanmaktadır. Klasik kuramcılar olarak bilinen; MaxWeber, Aguste Comte, Emile Durkheim, Herbert Spencer gibi kuramcılar modernleşmeyi, gelenekselden (kır ile nitelenmiş), moderne (kent ile nitelenmiş) geçiş sürecini düz çizgide ilerleme olarak tanımlamışlardır. Bütün toplumlar modernleşme sürecini aşamalı olarak yaşayacaklardır (Akt.Yiğit ,2009:8). Bu kuramcılara göre modernleşme; ilerlemeyi geriye evrilmeyecek bir uzun süreci ifade etmektedir. Kimsenin kaçınamayacağı hatta toplumların, insanların modernleşmeyi arzulayacağını ve birbirine benzeyecekleri bir toplumsal yapı oluşturacaklardır. Yeni evrimci kuramcı olan; N. J. Smelser, Daniel Lerner, Michael Robbins, James S. Coleman gibi düşünürler her ülkenin kendi koşulları içinde gerçeklerini yaşayacaklarını ifade etmişlerdir. Klasik kuramcılarının gelenekseli ötekileştiren modernleşmenin, geleneksel modern ayrımı yapmalarına karşı çıkmışlardır (Kömeçoğlu, 2002:15). Bu kuramcılara göre modernleşme birçok unsurun bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Her ülkenin içinde yaşadığı toplum; sosyal, ekonomik, coğrafi, kültürel, düşünce yapısı olarak farklılık göstermektedir. Bu yüzden toplumlar modernleşme süreçlerini diğer toplumlardan farklı olarak yaşamaktadır. Gelişme/değişme tek yönlü bir süreç olarak kabul etmemektedirler (Yiğit, 2009:10). Mardin'e ise modernleşmeyi şöyle ifade etmektedir:

Modernleşme toplumların aynı zamanda gittikçe farklılaştıkları ve merkezileştikleri bir süreçtir. Batı Avrupa'da feodalizmin çöküşü ile başlayan bu süreç burjuvazinin gelişmesi, sanayileşme ve siyasi hakların nüfusun daha büyük kesimlerine yayılması gibi unsurları kapsar. Bu gelişme esnasında toplumun bazı fonksiyonları merkezde toplanırken öte yandan yeni gruplar doğar toplumun fonksiyonları birbirinden ayrılır. Fakat belki en önemlisi bu ayrılmanın doğurduğu kopuklukları da dolduracak yeni yapılar gelişir. Vatandaşlık kavramı, milli kültür gibi yapılar merkezin ve yeni ortaya çıkmış

olan sosyal ve iktisadi yapı parçaların birbirine bağlanmasını sağlar (1991:27).

Genel anlamda modernlik olgusu, merkezinin Batı da olduğu ve inşa ettiği yeni bir dünya kurma düşüncesiyle şekillenen, dünyayı bir kaldıraç gibi tamamen değiştiren tarihsel bir dönemi ifade etmektedir. Batı kültürel alanda insan odaklı bir dünya tasavvurunu, siyasal alanda demokrasiyi, bilimsel olarak sınırsız bir akıl egemenliğini ve ekonomik olarak ise sanayi devrimiyle birlikte kitlesel devrimi gerçekleştirdi. Sonuç olarak Batı'nın kendisinin oluşturduğu ve adına modernlik dediği bu yeni düzenle dünyaya hâkimiyet kurdu. Batı'nın her alanda çıkardığı bu yenilikler kuvvetli bir rüzgâr estirerek dünyayı bütünüyle etkisi altına alarak Batı dışında kalan toplumlarda hızla değişmeye başladı. Modernleşmeyi, Batı dışın da kalan toplumların modernliğin etkisiyle değişmesi olarak adlandırıyoruz (Türköne, 2003:9).

Modern yaşamın başlangıcı eskilere dayanmaktadır. Rönesans ve Reform dönemiyle başlayan özellikle; matbaa, barutlu silah, pusulanın keşfi gibi büyük icatların eskisinden daha hızlı yayılan ve yaşanan bir dönemi başlatmıştı (akt. Uzdu, 2016:39). Bu gelişmelerle birlikte tanrı merkezli olan evren algısının insan merkezli evren algısıyla yer değiştirmesine neden olmuştur (Berber,2). Her ne kadar Modernizmin tarihsel kökenleri 18.yüzyıla kadar götürsek bile ekonomik gelişmenin sosyal ve kültürel alanları de içine alan modernizme dönüşme politikası II. Dünya Savaşı sonrasına tekabül eder. Bu zamandan önce, “asrileşme, medenileşme ve batılılaşma” olarak ortaya çıkan bu ideoloji yerini modernlik kavramına bırakmıştır (Bulaç, 2015:40). Modernliğe geçişte yaşanan dört ana devrim Batı Avrupa modernleşmesinin temelini oluşturmaktadır. Bunlara sırasıyla bakacak olursak;

Bilimsel Devrim: Bilimsel devrimin Newton'un yerçekimi kanunu keşfiyle ortaya çıktığı yeni bir dönemin başlangıcıdır. Tanrı merkezli bir yapıdan kendini düzenleyen bir doğaya geçişi ifade eder bilimsel devrim. Pozitivizmin zirveye çıkmasıyla beraber bilimin “yanılmaz” olduğu inancı ve anlayışı gelişim göstermiştir. Bilimsel devrim temek devrim olarak nitelenmekte ve bundan sonra yaşanacak tüm devrimler bu devrimden türeyecektir (Uzdu, 2016:39).

Siyasal Devrim: Avrupa da sırayla imparatorluklar, feodal beylikler, mutlak krallıktan sonra modern ulus-devlet biçimine geçmenin en belirgin özelliği

demokratikleşme ile nitelenir. Modern devlete geçişin tarihsel açıdan belirleyicisi olan İngiltere’de ve Fransa’da olan devrimlerdir (İnceoğlu, 2008:34). Modern devletin ancak demokratik bir devlet olabileceği fikrini esas alan bir devrimdir.

Kültürel Devrim: Kültürel modernleşme, toplumda ki değerler, yaşam biçimleri ve inançlarda ki modernleşme ile nitelenir. Toplum artık dini ritüellerle sınırlı kalmayacaktır. Okuma ve yazma oranının artması, bilimsel eğitim yoluyla aydın kesimin artmasıyla kendini göstermektedir (Akt. İnceoğlu, 2008:38).

Endüstriyel Devrim: Ekonomik modernleşme, sanayi devrimiyle beraber endüstriyel kapitalist sisteme evirilen ekonomik dönüşüm sürecini kapsamaktadır. İnsanı değil makineyi merkeze alan yeni bir dönemin başlangıcıdır. Sanayi devrimi yalnızca sanayideki gelişmelerle sınırlı kalmayıp tarımsal üretim ve ulaşım araçlarında da etkisini göstermektedir. Devrimle beraber sermayenin ve el emeğinin merkezileşmesini de beraberinde getiriyor. Fabrika sahipleri olan büyük kapitalistlerle işçiler arasında eskisinden daha fazla ilişki kurulmaya başlamıştır. Batı Avrupa bütün bu gelişmelerde hep öncü olmuştur (Tanilli, 2006:70).

Sonuç itibariyle modernite’nin çıkış noktası Batı dünyasıdır fakat gelişen iletişim olanaklarıyla beraber tüm dünyaya yayılmıştır. Modernleşme koşulları ortaya çıkışı her toplum da farklı şartlar ve zaman dâhilinde gerçekleşmektedir. Batı dünyasından olmayan toplumlar için kullanılan tabir “Batı dışı modernleşme” kavramıdır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi her toplum da farklı şartlar ve zamanda gerçekleşmektedir modernleşme olgusu. Türk modernleşmesi de bizim inceleyeceğimiz “Batı dışı modernleşme” kavramlarından biridir. Batılı olmayan toplumların modernleşme süreci incelenirken bazı tespitlere yer verilmektedir. Batı dışı toplumlarında yaşanan modernleşmenin gerçekleşmesin de temel alınan modernleşme kuramı, “modern ve geleneksel” olarak gösterilen iki toplumu da karşılaştırmaktadır.

1.5.2. Türk Modernleşme Süreci

Türk modernleşmesin de Batı- dışı toplumlar da yaşanan modernleşme süreçlerinden birisi yaşanmıştır. Türk modernleşmesi, genel bir tabirle siyasal modernleşme olarak tanımlayabiliriz. Tarihin ve Sınıfsal mücadelelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmamıştır. Sosyal-ekonomik mücadele sonucu kendisini göstermemiş devlet

eliyle gerçekleştirilen bir proje olarak kendini konumlandırmıştır. Türk modernleşmesinin tetikleyen unsuru ilk etapta ekonomik ve sosyal değişimler olamamış, devletin askeri ve sivil yapısının hızla güç kaybetmesi ve akabinde Osmanlı imparatorluğunun eski itibarını kazandırmaya çalışmak için başvurdukları kurtarıcı çözüm projesidir (Şen, 2008:45-46).

Osmanlı imparatorluğu kuruluşundan beri çağdaş bir devlet olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür. Osmanlı modernleşmesi geçmişe uzanan ve kurulduğu günden beri asırlardır devam eden uzun bir süreci kapsamaktadır (Ortaylı, 2008:13). İlk modernleşme çalışmaları yaşanmaya başlayan askeri ve siyasi yenilgilerden sonra imzalanan Karlofça ve Pasorafça antlaşmalarından sonra başlamıştır (Lewis, 1993:46).

Osmanlı İmparatorluğunun kudret ve azametinin sona erdiğinin ilk somut ifadesi 1606 tarihli Zitvatorok anlaşmasıdır... Eskisi gibi dikte ettirilerek imza altına alınmamış uzlaşarak imzalanmıştır. Padişah... Habsburg Monarkı'nı tanıyordu ve onunla uzlaşma yoluyla bir antlaşma imzalıyordu (Lewis, 1993:36).

Bu somut durum Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı karşısında ki gücünün eskisi gibi olmadığını, değişikliğe uğradığını ve çöküşün habercisi olduğunun göstergesidir. Avrupalı devletlerden askeri kuruluşlarını örnek alma girişimleri 18.yüzyıl boyunca II. Mahmut dönemine kadar devam etmiş; ilk modernleşme hareketleri Osmanlı kültürel yapısı, çıkarları tehlikeye giren birtakım gruplar tarafından iki büyük isyan ve ihtilale (1730'da Patrona Halil İsyanı ve 1807'de ise Kabakçı Mustafa İsyanı) neden olmuştur.

Tunaya, Osmanlı modernleşmesini üç döneme ayırmaktadır. 1- "Kısmi Müessese Islahları" (1718-1826), 2- "Aydın Despotluk Devresi" (1826-1839), 3- "Modern Devlet Fikrinin Gerçekleşme Safhaları" (1839-1923) (akt. Uzdu,1960: 20). İlk kısmi müessese ıslahatları III. Ahmet ve Sadrazam damat İbrahim Paşa'nın yapmış olduğu icraatlarıyla başlar. "Lale Devri" ile ilk modernleşme çalışmaları askeri alanda yapılan reformları kapsamaktadır (Karpas, 2014:21). Lale devriyle başlayan bu modernleşme çabaları Patrona Halil İsyanıyla son bulmuştur. Tunaya'nın ele aldığı ikinci dönem olan "Aydın Despotluk Dönemi" II. Mahmut zamanının da yapılan yenilikleri içermektedir. II. Mahmut, modernleşme çabalarının merkezinde kaybolmaya yüz tutmuş devlet otoritesini yeniden tesis etmeye çalışmış, mülkiyetin korunması kabul edilip din ve vicdan hürriyeti

ilan edilmiştir (Karpat, 2014:79. Modernleşmenin üçüncü dönemi olan “Modern Devlet Fikrinin Gerçekleşme Safhaları” dır. Bu safhalar ise; 1- Tanzimat Dönemi (1839-1876), 2- I. Meşrutiyet ve II. Abdülhamit Dönemi (1877-1908), 3- II. Meşrutiyet Dönemi (1908-1923). Tanzimat fermanıyla başlayan kapsamlı Osmanlı modernleşmesinin ana gövdesini hukuksal modernleşme oluşturmaktadır (Çaha, 2008:156). Tanzimat fermanı, Batı’daki anayasa hareketlerinden esinlenerek hazırlanıp temelleri atılmıştır. Fransız Devrimi’nin ortaya çıkarmış olduğu “İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi’ndeki” değer ve tutumlar da Osmanlı devletinde ki yerini almaya başlamıştı. Bu fermanla birlikte Müslüman ve Hristiyan olan bütün tebaaya eşit haklar tanınması, can, mal güvenliği, vergi ve askerlik alanında yeniden düzenlemeler yapılması öngörülmüştür. Ferman, Padişahın kendisini ve yetkilerini sınırlama özelliği göstermektedir (Yapıcı, 2002:44). Ortaylı’ya göre; Osmanlı modernleşmesi sanılandan daha geniş bir alanı kapsamaktadır. Osmanlı da yenilik ya da değişiklik önce merkez de başlayıp tedricen çevreye yayılarak gerçekleşir. Değişim ilk etapta Padişah ve saray etrafında olmuş daha sonra halka inmiştir (2008: 36). Tanzimat Fermanı’nın ilanıyla başlayan modern devlet fikri farklı modernleşme çalışmalarıyla girişimlerle devam edip 1923’te Cumhuriyetin ilanı ile tamamlanıp farklı bir boyut kazanmıştır.

Cumhuriyet modernleşmesi, Osmanlı modernleşmesinden temel amacı bakımından farklıdır. Artık tedrici bir değişim adaptasyon dönemi geri de bırakılıp, köktenci- radikal bir değişim süreci yaşanmıştır. Osmanlı modernleşmesin de genel olarak iyileşme adına teknik bakımdan bir modernleşme iktibası yapılırken Cumhuriyet modernleşmesini bir medeniyet alanından İslam/Osmanlı/Doğu medeniyetinden, başka bir medeniyet alanı olan Batı/Avrupa/Doğu medeniyetine geçiş olarak nitelendirebiliriz (Uzdu, 2016:60). Modernleşme sürecinde ki Osmanlı aydınları, Batı’dan teknik ve kültürel alan da yenilik almak istiyordu. Ama bu alımlar sonucun da bir kültür deformasyonuna uğramak istemiyorlardı. Değişime uğramamak için yaptıkları çabalar tabi ki de boşa çıkmıştı ve değişimden kurtulamadılar. Cumhuriyet dönemine gelindiğin de ise Batı’nın “ilim ve fennini” alıp, “değerlerini” yok saymanın mümkün olmadığını, birini alınca diğerine maruz kalındığının farkına vardılar. Aslın da fark edilen, medeniyetin bir bütün olduğuydu. Cumhuriyet rejiminin, kültürü Batılılaştırma konusundaki aldığı karar kesindi ve hızlı bir şekilde devreye girdi. Batı medeniyetine ait kültürel değerleri topluma benimsetip hayata geçirmenin en önemli yolu eğitimdi. Milli bilincin oluşturulup yeniden

toplumsal düzeni sağlamak ve kültürel değişimi sağlamak için eğitilmiş kalifiyeli insana ihtiyaç vardı. Eğitimin önemli unsuru olan, dil ve alfabe konusunda değişikliğe gidip Türkçe Arapça ve Farsça kelimelerden arındırılıp kullanılmaya başladı. Değişimler sadece bununla sınırlı kalmamış kıyafetten takvime ve saate, alfabeden eğitime, tatil ünlerinden hukuk sistemine kadar her şey de radikal değişimler yapılmıştır. Halkın inanışları, davranışları, alışkanlıkları ve değerler sistemi olan “zihniyet” ise değişime en fazla direnç gösteren ve değişimin en fazla direnç gösteren unsurudur (Acun, 2007:57-61).

Cumhuriyet döneminde yapılan değişimler aniden olmamış kökleri Osmanlı dönemin de Tanzimat’tan beri yapıla gelmiş yeniliklerden oluşturmaktadır. Tanzimat’tan bu yana biriken bir takım nicel değişim yerini cumhuriyetle birlikte nitel değişime bırakmıştır. Bütün bu değişim içerisinde de “din” in konumuna baktığımız zaman ulus-devlet yapısının devamı gereği laik/seküler bir temele dayanmaktadır (Acun,2007:63). Mardin’e göre ise, Türkiye’de laiklik devlet politikası haline getirildiği için devletin bir organı vücuttan koparılmış oldu. Çünkü Osmanlı devletinde din devletin ilk önde gelen organıydı. Devletin başında bulunan padişah aynı zamanda dinin de temsilcisi konumundaydı. Türkiye de laiklik başarılı bir biçim de hayata geçirildi. Batıda zaten din ve devlet ayrı bir şekilde faaliyetini sürdürmekteydi. Cumhuriyetin ilanından sonra devlet bünyesinde Diyanet İşleri Başkanlığı kurularak din ile ilgili işler buradan yürütülmeye başlamıştır (Mardin, 1997:38-66).

Modernleşme sürecini özetleyecek olursak; Batı’nın gücü ele geçirmeye başlamasıyla birlikte öngörülen “savunmacı modernleşme” yaklaşımı aşıl原因arak toplumun bazı kesimleri tarafından içselleştirilmiştir. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Türk modernleşmesi kurumsal olarak bütüncül ve devamlılık arz etmiş olsa bile bir açıdan da birbirinden farklı özellikler gösterdiğini genel olarak söyleyebiliriz. Osmanlı modernleşme dönemin de yapılan reformların genel hedefi Batı’nın maddi unsurlarını aktarmaktı; cumhuriyet döneminde yapılan inkılapların hedefi ise bir kültür değişmesi meydana getirmektir. Huntington, Kemalizm olarak betimlediği modernleşme türüne yani bir kültürün kökten değiştirilmesine karşı çıkmaktadır (Uzdu, 2016:64). Çaha, ise Osmanlı modernleşmesini “sentezci”, “evrimci”; cumhuriyet modernleşmesini ise “reddiyeci”, “devrimci” olarak nitelemektedir. Osmanlı modernleşmesi toplumu ve

devleti dönüştürmek isterken, cumhuriyet modernleşmesi sadece toplumu radikal bir şekilde dönüştürmeye çalışmıştır (2008:165-180).

1.6. TÜRKİYE’DE DİN VE MODERNLEŞME İLİŞKİSİ

Her toplum ve kültür ne kadar geleneksel ve tutucu olursa olsun sürekli bir değişim içerisinde. Değişimin yaşanmadığı bir toplumdaki bahsetmek mümkün değildir. Sosyal değişim açısından toplumlar arasında nitelik, nicelik ve değişimin hızı bakımından farklılıklar yaşanmaktadır. İç ve dış değişim faktörlerinin etkisinde kalan, geleneksel yapıdan modern yapıya doğru evrilmiş bulunan Türkiye’de, hayatın hemen hemen her alanının da hızlı değişim süreci yaşanmaktadır (Alperen,475). Bizim toplumumuz da din çok uzun süreli tarihsel bir geçmişe sahiptir. Osmanlı’dan cumhuriyete uzanan tarihsel süreçte ekonomiden siyasete, kültürden eğitime kadar gündelik hayat içerisinde dini pratiklerin ve inançların etkisi devam etmiştir. Osmanlı imparatorluğu dini bir devlettir ve halkıyla olan ilişkileri de bu çerçevede gerçekleşiyordu. Cumhuriyet ise laik bir devlet anlayışına sahipti. Osmanlı da her şeyin merkezin de din konumlandırılmışken Cumhuriyet dinin etkisinden arındırılmış bir yönetim anlayışına sahipti. Toplumsal olarak resmi dini söylem ve politikalar dışında Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde dinin toplum üzerinde ki etkisi tarikat ve cemaatler üzerinden gerçekleşmiştir (Akt. Uzdu, 2016:107). Cumhuriyetin kurulduğu zamanlar da din politikasının belirlenmesinde temel alınan motif, Hristiyanlığın Avrupa’da yapmış olduğu vazifesini Türkiye’de İslam’a uygulamaya çalışmışlardır. İslam modernizme uygun bir şekilde kalıba sokulmak istenmiştir. Bu dönemde “Osmanlı’nın Müslüman olmasından dolayı geri kaldığı” düşüncesi yalnızca materyalist ve pozitivist düşünce sahipleri tarafından değil, birçok İslami eğitim almış ilim adamları ve muhafazakârlar tarafından da dile getirilmiştir (Gümüsoğlu, 2013:298).

Avrupa ve Amerika’daki din işleri Türkiye’ye göre farklı bir şekilde yapılmıştır. Din işlerinin yürütülmesinde kiliseler merkezi bir konumdadır ve güçlü özerkliklere sahiptir. Amerika’daki ve Avrupa’ya yerleşmiş olan sosyokültürel ortam kilise hizmetlerinde mali kolaylık ve desteklere uygun bir ortam oluşturmuştur (Çapcıoğlu, 2014:72). Türk modernleşmesinin din tasavvuru, daha çok Hristiyanlıktaki gibi dinin bireysel ve vicdani inanç meselesi olarak kabul görmesini sağlayıp, siyasal ve ekonomik hayat başta olmak üzere birçok alandan soyutlanmasını sağlamaktı. Başka bir ifadeyle din, Batılılaşma ve

modernleşme politikalarıyla uyumlu hale getirilmeye çalışılmıştır. Cumhuriyetin hedeflediği modernleşmenin ve batılılaşma faaliyetlerinin nasıl gerçekleşeceği düşüncesi kurucular arasında önemli bir sorun teşkil etmiştir. Modernleşmenin Osmanlı'nın kültürel ve tarihsel birikimiyle gerçekleştirilemeyeceğin de hemfikir olan kurucular çözümü modernleşen Batı'nın kültürünü ve kurumlarını Türkiye'ye getirip uygulamakta buldu. Bunların başında ise kültürel hayatta bilimsel düşünce ve siyasal hayatta laiklik ilkelerini benimsemek oldu Modernleşme hareketinin en önemli ayağı siyasal alandaki laiklik ilkesinin anayasaya resmen girmesi ile başlamıştır. Laiklik ilkesinin yürürlüğe girmesiyle din ve din adamlarının etkisi hem toplumsal alanda hem de siyasal alanda azalmıştır. Cumhuriyet döneminde yapılan düzenlemelerin asıl amacı yeni bir toplum yapısı inşa etmektir. Osmanlı döneminde yapılan ıslahat ve Tanzimat gibi çalışmalar daha çok devletin devamını sağlamaya yöneliktir. Yeni Türkiye Cumhuriyeti; kültürüyle, hukukuyla, ekonomisiyle, siyasetiyle tamamen yeni bir devlet ve toplum yaratmak istemiştir (Batur, 2015:187-189). İslam dünyasında din ve laiklik arasındaki ilişki farklı aşamalardan geçip ülkelere göre farklı boyutlar kazanmıştır. Batı'da laiklik siyasal, ekonomik, kültürel gelişmelere orantılı bir boyutta aşamalı bir şekilde gerçekleşmiştir. İslam dünyasında ise laiklik tedrici bir şekilde gerçekleşmeyip dışarıdan empoze edilen bir akım olarak girmiştir. "Laiklik" kelimesi ile "seküler, sekülerlik" kelimeleri popüler dilde birbirinin yerine kullanılmaktadır ama arasındaki nüansa bakacak olursak aralarında anlamsal olarak farklılıklar bulunmaktadır. Laiklik kavramsal olarak; kuramsal, sistemsal ve kurumsal bir anlamı ifade ederken, sekülerlik kavramı ise daha çok dini hayattaki dönüşümü, toplumsal hayat içerisinde bulunan dinin değişimine ve bir tür dünyevileşmeye işaret etmektedir (Küçükcan, 2005:118). Modernleşmenin toplumsal olayları açıklarken kullandığı kavramlardan biride sekülerleşmedir. Genel kabule göre sekülerleşme modernleşmenin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kimileri sekülerleşmeyi bir işgal, küresel bir saldırı olarak görmektedir. Bu anlamdaki sekülerleşme aynı zamanda dinin kamusal alandan dışlanmasına yönelik bir hareket olarak da algılanmaktadır (Kılıç ve Ağçoban, 2013:233). Batı eksenli sosyolojik literatür de bugün modernite- sekülerleşme- -din ilişkisinde 3 farklı görüş öne sürülmektedir. Bunlardan ilk görüşe göre modernite'nin sekülerleşmeyi meydana getirecek ve sonucunda ise dinin yok olmasına neden olacaktır. 20.yüzyılın sonlarına doğru bile sekülerleşme tezi modernleşme ile beraber dinin hem toplumsal hem de bilinç seviyesinde gerileyip zamanla yer küreden silineceğini öngördü.

İkinci görüşe göre ise sekülerleşmenin savunuları terk edilmelidir. Üç asır boyu dini yok edeceği söylenen modernite bu zamana kadar dini yok edememiştir. Hatta kimilerine göre din doruk noktasına ulaşmıştır. Kısacası din, bireysel bilinçteki konumunu hala muhafaza etmektedir. Üçüncü olan son görüşe göre ise öne sürülen iki tez arasında bir duruş sergiler. Din ve modernite'nin karşılıklı olarak birbirini etkilemişlerdir. Din otoriteler olarak konumunu kaybetmiştir ama kültürel fonksiyonlarını devam ettirmiştir. Din popüler kültürdeki görünürlüğünü korumuş, fakat moderniteden ve sekülerleşme olgusundan da payına düşeni almıştır. Sekülerleşmenin dine karşı o eski sert tavrı kalmamıştır (Köse, 2005:1-3). Sekülerleşme teorilerine Türkiye bağlamında bakacak olursak; 1980'lerden sonra Türkiye genelinde yaşanan değişimler, şehirleşmenin getirmiş olduğu etkileşimler ve sonunda 1990'lı yıllarla beraber adına "İslami" denilen kesimin de yaşamış olduğu süreç modernite ve seküleritenin yaşanılan bir olgu olduğuna dair gözlenmesine neden olmuştur. Bunları örneklendirecek olursak, Geçmiş yıllar kendisini muhafazakâr-dindar olarak tanımlayanlar tarafından kutlanılmasına karşı çıkılan özel günlerin artık bu kesim tarafından kutlanabiliyor olması, yine aynı kesimin yeni kıyafetleri modayı takip etmesi, tesettür defileleri, değişen tatil eğilimleri gibi örnekler modernite'nin din ile buluştuğunun açık bir kanıtıdır. Tabi ki Türkiye'nin modernleşme-sekülerleşme ile karşılaşmış etkileşim içinde olmasına tepkiler, karşı çıkışlar olmuştur. Bu karşı çıkışlar batı kültüründeki kadar sert olmamıştır. Ayrıca Türkiye'deki sekülerleşme süreci toplumsal anlamda Avrupa'daki kadar etkin olarak gerçekleşmemiştir. Bunun sebebi ise Avrupa'da toplum ve kurumsal dini yapıyı temsil eden Kilise arasında Aydınlanma ve Sanayi Devrimiyle beraber keskin ayrışmalar yaşanmış, modernleşme karşısında sabit duruş sergileyememiştir. Her ne kadar Türkiye'de siyasi, kültürel, ekonomik, toplumsal olarak radikal modernleşme politikaları gerçekleştirilmiş olsa da Türk toplumunun geleneklere ve dine olan bağlılıkları ortadadır (Köse, 2005:6-8).

Genel olarak; dinin insanla ve toplumla olan bağlantısı yaşam var olduğunda itibaren devam etmiştir. Gelişen ve değişen toplumsal yaşam, ihtiyaç ve gereksinimlerle birlikte din de zamanın şartlarına algılanmasın da ve yaşanmasında farklılıklar ve değişimler olmuştur. Osmanlı imparatorluğunda uygulanan modernleşme politikaları genel olarak kurumların yeniden dizayn edilmesi için uygulanırken Cumhuriyetle birlikte, salt kurumların yenilenmesiyle sınırlı kalmayan, ayrıca bütün toplumsal yapının dönüşümü sağlanmıştır. Mardin'e göre bir modernite projesi olarak Cumhuriyet'i kuran

aydın grup, “İslam’ın günlük yaşamda önemli sembolik bir güç olduğunu görememiş ya da görmek istemedikleri için dinin modernleşme zamanın da sekülerleşme ideolojisine bağlı olarak tecridi bir şekilde zayıflayacağını düşünmüşlerdir (Akt. Uzdu, 2016:106). İkinci Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de dini hayatta canlanma eğilimleri baş göstermiştir. Tek parti döneminin ardından 1950 seçimleriyle birlikte iktidara gelen Demokrat Parti döneminde uygulanan politikalarla birlikte kısmen nefes alan İslami hareketler, 1970’lerden itibaren yükselişe geçmiş sonrasında AKP iktidarıyla devam etmiştir. Yukarıda saymış olduklarımız birer siyasi sonuçtur ama siyasi sonucu meydana getiren toplumsal dinamikleri göz ardı edemeyiz (Demirel, 2007:234).

Yaklaşık olarak bin yıllık tarihsel geçmişe sahip olan dini pratik eden insanlar, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e miras kalmıştır. Her ne kadar Cumhuriyet modernleşmesinde, laiklik politikalarıyla birlikte dini, siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel hayattan uzaklaştırılmaya çalışılmış olsa da uygulanan bu politikaların halk nezdinde istenilen başarıya ulaşması mümkün olmamıştır. Türk toplumsal hayatında din önemli bir konumda yer almaktadır. Dolayısıyla dini düşünce gündelik yaşam pratiklerinde belirli bir zemin sağlamaktadır. İnsanların dünyayı algılama, yorumlama davranışlarını düzene sokmaktadır (Uzdu, 2016:109).

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMA TARİHİ VE DİN

2.1. BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK SİNEMA

2.1.1. Sinemanın İcadı

Yedi sanat dalından sonuncusu olan ve kapsadığı etki alanıyla geçmişten günümüze kadar kendisinden fazlaca söz ettiren ve insanları etkisi altın da bırakan sinema; Ceram'ın ifadesiyle art arda gelen görüntülerin fotoğrafik yansıması (2007:1) ya da başka bir ifadeyle hareketli görüntülerin arka arkaya sıralanması olan sinema, genel anlamıyla 1890'lı yıllarda insanların hayatın da yer edinmeye başlamıştır. İnsanoğlu var olduğu günden itibaren yaşadığı gerçek dünyanın kopyasını, bir benzerini yaratmaya çalışmaktadır. Bu durumu Andre Bazin; “tümüyle ruh bilimsel bir istek” olarak açıklamaktadır. İnsanoğlu yüzyıllardır ölümsüzlüğün peşin de olduğu için, gerçek dünyanın benzerini yaratmaya çalışmaktadır. Eski çağlarda kendisini mumyalatan firavun da ölümsüzlüğün peşindedir. Mumya ile bedenini özdeşleştirdiği için ölümsüz olacağını düşünmektedir (Büker, 2010:13). Aynı şekilde mağara duvarlarına yapılan resimlerden, karagözün atası olan gölge oyunlarına, kabartmalardan vazo üzerine yapılan resimlere kadar hepsi görüntünün devinimini oluşturup yansıtmayı ve gerçek dünyanın bir benzerini oluşturmaya çalışmaktadır (Özön, 2008: 4).

Paul Valery, Platon' un mağara alegorisinden yukarı da anlatılanlara bir örnek niteliğinde bahsetmektedir. Valery; mağarayı karanlık bir odaya çevirdi, hatta mağaranın penceresi küçük bir delik haline getirilip ardından perde görevi gören duvara hassas olan bir maddeden tabaka sürülürse, Platon'un mağarasının duvarını banyo ederek muhteşem bir film elde ederdi. Bu da demek oluyor ki, düşünceler âleminde karanlık odayı Platon'a kadar götürmek mümkündür. Bunu daha da ileri götürmek mümkündür çünkü karanlık oda, başlangıç noktasını insan gözünde bulmaktadır (Duca, 1993:6).

“Sinema” -cinema-, Sinematograf (Cinematographe) devinimi yazan, saptayan kelimesinin kısaltılmış şekli olup, Grekçede “hareket” anlamına karşılık gelen -Kinema- kelimesinden türemiştir (Gökmen, 12). Sinemanın buluşlar çağında farklı alıcıları yani kameraları yapan kişiler de icatlarına hep “canlılık, devinim, yaşam” kavramlarıyla ilgili

isimler vermiştir. Bunun sebebi ise devinimi, yani yaşamı olduğu gibi yansıtabilmesiydi. Günümüzde yaygın olan, genellikle her ülkede kullanılan sinema kelimesinin yanı sıra Amerika’da sıklıkla kullanılan “motion picture” ya da “moving picture” (ve bunun kısaltması olan ‘movie’) yani devinimli resim’ de aynı anlamı kapsamaktadır. Açıklamalardan yola çıkarak sinemanın en önemli özelliğinin devinimli olması ve yaşamı olduğu gibi yansıtmaması olduğunu (Özön, 2008:3-4) ya da Maksim Gorki’nin tabiriyle sinema yaşamın kendisi değil ama gerçeğe birebir benzeyen göstergesi olduğunu söyleyebiliriz (Büker, 2010:13). 19. yüzyıl boyunca görüntüyü hareketlendirme düşüncesiyle Fransa, İngiltere, Amerika, Almanya gibi birçok ülkede uzun uğraşlar ve çalışmalar yapılır. Sinemanın icadının kimya, fizik, fizyoloji gibi bilim dallarıyla irtibatlı olduğunu düşünürsek bu sürecin uzun ve meşakkatli olduğu konusunda fikir sahibi olabiliriz. Filmi üretmek ve izleyici kitlesine aktarmak için iki temel alet gerekiyordu. Bunlardan ilki; görüntüyü hafızasına alan kamera, bir diğeri ise çekilen görüntünün gösterimini yapan projeksiyon aleti (Kıraç, 2012:20). Günümüz de en iyi teknolojiye sahip olan kamera ve projeksiyon sistemlerinin şimdi ki halini almasında geçen yüzyıllar için de uygulanan icatların, çalışmaların etkisini yadsıyamamız gerekir. Kıraç, bu çalışmaları şu şekilde sıralamaktadır. İlk olarak 1834 yılında William Horner’ın geliştirerek patentini aldığı “*Zoetrope*” silindirin içerisine bir seri resim konularak, silindirin döndürülmesiyle görüntünün hareketlenmesiyle çalışan basit bir yöntemdir. Silindire bakan kişinin peş peşe gelen görüntüde ki insanın hareket ettiği duygusuna kapılmaktadır. Zoetrope’nin biraz daha gelişmiş halini Joseph Plateau 1830’da “*Phenakistoscope*”la yapmıştır. Bu aletle hareketli olan görüntüyü izleme olanağına tek kişi sahip olabiliyordu ve görüntünün yansıtılması da pek mümkün değildi. 1894’te ise Amerikalı Hermann Casler’ın “*Mutascope*”i icat etmesiyle bir seri fotoğrafın peş peşe dizilmesiyle izleyenler gözünü vizöre dayayıp yanda ki kolu çevirerek görüntünün hareket etmesini sağlıyordu (Kıraç,2012:21-22). Yapılan bu çalışmalar tam olarak görüntünün istenildiği düzeyde pratik ve seri bir şekilde yansıtılmasını gerçekleştiriyordu. 1870’li yıllarda California’dan Eadweard Muybridge ile Fransa’da bulunan Etienne Jules Marey hareketli görüntüden fotoğrafik kayıtlarını elde etmek için çalışmalar yapmaya başladılar. Emile Reynaud 1877’de “*Praxinoscope*” ile görüntüleri duvara yansıtabilen ilk pratik cihazını yapmıştır. 1889’da ise George Eastman kamera için tasarladığı rulo fotoğraf filminin patentini aldıktan sonra sinematografinin son temel

ögesi de tamamlanmış oldu (Monaca, 2010:74). Nihayetinde yapılan uğraşlar sonucunda bugünkü sinema aletlerinin atasını yapan dönemin en önemli Fransız yapımcısı “*Lumière Kardeşler*” (1895) aletin patentini alarak gösterilere başlamıştır ve böylece sinema tarihinin uzun soluklu tarihi başlamış olmuştur. Lumière’lerin gösterdikleri en ünlü film “*Trenin istasyona girişi*”dir. Yaklaşık olarak 50 saniye sürmüştür. Sabit bir kamera istasyona giren bir treni ve ardından inen yolcuları gösterir; yolcular çerçeveden çıkana kadar film devam eder. Rivayetlere göre filmde hareket edenleri gören izleyiciler o kadar ürkmüşlerdi ki, kendilerini korumak için sandalyelerin altına saklanmışlardı. Lumière’lerin bir diğer filmi ise “*Lumièrelerin Fabrikasından Çıkan İşçiler*” izleyenler arasında daha az ürktürücü etki bıraktı. Lumière’ler genel olarak “gerçek” olayları ele aldıkları için çekmiş oldukları filmler, “belgesel filmlerin” ilk örneği olarak da gösterilir. Bu dönemde adından söz ettiren bir diğer ünlü yönetmen ise Georges Méliès’dir. Méliès, her zaman stüdyosunda çekim yaptı, hareketi kamera için düzenledi ve filmlerin de gerçek yaşamda gerçekleşmeyecek olan fantastik olayları sergiledi. Yapılan filmleri “filme çekilmiş tiyatro” olarak adlandırılmıştır (Nowell-Smith, 2008:30-36). Lumière’ler çektikleri filmlerle gerçeği belgesel niteliğinde yansıtırken Méliès ise kurguladığı sahnelerle bugün ki sinemanın iki farklı kolu olan belgesel ve kurmaca türünü oluşturmuşlardır.

19. yüzyıl, bilim ve teknolojinin hızlı adımlarla ilerlediği, yapılan icat ve keşiflerin sonucunda ortaya çıkan sinematografi bu dönemin önemli buluşlarından biridir. Teknik ve kültürel değişimlerden dolayı Batı’daki patent ofislerine gelen başvurular sonucunda ABD’de Edison’un “Kinetoscope”u ile Kinetograph” Fransa’da Lumière Kardeşler’in “Cinematograph”ı diğer aletlerin önüne geçmişlerdir. Lumière’ler ve Edison’un başarılı olmalarının arkasında bir dizi önemli etken bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, kendi fabrikalarına sahip olması ve ekonomik açıdan güçlü olmaları. Gerek Edison gerek ise Lumière’ler oluşacak teknik sorunları çözecek cihazlarını geliştirebilecek bir alt yapıya sahiptiler. Ayrıca gerçek hayattan devinimler sunmalarıyla gerçeklik algısı veriyordu. Yeniden üretebilme imkanına sahip olması başka önemli bir özellikti. Bu sayede birden fazla kopya üretiliyor, dünyanın birçok yerinde gösterilebiliyordu. Sinema sayesinde insanlar daha önceleri kulaktan duydukları, okuyarak ya da fotoğrafını gördükleri farklı coğrafya ve kültürleri artık sinema sayesinde daha yakından görerek tanıma fırsatı

buldular. Bu sayede sinemanın icadı modern çağa atılan adımlardan birisi olmuştur (İnceoğlu, 2008:39-40).

Sinemanın ortaya çıktığı dönem batıda modern kentlerin hızla yükselişe geçtiği, kentlere iç ve dış göçün arttığı bir dönemdir. Bu sayede kentler, insanlara gezinmek ve alışveriş yapabilmek için mağazalar, lokantalar, alışveriş merkezleri ve eğlence salonları gibi yeni tüketim alanları yaratmıştır. Değişen yaşam şartlarında insanlar boş vakitlerini değerlendirip, hoşça vakit geçirmek için eğlence mekanları gibi yeni sosyal alanlar yaratmışlardır (Bulaç, 2015:162). Sinema, kentlerde yaşayan ve kentlere yeni taşınan insanların yaşam biçimine hitap ediyordu. Sinema herkese ulaşabilen hızda, ucuz ve süre olarak kısa olmasıyla farklı coğrafyalarda ilgi odağı olmuştu.

Lumiere'lerin "sinematografi" kısa zaman içerisinde Edison ve firmasının politik ve ekonomik engellerine rağmen hareketli görüntü dünyasının tek hâkimi oldu. Bunun en önemli sebebi yine; modernite, kitle, kent, kapitalizm kavramlarıyla sıkı sıkıya bağlıdır. Edison'un icat etmiş olduğu Kinetograph öncelikle görüntüleri kaydedip sonrasında gösterim aracı olan Kinetoscope izlemeyi sağlarken; Lumiere'lerin yapmış olduğu Sinematograf hem kamera hem de gösterim aygıtı (projektör) olarak işlev gösterebilmektedir. Farklı önemli bir nokta ise, Kinetoscope, tek seferde bir kişinin film izlemesine olanak veren kutu şeklinde bir araçken, Sinematograf ise perdeye ya da duvara yansıtılan görüntüleri bir salon dolusu insanın hep beraber izlemesine fırsat vermektedir. Eğer ki kinetoscope, sinematografin önüne geçmiş olsaydı herkesin kendi evinde özel olarak seyrettiği televizyon benzeri bir cihaz olurdu. Bu da tamamıyla farklı dağıtım ve gösterim şekli ve üretilen filmlerin tarzını da etkilerdi (Monoco, 2010:223-224). Arada ki bu farklılık, film yapımcısı ve işletmecisi içi tek bir gösterimde daha fazla bilet geliri anlamına gelmektedir. Aynı zaman da sinematografin, modernleşen kentin modern koşullarına, kapitalist ekonominin ve kitle kültürünün kurallarına Kinetoscope'ten daha uygun ve daha modern bir araç olduğunun göstergesidir (İnceoğlu, 2008:40).

Sinemanın gelişim gösterdiği dönemin yapısına baktığımız zaman toplumsal değişimlerin, yeni toplumsal yapıların meydana geldiğini görüyoruz. Çünkü sanayi devrimi sonucunda Fransa ve İngiltere gibi ilk sanayileşen ülkelere kırsal kesimde yaşayan köylüler yığınlar halinde fabrika ve atölyelerin bulunduğu sanayi şehirlerine iş bulma ümidiyle gelmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra hükümet tarafından zorla

yerlerinden edilen ve şehirlerde iskân edilmeye zorlanan binlerce insan şehirlere göç etmeye başlamıştır. Bu yığınlar yeni bir toplumsal sınıfı yani işçi sınıfını meydana getirdiler (Bulaç, 2015:153-154). Yoğun çalışma şartları altında ki işçiler tatil zamanların da kentlerdeki eğlenceye, kültürel ve sanatsal yaşama giderek dahil olmaya başlamışlardır. Sinema işçilerin rağbet ettiği boş zamanlarını değerlendirecekleri bir eğlenceydi aynı zaman da ucuz ve kısıydı. Farklı insan topluluklarına uygun olarak her kesimden insana hitap ediyordu (İnceoğlu, 2008: 40). Walter Benjamin’inde vurguladığı gibi, yeniden üretim tekniğiyle birlikte sanat eserinin biricikliğini ortadan kalktığı bir çağdır bu. Sinema kitlesele olarak yeniden üretilebildiği için diğer sanat dallarından ayrılmaktadır. Bir filmin kopyası orijinaliyle aynıdır. Sinema, modern bir araç olarak zamana ve mekâna meydan okumaktadır (Monoca, 2010:249).

1905 yılın da tamamen film gösterimi için sinema salonu anlayışı yerleşmeye başlamıştır. Bu tarihten önce ilk sinema salonu Lumiere Kardeşler tarafından 1897’de yapılmıştır İlk etapta filmler kahvehane, bar, tiyatro gibi farklı alanlarda gösterildi. Genellikle; varyete, büyülü fener, vodvil gibi gösteri programları içerisinde yer aldı. Yapılan filmlerin ilk izleyici kitlesi, hızla değişim ve modernleşen kentin işçi sınıfının oluşturduğu topluluktur (Monaco, 2010:225). Değişen yaşam şartlarına, teknolojik gelişmelere bağlı olarak film yapımında ve sinema salonu sayısında artış yaşanmıştır.

Sinema, Batı medeniyetinin ortaya çıkarmış olduğu teknolojik gelişmelerden biridir. Batı dışı modernleşme süreçlerinde ilerleyen zaman içerisinde yerini aldı. Modern ve evrensel bir araç olmasına rağmen sinema gittiği ülkelerin toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel yapısından etkilenmiş ve aynı zaman da etkilemiştir. Böylece küresel bir olgu olmuştur. Diğer sanat dallarının yeniden üretim aracının elde edemediği popülerliğe ulaşmıştır. İlk zamanlardan beri kitle eğlencesi olma özelliğini devam ettirmiştir (İnceoğlu, 2008:44). Sinema hazırlamış olduğu yapıtlarla bazen gerçek dünyanın yansımaları gösterirken bazen de hayalini kurduğu yeni dünyanın görüntüsünü izletmektedir.

2.1.2. Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema

İletişim tarihi insanlığın ortaya çıkmasıyla birlikte başlar. İnsan, yaratıldığı günden beri diğer insanlarla etkileşim ve iletişim halinde olmuştur. İnsanlık tarihinin ilk

zamanlarında nüfusun artması, yaşam koşullarına ayak uydurabilmek için bireyler farklı coğrafyalara yerleşmişlerdir. Bunun neticesinde iletişim tekniklerinde de değişimler yaşanmıştır. İletişim kurabilmek için ateş yakılarak, duman çıkarılarak, mağara duvarlarına ve taş üzerine resimler çizilerek iletişim sağlanmıştır. Zamanla insanlık tarihinin ilerlemesi, ihtiyaçların artması sonucunda sanayinin gelişmesiyle iletişim, bireyler için artık zorunlu bir hale gelmiştir. İnsanlar bu zorunlu ihtiyaçlarını karşılamak için zamanın getirdiği şartlara göre ve teknolojinin gelişimine göre iletişim araçlarında değişiklikler yapmışlardır. Yapılan her bir yenilik bir öncekinden daha kapsamlı iletişim olanakları sağlamıştır.

Kitle iletişim araçlarını genel bir ifadeyle açıklayacak olursak; “kitle boyutta ileti dağıtabilen araçlar” olarak tanımlayabiliriz. Daha açık bir ifadeyle, insanların aralarındaki mesafe ne kadar fazla olursa olsun dünyada olup biten gelişmeler hakkında aynı zamanda bilgi almalarını sağlayan ve teknik ileti ağıyla geniş kitleleri birbirine bağlayan araçlar olarak ifade edebiliriz (Özkök, 2000:7-10). Kitle iletişim araçları; 20.yüzyıldan sonra önemini daha da arttırıp toplumsal değişimde çok önemli bir araç olduğu görülmüştür. Hayatın her alanına dahil olan kitle iletişim araçları; haber verme, eğlence, eğitim, mal ve hizmetlerin reklamlar vasıtasıyla tanıtılması ve propaganda gibi önemli fonksiyonlar üstlenmiştir (Karaküçük, 1992:2-5).

Sinema, bugün televizyondan sonra kitle iletişim araçlarının arasında en etkin olanlardan birisidir. Sinema, okuma yazma bilmeyen kişilere bile kolayca hitap eden, kolayca anlaşılabilen hareketli resim, söz veya müzik ve yazıyla harmanlanmış bir anlatım olanağına sahiptir. Ekonomik, toplumsal, siyasal düşünceleri kolayca yayma olanağına sahip olan sinema farklı sanat tarzlarını da içinde barındıran ve insanların erişimine sunan kapsamlı bir sanat dalıdır. Sinema; ışık, renk, hareket ve ses gibi öğeleri içerisinde barındıran sanat biçimidir. Sinema bir eğlendirme aracıdır. Ele aldığı konuları farklı sunuş biçimleriyle seyirciye belki de gerçek yaşamda ulaşamayacağı sahneler sunmaktadır. Özellikle de duygu ve bilinçaltı dünyasına hitap ederek izleyenlerin düşüncelerin de farklı tutum ve algıların oluşmasına zemin hazırlar. Filmlerin bir diğer özelliği, belirli kişiler için değil bütün halk, kitle için yapılmış olmasıdır (Tezcan, 1972: 172). Sinema dünyanın birçok farklı noktasında ki insanlara aynı anda hitap edebilmektedir. İzleyenlere aynı duyguyu, hazzı, bilgiyi, acıyı farklı mekanlarda olsalar

bile aynı anda hissetmeleri sağlamaktadır bu da bir nevi insanların sosyalleşmesine olanak sağlamaktadır.

Kitlesel haberleşmeyi sağlayan her türlü imkân ve ortam “medya olarak adlandırılmaktadır. Gazete, kitap, televizyon, radyo, internet, sinema gibi araçlar vasıtasıyla mesajların kitlelere iletilmesini sağlayan kitle iletişim araçlarının tamamı medya kavramının içinde toplanır (Yenen, 2012b:426). Kitle iletişim araçları zaman geçtikçe işlevini daha da çok arttırmıştır ve toplumumuzun vazgeçilmezlerinden olmuştur. Modern toplumlarda, medya sadece insanlara bilgi aktarmakla kalmaz aynı zamanda, toplumsal hayatın her alanında kendisini göstermekte ve istediği doğrultuda yönlendirmektedir (Güneş, 2018:204). Sinema; devletler, hükümetler tarafından, ekonomik ve dini güçler vasıtasıyla bir kamuoyu oluşturma, propaganda aracı olarak da kullanılabilmektedir. Burada ki asıl gaye gücü elinde bulunduranların ya da belirli bir düşünceyi savunanların halkı ikna ederek ya da kitleleri yönlendirerek kendi ideolojilerini empoze etmeye çalışmaktadırlar (Kanipek- Balıkcıoğlu, 2013:2). İdeoloji genel anlamıyla değerler bütünüdür. Bireylerin dünyayı algılama biçimidir. Dolayısıyla ideolojinin olmadığı bir film de yoktur. Gerçekliği inandırıcı bir biçimde sunmasıyla büyük bir etki gücüne sahiptir (Monaco, 2010:249). Genelde sinemada, popüler filmler bir yanıyla yanlış bilinci üretir, bir yanıyla belli bir sınıfın dünya görüşünü yansıtır, bir diğer yanıyla da toplumu bir arada tutan değerleri oluşturup yansıtır. Filmler, sosyal gerçekliğin ne yönde olması gerektiğini, dünyanın ne olduğunu ve nasıl olması gerektiğine dair ortak düşünceleri yönlendirerek toplumu ilgilendiren kurumların kültürel temsilinin bir parçasıdır (Yılmaz, 2008:63).

Kamera ister nesnel olayların tarafsızca kayda alınmış görüntülerini isterse kendisini saklamadan seyirciye bir film izlediğini hatırlatsın, sinema da olup biten her şey belirli bir görüş açısını yansıtmakta hepsi birer kurmacadır. Bir filmi oluşturan konu, biçim, bu biçimi meydana getirecek kamera açıları- hareketleri, çerçeveleme, ışık, renk ayarı, kullanılan motifler, dekorlar bir filmi meydana getiren bütün unsurların hepsi sinemacının seçimidir; onun dünyaya, çevresine, olaylara “nasıl”, “nereden” baktığıyla ilgilidir, dolayısıyla ideolojiktir (Güçhan, 1999:226). Bunun için her film içerisinde az ya da çok siyasi öğeler barındırır, bu yüzden yapılan filmler ideolojik sistemin bir ürünüdür. Film, söz gelimi, bireylere önemli olduğunu, diğer insanlardan farklı olduğunu, kendini geliştirip büyük zaferler elde edebileceğini, maddi yönden rahat olacağını ve mutlu bir

yuvanın en büyük ödül olacağı gibi kanılar belli bir ideolojik yapıyı destekleyebilir. Her film ekonomik sistemin birer parçasıdır; sanat ve sinema ideolojik sistemin ayrı kollarıdır (Büker ve Topçu, 2008:103). İdeolojiyi bireylere kabul ettirme rızayla gerçekleşmektedir. Rıza, bireylere baskıcı, zorba bir yöntemle yapılabileceği gibi ahlaki, entelektüel ve kültürel yolla da yapılabilir. Gramsci, sürekli düzenlenen ve hiç durmadan kendisini yenileyen hegemonya ile egemen ideolojinin zamanın değişimine karşı kendisinin korunduğuna dikkat çekmektedir. Kültürün temelini oluşturan hegemonyada, egemen iktidar, hâkimiyet kurduğu insanların rızalarını kazanmak için çeşitli yollara başvurur. İzleyiciler üzerinde etkili olan programlar genellikle; reklamlar, eğlence programları, diziler ve haber programlarıdır. İzleyiciler bu programları bilgi alma, eğlenme amacıyla seyrederler ama farkında olmadan etkilenirler (Karakoç ve Mert, 2013:283). Filmler bir durumu yansıtmaktan ziya de o durumun tasarlanan belli bir biçimini meydana getirmek için seçilip birleştirilen temsili öğeler vasıtasıyla birtakım tezler sunar, bunu yaparken de izleyicilere belli bir bakış açısını telkin eder (Ryan ve Kellner, 2010: 18).

19.yüzyılın sonlarında bir halk eğlencesi olarak ortaya çıkan sinema, sonrasında popüler kültür ürünleri içerisinde etkili olmaya başlamıştır. Sinemacı tarafından üretilen her film; senaryosuyla, çekim teknikleriyle, dekoru, ışığı hareketleriyle belirli bir ideolojiyi içinde barındırmaktadır. Her film bir yönüyle ideolojik ve politiktir. Kırış; sinemanın insan tutumlarını, düşüncelerini, davranışlarını etkilemekte ve değiştirebilmekte, kamuoyu oluşturabilmektedir. Bu nedenle sinema egemen sınıfın düşüncelerini iletilmesinde bir araç olduğu kadar, muhalif olanlarında eleştirilerini ifade ettikleri önemli bir araçtır (2012:50). Sinema her ne amaçla kullanılırsa kullanılsın yıllardır izleyicilerin beğenisinden düşmemiş aksine gelişen efekt, teknolojik yeniliklerle insanların daha da ilgisini cezbetmiştir. Bu sayede film yapımcıları ve iktidar sahipleri belli ideolojileri izleyicilere empoze etmeye devam etmişlerdir.

2.2. TÜRK SİNEMA TARİHİ

2.2.1. Sinemanın Osmanlı Devleti'ne Girişi

Bilindiği üzere sinema daha doğrusu sinematograf, Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin ve onların öncesinde hareketsiz olan görüntülere hareket kazandırmak için çaba harcayan hevesli bilim adamlarının çalışmaları sonucunda resmi olarak 18 Aralık

1895 günü Paris’te düzenlenen gösterimle adını duyurmuştur. Her ülkenin sinema tarihinde halka açık ilk gösterimi ile ilgili kesin tarih bir başlangıcı vermek mümkün olsa bile Türkiye’de bu zamana kadar yürütülen araştırmalar neticesinde bile sinemanın başlangıcına dair kesin bir tarih vermek mümkün olmamıştır (Scognamillo, 2010:15).

1895 de düzenlenen ilk gösteriden sonra sinematograf Osmanlı topraklarına girdi. Osmanlının bu yeni icattan haberdar olmasında Mösyö Jamin isimli bir Fransız vatandaşının elçiliği aracılığıyla göndermiş olduğu bir yazı ile olmuştur. 17 Haziran 1896 tarihinde Osmanlı Hariciye Nezaretine gönderilen bu yazı da sinematografi için gerekli olan lambanın gümrükten geçirilmesi için izin verilmesini istiyordu. II. Abdülhamit’in elektrikli ve kaldırıcı aletlere karşı hassasiyetinin olduğunu bilen Sadrazam Halil Rıfat Paşa, Hariciye Nezaretine bu aletin ne olduğunu araştırılması için çalışmalar başlattı. Sonuç olarak 20 Eylül 1896 tarihinde hazırlanan bir raporla; sinematograf adı verilen bu aletin ilmi açıdan insanlık için faydalı olduğu sadrazama bildirildi. Bu raporla ülkemizde sinema faaliyetleri erken bir zaman da başlamış oldu. II. Abdülhamit’in hassas, temkinli, kuruntulu, herkese güvenmez ve öldürülme korkusu sinemanın gelişimini etkileyen unsur olmuştur. Sultanın sinemaya karşı temkinli durmasında ki en önemli sebeplerden biri de Osmanlı aleyhine propaganda aracı olarak kullanılmasıydı. Bu nedenlerden dolayı sinema devlet kontrolü altında varlığını devam etmiştir (Özuyar, 2004:11-12).

Osmanlı imparatorluğunda ilk sinema gösterimi 1897 yılında Yıldız Sarayında Sultan II. Abdülhamit karşında yapılmıştır. Halka açık olarak ilk gösteri yine aynı yıl içinde Sigmound Weinberg tarafından Galatasaray’da bulunan “Sponeck” birahanesinde yapılmıştır (Gökmen, 13-14).

Halka açık ilk gösterimden sonra bazı kitleler sinemanın günah olduğunu öne sürüp uzak durmuşlardır. Sinemanın gayrimüslim kişiler tarafından sunulmasından dolayı ve dinsel kültürün benimsetilmesi endişesinden dolayı bazı çevreler tarafından günah sayılmıştır. Bu dönem de kadınların sinemaya gitmeleri yasaklanmıştır. İlk defa haftanın belirli günlerinde kadınlar için sinema gösterimi düzenlenmiştir. Kadınların ve erkeklerin bir arada sinemaya gitmeleri yasaklanmıştır (Evren, 2006:22). Buna rağmen bazı kitleler tarafından sinemaya giden kadınlara saldırılar düzenlenmiş ve bunun üzerine 1903 yılında “Sinema Nizamnamesi” ile sinema ile ilgili bir düzenleme yapılmıştır (Özuyar, 2007:14).

Dönemin dahiliye nazırı Talat Bey, yabancıların film gösterimine izin verirken iş film çekmeye gelince izin verilmemiştir. Bu yasaklamanın sebebi casusluk faaliyetlerini engellemek için yapılmış olabilir. Balkan savaşları sırasında sinemanın gücünü ve önemini kavrayan kuruluşlardan olan “Rumeli Muhacirîn-i İslamiye Cemiyeti Merkez-i Umumîsi” savaşın yıkımını, acılarını gösteren bir film yapmak istemiş ama Talat Bey gerekli izinleri vermemiştir. Eğer izin verilseydi şimdi balkan savaşıyla ilgili elimizde zengin bir arşiv bulunacaktı. Bilinen ilk filmin 1905’te Yıldız Camii’nin avlusunda çekilmiştir. Ama filme ait bir kayıt bulunmadığından ilk film olarak sayılmamaktadır. Çekilen bir başka film ise 1909’da filmle ilgili Servet-i Fünûn Dergisi’nde çıkan bir fotoğraf bulunmaktadır. Çeken kişi ise Sigmund Weinberg’di ama yine elimizde film bulunmamaktadır (Önder- Aydemir, 2005:117-118). 1908 yılında Fransız “Pathe Freres” firması Tepebaşı Tiyatrosunda “Pathe” isimli sinema salonlarıyla film gösterimine başlar. Pathe, II. Meşrutiyet’in ilan edilmesinden V. Mehmet’in tahta geçmesini, seyahatlerini, ordusunu ve yeni açılmış olan parlamentonun açılışını filme çekmiştir. Bu görüntülerle “Osmanlı Parlamentosunun” açılışı adıyla bir belgesel film olarak 1 Mart 1909 yılında Pera seyircisi, diplomatlara ve parlamento üyelerine gösterilmiştir (Akt: Uzdu, 2016: 82). Bugün elimizde bulunan film V. Sultan Mehmet Reşat’ın Selanik ve manastıra yapmış olduğu ziyaretlerini kayıt altına alan Makedonyalı Manaki kardeşler tarafından 5-6 Haziran 1911’de çekilmiştir (Önder- Aydemir, 2005:118).

Ruslar tarafından 1893’de sultan II. Abdülhamit’ten izin alınıp yapılmış olan Ayestefanos Abidesi’nin içi savaş sırasında ölen Rus askerlerinin kemikleri ile doldurulmuş. I. Dünya Savaşı esnasında Enver paşanın emriyle yıkımı istenmiştir (Gökmen;26). Yıkım esnasında “Ayestefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışının filme alınarak milli duyguların depreştirilmesi amacıyla bir propaganda malzemesi olarak kullanılması ve yine aynı amaçla filmi bir Türk kameramanın kayıt etmesi istenmiştir. Daha önce sinema operatörlüğü yapmış subay olan Fuat Uzkinay 14 Kasım 1914 günü yıkılan Rus abidesinin yıkılışını filme almakla görevlendirilmiştir. Ama filmin kayıtları, görüntüleri günümüzde elde olmadığı için filmin çekilip çekilmediği konusunda ki muamma devam etmektedir. Filmin kayıtları savaş ve işgaller sırasında kayıp olduğu düşünülmüştür. Genel olarak “Ayestefanos’taki Rus Abidesi’nin yıkılışı Türk film tarihinin ilk filmi olarak kabul edilmiştir (Akt: Uzdu, 2016: 83).

Sinema faaliyetlerinin artmaya başlamasıyla ülkede ki sinema salonlarının sayısında da artış yaşanmıştır. Sinema alanındaki gelişmeler Avrupa kökenli film şirketlerinin de yatırım yapmasını sağladı ve İstanbul'daki sinema salonlarında büyük bir artış yaşandı. Bu artıştan sonra yerli müteşebbisleri de bu sektöre yöneltti. Türkiye'nin ilk yerli sinema salonu olan "Milli Sinema" açıldı. 1914 de Şakir ve Kemal Seden kardeşler ile Fuat Uzkınay ortaklığıyla "Ali Efendi Sineması" açıldı. Açılan salonlar sinema sektöründe ciddi bir rekabeti de beraberinde getirdi. Sinema alanındaki değişen bu gelişmeler ve insanların sinemaya olan ilgisinin artması sinemanın bağımsız bir yayın olarak hayatına devam etmesini sağlamıştır (Özuyar, 2007: 14).

2.2.2. İlk Dönem Türk Sineması(1915-1922)

Fuat Uzkınay, Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilen filmi "Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" nı çektikten bir yıl sonra (1915) de Enver Paşanın emriyle Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulduktan sonra başına Sigmund Weinberg getirilir yardımcısı olarak da Fuat Uzkınay atanır. Weinberg ve Uzkınay birlikte film çekimlerine başlarlar. Bunlardan ilki "Leblebici Horhor" oyuncularından birisinin vefat etmesiyle film yarım kalır. Bir diğer filmleri ise "Himmet Ağanın İzdivacı" (1916-1918) filmi oyuncuların askere alınmasıyla film yarım kalmıştır daha sonra Uzkınay filmi kendisi tamamlamıştır. Osmanlı Romanya'ya savaş açınca Romanya asıllı olan, Sigmund Weinberg Merkez Ordu Sinema Dairesi'ndeki görevinden alınmıştır yerine Fuat Uzkınay getirilmiştir. Uzkınay, kendisini gerek görüntü yönetmeni gerekse belgesel film yönetmeni olarak geliştirerek faal bir şekilde sinemayla ilgilenmiştir. 1919'da Malul Gaziler Cemiyeti'nin film çalışmalarıyla ilgilenir. Uzkınay, Türk Sinemasında tiyatroyla ilgisi olmayan ilk gerçek sinemacıdır. Bu dönemin bir diğer yönetmeni ise Sedat Simavi 1917'de "*Pençe ve Casus*" bir diğer yönetmen olan Ahmet Fehim ise 1919'da "*Binnaz ve Mürebbiye*" filmini çekmiştir (Scognamillo, 2010:25-27).

Uzun zaman kadın oyuncuların rol almadığı Türk sinemasında, kadınların rol almaya başlamaları 1922 yılına değin sürmüştür. Türk sinemasında çekilen filmler de kadın oyuncu ihtiyacı gayrimüslim kadınlarla sağlanmıştır. İlk defa Türk sinemasında "*Neriman*" isimli bir Türk kadın oyuncu olarak "*Esrarengiz Şark*" isimli filmde rol almıştır. Bu dönem Türk sineması adına önemli bir yıldır. Çünkü azda olsa sinema çalışmalarının yapıldığı bir dönemdir. İlk dönem, ilk özel yapımevi olan *Kemal Filmi'n*

kurulmasıyla bu dönem kapanarak devamında “*Tiyatrocular Dönemi*” (1922-1939) açılmıştır (Maraşlı, 2011:13).

2.2.3. Tiyatrocular Dönemi ve Muhsin Ertuğrul(1922-1940)

Türk Sineması ilk adımlarını tiyatrocular önderliğinde attığı gibi ilk zamanları izleyen on yedi yıllık süreyi de tiyatrocuların tekelinde devam ettirmişlerdir. Bu çalışmalar Muhsin Ertuğrul önderliğinde yapılıyordu. Oyuncu kadrosu yine şehir tiyatrosundan sağlanıyordu. Bu durum diğer ülkelerde görülmeyen bizim ülkemize ait özel bir durumdu. Bu özel durum sinemamızın uzun geçmişe sahip olmamasına ve yeterince ilerleyememesinin sebebi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ertuğrul’un sinemaya olan ilgisi tiyatroya olan bilgisini artırmak için gittiği Berlin de geçimini sağlamak için başvurduğu ikinci yöntemdi (Özön, 2010: 75-77). Ertuğrul’un sineması genel olarak batılı kaynaklardan esinlenerek yapılan bir anlatımdır. Dönemin siyasi algısını modernleşme, batılılaşma çabalarına paralel olarak Ertuğrul’un sinema tarzı da çağın düşünce tarzını yansıtmaktadır (Refiğ, 2013:91).

Muhsin Ertuğrul, Seden kardeşlerin kurmuş olduğu “*Kemal film*” ile yurtdışında sinema ile ilgili edindiği bilgiler doğrultusunda iki film çekmiştir. Bu filmlerden ilki “*İstanbul’da Bir Facia-İ Aşk*” Şişli güzeli olarak anılan Mediha Hanım isimli bir genel evi kadının dostu tarafından öldürülmesi ele alınmıştır. Ertuğrul yönetmenliğinde yapılmış ikinci film ise Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun eserinden uyarlanmış olan “*Boğaziçi Esrarı*” (Nur Baba) filmidir. Filmin konusu, tekkesini güzel ve zengin kadınlar için tuzak olarak kullanan Bektaşî şeyhinin serüvenini anlatmaktadır. Bazı Bektaşî çevreleri tarafından eleştirilen film daha ilk gününde bir topluluk tarafından kemal film stüdyosunu basıp, dekorları yıkıp oyuncularını tartakladılar. Ermeni oyuncular Bektaşî giyimiyle stüdyodan kaçmayı başardılar ve sonrasında halkın tepkisinden korktukları için bu filmde oynamadılar. Filmin tamamlanması polis korumasıyla gerçekleşti. Film bittikten sonra gösterilmesine yeni bir işgal saldırısı olacağı düşüncesiyle izin verilmedi. Film İstanbul’un kurtuluşundan sonra *Boğaziçi Esrarı* adıyla piyasaya sürüldü (Onaran, 2013:120-122). Ertuğrul’un, üçüncü filmi olan “*Ateşten Gömlek*” bu dönemde yapmış olduğu en önemli filmidir. Bu film Türk sinemasının konulu ‘ilk kurtuluş savaşı Filmi’dir. Aynı zamanda filme kaynaklık eden bu roman Halide Edip Adıvar’ın ‘ilk kurtuluş savaşı romanıdır. Bir belgeye göre Ateşten Gömlek filminin çekilmesini isteyen Atatürk’tür.

Ayrıca Adıvar'ı Çankaya köşküne davet edip filmde mutlaka kadın oyuncuların rol alması gerektiğini söylemiştir (Özgüç, 1992). Kemal Film'in çalışmalarına son vermesi üzerine işsiz kalan Ertuğrul, İpek Film ile yeni bir ortaklığa girdi. Ertuğrul'un ipek film için hazırladığı program oldukça basitti. Tiyatro dönemi bitince boşta kalan oyuncuları yanına alıp daha önce oynan oyunları senaryolaştırıp beyazperdeye aktarmaktı. 1923 yılında kurtuluş savaşını konu alan sinema filminde “*Neyyire Neyir*” isimli bir Türk kadın oyuncu olarak oynamıştır. İlk kez gayri Müslim kadınlar dışında Müslüman bir kadın filmde rol almıştır. Yine 1931 yılında ilk sesli Türk filmi olan “*İstanbul sokaklarında*” Mısır, Yunanistan, Türkiye ortak yapımı olan film, Ertuğrul tarafından çekilmiştir (Özön, 2010: 99-103).

Ertuğrul 1922'den başlayarak yaptığı yirmi dokuz film içerisinde en çok ses getiren üç film bulunmaktadır. Bunlar; “*Ateşten Gömlek, Bir Millet Uyanıyor, Aysel, Bataklı Damın Kızı*”dır. 1922-1939 yılları arasında sinemanın tek adamı olan Ertuğrul tekelinde ilerleyen sinema da olumlu ve olumsuz yönde gelişmeler yaşanmıştır.

Özön, sinemamızın ilk dönemine nazaran Ertuğrul döneminde iki film şirketi kuruldu. Devletin sinemaya kayıtsız kalmasına karşılık bu özel kurumlar Türkiye’de sinemacılığın devamını sağladılar. Yine bu dönemde her ne kadar iyi birer örnek olarak gösterilmese de farklı türlerden filmler yapılmıştır. Türk kadınlarının filmlerde rol alması yine bu dönemde olmuştur. Yine ilk sesli film bu dönemde yapılmıştır. Yukarıda saydıklarımız bu dönemin olumlu yönlerini içermektedir. Bunun dışında olumsuz yönde eleştirdiğimiz yönleri de bulunmaktadır. Bilindiği üzere Muhsin Ertuğrul ve arkadaşları, özünde tiyatrocudur. Sinemayla uğraşırken tiyatronun etkisinden kurtulamamıştır. Yaptığı filmleri sanki bir tiyatro oyunu sergiliyor gibi ele almıştır. Sinemayı ikinci bir gelir kapısı olarak görüyorlardı. Tiyatro oyunlarında küçük değişiklikler yaparak sinemaya uyarlamışlardır. Abartılı oyunculuklar sergilenmiştir. Yapılan filmler çoğunlukla tiyatrodan ve batılı kaynaklardan uyarlanmıştır. Türk sineması uzun bir dönem Ertuğrul’un tekelinde kalmış ve sinema kendine özgü bir dil geliştirememiştir (Özön, 2010:118-120).

Muhsin Ertuğrul’u eleştiren ve savunanlar olmak üzere ikiye bölünmüş bir görüş ayrılığı vardır. Yaklaşık yirmi yıl boyunca sinema tek bir kişinin elinde kalmış özellikle sesli dönmeden itibaren ne yapımcı ne de yönetmen olarak sinemayla ilgilenen kimse

olmamıştır. Ciddi manada eleştirilere maruz kalan bu “*tek adam*” özü itibariyle; oyundan, oyunculuktan, dekordan, müzikten, giysiden anlayan tiyatro alanında büyük başarılar sağlamış bir tiyatrocudur. Bir tiyatro adamının sineması, sinemanın henüz kendine kalıcı yer edinemediği, hevesli yapımcıların elinde kaldığı bir ülkede farklı bir şekilde düşünülemezdi. Ertuğrul kendi yapmış olduğu sinema hakkında fazla konuşmamıştır. Belki de anlatacağı fazla bir şey yoktur. Aslında sinemayı ikinci bir kazanç yolu olarak gördüğünü söyleyenleri haklı çıkarırcasına kendi cümleleriyle söylemiş olduğu cümleyi aktaralım; “*Zaman sınırı ve para kazanma hırsı olmadan bir film çevirmeyi bende isterdim, ama olmadı işte!*” (Scognamillo, 2010:67-68). Ertuğrul zamanında her ne kadar sinemanın gelişimiyle ilgili yanlışlar yapılmış olsa da kimsenin cesaret etmediği bir dönemde Ertuğrul elini taşın altına koyup her ne amaçla olursa iyi ya da kötü sinemayla ilgili o dönemde şartlarında yapacakları yapmıştır.

2.2.4. Geçiş Dönemi (1940-1950)

1940 -1950 yılları arası sinemada geçiş dönemi olarak bilinmektedir. Tiyatrocular dönemi ve sinemacılar dönemi arasında kalan ve sinemacılar dönemine hazırlık evresidir. Bu dönemin başlangıcı 2. Dünya Savaşının olduğu karanlık zamana denk gelmektedir.

Bu dönemin özelliği sinemada, tiyatro ağırlığının ve Muhsin Ertuğrul etkisinin devam etmesinin yanı sıra yabancı filmlerin ülkemizde gösterilmeye başlanmış olmasıdır (Scognamillo, 2010:83). Geçiş döneminin yarısı Türkiye savaşa girmediği halde savaşın getirmiş olduğu ağır şartlardan etkilenecek geçmiştir. Savaşın bir diğer etkisi ülkemize çok sayıda yabancı filmlerin girmiş olmasıdır. O dönem ABD’nin filmlerinin yanı sıra mısır sinemasının filmleri de ülkemize girdi. Mısırdaki sinema bizim ülkemizden daha sonra gelişmesine rağmen Arap ülkelerdeki geniş pazar sayesinde sinema hızla gelişti. Arap şarkıcıların rol aldığı filmler ülkemizde el üstünde tutuluyordu. Arap filmleri bir bakıma bizim tiyatrocular dönemi filmlerinin benzeriydi. İzleyicilerin bu tarz filmleri pekiştirmesine neden olup hem izleyicide hem de sinemacının sinema zevkinin bozulmasına neden oldu (Özön, 2010:125-128).

Geçiş dönemi savaş ortamı içinde başlayıp sonrasında ise tiyatrocular döneminin tek rejisörünün aksine sayıca daha fazla ama aynı özellikleri barındıran kalabalık bir “tiyatrocular” topluluğu rejisörlüğü başladı. Bu rejisörler genel olarak şöyle sıralanıyor;

Faruk Kenç, Şadan Kâmil, Ferdi Tayfur, Hadi Hün, Adolf Körner gibi isimleri sıralayabiliriz. Bu dönemde Halil Kâmil'in kurduğu sonradan Ha-Ka film adı ile faaliyetine devam eden film stüdyosu genelde yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesi, yani dublaj işiyle uğraşıyorlardı (Özön, 2010:128). Bu dönemde ses ve dublaj tekniği Mısır ve ABD'den gelen filmler sayesinde de gelişim göstermiştir. Hatta bu dönemde yabancı filmler seslendirilerek Türkçe film diye piyasaya sürülmüştür.

Ülkemizde devlet ile sinema arasındaki bağ 1939 yılında yürürlüğe giren sansür tüzüğü ile farklı bir yapı kazanmıştır. Filmlere uygulanan sansür dönemin siyasi düşüncesine eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan; muhafazakâr ya da sosyalist olarak eleştiren bütün filmleri engelleme özelliği taşımıştır. 1940 yılından sonra da sansür olayı etkisini göstermeye devam etmiştir (Akt. Yılmaz, 2018:25) 1948 yılında yaşanan önemli bir gelişme ise belediyeler tarafından yapılan Rüsum indirimidir. Devletin yerli filmlerinde %20 yabancı filmlerden ise %70 aldığı vergi fiyatlarında indirim sağlanmıştır. Bu indirim sonucunda Türkiye'de aynı anda yabancı sinema filmi ithal eden (Mısır, ABD vb.) dublajlayıp Türkçeleştiren ve bunların akabinde yerli film yapıp bunları ihraç eden bunlara ilave olarak sinema salonu işletmeciliği ve film dağıtımı yapan Türkiye'ye özgü girişimciler ortaya çıkmıştır (Tunç, 2014:1).

Özön 'ün geçiş çağı olarak adlandırdığı bu dönem de 14 'e yakın yapımevi 50'ye yakın film çekmiştir. İlk filmlerini bu dönemde veren yönetmenlerin içerisinde çoğunluğu yine tiyatro kökenli kişilerdir (Scognamillo, 2010:106). Bunların içinde doğrudan sinema eğitimi görmüş yönetmenlerde bulunmaktaydı. Ama buna rağmen rejisör çalışmaları çokta başarılı olmamıştır. Genellikle sinemanın belirli bir teknik kolu olan ses, fotoğrafçılık, fotoğraf yönetmenliği gibi dar meslek eğitimi almışlardır. Her ne kadar geçiş dönemi rejisörleri tiyatrocuların etkisi altında kalmış olsalar da aldıkları eğitim, yetişme tarzlarıyla kendilerinden sonra gelecek olan sinemacılar kuşağına daha yakın bulmuşlardır (Özön, 2010:150). Geçiş dönemi, sinema adına çok fazla yeniliklerin yaşandığı bir dönem olmasa da teknik açıdan gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Sonrasında gelecek olan sinemacılar kuşağını kendilerine daha yakın görmüşlerdir. Ayrıca bu dönem de sinemamızda İslami değerler taşıyan filmler yapılmamıştır.

2.2.5. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

Türk sinemasının kendisini gösterdiği dönem, geçiş döneminin bitmesiyle beraber sinemacılar döneminin başlamasıyla olmuştur. Bu dönemin başlangıcı, Ömer Lütfi Akad'ın *Vurun Kahpeye* filmiyle yönetmesiyle başlangıç olarak sayılmaktadır.

Akad ilk zamanlar sinemayla değil tiyatro ile ilgiliydi sonrasında almış olduğu eğitim sayesinde projeksiyon amirliğine başladıktan sonra dönem noktası olarak nitelendirilen *Vurun Kahpeye* (1949) filmi'nin senaryosunu hazırladı. Filmin çekimini de üstlenen Akad'ın başlangıçta ki tecrübesi tiyatro tecrübesidir. Tabi o dönem içinde ne tiyatrocusu ne de bir sinemacıdır (Scognamillo, 2010:131). Akad'ın “*Vurun Kahpeye*” için yönetmen koltuğuna oturduğu filmi Halide Edip Adıvar'ın aynı isimli romanıdır. Film de Kurtuluş Savaşı zamanı Millî Mücadele dönemi konu alınmıştır. Milli duyguları ön plana çıkarttığı için toplum tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Bunun yanı sıra filmdeki din adamı tiplmesi nedeniyle tepkiler almıştır. Filmin gösterimden kaldırılması istenmiş ve sansür uygulanmıştır. Tepkilere yol açan karakter ise Hacı Fettah tiplmesidir. Hacı Fettah; kurtuluş savaşı esnasında devletin aleyhine Yunanlılarla iş birliği yapan, Kuvayı Milliye karşıtı bir din adamı olarak yansıtılmıştır. *Vurun kahpeye* filmi Türk sinemasında dini temsil eden kişilerin kötü gösterildiği ilk film olarak gösterilmektedir. Bu dönemde dini öğelerin olumsuz olarak gösterildiği bir başka film ise Muharrem Gürses'in yapmış olduğu “*Kubilay*” isimli filmidir. *Vurun Kahpeye* filmindekine benzer bir senaryo vardır. Hacı Fettah yerine Mehmet derviş isimli bir din adamı çıkar karşımıza.

Akad'ın diğer ön plana çıkan filmi, İstanbul'da yaşanan gerçek bir olaydan yola çıkılarak yapılmış olan *Kanun Namına* (1952)'dir. Akad bu filmiyle güncel bir olayı sinemaya aktarmakla kalmayıp filmi geçeğe yakın mekanlarda çekerek canlılık kazandırmıştır. Senaryosunu ise ilerde yönetmen koltuğuna oturacak olan Osman Seden yazmıştır (Scognamillo, 2010:134). Akad, yapmış olduğu filmlerle kendisini tiyatrocular dönemi yönetmenlerinden ayırıp, “sinemacılar çağına” ilk önemli sanatçısı durumuna sokuyordu. Akad'ın sinema anlayışı, tekniği, sinema dilini kullanışı, sahne düzeniyle, oyuncularını yönlendirmesiyle sinemamızın ilk dönemlerinde ki tek rejisör Muhsin Ertuğrul'un tam zıt kutbunu meydana getirmiştir. Ertuğrul sinemayı ne derece tiyatrolaştırmış ise, Akad da tiyatro üzerine kurulan sinemamızı, o derece sinema

özellikleri kazandırmıştır (Özön, 2010:166). Bu dönemin diğer önemli isimleri; Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman F. Seden, Muharrem Gürses, Memduh Ün gibi isimlerdir.

Genel itibariyle 1950’li yıllarda ve sonrasında Türk sinemasında iki farklı üretim ve anlatım biçimi oluşmuştur. Muharrem Gürses, Faruk Kenç, Seyfi Havaeri gibi “Yeşilçam” döneminin ilk örneklerini veren sinemacılar, bir diğer yanda ise Metin Erksan, Lütfi Akad, Halit Refiğ gibi entelektüel yönetmenlerin yapmış olduğu filmler bulunmaktadır. Sinemanın toplumsal bir sanat olarak anlaşılması, sinemamızda ana etken olan Yeşilçam sinemasıyla değil, sonrasında bağımsız yönetmenlerin oluşturduğu özgün sinema arayışlarıyla ortaya çıkmıştır (Sim, 2015:419). Bu yıllar içerisinde sinemada en canlı zamanlar yaşanmıştır. Sinemamız ilk dönmlerine nazaran birden büyüyüp tomurcuklanmış film yapmak isteyen herkese kapılarını açmıştır. Bu süre zarfında; sinemacılar, oyuncular, teknisyenler yetişirken diğer bir yanda ise bir bölümü hemen unutulup gidecek, bir bölümü de geçen zamana dayanabilecek ve baş yapıt olarak nitelendirilebilecek değerli eserler üretilmiştir. Bu karışık ve son derece ilginç olan bu dönem olumlu ve olumsuz, iyi ve kötünün bir arada olduğu bir dönem olmuştur (Scognamillo, 2010: 156).

1950’li yıllar sinemada yaşanan değişimlerin yanı sıra devlet politikalarında da önemli ölçüde değişimler yaşanmıştır. Siyasi alanda yaşanan popülist politikalar sinemada da kendisini göstermiştir. Böylelikle “Yeşilçam Sineması” ortaya çıkmıştır. Artış gösteren sinema salonlarıyla birlikte, ülkenin farklı illerinden salon işletmecileri Yeşilçam’ı kendi istekleri doğrultusunda yönlendirmeye ve film sipariş etmeye başlamış bunun sonucunda ise birbirine benzer birçok yapım ortaya çıkmıştır. Yapılan filmler genelde masal tadında, gerçekleşmesi mümkün olmayan şeyleri gerçekleştirmektedir. İzleyiciler de kendi yaşamlarında hayal ettikleri ama gerçekleşmeyen arzularını, hayallerini filmlerde görmekten haz duymaktadır. Yeşilçam sineması genel manada ticari amaçlıdır. Mısır ve Amerikan filmleri tekrardan yapımcıların istekleri doğrultusunda, istedikleri oyuncuları (böylelikle yıldız sistemi gelişmiş), gişesi getirisi yüksek olacak filmlerin çevrimlerini yeniden yapılmaya başlanmıştır. Aynı konular tekrar edince Türk sineması toplumsal konulardan uzaklaşmıştır (Koluaçık ve Kula Demir, 2013:2-3).

1950 yılında siyasi olarak Demokrat partinin iktidara gelmesiyle birlikte siyasal, toplumsal ve ekonomik anlamda büyük bir değişim ve dönüşüm yaşanmıştır. Yılmaz;

Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte 1950'lere kadar devam eden modernleşme çabaları ve batılılaşma çalışmaları, bu yıllardan sonra bazı sanatçı ve düşünür kişiler tarafından eleştirilmeye ve yeni çözüm yolları aramaya başlanmıştır. Bütün bunların sonucunda 1950'li yıllarda ülkemiz sineması, modernleşme ve batılılaşma politikalarının sebep olduğu toplumsal değişimde ki sorunlara eleştirel ve yeni bir çözüm yolu üretecek senaryolar ortaya koymaya başlamıştır (2018:28). 1962'de yayınlanan "Yılların Öcü" filmi, toplumdaki ağılık sistemini ele alarak zengin ve fakir arasındaki ayrımı eleştirel bir biçimde inceleyerek toplumsal sorunların sinemaya yansıdığını göstermektedir.

1960 Askeri Darbesi sonrasında 1961 yılında çıkarılan yeni anayasa toplumda büyük bir umut yaratmıştır. Anayasanın sağladığı imkanlar sayesinde Türkiye devletin de yaşayan vatandaşların en verimli, en uygar ve en çağdaş yılları hukukun önderliğiyle birlikte özgür bir aydınlanma dönemi yaşanmıştır. Yaşanan bu değişimlerin sinemaya etkisi yadsınamayacak kadar fazladır. Toplumda yer edinmiş olan eşitlik, adalet, hak, özgürlük gibi konuların yanında o yıllar içerisinde etkisini gösteren göç, gecekondulaşma gibi sorunlar sinemamızın değindiği konulardan olmuştur (Kasım ve Atayeter, 2012: 22).

Sinemacılar dönemine genel itibariyle bakacak olursak bu yıllar içerisinde iki farklı sinema dili kullanılmıştır. İlk etapta Yeşilçam sinemasını yaşatan sinemacılar; sonrasında ise toplumsal sorunları gören ve sinemaya yansıtan yönetmenler olarak iki farklı bakış açısı hâkim olmuştur. İkinci Dünya Savaşından sonra Avrupa'da ortaya çıkan "Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga" akımlarının etkileriyle Türk Sinemasında da yeni arayışlara girilmiştir.

2.2.5.1. Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı

Toplumsal Gerçekçi Sinema akımının ortaya çıkmasında 1960 Darbesi'nin ve 1961 yılında oluşturulan yeni anayasanın etkisi büyüktür. Darbe sonrasında Türkiye gündemine yeni görüşler, yeni fikirler ve yeni akımlar girmiştir. 1960 darbesinin Türk siyasal, kültürel ve toplumsal hayata etkisi üzerine farklı çevreler olumlu ve olumsuz yönde birçok eleştiride bulunmuştur. Koluçık ve Kula; Yaşanan bu etkiler Türk sinemasında da yansımaları bulmuştur ve akabinde 1961 anayasası ile desteklenen bu yeni görüşler sinemaya özerk bir ortam hazırlayıp daha öncesinde ele alınamayan, korkulan konuları işlemeye başlamıştır. Sinemacılar, toplumsal konulara eğilmeye

başlayıp sinemanın öz ve biçiminde ki “dil” sorununu ele almışlardır. Sinemaya ticari bir faaliyet olarak bakmayan, sinema dili kaygısı güden ve toplumsal konuları işleyen birkaç yönetmen ortaya çıkmıştır (Koluaçık ve Kula; 3).

“Toplumsal gerçekçi sinema” tabiri Türk sinema tarihini yazanlarca tercih edilen bir tanımlama olmamıştır. Metin Erksan’ın 1960 yılında “Gecelerin Ötesi” filmiyle başlayan bu dönemde yapılmış olan filmlerin bazıları Yeşilçam klasiğinden ayrılan özelliklerinden dolayı birkaç yönetmenin vermiş olduğu bir isimdir. Yoksa Avrupa’da ki gibi Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımları gibi ortaya çıkan toplumsal bir hareket ve akım söz konusu değildir. Türkiye’de böyle bir akımın doğup gelişmesi için yeterli bir zemin, bilgi birikimi mevcut değildir (Teksoy, 2009b:914-915). Dolayısıyla toplumsal gerçekçi sinema akımı diye bir sinema akımı hatta böyle bir dönemin varlığı bile sinema tarihi yazanlar tarafından tartışma konusudur. Ancak 1960-1965 yılları arasında böyle bir sinema anlayışı genel itibariyle kabul görmüştür.

Bu dönemin öncülüğünü başta; Metin Erksan, Memduh Ün, Halit Refiğ, Ertem Göreç gibi yönetmenlerin önderliğinde olan Toplumsal Gerçekçi sinema anlayışının kaynaklarına bakacak olursak; ilki dünya sinemasında çığır açan İtalyan yeni gerçekçilik akımı bir diğeri ise; Türk edebiyatında başlatılan toplumcu harekettir. Özellikle; Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir gibi usta edebiyatçıların başlattıkları toplumcu hareketin sinemada ki yansımaları olarak görülmüştür. İlk etapta köy edebiyatı oluşturulmuş sonra şehir, köyden kente göçün getirdikleri, işçilerin yaşayışları sorunları Türk edebiyatının konusu olduğu gibi sonrasında Türk sinemasının da konusu olmuştur. Uçakan’a göre 27 Mayıs İhtilalinden sonra ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçilik, “Marksist” zihniyetin Türk Sinemasına yansımaları olarak görmektedir (Uçakan, 1977:24). Bu dönemde sinemamız Marksist anlayışa sahip yönetmenlerin elinde olduğu için yapılan filmlerde de bu anlayış etkili olmuştur. Bu anlayışta dinin konumu Marksist din anlayışından farklılık göstermeden belirlenmiştir. Yani din, sınıf mücadelesi yapısında örgütlenen toplumsal yapıda, üst konumda bulunanların alt konumdaki sınıfları ezmek ve kontrol altına almak için geliştirdiği bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk toplumunda ve sinemasında ise dinin konumu; haksızlığa uğrayanların, hor görülüp aşağılananların değil; haksız yere gücü elinde bulunduranların sahiplendiği bir değer olarak ortaya çıkmaktadır (Yenen, 2011: 42).

Bu dönemin öne çıkan filmleri; Metin Erksan'ın “Gecelerin Ötesi, Susuz Yaz, Yılanların Öcü” ve Halit Refiğ'in önemli filmleri ise; “Haremde Dört Kadın, Şehirdeki Yabancı” dır. Bu filmler genel itibariyle Marksist düşünce temeline sahip oldukları için dini ve ahlaki değerlere karşı olumsuz tavır almışlardır. Abisel; Toplumsal Gerçekçi filmlerde, geleneksel anlatını tüm özellikleri yapılan popüler filmlerde olay örgüsünü ve karakterleri bir çatışma etrafında inşa etmektedir. Bu dönemle birlikte yapılan filmlerin dramatik gerilim noktası, modernleşme süreci ile toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler vasıtasıyla kurulmaya başlandı. Kente göç süreciyle birlikte geleneksel il modernlik arasında ki çatışma filmlerde kendisini daha sık göstermeye başlamıştır. Filmlerde modern kesim belirli karakterle (doktor, mühendis, öğretmen) gösterilirken bu yeni zihniyete karşı çıkanlar ise olumsuz karakterlerle (hoca, ağa) temsil edilmiştir. Yerel filmlerde modernleşmenin etkisiyle akıl- bilgi ikilisi önemli bir konuma sahiptir. Yapılan filmlerde, akıl- bilgi terimlerine ters olan büyü yapma, tütsü, muska yazma gibi konular sıklıkla ele alınmış, özellikle kırsal bölgelerde ki hocaların bu yöndeki davranışları gerçek dışı bir şekilde ele alınılarak bu yolla din adamı, toprak ağası ve muhtarlar modernleşmenin karşısında ki güçler olarak ele alınmıştır (1994:87-101).

Bu dönem için yönetmenler farklı görüşler benimsemişlerdir. Uçakan'a göre; 1960'a kadar çekilen filmler gerçeklikten uzak, “göbek havası” ile avutulan, sinema salonlarında uzun süre tutulan kimi zaman ağlatılan kimi zaman kahkaha tufanı'na boğulan halk ülke gerçeklerinden uzaklaştırılmıştır toplumsal gerçekçi akımla ülkenin sorunlarıyla ve durumuyla yüzleşme fırsatı bulmuştur (1977:25-26). Uçakan'ın olumlu ifadelerinin tersine Nijat Özen ise bu akımı ağır bir şekilde eleştirmiş hatta böyle bir akımın Türk Sinemasında varlığını kabul etmemiştir. Bu dönemde çekilen filmlerin kaynağını, dönemin kültürel ve toplumsal üretim şekillerinden almış olsalar dahi bilinçli olarak derinlemesine ve bilinçli bir gerçeklik ortaya koyamamıştır. Hatta, bu akımın batıda bir moda olduğunu ve Türk Sinemasına da yansması olduğunu dile getirmiştir (Koluaçık ve Kula Demir, 2013:4).

1965 yılına doğru toplumsal gerçekçi anlayış etkisini yavaştan kaybetmeye başlamıştır. Yapılan siyasi seçimlerde Demokrat Parti'nin devamı olan Adalet Partisi'nin seçimleri kazanmasıyla birlikte 1961 darbesinden sonra Türkiye'ye tekrardan sağ ideoloji iktidar olmuştur. Adalet Partisi'nin gücü eline almasıyla birlikte toplumsal gerçekçi sinema anlayışına ket vurulmuş yönetmenlerin geneli ideolojik bir amaç taşımamalarına

rağmen Marksist bir anlayışla film çekmeleri zora girmiştir. Toplumsal gerçekçi anlayış etkisini yitirmeye başlamasında ki bir sebep ise bu anlayışta ki yönetmenlerin aralarında ki çatışma ve yol ayrımına girmeleridir (Uçakan, 1977:36). Yol ayrımına giren yönetmenler ikiye bölünür ve farklı iki akım ortaya çıkar bunlar; Marksizm'e bağlı "Devrimci Sinema" ve Türk halkının ulusal kültürünü, sinema vasıtasıyla anlatmaya çalışan "Ulusal Sinema" akımıdır.

2.2.5.2. Ulusal Sinema Akımı (Halk Sineması)

Halit Refiğ 1965 yılından önce halk sineması tabirini ortaya atmış ve kullanmıştır. Halk sineması "halka dönük sinema" olarak nitelendirilmiştir. Refiğ; sonrasında ise "Ulusal Sinema" kavramını ortaya atmıştır.

Halk sineması kavramının ortaya çıkmasının ilk dayanağı, Türk sinemasının ekonomik yapısı ile ilgilidir. Refiğ'e göre Türk sineması halkın parası ile finanse edildiği için 'halk sineması' dır. Türk sineması yabancı sermaye tekelinde kurulmadığı için batılıların sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir. Halk sineması doğrudan doğruya halkın emeği ve sermayesiyle kurulduğu için halk sinemasıdır (Coşkun, 2008:50). Bu yüzden Yeşilçam sinemasına düşen görev halkı bilinçlendirmeye, toplumsal kaygılar taşıyan filmler yapmaya yönelik değil genel itibariyle halkı eğlendirmeye günü kurtarmaya, halkı sıkıntılardan uzaklaştırmaya yönelik filimler yapmaktadır.

Sinemaya ilk etapta "toplumsal gerçekçi olarak başlayan Refiğ, sonrasında fikrini değiştirip bu yönde filmler yapmaktan vazgeçmiştir. Çekmiş olduğu filmleri "sakat" olarak nitelendirmiş, batı özentisi olduğu bir dönemden vazgeçmiştir. Batı etkisinde yapılmış olan filmleri de reddettiğini dile getirmiş Türk sineması kaynağını Türk kültüründen alması gerektiğine inanmıştır (2013: 89). Scognamillo ise halk sinemasını; ideolojik yapısı olan bir kuram olarak değil ekonomik ve estetik bir kuram olarak nitelendirmiştir (Koluaçık ve Kula Demir, 2013:7). Her ne kadar Yeşilçam sineması, Halk sinemasıyla benzer olmasa da Yeşilçam sinemasını önemli görmüş halk sinemasının oluşmasında büyük payının olduğunu savunmuştur (Refiğ, 2013:90-93). İlerleyen zaman da halk sineması da Yeşilçam sineması gibi birbirinin benzeri olan filmler yapmaya başlamıştır.

Ulusal sinema akımı, toplumcu gerçekçi sinemaya ve sonrasında sürekli kendisini tekrarlayan halk sinemasına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Ama ulusal sinema genel itibariyle sinematek 'in öncülüğünü üstlenmiş olduğu batılı anlamda film yapımına karşı bir tepki ürünü olarak görülmektedir. Çünkü batılı anlayışta üretilen filmlerin halktan kopuk olduğu ve Türk insanının özelliklerini yansıtmadığı eleştirisi işlenmiştir. Ayrıca sadece ekonomik anlamda değil kültürel bağlamda da emperyalist yayılma karşısında ulusun bağımsızlığını konu alan bir anlayışla ortaya çıkmışlardır. Türk sinemasının hedeflere ulaşabilmek için milli kaynaklardan ve halktan başka desteğinin olmadığını görüşünü öne sürmüşlerdir (Koluaçık ve Kula Demir, 2013:7). Ulusal sinemacılar tezlerine bilimsel bir temele oturtmak için Kemal Tahir'in görüşlerini benimsemişlerdir. Ulusal sinema savunucuları Türk toplumunun Orta Asya'dan almış olduğu öz kültürü, kendi bünyesinde yoğurarak ve İslam kültürüyle de harmanlayıp geleneklerin yoğun olduğu ortamda belirli toplumsal ve siyasi bilince ulaşması ve bu bilinç içinde çözümlenmesi gerektiği savıyla yola çıkmıştır. Tahir'in başlatmış olduğu özümüze dönerek batıyı geçme ve ulusallaşma fikrine zamanla; Halit Refiğ, Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerde katılmıştır. Ama bu grup görüldüğü gibi homojen bir yapıya sahip değildir. Yapmış oldukları filmlerde ideolojik olarak aynı tarafta olmasalar da kullanmış oldukları dil benzerliği sayesinde Ulusal Sinema Akımında yer almışlardır (Uzdu, 2010:97). Ulusal sinema akımına büyük katkısı olan Halit Refiğ; Türk sinemasında Batıdan gelen akımlara karşı yerli olanı tercih etme düşüncesini ilk defa gündeme getiren yönetmenlerden biridir. Türk düşüncesinin dil, kültür, din, örf-adet, gelenek gibi unsurlarını Türk insanının hayatıyla harmanlayıp sinemaya taşımasıyla bilinmektedir. Refiğ; önemli bir sosyal unsur olarak gördüğü dini, diğer yönetmenlerden farklı bir konuma koymuştur. Dindar bir insan olmadığını ifade eden Refiğ, toplumun kültürel özelliklerini oluşturan unsur olarak dil ve dini göstermiştir. Dini birleştirici bir öge olarak görmektedir. Halit Refiğ sinemasında din, ülkenin maruz kaldığı batılılaşma süreci içerisinde Türk aydınlarının çözmekte sıkıntı yaşadığı kültürel bir sorun olarak göstermektedir. Türk aydını dinden uzaklaştığı zaman toplumdan da uzaklaşmaktadır. Toplumdan uzaklaştığının farkına varan aydın dinden de uzaklaştığının farkına varmaktadır. Genel itibariyle batı kültürüyle yetişmiş olan bir Türk aydınının halkından kopmasındaki sebeplerden biri de din meselesidir. Refiğ sinemasında

dini toplumsal bir olgu olarak gerçekliğe yakın bir biçimde yansıtmaktadır (Yenen, 2011:45-46).

Halit Refiğ 'in yapmış olduğu “*Bir Türk’e Gönül Verdim*” (1969) filmi, ulusal sinema düşüncesinde ve Refiğ Sinemasın da dinin kültürel ve medeniyet açısından ele alınmasıyla dikkat çekmektedir. Filmde doğu-batı medeniyetlerin karşılaştırılması sonucu İslam dininin üstünlüğü iddiasını taşımaktadır. Bu karşılaştırmada doğu- batı insanının, insani ilişkilerini, nesnelere, eşyalara, dünyaya bakış açıları karşılaştırılmıştır (Yenen, 2011:47). Refiğ ‘in yapmış olduğu bir benzer filmi ise “*Fatma Bacı*” dır. Fatma Bacı filmin ana karakteridir. Ailesini koruyup kollayan dindar bir kişiliktir. Kızları ise batı hayranı ve zengin yaşam peşinde olan karakterlerdir. Filmin finalinde yanlış düşünce içinde bulunan çocuklar, annesinin çabalarına destek vererek doğru yolu bulur (Enderun, 2012:34). Yine bu dönemde senaryosu yenilenen “Vurun Kahpeye” filmi ilk dönemin aksine baş karakter olan Aliye Öğretmenin manevi, milli duyguları kuvvetli olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk dönem cahil olarak ele alınan din adamı olan Hacı Fettah, yapılan filmde gerçek bir din adamı nasıl olması gerekiyorsa o şekilde sinemaya uyarlanmıştır.

Genel itibariyle ulusal sinema anlayışını benimseyen sinemacılar ilk etapta Marksizm’i ve batılılaşmayı öne çıkaran fikirler üretseler de yapmış oldukları filmlerde maddi değerlerden uzak kalamamışlardır. 1960’lı yılların sonuyla beraber Ulusal Sinema Akımı etkisini kaybederek yerini “Milli Sinema” akımına bırakmıştır.

2.2.5.3. Devrimci Sinema Akımı

Ulusal Sinema Akımıyla aynı dönemde ortaya çıkan “Devrimci Sinema Akımı” dönemin diğer tartışma grubunu oluşturmaktadır. Aslında Devrimci Sinema tartışmalarının başlangıç noktası, Toplumsal Gerçekçi sinemayla başlamıştır. İki grubun ortaya çıkmasında; 1961’de kurulan Türkiye İşçi Partisi ve dünyada tekrardan gün yüzüne çıkan ulusal kalkınmacı sosyalist hareket etkili olmuştur (Uçakan, 1977:74). Devrimci Sinema olarak filizlenen ilk oluşum, çağdaş ve batı üslubunda film yapımını teşvik eden Sinematek Derneği’nden ayrılan radikal bir grup genç’in (Engin Ayça, Üstün Barışta, Veysel Atayman, Mehmet Gönenç, Mutlu Parkan, Gaye Petek, Jak Şalom, Tanju Akerson, İbrahim Bergman, Ahmet Soner, İbrahim Denker, Mustafa Irgat) 1968’de

faaliyete geçirdiği “Genç Sinema Hareketi” ve yine aynı isimle çıkarılmaya başlayan dergileri etkili olmuştur. Türk toplumu sınıflı bir toplum haline gelmiş ve Türk sineması (Yeşilçam) egemen güçlerin değerlerini işleyip yansıtan kültürel araç haline gelmiştir. Devrimci sanatın ortaya çıkış amacı ise sanatçının ideolojik bilinciyle gerçekliğin değiştirilmesine yardım ederek hayatın akışını dönüştürmektir. Kısaca sanatçı, kimlerin gerçekleri yansıttığını bilerek halkıyla anlaşabilmenin yollarını araştırmalıdır. Devrimci sinema da misyon olarak, işçi sınıfının sorunlarını ele alan filmleri ön plana çıkarmaktadır (Yaylagül, 2004:266).

Devrimci sinemaya göre Türk sineması ve yurtdışından getirilen filmlerin genel özelliği, yozlaşmış kitle kültürünün oluşturduğu ürünler olmasıdır. Yapılan bu filmler sahte konularla Türk halkını oyalamaktadır. Ülkenin sinema düzeni egemen kitlenin değerlerini aktararak işçi sınıfını pasifize edip ayrıca sinema izleyicisini şartlandırıp sömürmektedir. Bu durum karşısında rahatsız olan devrimci sinemanın amacı ise izleyicisine özgürce seçim yapabileceği bilgi ve yargı değerlerini sunmaktır. Halkın duygularını sömürmek yerine halkı bilinçlendirmeyi amaçlamaktadır. Devrimci sinemayı savunanlar sinemayı evrensel bir sanat olarak görmektedir. Devrimci sinemacılar sanatı üst bir kurum olarak konumlandırmakta ve alt yapıdaki değişimlere istinaden üst yapının da değişeceğini ön görmektedirler (Yaylagül, 2004:268). Devrimci sinemacılar o dönemin politik olayları olan 1968 sonrasında dünyada ortaya çıkan sol hareketler, Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden etkilenmişlerdir. Fransız Yeni Dalga Akımından etkilenerek sinematek kurulmuştur (Koluçak ve Kula Demir, 2013:5).

Devrimci sinema anlayışı denilince ilk akla gelen yönetmen Yılmaz Güney devrimci sinemayla özdeşleşme noktasına gelmiştir. 60’lı yıllarda Yeşilçam sinemasında “çirkin kral” olarak zalime karşı mazlumun yanında yer almıştır. 1970’li yıllara gelindiğinde ise Güney’in yalnızca kariyeri açısından değil aynı zamanda Türk sineması tarafından da dönüm noktası olan “Umut” filmini kameraya almıştır. Umut filmi ise Türk sinemasının en ilerici, eylemci ve en devrimci filmi özelliği taşımaktadır (Yenen, 2011:50). Filmin an konusu; göç ve çarpık kentleşme sonucu dönüşüme uğrayan Adana’da at arabacılığı yapan 7 nüfuslu ailesinin geçimini sağlamak için mücadele veren Cabbar’ın hikayesi anlatılmaktadır. Cabbar at arabası ile insan ve yük taşıyan bir işçidir. Atının ölmesi sonucunda içinde çıkılmaz bir ekonomik sıkıntı içine düşen Cabbar bir umut olarak içinde bulunduğu sıkıntılardan kurtulmak için bir hocanın peşinden giderek

define aramaya başlamasıyla birlikte sonuç olarak ise Cabbar'ın aklını kaybetmesiyle son bulmasını anlatır. Özgüç; filmde rol alan Hüseyin Hoca/din adamı karakteri İslam'da ki din adamı karakteriyle bağdaşmamaktadır. Saptırılmış dinin öğelerle, uydurulmuş hurafe bilgilerle definenin yerini bulmak için Cabbar'ı gerçek olmayan vaatlerle yönlendirmektedir. Burada verilen mesajın alt metnine bakıldığı zaman dinin insanları kandıran, onlarla alay eden bir mekanizma olarak gösterilmiştir. İnsanları dini öğretilerle kandıran hocaların vaatlerinin boşluğu, dinin insanlara faydadan çok zararının dokunduğu, metafizik yollarla kurtuluş aramanın boş bir çaba ve zaman kaybı olduğu anlatılır (1976:33-34). Dinin ve din adamlarının toplumu uyuşturduğu insanları durağanlaştırıp geriye gitmelerine sebep olan afyon olarak nitelendirilmiştir.

Güney'in bu filmi diğer sinemacılar tarafından dinin kullanımında ki yanlışlardan ötürü eleştiri almıştır. Dini tam anlamıyla gerçek yönleriyle ele alınmadığını, dini temsil eden kişilerin bizzat İslam'ı yozlaştıran dinin düşmanları olan kişiler oldukları gibi, dini öğeler olarak göstermiş oldukları; fal bakma, gaipten bilinmeyenden haber verme gibi unsurlar İslam'ın karşı çıktığı unsurlardır (Uçakan, 1977:97).

Genel itibarıyla devrimci sinema anlayışında toplumu alt/üst yapı çatışmasıyla anlatmayı amaçlayan bu sinema anlayışında dinin konumu da toplumsal tabakalaşmanın altında bulunan; işçi, çiftçi, köylü, işsiz gibi grupların kendilerini "teskin" etmek için kullandıkları afyon olarak yansıtılmaktadır. Bu açıdan din, adaletsizlik üzerine kurulmuş bozuk toplumun devam etmesini sağlayan bir kurum pozisyonuna konmaktadır. Sosyal bir kurum olarak dinin, pozitivist yorumların etkisi altında psikologlar, sosyologlar, filozoflar kendi bilimsel kavramlarıyla açıklamaya çalışıldığından dinin asıl kendi kaynaklarının içeriğinden açıklanmadığından dolayı ortaya tamir edilmesi güç sorunlar ortaya çıkmaktadır (Yenen, 2011:49-50).

2.2.5.4. Milli-Dini Sinema Akımı

Milli sinema akımı, 1970-2010 yılları arasında Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, Salih Dirlik, İsmail Güneş, Metin Çamurcu gibi yönetmenlerin tarafından çekilen filmlerle örnekleri ortaya konan bir Türk sineması akımıdır. Milli sinema, beyaz sinema, muhafazakâr sinema, "*Hidayet sineması, İslami sinema, İslamcı sinema*" gibi farklı kavramlarla tanımlanmış; dini (İslam) bir tez olarak sinemaya aktarmayı amaçlayan bir

akımdır (Yenen, 2011: 62). Milli sinemaya verilen bu farklı tanımlamalar milli sinemanın ana muhtevasında, içeriğinde farklılık yaratmamıştır.

Milli Sinemanın başlangıcı genel anlamda 1970 yılında Yücel Çakmaklı'nın "Birleşen Yollar" filmi ve teoride ise Milli Türk Talebe Birliği'nin çalışmalarıyla kabul edilir. Yenen; Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) bünyesinde çalışma yürüten "MTTB Sinema Kulübü" nün milli sinema akımına olan etkisini Türk Sinematek Derneğinin devrimci sinema üzerinde ki etkisiyle benzerlik gösterdiğini vurgulamaktadır. Milli sinema görüşüne sahip olan kişiler Milli Talebe Türk Birliği çatısı altında toplanmışlardır. Milli sinemanın misyonu; Türk halkının öz değerlerini ortaya çıkarıp sinema vasıtasıyla bu değerleri izleyicilere yansıtmaktır. Halkın değerlerini, derin tarihini, sosyal ve kültürel değişimlerini Türk insanına anlatmayı amaçlamıştır. Bunu anlatırken yüzeysel bir bakış açısıyla değil bu görüntülerin nasıl, neden oluştuğunu anlamaya çalışmaktadır. Milli Sinema'nın genel olarak beslendiği kaynak milli kültürdür. Milli kültür ise bilim, sanat ve dinden meydana gelmektedir. Milli sinemada ele alınan din genel anlamda ahlak olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani milli sinema ahlakın temsilini ele almıştır (Yenen, 2011:62). MTTB Milli Sinema Açık oturumunda milli sinemanın tanımlanması şu şekilde yapılmıştır:

"Milli sinema ilk etapta toplum içerisindeki Türk insanının dünya görüşünü ele alıp yansıtan bir sinema olmak zorundadır. Bu da tarihimizden, dilimizden, dinimizden, kültürümüzün bilgi birikiminden elde ettiği dünya görüşüdür. Günümüzde bu dünya görüşüne ulaşılacak birçok kaynak bulunmaktadır. Orta oyunu, karagöz, halk şiiri, minyatür gibi geçmiş zamanda popüler olan bu sanatlarımız bugün eskisi kadar uygulanmasa da içlerinde taşıdıkları, kendi çağlarında ortaya koydukları sanatsal ve kültürel birikimden yararlanılmaktadır. Bu dünya görüşü kısaca doğu-batı, madde-mana çatışmasından faydalanan bir görüştür" (MTTB Yayınları, 1973:175-176).

Osmanlının son zamanlarında ve Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte ekonomik, sosyal ve kültürel alanda batılılaşma ve modernleşme politikaları Türk toplumunda etkili olmaya başlamıştır. Milli sinemayla; modern yaşam tarzı eski kültürel birikimle ve dini alt yapıyla tekrardan ele alınarak şekillendirilmeye çalışılmıştır. Kara'ya göre;

İslamileştirme olarak da nitelendirilen bu dönem, İslam'ı bir bütün olarak (siyaset, felsefe, ahlak, inanç, ibadet...) tekrardan hayata egemen kılıp akılcı bir şekilde Müslümanları, İslam dünyasını batı sömürsünden, adil olmayan yöneticilerinden, dayatılan düşünce esaretinden, taklitten kurtarıp medenileştirmek, bütünleştirmek ve kalkındırmak adına yapılan aktivist, modernist tarafları ağır basan siyasi, ilmi, fikri çalışma ve arayışların, çözüm yollarının bütünü içinde barındıran bir harekettir (1987:15). Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai Karakoç gibi yazar ve şairler de İslam'ın özünü ve kimliğini tekrardan üretip ortaya çıkartmak için kültürel alanda yaptıkları faaliyetlerle karşımıza sinemanın İslamlaştırılması olarak çıkmaktadır. Yücel Çakmaklı Milli sinema olarak adlandırdığı bu akımla kültürel anlamda ki bu mücadeleye sinemayı dahil etmiş böylece Milli sinema ile İslamcı düşüncenin ortaya çıkarttıkları faaliyetleri, Türk sinemasında dinin temsili olarak karşımıza çıkmıştır (Yenen, 2012: 241).

Milli sinema başlangıç ve gelişim döneminin (1970-1989) en önemli yönetmenleri Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakandır. Bu dönem Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* filmiyle başlamış yine Çakmaklı 1975 yılına kadar 7 filmi yaparak akımın tek ve öncü yönetmeni olmuştur. Sonrasında 1978 yılında ise devreye çekmiş olduğu 7 filmle Mesut Uçakan girmiş ve 1989 yılına kadar tek yönetmen olarak milli akımın devamını sağlamıştır (Yenen, 2011:65). Çakmaklı; "*Birleşen Yollar, Çile, Zehra, Ben Doğarken Ölmüşüm, Oğlum Osman, Kızım Ayşe*" gibi filmlerinde ticari sinemanın kalıplarına ve anlatım içeriğine bağlı kalan Çakmaklı'yı, Yeşilçam zihniyetinden ayıran tek özellik filmlerinde aşılama çalıştığı toplumu yakından ilgilendiren "milli" değerlerdir (Coşkun, 2009:78). Çakmaklı'nın yapmış olduğu filmlerde siyasal ve toplumsal düzene karşı herhangi eleştiri bulunmaktadır. Amacı kendisinin de ifade ettiği gibi toplumun son iki yüz yıldır maruz kaldığı kültürel yabancılaşmaya (Batıcılık) karşı "sanat, bilim, ilim, din" ile yerli kültür öğeleriyle mücadele etmektedir. Filmlerde genel olarak çıkan ana fikir iyi ve güzel olanın kendi geleneksel kültürümüzde, İslam'a dönmekte olduğu vurgusu yapılmaktadır. Filmlerde yansıtılan karakterler, inancı sağlam olan ayrıca batının bilgi birikimine sahip ahlaklı karakterlerdir (Yenen, 2011:67).

"*Birleşen Yollar*" filminin konusu; klasik Yeşilçam sineması tadında modernleşmenin sunmuş olduğu bütün nimetlerden yararlanan, zengin bir ailenin kızı olan Feyza ile fakir, muhafazakâr bir aileye sahip dinine bağlı olan Bilal'in aralarında oluşan ilişki sonucu Feyza'nın doğru yolu (İslam'ı) benimsemesiyle ve kendi kızını da

İslam inancının normlarına bağlı olarak yetiştirmesini konu alır. Diğer yapmış olduğu filmlerde de hemen hemen aynı konuları, doğu-batı çatışması, modernleşmenin etkilerini bunların getirmiş olduğu yıkımlardan kurtulmanın yolu olarak ise insana huzur ve mutluluğu verenin İslam'ın öğretilerinde olduğu sonucuna bağlamaktadır.

Bu dönemin bir diğer önemli ismi ise Mesut Uçakandır. Uçakan bu dönem içerisinde birçok film çekmiştir. Bunlar; “Lanet (1977), Rahmet ve Gazap (1980), Sessiz Ölüm (1985), Reis Bey (1988)” gibi filmlerdir. Çakmaklı, 1977-1989 yılları arasında TRT de TV dizisi çekmeye başlayınca 1989 yılına kadar milli sinema akımının tek temsilcisi olarak Uçakan akımı devam ettirmiştir. Yenen'e göre; Uçakan sinemasının özelliği sinemayı bir tebliğ aracı olarak görüp daha radikal bir anlayış benimsemiştir. İslam'ın, milli kültürü oluşturan en önemli unsuru olmasının yanında ekonomik, siyasal, sosyal ve ahlaki görüşlerinde milli sinemada tebliğ amacıyla kullanılmasını istemiştir. 1990 yılından sonra akımın dikkat çeken yönetmeni olmuştur. Bu dönemde çekmeye başladığı filmlerin senaryoları aynı zaman diliminde etkinliğini arttıran İslamcı siyaset argümanlarını çağrıştırmaktadır. “İskilipli Atıf Hoca” gibi filmleri bu dönemde vizyona taşımıştır. 1995 de çekmiş olduğu “Ölümsüz Karanfiller” filminden sonra 10 yıl boyunca sinemadan uzak kalmıştır. 2005 de “Anne Ya da Leyla” 2006 da ise “Anka Kuşu” filmini çekmiştir ama istediği etkiyi yakalayamamıştır. Bu iki filmde Uçakan sinemasının ideolojiden sanata dönüşen örnekleri karşımıza çıkmaktadır (2012:257-258). Çakmaklı sinemasında din sadece kültürel bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Dini, bir milli bir kültür sorunu olarak ele almaktadır. Uçakan sinemasında ise din, hayatın içinden bir parça olarak sunulmuştur. Din, insan ve toplumun olduğu her konuyu kapsamaktadır. Sadece; namaz, oruç, kurban gibi dini sorumluluklarla sınırlandırılmaz.

Milli sinema akımı 1989-1995 yılları arasında zirve dönemini yaşamıştır. Bu dönem içerisinde Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan dışında İsmail Güneş, Metin Çamurcu, Mehmet Tanrısever gibi isimlerde film çekmiştir. Tanır'a göre; milli sinema filmleri arasında Çakmaklı, tarafından batılılaşma, yabancılaşma ve emperyalizme karşı tavır alınmış kültür sorunu olarak yumuşak bir dille işlenmiştir. 1989-1995 yılları sinemada dini-ideolojik-politik söylemin yoğun olarak işlendiği bir dönemdir. İlk etapta yumuşak bir dille işlenen konular 1990'lı yıllarla daha sert ve sembolik bir dille senaryolar oluşturulmuştur. Anlatım dilinin bu şekilde değişmesindeki ana etken siyasette ve toplumda ortaya çıkan kutuplaşma sebep olmuştur (2010:10). İmam hatip, Türkçe ezan,

başörtü sorunu, Tek Parti Yönetimi, İstiklal Mahkemeleri gibi dini tarihi ve siyasi konular sinemada yer almıştır (Sim, Yılmaz, 2015:423). 1980’lerde ve öncesinde hoyratça hayat yaşayıp sonradan hidayete eren insanların hayatı işlenirken 1990’larda ise inanmış insan portresi karşımıza çıkmaktadır. İnanmışlığın İslam’a kendisini teslim etmesiyle eziklikten uzak, haksızlık karşısında ses çıkaran bir duruş sergilemiştir (Çiğdem, 2000:39). Bu dönemde Çakmaklı tarafından çekilen filmler; “*Minyeli Abdullah, Sahibini Arayan Madalya*” Uçakan tarafından ele alınan filmler ise; “*Yalnız Değilsiniz, Sonsuza Yürümek*”, Dirlik tarafından çekilen filmler ise “*Müslüman’ın 24 saati*” gibi filmler milli sinema akımına örnek olarak gösterebiliriz.

1995-2005 yılları arasında milli sinema akımında durgunluk dönemi başlamıştır. Durgunluk döneminin neden oluştuğunu anlayabilmemiz için ülkemizde yaşanan siyasal, toplumsal, ekonomik, dini değişimlere bakmamız gerekir. Bulaç, Türkiye’de birinci parti olarak seçimlerden çıkan refah partisi bir yıllık iktidardan sonra 28 Şubat 1997 de askeri darbe sonucunda görevini bırakmak zorunda kalmıştır. Yönetimin askeri iradenin eline geçmesiyle birlikte irtica ile mücadele kapsamında milli güvenlik kurulu kapsamında bazı kararlar alınmıştır (2015:50). Bu kararlar; tarikatlara ait okulların kapanıp MEB devredilmesi, kuran kurslarının denetlenmesi, irtica nedeniyle ordudan atılanları savunan medyayı denetlenmesi, kıyafet kanununa riayet edilmesi (Başörtüsü yasağı) gibi kararlar alınmıştır (Kulaksızoğlu, <https://www.dw.com/tr/t%C3%BCrkiyenin-postmodern-darbesi-28-%C5%9Fubat/a-42761910>, Erişim Tarihi 6 Temmuz 2019). 17 Ağustos 1999 yılında yaşanan Marmara depremi, ekonominin kötüye gitmesi, bankaların ve şirketlerin iflas etmesi bu dönemde ülkede yaşanan toplumsal ve ekonomik sorunlardan yaşanmıştır. Bu olaylar sonucunda milli sinema akımında yaşanan zirve dönemi sona erip duraksama yaşanmıştır. 1995-2005 yılları içerisinde sadece yedi film çekilmiştir. Yukarıda bahsettiğimiz olaylar sonucunda muhafazakâr kitlenin kamusal ve siyasal alandan tecrit edilmiştir. Bu engelleme aynı zamanda sinemaya da darbe vurmuştur. Milli sinema akımının bu geriye gidişini 2005 yılında “The İmam” filminin vizyona girmesiyle geride bırakmıştır.

2.3. YENİ TÜRK SİNEMASI

Türk sinema tarihinin gelişim süreci ele alındığında “Yeşilçam” olarak tanımlanan altın çağdan (1966-1975) sonrasında; erotik filmler (1974-1980), video filmler (1980-

1987) ve Amerikan filmlerinin etkisiyle kendi kabuğuna çekilen türk sineması, yeniden doğuşu (1996- ...) kabul edilen bir sürece başlamıştır (Yenen, 2011:113).

“Yeni Türk Sineması”, 90’lı yılların ikinci yarısında başladığı genel anlamda kabul görmüş bir düşüncedir. Genç yönetmenlerin oluşturduğu, bir hareket ya da akım olmaktan ziyade genelde bireysel film çalışmalarıyla, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte özel ses efektleri, farklı kamera hareketleri, yeni biçimsel özelliklerin sinemada kullanılmaya başlandığı ve yine bunun akabinde kültür endüstrisinin birer ürünü olan televizyon, müzik reklam gibi unsurlarından da faydalanarak kendi içerisinde sanat sineması ve popüler sineması ayrımını yapan bir sinemadır. “*Yeni Türk Sineması*” kavramı uzun bir geçmişi olmayan, sektör içerisinde de farklı tanımlamalarla ifade edilen bir kavramdır (Sevinç, 2014:99). Kesin bir tarihsel ve sanatsal imgeler içeren bir tanımlama yapılmadığı için Türk sinemasında Tarihi’nde olduğu gibi yapılan dönemsel sınıflandırmalar Yeni Türk Sineması’nda da belirli bir kalıba koyulamadığı için boşlukta kalmaktadır.

Türk sineması, 1990’lı yıllarda Yeşilçam geleneğinden uzaklaşarak toplumsal, siyasal ve kültürel alanlarda birbirinden farklı konuları ele almıştır. 12 Eylül darbesi, kadın sorunları, suç, mafya, tarih terör ve marjinal hayatlar gibi popüler tipler gibi filmlerin sayıları artarak ve üslup/içerik özellikleriyle sinemamızı yeni bir döneme taşımışlardır. Yavuz Turgul’un (1995) “*Eşkîya*” filmi klasik Türk sinemasın geleneğinden farklı bir özelliğe sahip olmuş, sinema-seyirci arasında ki ilişki popülerleşme seviyesine çıkmıştır. 2,5 milyon izlenme seviyesine ulaşan “*Eşkîya*” yeni bir dönemin başlamasına kapı aralamıştır. Bu dönemin devamında “*Vizontele, Gora, Kurtlar Vadisi Irak, Babam ve Oğlum*” gibi filmler seyirci sayısı ve bıraktıkları etki ile rekor kırmışlardır. Seyircinin sevgisini ve ilgisini kazanan Yeni Türk Sineması, sanatsal filmlerle de ulusal ve uluslararası çevreler tarafından belli bir seviye kazanmaya yönelmiştir. “*Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu*” gibi isimler çekmiş oldukları filmlerle uluslararası ödüller kazanarak Türk sinemasını içerik, üslup anlamda Türk sinemasını “sanatsal” boyutlara taşıyıp geliştirmişlerdir. Türk sinemasının sanatsal ve popülerlik bağlamında ileri seviyeye yükselmesinde ki sebep konu çeşitliliğini arttırıp bu konulara farklı açıdan ele alması etkili olmuştur (Pöstecki, 2005:53-57).

Türkiye’de sinema ve din arasında ki ilişki sinemanın var olageldiği günden beri devam etmiştir. Türk sinemasında belirli dönemlere ayrılan Yeşilçam sineması; toplumsal sinema akımı, ulusal sinema akımı, devrimci sinema akımı, mili sinema akımı gibi dönemleri bir kenara bırakıp, Yeşilçam da en fazla ürün verilen popüler çizgiye baktığımızda zaman farklı bir durum ortaya çıkmaktadır. Turan; bu konuyla ilgili şunları dile getirmektedir: Türkiye’de sosyal gerçekçiliğin sinemalarda ve TV de yayınlanan dizilerde daha seküler biçimde temsil edildiğini ifade etmektedir. Bunun sebebi olarak da İslam’ın çok fazla gündemde olmasını istemeyen, Cumhuriyet’in otoriter eğilimli laiklik politikasına işaret etmektedir. Bunun dışında farklı nedenlerde etkili olmuştur mesela kültürel üretim alanında din genellikle gerişe kalan kişilerin sembolüdür ya da “yanlış bilinç” olarak kodlanır. 90’lar boyunca ekranda kalan “Bizimkiler” dizisinin yapımcısı olan Umur Burgay övünerek şu sözleri ifade etmektedir: *“Bizimkiler tamamen laik bir dizidir. Çünkü başka dizilerde bazı karakterler Ramazan’da oruç tutarlarken, Bizimkiler yıllar boyunca Ramazan’ın pidesinin dahi adı geçmeden devam ediyordu”* (Turan, 2007:90). Bizimkiler dizisi örneğinde sekülerleşme, din unsurunun yok sayılması olarak gösterilmiştir. Dini öğelere ait yaşam tarzı, kurallar dizide yer almamıştır. 2000’li yıllara geldiği zaman sinema ve televizyon yapımlarının sosyal yapıya uygun bir biçimde daha seküler olmasını söyleyenler giderek çoğaldı ve bunun etkisine giren yapımcı grubu yeni tarzlar oluşturmaya başladı. Tebliğ ve irşada dayalı yapımlar yerine “yaşamın bir parçası olan din” anlayışıyla filmler yapmaya başladılar. Kültürel ve ahlaki unsurlar dinin birer yansıması olarak verilmeye başlandı (Kılıç, 2005:41).

2000 sonrası Türk sinemasında Yeşilçam sinemasında olduğu gibi belirli tip ve karakterler, belirli kesin çizgileri olan tipler ve modeller olmamıştır. Yeşilçam ve milli sinema akımında yansıtılan “yaşamın esas olan din” anlayışı yerini “yaşamın bir parçası olan din” anlayışına bırakmıştır. Milli Sinema Akımı ve Hazretli Filmler furyasında dini karakterler filmlerin ana temasını oluşturuyor ayrıca “tebliğ” anlayışına dayanan mesaj verici içerikler üretiliyordu. Yeşilçam sinemasında ise “din” genelde olumsuz bir öğe olarak yansıtılıyordu. Yeni Türk Sinemasıyla birlikte yukarıda saymış olduğumuz unsurlar yerini daha olumlu ve ılımlı görüş açısına bırakmış, dini ritüeller hayatın akışında olan olgular olarak verilmeye başlamıştır. Yapımcıların ve yönetmenlerin dine karşı bakış açılarının bu derece ılımlı yönde değişmesine sebep olarak; siyasi politikalar,

insanların bakış açısı ve düşünce tarzlarının değişmesi, ekonomik, sosyal ve kültürel politikaların farklılaşması etken olarak gösterilebilir.

2.4. SİNEMA VE DİN İLİŞKİSİ

Sinema, ilk zamanlar da halk eğlencesi olarak görülmüş ve sanat olarak düşünülmemiştir. Zaman geçtikçe sinemaya olan ilginin artması ve gelişen teknolojiyle maddi getirisinin de dikkat çekmesiyle birlikte sinemanın sanat değeri de artmaya başlamıştır. Yenilikçi ve değerli yöntemler sayesinde sinemanın dili de gelişme göstermiştir. Sonrasında sinemanın insanlar ve toplumlar üzerindeki etkisinin farkına varan kişiler sinemayı propaganda, siyasi, dini faaliyetlerinde kullanmaya başlamışlardır. Açıkta yapılan propagandaların tepki almasından sonra bilinçaltı mesajlar ve alt metinlerle mesajlar verilmeye başlandı. Bu mesajların tespitinin zor olmasından engellenememiştir (Yorulmaz, 2013:248).

İnsan hayatını derinden etkileyen, en etkili güçlerinden biri olan din, sosyal yaşamın önemli bir parçasıdır. Din; inançlar, semboller, ritüeller ve normlarla etkileşimli bir kültürel sistemdir. Bu unsurlar etkileşim halinde bulundukları gibi çatışma içinde de olabilirler (Eliade-Coulano, 1997:29-33). Din, içinde bulunduğu sosyal sistemi hem etkilemekte hem de bu sistemden etkilenmektedir. Yani din ve sosyal düzen karşılıklı etkileşim halindedir. Toplum yaşamında önemli mihenk taşlarından olan din, başlangıcından beri sinema ile ilişki içinde olmuştur. Yenen; din ve sinema arasında ki ilişkiyi analiz edebilmemiz için modern sosyal bilimler paradigması içerisinde modernleşme ve sekülerleşmenin yoğunluğundan dolayı dinin etkisinin azalacağını öne sürülmesine karşı II. Dünya Savaşından sonra batı toplumlarında etkinliği artmıştır. Kişilerde öze dönüş, maneviyata bağlılık eskiye göre artış göstermiştir. Popüler kültürün en etkili kitle iletişim araçlarından olan sinema, dini inanç ve uygulamaların paylaşılmasında büyük bir öneme sahiptir çünkü sinema filmi, dini ve ahlaki değerlerin temsil edilip topluma aktarılmasında önemli bir vizyon üstlenmektedir (2011, 21-22). Sinemada dini figür ve temaların kullanımında iki farklı durum dikkati çekmektedir. Bunlardan birincisi dinin insanlar üzerindeki etkisinin farkında olan kişilerin çektikleri dini motiflerin ağırlıklı olarak kullanıldığı filmlerle dini çevrelerin dikkatlerini sinemaya çekmeyi başarmışlardır. Bir diğeri ise sinemanın insanlara ulaşmasını ve onlarla iletişim kurmasının etkili güçte olduğunun farkına varan dini kurum ve

cemaatlerin bu etkili silahı kullanmakta geri kalmamalarıdır. Günümüzde Budizm’den Yahudiliğe, Hristiyanlığa ve yeni oluşan dinsel akımlara kadar birçok dinsel cemaatlerin dini motifleri ve öğretileri bir şekilde sinemaya yansımış, bu motif ve figürler izleyici kitlelere ulaşmıştır. Bu konuda örnek verecek olursak; Hz. Muhammed (sav)’ın İslam dinini yaymasını konu alan “Çağrı” filmi, son Dalai Lama’nın hayat öyküsünü konu alan “Kundun” ile Hz. İsa’nın yaşamının anlatıldığı “İsa’nın Tutkusu” filmi İslam, Budizm ve Hristiyanlığın temel kural ve öğretilerinin kitleye aktarımın da izleyenlerde derin etki bırakmıştır (Gündüz, 2010). Dünya sinema tarihinde önemli yer edinmiş Amerikan sinema endüstrisinin gözdesi olan Hollywood filmlerini incelediğimiz zaman, dini filmler dışında dini unsurları alt metin olarak içerisinde barındıran çok fazla film olduğunu görürüz. Bu filmlerde İncili elinden düşürmeyenler, dinin uygun görmedi yasakladığı şeyleri yapıp pazar günü ayinini kaçırmayan kişiler, bu da bir Hristiyan’ın kiliseye bağlılığını göstermektedir. Hollywood filmlerinde Hristiyanlık öğretilerinin yanı sıra İslam ve Müslümanlık betimlemeleri de oryantalist bakışı açısının sinemaya yansıyan stereotiplerinden biri olarak eleştirileri üzerine çekmiştir. Hollywood filmlerinde Müslüman karakter, Arap milleti ile temsil edilmekte ve terörizm, işkence, savaş gibi olgularla ilişkilendirilmektedir. Bu filmlerin zihinsel alt yapısı olarak Müslümanların işlevi Orta Doğu’da ya da ABD’de terörist eylemler düzenleyen bir halk olarak betimlenmektedir (Sarı, 2010; Akt: Yenen).

Sinemanın Osmanlı döneminde Türkiye’de yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte halkın sinemaya olumsuz bakışının arkasında din olgusunun olduğu belirtilmiş. Bu olumsuz düşüncenin oluşmasında dinin kendisinden değil de din adına hüküm veren yetki organizmasından kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Sinemaya karşı mesafeli tutumdan dolayı halk arasında Müslüman olan vatandaşlar arasında film izlemenin günah olup olmadığı hakkında görüş ayrılıklarının başlamasına neden olmuştur. O zamanın din alimleri sinemaya gitmenin caiz olduğuna dair bir görüş bildirmediikleri halde bazı vilayetlerde kadınların film izlemesi yasaklanmıştır (Özuyar, 2004:20). Günenç ise; dini yönden sinemayı insanların eğitimi ve olgunlaşması için kullanılan bir araç olarak görmektedir. Bu görüşe göre dini ritüelleri öğrenmek ve bilgilenmek için bir araç kabul edilen sinema, Müslümanlar tarafından en iyi şekilde kullanılmalıdır. Diğer kitle iletişim araçları gibi sinemada da dini ritüeller konusunda hassas davranılıp fazilet, Ahlak, terbiye ruhu insanlara aktarılabilir. Bu bakış açısından sinema insanların faydalanacağı şekilde

dine uygun olarak bir araç, eğer bunun tam tersi bir kullanımda ise dine uygun olmayan kötü bir araç olacağı anlayışı ortaya çıkmaktadır (80-82).

Sinemanın ülkemiz için ilk zamanlarına bakacak olursak; Osmanlı da sinematograf adı verilen bu icadı, “ilmi açıdan insanlık için faydalı bir araç” olarak görülse de dönemin hükümdarı Sultan II. Abdülhamit’in temkinli, hassas, kuruntulu, güvenmez yapısı ile aşamadığı öldürülme korkusu, sinemanın Osmanlıdaki gelişmesini engelleyen unsur olmuştur. II. Abdülhamit her ne kadar Fransız vatandaşı olan Victor Constinsouza’nun hediyesi olan sinematograftan dolayı güzel sanatlar madalyası verip, sinemanın saraya girmesine izin vermiş olsa da kişisel sebeplerinden ötürü sinemanın gelişmesinde engel olmuştur. Sinemaya karşı temkinli davranmasının önemli nedenlerinden biri de sinemanın Osmanlı aleyhine kara propaganda aracı olarak kullanılmasıydı (Özuyar, 2008:11). İlerleyen zaman içinde sinemanın daha çok tanınması, salon sayılarının artması, yabancı film şirketlerinin kurulmasıyla beraber sinemada olumlu yönde gelişmeler yaşanmıştır.

Osmanlı devletinin son dönemlerinde başlayan ve cumhuriyetin ilk döneminde de devam eden batılılaşma ve modernleşme hareketi akabinde toplumsal bir değişimi de zorunlu kılmıştır. Bu değişim sanıldığı kadar kolay gerçekleşmemiş, toplumun alışa geldiği örf, adetlerinden bir anda vazgeçememesi yapılan, yeniliklere adapte olamamasından dolayı eski ile yeni arasında bir çatışmayı da beraberinde getirmiştir. Sosyal hayatta önemli bir konuma sahip olan din, sinema ile de ilişki içerisinde olmuştur. Tatlı; Cumhuriyetten bugüne Türkiye’de din, batılılaşma ve modernleşmenin gelişiminde bir engel olarak algılandı. Yapılan devrimler, yenilikler ve değişim projeleri bu tepki üzerine kurulup şekillendi. Dine ve din adamlarına karşı ciddi yaptırımlar yapıldı. Bazen de dindar ve din adamları sinemayı kötüleyerek kapatma yoluna gitmişlerdir. Değişen devlet politikalarıyla beraber dine karşı yapılan bu olumsuz tavır Türk sinemasında da etkili olmuştur (2015:87).

Türk sinemasında dinin ve din adamlarının ele alınış şekli her dönemde değişse de kurgusu ve mantığı değişmedi. Sinemada ilk dönemlerde din ve din adamları acemi bir şekilde ele alınsa da ilerleyen zaman içerisinde değişen teknoloji, entelektüel düşünceyle beraber daha profesyonel anlayışla ele alınmaya başladı. İlk zamanlarda filmcilerin saldırgan tutumları zamanla alaya dönüştü. Sonrasında ise dinin günlük yaşamın bir

parçası olduğu kabullenildi bu sefer ise dine ait öğretiler, bilgiler eksik, yanlış ve bazen de kasıtlı olarak çarpıtılarak verilmeye başladı. İzleyicilerin sinemada verilen bilgiyi doğru olarak kabul etmesi ve duyup, gördüklerine inanması bazı film yapımcıların gözünden kaçmadı ve dini manipüle etmeye başladılar. Türkiye’de sinema ilk dönemler devletin kurulmuş olup yapılan ilk filmler yine devletin denetiminde yapılmıştır. Çekilen ilk filmler; aile, ahlak, evlilik ve din kurumlarına karşı genel anlamda yıpratma ve aynı şekilde insanların da bu kurumlara karşı soğuk tavır almasına sebep olacak filmler çekilmiştir (Tatlı, 2015:87-88).

Sinema sadece dine karşı olumsuz öğeler barındırmaz her zamanda dinin karşısında yer almaz. Bütün kameralar objektiftir. Ama hiçbir kamera da bir insanın elindeyken objektif olarak hareket edemez. Burada önemli olan nokta kameranın kimlerin elinde olduğu ve nasıl bir ideoloji için kullanacağıdır (Yorulmaz, 2013: 250).

Sinema gücü nispetinde kitleleri etki altına alabilmektedir. Tabi bu gücü iki şekilde kullanabilmektedir; yıkım ve inşa olarak. Sonuç itibariyle sinema, din konusunu ele alırken olumlu ve olumsuz olarak kullanabilmektedir. Her şey film yapımcıların, devlet politikalarının nasıl bir ideolojide olduğuna bağlıdır. Dine olumsuz anlam yükleyen filmler izleyici kitlesi tarafından olumsuz eleştiri ve tepki alırken; dine karşı olumlu, günlük yaşamın bir parçası olarak ele alan film yapımcıları kitleler tarafından alkışlanmaktadır.

2.5. TÜRK SİNEMASINDA DİN VE TOPLUM

Gazete, radyo, televizyon, dergi, sinema gibi öğeler kitle iletişim araçlarını oluşturmaktadır. Bu araçlar aracılığıyla topluma aktarılan bilgiler. Yine toplumun sosyal ve kültürel hayatında önemli bir konuma sahiptir. Güçhan; sinemayı ve diğer kitle araçları olan televizyon, radyo, gazete, dergiyi “resmi olmayan güçlü bir eğitim kaynağı” olarak görmektedir. Bu nedenle içeriği nasıl olursa olsun, hiçbir zaman değer yargılarından, politik ve hatta ideolojik eğilimlerden uzak değildir. Sinema, toplumun o andaki tavırlarını, inançlarını, nasıl bir eğilimde oldukları harmanlayıp tekrardan topluma yansıtır. Yani farklı bir tabirle toplumda bulunan baskın ideoloji filmlerde verilen ideolojiyle daha da güçlü hale gelir (1993:65-66). Kitle iletişim araçlarının gelişip yaygınlaşmasında toplumların kültürel ve sosyal çevrelerinin etkisi büyüktür. Aslında bu

etkileşim tek taraflı değil karşılıklıdır. Yaşanılan kültür ve benimsenen toplumsal değerler de sinemada nasıl içerikler üretileceği hakkında bilgi vermektedir bu yüzden sinema ve toplum karşılıklı etkileşim içindedir. Dolayısıyla sinema; toplumsal, siyasal, ekonomik düşünceleri kolayca yayabilme gücüne sahiptir. Yapılan filmlere, bir sanat içinde sanatın tamamını gerçekleştiren bir sanat gözüyle bakılmalıdır. Böylelikle sinema yalnızca bir kelime ve şarkı olmayıp çeşitli oyuncuların rol aldığı, renk, hareket, konuşma, ışık, ses gibi öğeleri, içinde barındıran kolektif bir sanattır. Sinema birçok olanağa sahip olduğu için diğer sanat dallarının erişemediği alanlara kolayca ulaşmaktadır. Gazete, kitap, tiyatrodan gerek ulaştığı izleyici sayısı ve çeşidi, gerekse, içeriği ve anlatım özellikleri bakımından ayrılmaktadır. Ayrıca toplumun bilinç altı ve duygu dünyasına hitap ederek belirli tutumların ve değer yargıların oluşmasını sağlamaktadır (Tezcan,1972:172).

Sinema Osmanlı imparatorluğunun sonlarına kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. 1896 yılında Yıldız sarayında sultan II. Abdülhamit'in huzurunda ilk gösteri yapılmıştır. Sonrasında kahvehanelerde yapılan gösterilerde sinema Osmanlı imparatorluğunun toplum ve kültürel yaşamında yer edinmeye başlamıştır. Cumhuriyet döneminde kültürel modernleşme projesinde sinema, ciddiye alınmamış basit halk eğlencesi olarak görülmüştür. Sonrasında yapılan araştırma ve çalışmalarda sinemanın sanat olarak, eğitici-öğretici ve propaganda amacıyla işlev gördüğü ortaya konmuştur (Öztürk;2005). 1950'li yıllara kadar Türkiye'de sinemanın mahiyeti pek anlaşılamamış hak ettiği konuma gelmemiştir. Yetersiz teknik altyapı, siyasi iktidarın tek kişilik hakimiyeti gibi nedenlerden dolayı kültürel olgu olarak toplumsal hayatta yer edinememiştir. Bu dönemde ki filmlerde evlilik, kadın, aile gibi toplumsal değerlere batılı formlarda uygulanan yaklaşımlar Türk sinemasında yerli bir karakter oluşturamamış bunun sonucunda ise toplum ve sinema arasında ki etkileşim yetersiz kalmıştır (Yenen, 2011:17). 1960'lı yıllarla birlikte Türk sinemasında toplumsal olgu ve olaylara yer vermeye başlanmıştır. Yaşanılan iç-dış göç, kadın, aile, sanayileşme-kentleşme, zengin-fakir, karşılıksız aşk gibi konular Türk sinemasının konusunu oluşturmaya başladı. Bu toplumsallığı doğru yönelmenin sonunda zaman içinde farklı sinema akımları, düşünce ve hareketler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Türk sinemasına ilk dönemlerinden itibaren baktığımız zaman siyaset, ekonomi, kentleşme, kültür, dini hayat gibi toplumsal alanda ki değişimlerin sinemaya yansıdığını görmekteyiz. Yenen; popüler bir araç olan sinema, kültürle etkileşim içindedir. Kültürel

yapılanmalar filmlerde; kültürel kişileri ve objeleri ekranda tekrardan üretmek, toplumun benimsediği kültüre ait olayları, alışkanlıkları, tutumları hatırlatan hikayeler anlatmak, inanç, fikir ve ideolojileri tartışıp gündelik yaşamı etkileyen korku, arzu ve istekleri yansıtmak için tekrardan belirginleşmektedir. Toplumsal etkileşimin ana hatlarını oluşturan kültür; ekonomi, siyaset, sanat, edebiyat, eğitim, sanat gibi toplumun yaşantısını oluşturan alanlarıyla anlam kodlarını üretip gerekli işlemleri yaptıktan sonra tekrardan topluma sunmaktadır. Üretilmiş olan bu kodlar gündelik yaşantımızda bir kelime, görüntü, ses bir davranış olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplum içerisindeki bireylerin kıyafet alışkanlıklarından dini tercihlerine kadar bütün tercihlerini kültür, içerisinde barındırmaktadır. Sinema-toplum ilişkileri bağlamında “çağdaşlaşma hareketi (batılılaşma)” Türk sinemasının temel kültürel niteliğini oluşturan konulardan biridir. Çağdaşlaşma, toplumun uzun zamandır gündeminde olan bir konudur ve Türk sinemasının anlatı yapısının oluşmasını derinden etkilemiştir (2011:19-21).

Türk sinemasının temel taşlarından birini oluşturan dinin toplumsal kültür üzerinde ki etkisi yadsınamayacak kadar fazladır. Türk sineması açısından din, zengin içerikli bir kültürel kaynak oluşturmaya rağmen sosyal bilimler alanında sinema-din ilişkisi sınırlı sayıda yapılan çalışmalarla incelenmiştir. Dorsay; sinema ve din arasında ki ilişkiyi ele aldığı bir çalışmada şunları söylemiştir; *“1970 öncesinde dini konu alan filmlerin çekilmeme nedeni olarak, sinemanın yetersiz yapım şartları, ekonomik olarak yeterli bütçenin olmaması din konusunda söz sahibi olan kişilerin konular üzerinde belli bir ittifak oluşturmaması, çağdaş din adamlarının sinemayla ilgilenmemesi gibi nedenler olarak görülmektedir. Devamında ise; Türk sineması bireysel planda din ve inançla ilgili konulara pek sıcak bakmadı. Genel konjonktür de buna pek imkân vermiyordu”* (2006: 3). Türkiye’nin aksine batılı toplumlarda din temalı yapılan filmlere büyük önem verilmiştir.

Din ve sinema ilişkisi, çağdaş kültürel araştırmaların içerisinde dini kimlik, davranış ve tutumların oluşması ve medya ile arasında ki karmaşık ilişkisinden dolayı temel inceleme konularından biri olmuştur. Din ve sinema arasındaki ilişkiyi tespit edebilmek için modern sosyal bilimler paradigmasına bağlı olarak modernleşme ve sekülerleşmenin yoğunluğuna göre dinin etkinliğinin azalacağı öngörülmüştür. Ama II. Dünya savaşıdan sonra batılı toplumlarda bireysel olarak dinsel artış gözlemlenmiştir. Kültürel bir araç olarak sinema, dini, ahlaki değerlerin temsil edilip kültürel kodlarla

topluma aktarılmasını sağlamaktadır. Ayrıca topluma, dini bilinçlenmeyi aşlamaktadır (Yenen, 2012b:430).

Sinemada dini temaların ve öğelerin kullanılmasının iki özelliğinden bahsedebiliriz; bunlardan ilki, dinin insanlar üzerindeki bağlayıcı etkisinin farkında olan yapımcıların filmlerinde dini öğeleri kullanıp dini yönden hassas izleyicileri sinemaya çekmeye çalışmak. Bir diğer özellik ise; sinemanın etkili bir araç olduğunu bilen dini yapılanmaların bu aracı kullanma çabaları etkili olmuştur. Her iki durumda da Hristiyanlık, Budizm, Yahudilik gibi dinlerin öğretileri, dini figürlerin farklı yönlerine filmlerde yer verilmesiyle çeşitli kitlelere ulaşmıştır. Örneğin İslam dininin ilk dönem yayılmasını konu alan “çağrı” filmi, Hz. İsa’nın yaşamını konu alan “İsa’nın Çilesi” gibi filmler her dinin öğretisini kutsal kişiler aracılığıyla sinemada anlatmıştır (Gündüz, 2010). İslam ve Müslümanları konu olarak işleyen Hollywood filmlerinde genelde Müslüman karakterler, Arap milleti olarak ele alınmış bu balamda savaş, terörizm gibi olgular Müslümanlarla eş değer görülmüştür. Kısacası bu filmlerde Müslüman karakterler eşittir, Arap ve terörist olarak sunulmuştur. Bu da sinemanın toplumları yanlış düşündürmesine ve yönlendirmesine sebep olmuştur.

Sinema, Osmanlı zamanında yayılmaya başlamasıyla birlikte sinemaya karşı olumsuz bakış açılarının oluşmasına neden olan faktörün başında dini inançların olduğu söylenmiştir. Ama burada kastedilen dinin kendisi değil, din adına ahkam kesenlerin fikirleriydi ve sinemaya karşı bu mesafeli ve tedirgin tutum Müslümanların sinemaya gidip yapılan filmleri izlemesinin günah olup olmadığının tartışmasının başlamasına neden olmuştur. Oysaki dönemin ulema sınıfı ve şeyhülislamlık, sinemaya gitmenin dinen caiz olmadığına ilişkin herhangi bir fetvası olmamasına hatta sinemaya karşı olumsuz tavır göstermemelerine rağmen 1912’de bazı vilayetlerde kadınların sinema salonlarına gitmeleri yasaklanmıştır (Özuyar, 2004:20-24). Yapılan bu yanlış uygulamalar sinemanın, dine karşı olumsuz tavır almasının nedenlerinden biri olmuştur.

Sanat olarak sinemayı içinden yaşadığı toplumun değerlerinden, geleneklerin ayrı olarak düşünmek sinema ve toplum arasında ki etkileşim açısından zor görünmektedir. Türk sineması Cumhuriyet tarihinin siyasal, kültürel, ekonomik, sosyal gidişatına paralel bir şekilde gelişim göstermiştir. Cumhuriyetin ilk zamanlarından itibaren “sekülerist ideoloji” çerçevesinde devlet ve dinin ayrımıyla başlayan laik ve siyasal söylem; ilk

etapta hayatı bireysel ve kamusal şekilde iki parçaya ayırmış, hayatı bir bütün olarak ele alan dinsel görüşün tersine dini, kamusal alandan tümüyle tecrit ederek yalnızca bireysel çerçevede vicdanla sınırlandırmıştır. Zaten “Cumhuriyet rejiminin genel anlamda oluşturmak istediği yeni birey yapısı; din karşıtı, rasyonel ve bütün meselelere karşı entelektüel açıdan tarafsız bir biçimde yaklaşacak kişiydi” ve Türk inkılabının asıl amacı dinin etkilerinin toplum ve siyasal yaşam üzerindeki zincirlerini kırmaktı (Heper, 2010:120). Cumhuriyet döneminde Ziya Gökalp dini milli kültürün bir parçası olarak tanımlamıştır ama kendisinden sonra bu vurguyu devam ettiren olmamıştır. Genel olarak modernleştiriciler, imanı manevi bir eğilim olarak görmek istemediler, onlara göre din, iman konuları yapılacak olan yasal düzenlemelerle beraber çağdaş medeniyetin gereksinimlerine göre hazırlanmasını istemişlerdir (Akt. Uzdu, 2004:688-689). Tanzimat’tan cumhuriyet dönemine kadar devam eden modernleşme projesin de din genel anlama devre dışı bırakılmıştır, din adamları ve dini öğeler bu yenileşme projesinin engelleri olarak algılanmıştır. İlk dönemlerde yapılan dini tecrit politikaları her alana yansıdığı gibi sinemaya da yansımış ve yapılan filmler de dini kullanım şekilleriyle kendisini göstermiştir. Karataş’a göre; İlk dönem Türk sinemasında (1922-1960) modernleşme politikalarının etkisiyle din burada çağdaşlık karşıtı, ilerlemeyi engelleyici bir öğe olarak ele alınmıştır. Yapılan bu konumlandırma sonucunda sinemada din, dışlanmış bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu dışlanmışlığın sebebi ise siyasal alanda benimsenen köktenci batıcı zihniyetin Türk sinemasında da etkili olmasıdır. Geleneksel Türk sinemasında (1960-2000) yılları aralığında dinin temsillerinde o dönemde yaşanan sinemada yaşanan akımlar, değişen siyasal söylemler gibi nedenlerle din “daraltılmış” bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. 2000li yıllardan sonra dinin temsili olması gerektiği gibi ele alınmıştır. Dini öğeler ve din adamları temsil noktasında olması gerektiği gibi “sahici” bir şekilde ele alınmıştır (2014:37-51). Yukarıda bahsettiğimiz gibi sinemada dinin temsilinde ki bu değişimde siyasal ideolojilerin, toplumsal tepkilerin, kültürün etkisi önemli bir paya sahiptir. Sinema insanların faydalanacağı bir şekilde kullanılmasıyla dine uygun bir araç haline gelebilirken, dine uygun kullanılmadığı takdirde kötü zarar veren bir araç haline gelebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA MUHAFAZAKÂRLIK VE MODERNLEŞME BAĞLAMINDA DİNİN TEMSİLİ

3.1. ARAŞTIRMANIN SORUNSAI

Toplumsal yaşam içerisinde önemli bir yer edinen ve kitle iletişim araçlarından biri olan “sinema” sosyal ve kültürel yaşam üzerinden toplumsal yapıyla sürekli etkileşim içindedir. Sinema, işlevi nispetinde toplumsal hayata müdahale edebilme, düşünce yapısını oluşturma ve değiştirme gücüne sahiptir. Değişen sosyal, toplumsal, kültürel, siyasal olgular sayesinde sinema kendisi için farklı gündem konuları oluşturmaktadır. Din unsuru da sinemada ele alınan ve üzerinde en çok tartışmaların yaşandığı bir ögedir. Dini içerikli filmler, konu, biçim, üslup, yaklaşım, ideoloji, sosyolojik açıdan farklılıklar taşımaktadır.

Bu araştırmanın sorunsalı modernleşme sürecinde kendisine özgü bir dil bularak fenomen hale gelen sinemanın, İslam dinine ait unsurları (din adamı, dindarlık) modernleşme ve muhafazakârlık bağlamında dönemsel olarak farklı biçimlerde nasıl yansıttığı oluşturmaktadır.

3.2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmanın amacı, içeriğinde dini unsurlar bulunduran Türk sineması film örneklerini, konu, karakterleri dönemin politikalarıyla incelemektir. Dönemsel olarak seçilmiş dini içerikli film örneklerinde modernleşme ve muhafazakârlık politikaları ekseninde dinin nasıl bir şekilde ele alındığını ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Araştırma kapsamında seçilen film örneklerinde modernleşme politikalarının toplumsal hayatı nasıl dönüştürdüğüne ve dönüştürürken de İslam dinini nasıl konumlandığı film örnekleriyle ortaya koyulmaya çalışılmaktadır.

Araştırma üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde din, muhafazakârlık, modernleşme süreçleri Türkiye ekseninde nasıl bir süreçten geçtiği ve toplumda bu kavramların nasıl konumlandırıldığı açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde sinemanın doğuşu ve Türk sinema tarihinin ilerleyişi kronolojik olarak incelenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın üçüncü bölümü ise incelenecek uygulama bölümü oluşturmaktadır. İlk dönem Türk sinemasında dinin temsili (1922- 1960), geleneksel Türk sinemasında dinin temsili (1960- 2000), yeni Türk sinemasında dinin temsili (2000- 2016) yıllar aralığında seçilen film örneklerinde İslam dininin (dindar, din adamı) ele alınış biçimleri nedenleriyle birlikte açıklanmaya çalışılmıştır. Böylece modernleşme ve muhafazakârlık düşüncesinin dini hayatı nasıl etkilediği sinemadaki temsil üzerinden gösterilmeye çalışılmıştır.

3.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu çalışma, Türk sinemasında İslam dinini temsil eden dindar, din adamı ve toplumdaki din ele alınış biçimini ortaya koyması açısından diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Sinemanın din ve dini hayatla olan ilişkisini ele alan birkaç çalışma bulunmaktadır. Araştırma Türk sinemasında dinin yansıtılmasını sosyolojik bir olgu olan modernleşme ve muhafazakârlık bağlamında incelemesiyle farklılık kazanmayı amaçlamaktadır. Ayrıca araştırmada Türk sinemasında dinin temsilindeki değişimleri dönemselsel olarak yaşanan kültürel ve siyasal etkenler ışığı altında incelemektedir.

3.4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Yöntem, *“bilinmeyen bir şeyi bulup meydana çıkarmak veya bilinen bir şeyi başkalarına gösterip ispat etmek için düşünceleri iyi bir şekilde sıralamak ve kullanmak sanatı”* olarak ifade edilmektedir. (Arslantürk, 2012:193). Daha kapsamlı bir şekilde açıklayacak olursak yöntem; sosyal ve kültürel incelemeler, bunlarla ilgili kuram, veriler ve problemler karşısındaki belirli kavramsal ve mantıki yönelişlerle ilgili olduğundan zihinsel bir süreci içermektedir (Yenen,2011:6). Bu nedenle bilimsel araştırmalarda gerçeğe ulaşabilmek için doğru yöntemin kullanılması gerekmektedir.

Bu araştırmada, sinema araştırmalarından ve sosyoloji disiplini içerisinde yer alan öğelerden faydalanarak filmler analiz edilmiştir. Din konusu sinema çalışmalarında ikincil bir konu olarak yer edinmiştir.

Yapılan araştırmada, “durum çalışması” yöntemi kullanılmıştır durum çalışması nitel araştırma yöntemleri içerisinde yer almaktadır. Durum çalışması literatürde farklı isimlerle de bulunmaktadır. Bu isimler; olay incelemesi, durum çalışması, örnek olay

çalışması, örnek olay inceleme yöntemi, vaka çalışması şeklindedir. Davey’e göre; durum çalışmaları gerçekte ortamda neler olduğuna bakma, sistematik bir biçimde verileri toplama, analiz etme ve sonuçları ortaya koyma yoludur. Ortaya çıkan ürün ise, olayın niçin o şekilde olduğunun ve gelecek araştırmalar için daha detaylı olarak nelere odaklanmanın gerektiğinin keskin bir biçimde anlaşılmasıdır. Farklı bir tanımlamayla durum çalışması, tıpkı mimaride yapılan ayrıntılı bir planlama gibi, bilgi toplama, toplanan bilgileri organize etme, yorumlama ve araştırma bulgularına ulaşma gibi basamakları içeren sistematik desen türlerinden biridir (Merriam, 1988; Akt.: Vural ve Cenksever, 2005). Durum çalışması kendi içerisinde türlere ayrılmaktadır. Çalışmaya en uygun tür Bogdan ve Biklen (1998)’in ortaya koyduğu “belgeler” türüdür. Belgeler (documents): durum çalışmasında esas veri kaynakları olan katılımcı, gözlem ve görüşmeye bütünleyici bilgi için kullanılan materyaller anlamına gelir. Bu materyaller; fotoğraflar, videolar, filmler, notlar, günlükler, klinik durum kayıtları ve bazı hatıralardan oluşurlar.

Çalışmada sosyoloji alanının içinde bulunan modernleşme, muhafazakârlık ve din konuları doğrultusunda akademik sinema çalışmalarından öncelikli olarak yararlanılacaktır. Araştırmada ele alınacak kavramlar dahilinde dokümantasyon, tanımlama, sınıflandırma ve açıklama yöntemleri de kullanılacaktır. Genel bir sonuca ulaşabilmemiz için öncelikle kavramların ana hatlarıyla açıklanması ve aralarında ki bağların ortaya koyulması gerekir.

3.4.1. Araştırmanın Veri Toplama Tekniği

Çalışmada veri toplama tekniğinde; uygulama bölümü olarak seçmiş olduğumuz film örneklerinden tespit edilen modernlik, modernleşme, muhafazakarlık, dini yaşam ve dindarlık tipolojileri incelenmeye çalışılacaktır. Bu veriler temel film çözümleme tekniği ile elde edilmeye çalışılacaktır. Bu filmlerde, dini unsurlar, modernleşmenin ve muhafazakârlığın etkisi saptanmaya çalışılacaktır.

3.5. ARAŞTIRMANIN HİPOTEZLERİ

Araştırma aşağıdaki temel varsayımlar üzerine kurulmuştur.

Din ve dini unsurlar kendi alanlarıyla sınırlı kalmayıp toplumları etkilemekte ve toplumlardan etkilenmektedir.

Din ve dini yaşam kültürel ve sosyal birtakım özellikleri içinde barındırarak sosyolojik olayların konusunu oluşturmaktadır.

Din ve dini değerler Türk sinemasında sosyal ve kültürel bir fenomen olma özelliğine sahiptir.

Türk sinemasında dini unsurların kullanım tarzı dönemin siyasi ve kültürel yapısına göre değişiklik göstermektedir.

3.6. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ

Bu araştırmanın evrenini Türk sinemasında 1922-2016 yılları aralığındaki din olgusu, dindarlık tipolojileri, modernleşme ve muhafazakârlık öğelerinin yansıtıldığı filmler oluşturmaktadır.

Araştırmanın örnekleminde “amaçlı örneklem” yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örneklem; nitel araştırma çalışmalarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Eğer bir örneklemin seçimi, araştırmacının evren ile ilgili kendi bilgilerine veya çalışmanın amacına bağlı ise, bu tür örnekleme olasılıklı olmayan (amaca yönelik) örneklemedir (Marczyk vd., 2005). Bu örnekleme yönteminde araştırmacı öncelikle evrendeki çeşitlilik içinden araştırmanın varyasyonlardan ilgilendiği bit tanesini belirler (Marshall & Rossman, 2014). Daha sonra bu çeşitliliği en iyi temsil edeceğini düşündüğü bir örneklem belirler. Bu noktada araştırma için uygun öğelerden oluşan bir örnekleme seçebilmek için, araştırmacının evren hakkında çok iyi fikir sahibi olması gerekmektedir. Başka bir deyişle evrendeki her öğenin eşit ve bilinen seçilme imkânının olmadığı durumlar söz konusudur. İkinci olarak, örnekleme oluşturacak öğelerin seçiminde her zaman araştırmacının ön yargılarının seçime etki etme ihtimali vardır. Araştırma için Türk sinemasının üç döneminde seçilen;

- Bir Millet Uyanıyor (1932)

- Vurun Kahpeye (1950)
- Birleşen Yollar (1970)
- Umut (1970)
- Yalnız Değilsiniz (1990)
- The İmam (2005)
- Büşra (2010)
- İftarlık Gazoz (2016) filmleri oluşturmaktadır.

Film örneklerini seçmemizde içerisinde din olgusu, dindarlık tipolojileri gibi içerikler barındırması etkili olmuştur. Ayrıca çalışma, modernleşme ve muhafazakârlık ekseninde ilerlediği için bu filmlerde de bu olgular yer edindiği seçilmiştir. Bu filmlerin seçilmesindeki bir başka sebep ise bulundukları dönemde ve sonrasında izleyiciler ve toplum tarafından büyük ilgi görmesi etkili olmuştur.

3.7. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI

Bu araştırma örnek olarak ele aldığımız Bir Millet Uyanıyor (1932), Vurun Kahpeye (1950), Birleşen Yollar (1970), Umut (1970), Yalnız Değilsiniz (1990), The İmam (2005), Büşra (2010), İftarlık Gazoz (2016) filmlerin modernleşme, muhafazakârlık ve din ekseninde incelenmesini kapsamaktadır.

Araştırmanın sınırlılıkları ise ele aldığımız üç farklı dönem içerisinde bulunan dini içerikli bütün filmlere ulaşmamız ve incelememiz olanaklı olmadığı için ele aldığımız dönemleri, çalışmamızın üzerinde durduğu kuramları en iyi yansıtan filmlerle sınırlı tutulmuştur.

3.8. FİMLERİN ANALİZİ

3.8.1. İlk Dönem Türk Sinemasında Dinin Temsili (1922- 1960)

Türk sinemasında ele alınan karakter/tipler genellikle belirli kalıplarla oluşturulmuştur. Devamlı borçlanılan kasap, bakkal, manav; vatanın ve kamunun güvenliğini sağlayan asker, polis, bekçi; adaletin temsilcisi olan hâkim, iyi/kötü niyetli doktor; insanlara yardım eden ya da zulmeden mafya; fedakâr anne, kötü yola düşmüş kadın; birbirine kavuşamayan zengin kız fakir oğlan ya da tam tersi gibi karakterler/tipler

seyircinin hafızasında kalıplaşmış sembolik kişiler olarak yer edinmiştir. Bu sembolik kişilikler arasına “din adamları” nı dahil etmememiz mümkündür. Türk filmlerinde din adamı karakterleri sıklıkla temsil edilmektedir (Yenen, 2011:117). Din adamı kavramının manasına bakacak olursak; inanmış olduğu dinin kurallarını ilk etapta öğrenip özümseyen sonrasında anlatan, öğreten, törenleri, ibadetleri yönlendirmeyi görev edinmiş, ibadethanelere bağlı, kendilerini bu yönde geliştirip belirli bir konuma getirmiş veya daha yetkili bireyler tarafından getirilen kişiler olarak nitelendirebiliriz (Mülayimov, 2015:221).

Din görevlilerinin toplumsal hayat içerisindeki konumlarına ilişkin yapılan araştırma sonucunda “toplumsal din adamı imajı” nın farklı iki boyutuyla karşılaşmaktayız bunlar; olumlu ve olumsuz imaj olarak karşımıza çıkmaktadır. Olumlu imaj; hoşgörülü, ahlaklı, konulara vakıf, anlatım ve ikna yeteneği kuvvetli, toplumun huzuru için çaba gösteren, toplumla olan ilişkileri kuvvetli, sorunları çözme odaklı, halkın sevgisini kazanmış bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Olumsuz imaj ise; toplumdan kendisini uzaklaştırmış, dini liderlik vasfı olmayan, para odaklı çalışan, kendisini ezik konumda gören, hoşgörüden uzak, sırtında cübbesi başında takkesiyle asık bir suratla dolaşan, sürekli vaaz halinde olan gibi özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır (Yenen, 2011:116).

Bu bölümde ele aldığımız dönem, ilk dönem Türk sinemasında dinin temsili 1922-1960 yılları arasında sinemada din adamlarının nasıl ele alınıp temsil edildiğini incelemektir. Bu dönemde çekilen filmler genellikle romanlardan uyarlanmıştır. Konularını da genellikle o dönem yaşanan Millî Mücadele oluşturmaktadır. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında seküler ideoloji çerçevesinde din ve devlet işlerinin ayrılmasıyla yani laiklik görüşünün benimsenmesiyle bireysel ve kamusal şeklinde hayatı ikiye ayırmıştır. Osmanlıdan beri devam eden hayatı bir bütün olarak tanımlayan dinsel görüşe karşı yine dini yaşamın belirli alanlarıyla sınırlandırarak tanımlamıştır. Bu dönemde ki din politikalarında din, “bireylerin vicdanında” olarak tanımlanmıştır (Mert,1994:71). Tanzimat’tan Cumhuriyet dönemine kadar din-ilerleme tartışmalarında din çağdaşlaşma, modernleşme yolunda yavaşlatıcı bir unsur olarak görülmüştür. Kökten batıcı Cumhuriyet savunucuları dini iktidarda olmak için bir araç olarak tanımlamış dini merkezlerinde tutarak modernleşme yolunda isteklerine ulaşabilmek için “çağdaşlaşma karşıtı” olarak dini kullanmışlardır (Yenen, 2011:31).

Osmanlı devletinin yönetim şeklinde din ile iç içe bir yaşam sürmesine alışkın olan toplum Cumhuriyet döneminde din ögesi ve dindarlar devre dışı bırakılarak modernleşme projesinin önündeki engel olarak görülmüş ve dini siyasal, toplumsal alandan tecrit etmeye çalışılmıştır. Bireyin vicdanında manevi bir yönelim olarak konumlandırılan din bu dönemin yapılan filmlerinde de ele alınış biçimleriyle kendisini göstermiştir. Dini temsil edenler de “gerici karakterler” olarak değerlendirilmiş ve sunulmuştur.

Dönemin yönetici seçkin kişileri, gericilikle gündeme gelen dinini normalde iyi bir şey olduğunu ancak zihniyet yapısı bozulmuş kişilerce geriletici bir şeye dönüştüğünü söylemişlerdir. Bu düşüncelerle toplumun vazgeçilmezi olarak gördükleri din ve din işlerinin sosyal, kültürel ve siyasal anlamda tekrardan rayına oturtmak için Diyanet İşleri Başkanlığı ile yeniden düzenlemeye çalışmışlardır. Böylelikle din, hurafe ve batıl inanışlara göre değil bilimsel bilgilerle dini bilgi oluşturan kurumsal bir yapıya çevrilmeye çalışılmıştır. Yapılan bu çalışmalar istenildiği gibi olumlu bir sonuç vermemiş cumhuriyetin kurucu iradesi; *"Efendiler ve ey Millet! İyi biliniz ki, Türkiye Cumhuriyeti, şeyhler, dervişler, müritler, meczuplar ülkesi olamaz. En doğru, en gerçek tarikat (yol) uygarlık tarikatıdır..."* sözleriyle durumu özetlemişleridir. Genel itibariyle din, muasır medeniyetler seviyesine ulaşmayı hedefleyen siyasal yapılanmaya karşı bir güç olarak görülmüş çağdaşlık karşıtı (gerici) olma özelliğiyle tanımlanmaya devam etmiştir (Yenen, 2011:119).

Genel itibariyle de ilk dönem filmlerinde din adamı temsil, siyasal ve toplumsal hayatın içinden “dışlanmış” bir karakter olarak sinemaya aktarılmıştır. Türk toplumunda din adamı kavramı; daha çok halkın peşinden gittiği şeyler, veliler, cinci ve muskacı hocalar ön plana çıkmaktadır. Yalnız devletin görevlendirdiği kişiler bu genellemenin dışında tutulmuştur. Ama Türk filmlerine baktığımız zaman din adamları ilk başta da söylemiş olduğumuz gibi cinci, muskacı, büyücü gibi tiplerle sunulmuştur. Bu dönemde yapılan, Nur Baba (Boğaziçi Esrarı 1922) filminde bir tekke şeyhinin hurafelere dayanmış dini yaşamı ele alınmıştır. Muhsin Ertuğrul’un çekmiş olduğu; *Ateşten Gömlek* (1923), *Ankara Postası* (1929), *Ayranoz Kadısı* (1938), *Bir Kavuk Devrildi* (1939) gibi filmlerde de din adamları genellikle düşmanlarla iş yapan, kendi menfaatleri uğruna vatanın ve milletin zararına iş yapan, modernleşmenin, eğitimin karşısında, paragöz kimseler olarak tasvir edilmiştir. Ertuğrul, o dönemde Kemalist görüşleri ele almayıp yalnızca batıcılığı ön plana çıkaran konularından dolayı yine eleştiri almıştır. Ama netice

olarak cumhuriyet projesini içselleştirip bu yönde filmler çekmiştir. Din adamının yukarıda bahsettiğimiz şekillerle ele alınması sebebiyle toplumdan dışlanmış kimseler olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşağıda da bu döneme ait iki film örneğin de din adamlarını nasıl konumlandıklarını ayrıntılı bir biçimde ele aldık.

3.8.1.1. Bir Millet Uyanıyor (1932)

Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yapmış olduğu film 1932 yılında çekilmiştir. Türkçe ilk sözlü film olma özelliğine sahiptir. Olaylar Kuvayı Milliye'ye mensup askerler, kendi ülkelerine hainlik eden ve düşman kuvvetler arasında geçmektedir. Türk milletin Mustafa Kemal'in emrinde birlik olup düşmana karşı gelişini ve ülkenin kurtuluşunu anlatır.

Bir Millet Uyanıyor Filminin Yapım Bilgileri

Yapım Yılı:1932

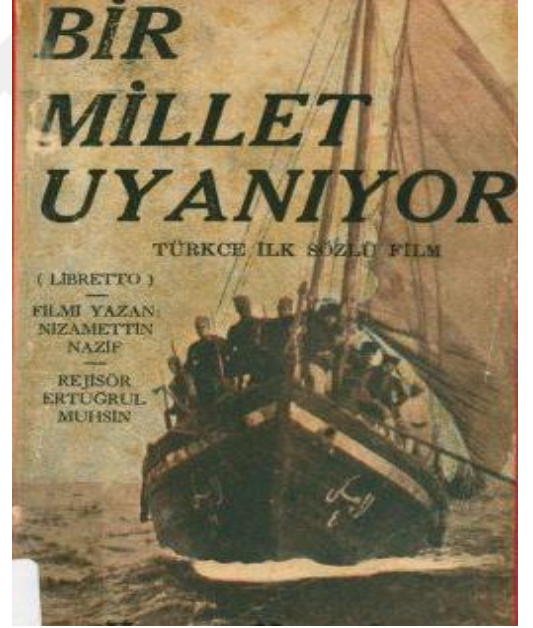
Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Senaryo: Nizamettin Nazif

Oyuncular: Atıf Kaptan, Ercüment Behzat Lav

Emel Rıza, Emin Belig Belli, Feriha Tevfik

Negüz, Hazım Körmükçü



Resim 3.1. Bir Millet Uyanıyor Filminin Afişi

Bir Millet Uyanıyor Filminin Konusu

Filmin konusu Kuvayı Milliye'ye mensup olan Yüzbaşı Davut ve Emir eri Tilki, almış oldukları bir gizli şifre üzerine cephaneliği basarak mühimmatları ele geçirip Kuvayı Milliye'ye katılırlar ve İstanbul'da vazifelendirilirler. İşgal kuvvetlerine mensup olan kişiler kadınlara ve halka saldırmaktadır yapılan bu saldırıları gizi bir el önlemeye

çalışmaktadır. Düşmanla iş birliği yapmış olan Said Molla ve Feridun hainlik yapmaya devam etmektedir. Simitçi olarak görev yapan bir kişi Kuvayı Milliyecilere tehlikede olduklarını haber eder ve tehlikeli durumdan yine gizli yardımcının sayesinde kurtulurlar.

Öğretmen Nesrin okul çıkışı Feridun’u görür. Feridun, Nesrine evine çaya davet eder. Dönüşte ise Feridun, öğretmene saldırmaya başlar o esnada Yüzbaşı Davud ve Tilki saldırıyı önleyip kızı evine götürdüklerinde Davud, yıllardır görmediği annesiyle karşılaşmaktadır. Nesrinde annesiyle aynı evde kalmaktadır bu arada nesrinde teyzesinin kızıdır. Davud, Feridun’la kavga ettiği sırada kimliğini yere düşürür bunu alan Feridun kimliği bir koz olarak kullanır. Davud’u İngilizlere satmayı düşünür ve işgalcilerle onun pazarlığını yapar aynı zamanda Nesrine gözdağı verir, baskılara dayanamayıp randevuya gitmek zorunda kalır. Gittiğinde Feridun, Nesrine sarkıntılığa başlayınca Nesrinin teyzesi tabancayla Feridun’u vurarak öldürür. Sonrasında odaya giren Yahya kaptan çalan telefona sarılır kendisini Feridun’muş gibi tanır. Telefonun diğer ucunda Molla Said vardır. Yüzbaşı Davud için pazarlık yapmaktadır. Bu sırada Yahya kaptan kendisi için de ne kadar para edeceğini konuştuktan sonra kimliğini açıklar. Ayrıca gizli bir el olarak yardım eden kişinin de Yahya kaptan olduğu anlaşılmaktadır.

Feridun ve Molla Said’in adamı olan çeteciler önceden yapılan plana göre Yüzbaşı Davud’u ve tilkiyi kaçırmaları bunu duyan Yahya Kaptan ve adamları onları kurtarır. Sonrasında simitçi tekrardan baskına uğrayacaklarını haber vermeye gelir. Ancak geç kalmıştır. Kuvva_i İnzibatiyeciler köyü sararlar. Yahya Kaptanı, Yüzbaşı Davud’u ve adamlarını esir alırlar. Yahya kaptan su içerken arkadan gizlice vurulup şehit edilir. Yüzbaşı Davud ve adamları kurşuna dizilecekleri sırada yüzbaşı; “Hey Arkadaşlar, Kardeşler Yaşasın İstiklal” diye bağırır ve diğer esirlerde ona katılır bu esnada askerlerde ateş etmez ve onlara katılırlar.

Filmin sonunda ise büyük taarruz la ilgili belgeseller gösterilmeye başlanır. Atatürk’ün eli silah tutan herkesi Ankara’ya çağırdığını yeni kurulacak orduya katılmalarını söyler. İzmir’in alındığı ve zaferin kesinleştiği vurgusu yapılır. Son sahnede ise Yüzbaşı Davud ile Nesrinin birbirine sarıldıkları görüntüsü verilir.

Bir Millet Uyanıyor Filmindeki Dindar İnsan Tipinin İncelenmesi

Filmde ele alacağımız dindar insan Molla Said'in davranışları ve filmde kendisine yüklenen misyondur. Molla Said ilk olarak papaz Puru ile karşımıza çıkmaktadır. Sahnede papaz yukarıda oturmaktadır. Molla Said ise papazın aşağısında üzerinde cübbesi ve başında sarığı ile el pençe divan durmaktadır.



Resim 3.2. Bir Millet Uyanıyor Filminden Molla Said ve Papazın Görüntüleri

Molla said başını papaza çevirerek; *“İltifat ediyorsunuz efendim. Bilmem ki layık mıyım bu iltifatınıza? Siz bize para vermekten çekinmedikçe bizde size hizmet etmekten çekinmeyiz tabi”* (gülüşmeler). Bu sözleri söyledikten sonra papaz Molla Said'e belli miktar para fırlatmaktadır. Bu sahnede din adamına yüklenen misyon yerler altına alınmıştır. Sanki bütün dindar kesim ve dinin temsilcisi olan insanlar para göz, vatanını milletini üç kuruş paraya satan insanlarmış gibi gösterilmiştir. Din adamının bu şekilde ele alınması izleyiciler de kötü izlenim bırakılmasına sebep olmuştur. Bir sonraki sahnede Yahya kaptan Feridun'un evine gelir onun öldüğünü görür o sırada çalan telefona cevap verirken kendisini Feridun olarak tanıtır. Telefonun diğer ucundaki molla Said'dir. Said; *“Feridun Bey papaz cenapları hala bir netice alınamamasından müteessir bulunuyorlar bu haini ... 300 sterlin Davud'un yakalandığını haber verdiğiniz anda verilecektir. Yahya kaptanı yaklarsanız iki katı verilecektir”* demektir.

Cumhuriyeti yeni kurulduğu, modernleşme çalışmalarının yapıldığı bir dönemde yeni kurulan devlet için din, hep geri plana itilmiş ilerlemenin önünde ki engel olarak gösterilmiştir. O dönemlerde yapılan bu filmlerde bunların birer örneğidir. Kurtuluş mücadelesinin anlatıldığı filmlerde genellikle din adamlarına yüklenen misyon hep kendi çıkarları doğrultusu vatanını hiçe sayan tipler olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.8.1.2. Vurun Kahpeye (1949)

Halide Edip Adıvar'ın 1923 yılında yayınlanmış olan ikinci romanı olan “Vurun Kahpeye”; 1949, 1964, 1973 yılında olmak üzere üç defa sinemaya uyarlanmıştır. Yunan işgalinin devam ettiği zamanda kasabaya öğretmenlik yapmak için gelen Aliye öğretmenin yobaz bir hoca olan Hacı Fettah'ın iftiralarından dolayı halk tarafından linç edilmesini konu alan bir Ömer Lütfi Akad filmidir.

Vurun Kahpeye Filmin Yapım Bilgileri:

Yapım Yılı: 1949

Yönetmen: Ö. Lütfi Akad

Senaryo: Ö. Lütfi Akad

Eser: Halide Edip Adıvar

Yapım: Erman Film

Oyuncular: Sezer Sezin, Kemal

Tanrıöver

Settar H. Körmükçü, Vedat Ö.

Bengü,

Temel Karamahmut, A. Alyanak



Resim 3.3. Vurun Kahpeye Filminin Afişi

“Vurun Kahpeye” Filminin Konusu

Film ilk etapta “Toprağınız toprağım, eviniz evim, burası için bu diyarın çocukları için bir ana, ı ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım vallahi ve billahi!” diyen Aliye öğretmenin sözleriyle başlamaktadır. Aliye hanım İstanbul’dan kasabaya muallimlik için gönderilmiş eğitilmiş, modernliğin ve batılı yaşamın temsilci olan bir öğretmendir. Aliye öğretmen gönderilmiş olduğu kasabada Ömer Efendi isimli Kuvayi Milliye taraftarı bir mütevazi ailenin evinde kalmaktadır. Aliye öğretmen ilk ders

gününde eşreften olan bir çocuğu yaptığı haylazlıktan ve hareketlerinin yanlışlığından dolayı evine göndermektedir. Çocuğun babası eşreften Kantarcıların Uzun Hüseyin aniden derse girip Aliye öğretmene, bir eşref çocuğuna ne hakla kötü muamele ettiğini, yol iz bilmeyen kadınlara burada yer yok diye tehdit eder Aliye öğretmen ise sınıftan kovar. O zamanda memlekette Yunan işgali söz konusudur. Kasaba halkı kendi köylerine gelmesinden dolayı tedirginlik duymaktadır. Halkın bir kısmı yunanlara karşı koymayı düşünmekte bir kısmı ise tekrardan savaşmak istememektedir. Kasabanın kahvesinde nargile içen Hacı Fettah Aliye Öğretmene karşı olumsuz fikirlerini kahve halkına söyleyip ona karşı cephe almalarını sağlamaktadır. Hacı Fettah ise Yunan askerleriyle iş yapan, Kuvayı Milliye'nin varlığını tasvip etmeyen onları kötüleyen hatta düşmanla gizli iş birliği yapması sonucu kasabanın işgal edilmesini sağlar. Kantarcıların Hüseyin ile hacı Fettah Aliye öğretmen hakkında mesnetsiz dedikodular ve iftiralar ederek halkın aliye öğretmene karşı cephe almasını sağlamıştır. Oysaki aliye öğretmen tam bir vatan, millet sevdalı, milliyetçilik duyguları ön planda, Kuvayı Milliye'yi destekleyen bir öğretmendir.

Yunan ordusu kasabaya geldiği zaman Yunan komutanına her türlü yardımda bulunan Hacı Fettah ve kantarcıların uzun Hüseyin, Aliye Öğretmene karşı Yunan komutanıyla aralarında bir ilişki varmış gibi iftira atıp halkın tepkisini almasını sağlamışlardır. Aliye öğretmen ise söylenenlerin tam tersine kasabayı kurtarmak için Kuvayı Milliye'ye yardım etmektedir. Asılsız iftiralar sonucunda Aliye Öğretmen halk tarafından linç edilerek öldürülmüştür. Filmin sonunda Kuvayı Milliye'nin kasabayı yunanlardan alması sonucu bu sefer Hacı Fettah, Yunan askerini kötüleyen Kuvayı Milliye'yi öven sözler söylemeye başlamıştır. Ama yaptıkları anlaşılan hacı Fettah ve Uzun Hüseyin istiklal mahkemesinde idam edilmiştir.

Vurun Kahpeye Filmindeki Dindar İnsan Tipinin İncelenmesi

Film milli mücadele döneminde, çok partili döneme geçiş sırasında yaşanan siyasal ve toplumsal değişimlerin olduğu bir dönemde geçmektedir. Gelenekselle modernliğin çatışmasının anlatıldığı din adamına yüklenen misyonu ve nasıl bir duruş sergilediği ele alınmıştır. Filmde dindar insan olarak ele alınan ana karakter Hacı Fettah'tır. Filmde Hacı Fettah'ın dile getirdiği söylemleri ve davranışları burada ele alacağız.

Aliye Öğretmen, kahvehanenin önünden geçerken Hacı Fettah, güven vermeyen ürkütücü tiplmesiyle orada sandalyenin üzerine bağdaş kurarak oturmuş nargile içmektedir. Yanındaki kişilere şunları söylemektedir; *“İstanbul’dan gelen zamane hocalarına itimat olmaz. Biz onları çocukları okutsun diye getirtiyoruz onlar bizim verdiğimiz terbiyeyi de bozuyorlar. Gül gibi kızlarımız dururken kafir terbiyesi ile yetişmiş kadınları everip bir de ailelerimize fesat mı sokalım? Bunlara kafir gözüyle bakmalı. Bir de çocuklara milli marşlar öğretiyormuş, bu karışık günlerde bu gibi şeyler doğru değildir. Düşman kasabaya girip de çocuklarımızın ağzından bunları duyarsa halimiz fena olur”*. Bu sahnede Hacı Fettah, eğitim görmüş kişileri kafir olarak nitelendirmektedir. Kendilerinin verdiği eğitimi doğru olarak göstermektedir. Hacı Fettah getirilen yeni sistemi aşağılayıcı, modern eğitimi kötü gösteren, milli değerlere sahip çıkmayan ilerlemenin önünde engel teşkil eden kişi olarak lanse edilmiştir.

İlerleyen sahnelerde ise Aliye Öğretmen öğrencilerinin ellerine Türk bayraklarını aldırarak kasabada dolaştırarak milli şarkılar söyletmektedir bunu gören hacı Fettah ise; *“Görüyorsunuz yüzü gözü açık namahremler erkeklerin kalbini fesada vermek için şarkı söyleyerek dolaşıyorlar bunlar melundur, bunların eline çocuklarınızı teslim etmeyin. Eğer bir gün içimize düşman girdiğini görmek istemiyorsanız bu kadınları parçalayınız”*. Hacı Fettah’ın yüzü gözü açık olarak bahsettiği aliye öğretmen son derece kapalı, mütevazı giyimli bir karakterdir. Bu şekilde dolaşmasıyla erkeklerin kalbini fesada vereceğini dile getirmektedir! Milli değerleri çocuklara aşladığı için düşman olarak gösterilmektedir ve bu kadının parçalanmasını istemektedir. Oysa ki dinimizde bir insan suçlu dahi olsa onun parçalanmasını ya da öldürülmesini gerektirecek bir karar yoktur cezası neyse o verilir. Burada dinin temsili, vahşice ve gaddar bir şekilde gösterilmektedir. Bu zamana kadar Hacı Fettah, Yunan askerleriyle beraber olup Kuvayı Milliye’ye karşı düşmanlığını sürdürmektedir.

Kuvayı Milliye, kasabayı Yunan askerlerinden temizleyince Hacı Fettah’ın söylemleri değişmeye başlamış, ordusunun arkasında biri gibi söylemlerini değiştirmiştir. Aliye öğretmen, Kuvayı Milliye’ye yardım etmek için Yunan komutanının yanına gitmiştir bunu gören Hacı Fettah ise Aliye Öğretmene asılsız iftiralara atarak halkı Aliye Öğretmene karşı kışkırtarak şunları söylemektedir; *“Zulme uğramış bizler ordumuz gelmeden kasabamızın namusunu temizlemeliyiz evvela bu geceyi düşmen kumandanının koununda geçiren bu kahpeyi bu caminin avlusunda temizlemeliyiz. Şerefimizi, ırzımızı*

payimar eden bu kahpeyi cezasız bırakacağız? Yürüyün!” Bu sözlerin ardından halk toplanarak Aliye öğretmeni ellerini bağlayıp sürükleyerek meydana getirdiler aliye öğretmen kendini savunmaya geçtikten sonra hacı Fettah tekrardan; *“Kahpeyi söyletiyor musunuz? Daha dün akşam kumandanın koynundan çıktı. Düşman zabitleriyle cümbüş eden, dinini, milletini aşağılayan bu karıyı söyletmeyiniz. Bunu dinleyenler kafirdir. Vurun kahpeye! Kafasını hala söz söyleyen dudaklarını parçalayınız. Erkekleri baştan çıkaran haram saçlarını yolunuz, parçalayınız, Vurunuz Vurunuz!”* dedikten sonra taşlarla sopalarla Aliye öğretmen linç edilir. Filimin sonunda ise Hacı Fettah’ın bütün suçluluğu ortaya çıkar ve idam edilir.



Resim 3.4. Vurun Kahpeye Filminden Hacı Fettah Görüntüsü

Vurun kahpeye filmi ilk başta da söylediğimiz gibi 3 defa farklı zaman dilimlerinde sinemaya uyarlanmıştır. Birçok kişi tarafından en fazla eleştirilen ve ilk dönem filmlerinden olan Vurun Kahpeye, din adamlarını kötü ve olumsuz göstermesi bakımından en belirgin film olma özelliği taşımaktadır. Sansür heyetinin beğenisini alan film sonrasında 3 defa sansürlenmiş ama yine gösterime devam etmiştir.

Maraşlı; Vurun kahpeye filminin yönetmeni olan Akad’lı ile yapmış olduğu konuşmada “Hacı Fettah tiplemesinin çok katı bağnaz gösterildiğine dair eleştirilerin olduğunu söylediği zaman Akad’ın verdiği cevap şu şekilde olmuştur; “herkesin kendine ait belirli bir görüşü olduğunu, yapılmış olanı beğenenin de beğenmeyenin de olduğunu dile getirmiştir. İyi hocaların da kötü hocalarında olduğunu söylemiştir” (Maraşlı, 2011:158).

Cumhuriyetin kurulduğu yıllarda yaşanan bu rejim değişikliği yine akabinde modernleşme, batılılaşma politikalarının önünde ki en büyük engel olarak din ve dini kurumlar görülmüştür. Muhafazakâr insanlar değişimin karşısındaymış gibi lanse edilmiştir. Sinemanın toplumları etkileme gücünden yararlanılarak dini karakterlere genellikle olumsuz sıfatlar yüklenerek izleyiciye gösterilmiştir.

3.8.2. Geleneksel Türk Sinemasında Dinin Temsili (1960- 2000)

İlk dönem Türk sineması teknik ve sanat alanında ki tek düzeliği'nin ardından 1950 yılında siyasal, toplumsal, ekonomik anlamda değişimlerin yaşandığı bir dönem girmiştir. Bu değişimler sinema dünyasını da yakından etkilemiştir çünkü sinemanın gelişim ve değişimi ülkenin siyasal durumundan bağımsız değildir. Okutan; 1950 yılında Demokrat Partinin, iktidara gelmesiyle birlikte tek parti rejiminin kısıtladığı bölümlerde özgürlükler meydana gelmeye başlamış yine aynı şekilde tek parti rejiminde kısıtlanmış olan muhafazakâr düşünce tarzı kendisini göstermeye başlamıştır. Sinemada yaşanan bu değişimden payına düşeni almış filmlerde çeşitlilik ve bolluk yaşanmıştır. Bu dönemde yapılan filmlerde de din ögesi olumlu ve olumsuz olmak üzere iki şekilde kullanılmıştır (2009, 229).

1960-2000 yıllarında Türk sinemasında kullanılan din adamı temsilleri, dini ve toplumsal yaşam içerisinde konumları daraltılarak verilmiştir. Toplumsal yaşam içerisinde dinin alanın kısıtlanmasında ki sebep din anlayışının eskiye göre farklılaşmasından kaynaklanmaktadır. Subaşı; bilginin, topluma aktarımında önemli rol oynayan aydınlar (entelektüeller), din anlayışının farklılaşmasına öncülük etmişlerdir. Türk aydınının dine karşı bakış açısının değişmesinde ki sebep genelde Batılı aydının aydınlanmacı, Hristiyan teolojisi, pozitivizm, varoluşçuluk, oryantalizm gibi kaynakları kendisine referans alması etkili olmuştur (1996, 171). Sinemamızda ortaya çıkan yönetmenler ayrıca bahsetmiş olduğumuz, aydın ve entelektüel kesimi de oluşturduğu için din hakkında ki düşünceleri ve kanaatlerinin oluşmasında yukarıda bahsetmiş olduğumuz kaynaklardan etkili olmuştur. Dolayısıyla Türk sinemasında incelediğimiz din temsilleri bu düşünce biçimine uygun olacaktır. Bu dönem içinde etkili olan sinema akımlarında (ulusal, devrimci, toplumsal, milli, dinsel, gerçekçi) dinin ele alınış biçimlerinin İslamcılık, pozitivizm, ateizm gibi düşünce sistemlerine uyacak biçimde daraltıldığını söyleyebiliriz (Yenen, 2011:121).

Bu dönem de akımların ortaya çıkmasıyla beraber filmlerde dinin temsiliinde farklılıklar oluşmuştur. 1955-1970 yılları arasında “Hazretli filmler” akımı ortaya çıkmıştır. Bu akımın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan sebeplerden ilki; iktidara gelen Demokrat Partinin muhafazakâr bir anlayışa sahip olmasıdır. Siyasi iktidarlar doğrudan ya da dolaylı olarak sinema filmlerini ve yönetmenleri etkileyebilmektedir. Bir diğer sebep ise 1960-1970 yılında yayınlanan erotik filmler furyası neden olmuştur. Bu filmlerden ötürü muhafazakâr kesimin ayağı sinemadan kesilince yapımcılar, bu kitleyi sinemaya çekmek için bu tarz filmlere yönelmişlerdir. Yapılan filmler dini yönden eksiklikler içerdiği için tepkilere neden olmuştur. Genel itibariyle bu filmlerden kazanç sağlamak amaçlanmıştır. *Hazreti Ayşe* (Nuri Akıncı-1966), *Hacı Bektaşî Veli* (T. Fikret Uçak-1967), *Hazreti Ali* (Tunç Başaran-1969) gibi filmler örnek olarak gösterilebilir.

Bu dönemde filmlerdeki din adamı temsillerine baktığımız zaman karşımıza üç özellik çıkmaktadır. İlk olarak “köy” ortamında temsil edilen din adamı karakterlerine filmlerde yer verilir. İkinci olarak büyü, nazar, üfürükçü, muska gibi uygulamaları yapan kişiler olarak karşımıza çıkar. Son olarak, bulunduğu bölgedeki siyasi düzenin “yandaşı” olarak hareket eder. Bu gibi farklılıklar olmasından dolayı din adamının temsili filmlerde belirsiz bir konuma sahiptir. Tabi bu filmler dışında istisnai durumlarda bulunmaktadır. Din adamı temsillerinde, genelde şehir yaşamı yerine kırsal alanla din özdeşleştirilmiştir. *Yılanların Öcü* (1962), *Kuma* (1974), *Davaro* (1981), *Züğürt Ağa* (1985) filmlerden bazılarıdır. Bir diğer din adamı temsiliinde ele alınan muska, büyü gibi uygulamalar dinle bütünleştirilmeye çalışılmıştır. Bu tarz uygulamalar dinî inanç ve ibadet kategorisinde yer almamaktadır. Bu tarz filmlerin en belirgin olan örneği “Umut” filmidir. Zaten aşağıda filmin analizi yapılacaktır. Bunun dışında *Şafak Bekçileri* (1963), *Bir Türk’e Gönül Verdim* (1969), *Hazal* (1979), *Üçkağıtçı* (1981) gibi filmler örnek olarak gösterilebilir. Din adamına bu şekilde muska, büyü gibi uygulamalarla özdeşleştirip anlam yüklemenin ardında ki sebep olarak geçmiş kültürün ve inanışların etkisi metafizik konulara olan ilgiyi ortaya çıkarmış olabilir. Bir diğer din adamı temsili ise haksız yere işleyen düzenin devamına yardım eden kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Genelde köylerde geçen filmler de köylüleri kul olarak görmekte ağa ve muhtarların destekçisi konumunda din adamları kullanılmaktadır. Din adamları haksız kazanç sağlayan ağa ve muhtarların en büyük yardımcısı olarak filmlerde kendilerini göstermektedir. Bu tarz filmlere örnek

olarak; *Yılanların Öcü* (1962), *Kibar Feyzo* (1978), *Züğürt Ağa* (1985) gibi filmleri gösterebiliriz (Yenen, 2011:122-123).

Bu dönemde ortaya çıkan akımlar da filmlerin nasıl bir yol izleyeceğini belirlemiş yönetmenler akımlar doğrultusunda yapılan senaryoları çekmiştir. Toplumsal, devrimci filmlerin karşısına muhafazakâr halkın da film izleme gereksinimini karşılamak için sinemacılar, dini ve milli değerleri yücelten ayrıca batıyı eleştiren filmler yapmışlardır. Milli sinema akımı olarak kendilerini adlandıran grubun yapmış olduğu filmlere örnek olarak; *Birleşen Yollar* (1970), *Oğlum Osman* (1973), *Memleketim* (1974), *Kızım Ayşe* (1974) gösterilebilir. 1990'lı yıllarda Türkiye'de yaşanan siyasal, ekonomik-kültürel yapıdaki değişimler sinema sektörüne de yansımış, 1990-1995 yıllarında refah partisinin yükselişe geçmesiyle beraber; *Yalnız Değilsiniz* (1990), *Kelebekler Sonsuza Uçar* (1993), *Ölümsüz Karanfiller* (1995) gibi dini içerikli filmlerin sayısı artmıştır. Yukarıda isimlerini saydığımız filmler dönemin toplumsal sorunlarını oluşturan; baş örtüsü, İslam dininin yerilmesine karşı bir tepki olarak çekilmiş filmlerdir.²⁸ Şubat süreciyle beraber refah partisinde ki düşüşle “dini mesaj” verme kaygısında olan filmlere ara verilmiş (Okutan, 2009:230). Yine filmler de hoca tiplerini büyü yapan, muska yazan, hurafe bilgiler veren kişiler olarak gösterilmiştir. Modern yaşamın dışında olan kişiler olarak gösterilmiş dini yaşamı ya da din adamlarını köylü yaşamıyla eş değer görmüşlerdir. Aşağıda bu döneme ait farklı bakış açılarıyla oluşturulmuş üç film örneğini inceleyeceğiz

3.8.2.1. Birleşen Yollar (1970)

Birleşen yollar filmi Şule Yüksel Şenler'in “*Huzur Sokağı*” romanından sinemaya uyarlanmıştır. Yücel Çakmaklı tarafından 1970 yılında sinemaya uyarlanan film, Milli sinema akımının baş yapıtı niteliğindedir.

“Birleşen Yollar” Filminin Yapım Bilgileri:

Yapım Yılı: 1970

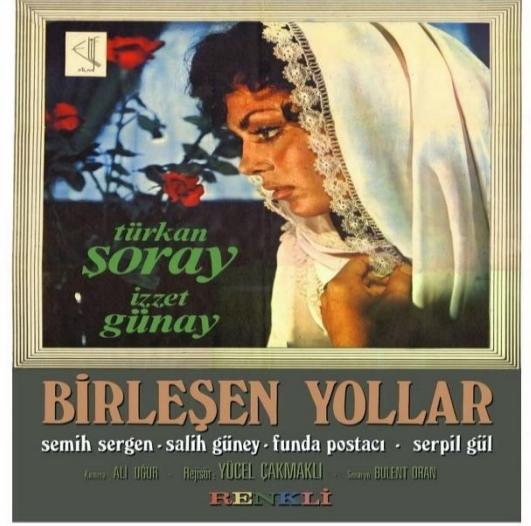
Yönetmen: Yücel Çakmaklı

Senaryo: Yücel Çakmaklı, Bülent Oran

Eser: Şule Yüksel Şenler

Oyuncular: Türkan Şoray, Nubar Terziyan

İzzet Günay, Salih Güney, Semih Sergen



Resim 3.5. Birleşen Yollar Filminin Afışı

“Birleşen Yollar” Filminin Konusu

Birleşen yollar filmi; yaşam tarzı olarak batı değerlerini benimsemiş, modernliğin vermiş olduğu olanakları gerçek anlamda içselleştiremeyip mutsuzluk içinde yaşayan, kimlik sorunsalı yaşayan Feyza'nın din ve inanç yoluyla özüne dönme yolculuğunu, muhafazakâr görüşlü Bilal'in yardımıyla tamamlamasını konu alır.

Bilal İstanbul'un eski bir semtinde annesiyle yaşayan üniversiteli bir gençtir. Bilal, annesinden almış terbiye ile dini bütün, mutaassıp kendi halinde bir gençtir. Feyza ise Bilallerin oturmuş olduğu mahalleye yeni yapılan apartmana taşınmış zengin ailenin şımarık tek kızıdır. Bilal ve Feyza'nın odalarının camları karşı karşıyadır. Arada bir karşılaşmaktadırlar ama konuşmamışlardır. Feyza gitmiş olduğu partilerden, eğlencelerden yaşadığı hayattan artık zevk almamaya başlar. Feyza ve Bilal'in ortak arkadaşı olan Leyla, Feyza'ya Bilal'i tanıdığını nasıl bir insan olduğunu kendisiyle muhatap olmayacağını söylemiştir. Bunun üzerine Feyza, Leyla ile iddiaya girmiştir. İlk başlarda arkadaş olarak başlayan ilişkileri daha sonra aşka dönüşmeye başlamıştır. Evlilik aşamasına gelen çiftin mutlu saadetini Leyla bozmuştur. Feyza'nın doğum günü partisine

gelen Bilal'e Leylanın iddiayı söylemeyesiyile kandırıldığını her şeyin yalan olduğunu düşünen Bilal, Feyza'yı terk eder. Feyza'nın hisleri, sevgisi gerçektir zamanında yapmış olduğu iddiadan dolayı pişmanlık duymaktadır.

Feyza ve Bilal'in ayrılışından sonra her ikisinin de hayatları farklı bir biçimde şekillenmiştir. Bilal, annesinin uygun gördüğü kendilerine yakışacak olan bir kadınla yuva kurmasını ister ve evlenirler. Feyza ise zengin, alkolik ve kumarbaz olan bir adamla evlenir. Bilal karısını ve ikinci çocuğunu doğum esnasında kaybetmiştir. Feyza'nın ise bir kızı olmuştur. Kızını içinde bulunduğu şaşalı, gösterişli hayattan uzak tutup dini bütün bir genç kız olarak yetiştirmek istemektedir bunun için dadısından yardım istemektedir. Önceden Bilal'in hediye ettiği dini kitapları okumaya başlar ve İslamiyet'i öğrendikçe kendi kimliğini bulur. Feyza'nın değişiminden rahatsız olan kocası sorumsuz ve alkolik olduğu için Feyza boşamak istemektedir. Son olarak kocasının Feyza'yı kumar masasına yatırmasından sonra evi terk eder. Dikiş nakıştan kazandığı parayla yaşamın idame ettiren Feyza, kızını da dini bütün biri olarak yetiştirir. İlerleyen zaman içinde iki sevgili tekrar karşılaşır ama birbirlerine gurur yaparlar ve bir daha kavuşamazlar. Feyza'nın hastalanması üzerine kızı Elif, eve doktor çağırır gelen doktor ise Bilal'in oğlu Kemaldir. Genç çift birbirlerini beğenmiştir. Kemal babasına açılarak evlenmek istediğini söyler bunun üzerine elifi istemeye geldiklerinde birbirlerinden haberleri olmayan Feyza ve Bilal şaşkınlık içinde kalarak birbirlerini tanımamış gibi yaparlar, elifi istemeden evden ayrılırlar. Sonunda gerçekler ortaya çıkar genç çift ise dünya evine girerler. Eski kocası tarafından bıçaklanan Feyza ise çocuklarının mutlu saadetini gördükten sonra Bilal'in kollarından ruhunu teslim eder.

Birleşen Yollar Filmindeki Dindar İnsan Tipinin İncelenmesi

Birleşen yollar filminde ki dindar insan temsili olarak karşımıza çıkan bir ailedir. Bilal mutaassıp bir ailenin çocuğudur. Bilal'in annesi ise kendi halinde beyaz başörtülü, sade giyimli bir Anadolu kadınıdır. Bilal'i de din bütün, geleneksel değerlerine sahip bir kişi olarak yetiştirmiştir. Feyza karakteri ise zengin, şımarık, partilerde gezen bir kız olarak yetişmiştir. Ailesi ise poker masalarında gününü geçirmekte kızlarıyla ilgilenmemektedir. Feyza arkadaşlarıyla girdikleri iddiayı kazanmak için Bilal'i kendisine yakınlaştırmak için kendisini mutaassıp, başörtülü, giyimi usturuplu olarak göstermektedir. Feyza bu şekilde davranarak Bilal'in aklında yer edinmiştir.

Bilal, deniz kenarındayken yanına Feyza gelerek Bilal'e hislerini söyleyip ondan hoşlandığını söylemiş buna karşılık olarak da Bilal, *“bir erkeğe bunları söylemek gerçek bile olsa doğru değil, sizi affedebilirim lakin böyle yetişmenizin sebeplerini affedemiyorum. Çevrenizde ki insanların yaşayışları dışında da güzel bir dünya var sizin bilmediğiniz bir dünya. İnanmış insanların dünyası. Güzelliğin, şöhretin, paranın çok üstünde kalabilmiş. Geçici heveslere kapılmamış insanların dünyası. İsterseniz onlardan biri olabilir siziniz?”* Bilal'in bu sorusuna karşılık Feyza belki de isterim, biraz daha anlatın diye cevap veriyor. Bilal, *“iki Feyza yaşıyor sizde ikisinden biri önüne katıyor sizi bunu fark etmesem sizinle hiç ilgilenmezdim. Öbür Feyza böyle değil. Böyle düz, basit giyimli, dürüst değil. Boyayı, kokuyu gürültüyü seven dans delisi, giyim kuşam delisi bir kızcağız.”* Feyza Bilal'in söylediklerinden etkilenmeye başlamıştır ve konuşmasını devam ettirmesini söylemiştir. *“Sana göre ben niçin yabancıyım pek çok şeye niçin kaçıyorum değil mi? Son yıllarda ki her şeyin getirdiği sahtelik, yalan eğlendiriyor beni. Beraber büyüdüğüm kızları, çocukluk arkadaşı olan erkekleri görüyorum bazen tanıyamıyorum. Kendilerinden olmayan hayata yabancı zevklere kapılı verdi birçoğu semtini, okulu öksüz büyüdüğünü inkâr edenlere rastladım. Musikisini, dinini, giyimini küçümseyenleri, ecnebi mecmualardakine benzemek için adeta deli olanları gördüm. O özentiler korkuttu beni. Yıllarca geleneğimizden kopmamaya kendi kendimden ayrı düşmemeye çalıştım. Beni üç aylık yetim maaşım ile büyütme çalışan beyaz başörtülü anamla övünüyorum. Evimizde hala tülbentli küpten su içiliyor. Anam namaz seccadesinde hala oruçlu iftar saatini bekliyor. Benim hayatımı küçümseyen herkes daha önce bizler gibi yaşarken şimdi inançsız ve taklitçi olmuşlarsa onlara acımdan başka elimizden ne gelir?”* Feyza bu sözlerden sonra doğum güne çağırmak için cesaretinin kırıldığını söyler. Bilal; *“Nedir doğum günü? İçki içerek bizden olmayan bir müzikle tepinerek happy birthdays to you diyerek bağırarak. Bizle ne ilgisi var bu özentinin”* diyerek konuşmaya son vermiştir.

Bilal karakteri geleneklerini dinini, kültürünü unutmamış onlara değer veren muhafazakâr bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında Feyza ile olan konuşmasında her şeyi açıklığıyla ortaya koymaktadır. Modernleşme adı altında yitirilen değerlerimizi savunmaktadır ve onları devam ettirmektedir.

Feyza sonrasında içinde bulunduğu hayattan rahatız olmaya başlamıştır ve kurtuluş yolları aramaktadır. Dadısından yardım almaya başlamıştır. Dadısı ise en büyük yardımı

zamanında Bilal'in, Feyza'ya aldığı dini kitapları okuması gerektiğini her şeyi onlarda bulacağını söylemesiyle Feyza yeni bir dünyanın kapılarını aralamaya başlamıştır. Dini değerlerini, günahı, sevabı, kültürünü öğretmeyenlere, annesine ve babasına sitemi vardır. Feyza, dadısına; *artık ışığı gördüm dadıcığım, Allah bana yeniden yola çıkacak kuvveti ihsan eder inşallah*. O esnada dışarıdan sabah ezanı sesi gelmektedir. Feyza başörtüsünü takıp camiye gider ve rabbine niyazda bulunur. Namaz kılmaya başlayıp dininin emirlerini yerine getirmeye başlar. İnsanlara yardım etmeye başlar. Ama hala Bilal'i unutamamıştır.



Resim 3.6. Birleşen Yollar Filminde Feyza'nın Değişimi

Kocasıyla evlendiği için pişmanlık yaşamaktadır. Kocası hapse girince kızı elifi yaşadığı köhne hayattan kurtarmak için kendisine ve kızına yeni bir yaşam hazırlar. Feyza kızını da inandığı değerler doğrultusunda yetiştirmeye başlar.

Feyza bir gün rahatsızlanır ve eve gelen doktor ise Bilal'in oğlu, Kemaldir. Kemal ve Elif birbirlerini beğenirler ve evlenmeye karar verirler. Ama Bilal, Elif'in Feyza'nın kızı olduğundan haberi yoktur. Elifi istemeye geldiklerinde görürler ve eskide yaşamış oldukları olaylardan dolayı kırıngınlardır bu yüzden çocukların evlenmesini Bilal istemez. Ta ki Feyza'nın eski kocası çıkıp geldiği zaman kemalle tartışır o esnada Selim, bıçağına sarılır kemali vuracağı zaman Feyza Kemal'in önüne geçer ve bıçaklanır. Bilal ise yapmış olduklarından pişmanlık duyar. Feyza'dan kızı Elif'i oğlu Kemal'e ister ve evlenirler. Geçmiş de yapmış oldukları hatalardan üzüntü duyarlar. O sırada hastanede Feyza, Bilal'in kollarında vefat eder. Kendilerinin yaşayamadıkları mutluluğu çocukları yaşar.

Birleşen yollar filminde genel olarak gördüğümüz modernleşme ve geleneksellik arasında kimliğini tam olarak bulamayan karakter olan Feyza'nın yaşamı ele alınmıştır. Film çekildiği dönem itibariyle milli sinema akımının etkili olduğu zaman da yapılmıştır.

Filmin ana teması; bize modern hayat olarak sunulan, teşvik edilen, toplumun bu şekilde olması için çaba sarf edilen, gerçek olmayan bir hayatın eleştirisi ele alınmıştır. Poker partilerinden kalkmayan bir ebeveyn, partiden partiye koşan bir kız çocuğunun içinde bulunmuş olduğu buhranı, arada kalmışlığı ele alınmaktadır. Çözüm yolu olarak ise “milli değerler” olarak öne sürülen manevi değerlerin önem verildiği muhafazakâr bir yaşam tarzıdır.

Filimde modern hayatın getirmiş olduğu şaşalı yaşam, partiler, farklı giyim tarzları, yabancı müziklerle yapılan dans gibi etkinlikler insanlar üzerinde olumsuz etkiye sahip iken geleneksel yaşam tarzında dini, milli, kültürel değerlerimiz yani kendi özümüzde mutluluğu bulacağımız diğer Avrupai eğlencelerin insanları tatmin etmediği ele alınmıştır. Film genel manada modernliğe karşı bir tepki olarak ele alınmamalıdır. Yalnızca modernleşmenin getirmiş olduğu sahtelikten, yapaylıktan, kendi değerlerimize bir yabancı gibi davranmaktan dolayı yapılan sitem gündeme getirilmiştir. Bilal de geleneklerine, değerlerine bağlı olarak yaşamaya çalışmış, modern hayatın getirdiği değişimlerde özünü kaybetmemeye çalışan dindar muhafazakâr bir insandır.

Modernlik ve geleneksellik arasında kalmışlığı ele alan film de ana tema itibariyle modernleşme uğruna milli değerlerden kopmamamız gerektiğini kendi değerlerimizi geleneklerimizi, göreneklerimizi muhafaza ederek de modernleşeceğimizi bize göstermiştir.

3.8.2.2. Umut (1970)

Filmin senaristliğini Yılmaz Güney ve Şerif Gören üstlenmiştir. Yılmaz Güney, dönemin Devrimci Sinemacılar Akımının öncülerindendir. Akımın öncüleri emperyalizme karşı ezilen sınıfın haklarının savunucuları ayrıca yoksulluğun nedenlerini sorgulamışlardır. Umut filmi de bu dönemde yapılan gerçekçi örneklerden biridir.

“Umut” Filminin Yapım Bilgileri

Yapım yılı: 1970

Yönetmen: Yılmaz Güney

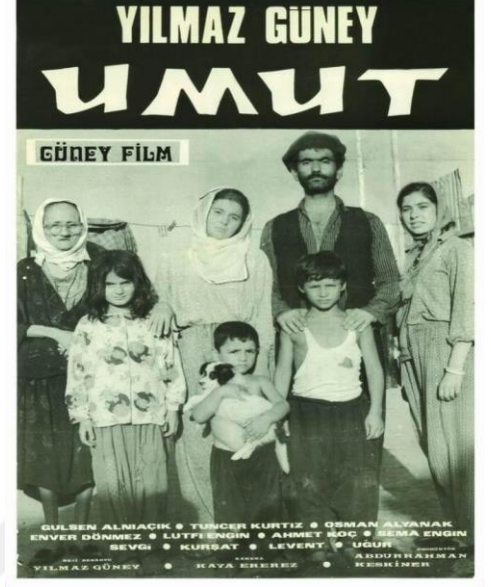
Senaryo: Yılmaz Güney, Şerif Gören

Oyuncular: Yılmaz Güney, Tuncel Kurtiz

Osman Alyanak, Enver Dönmez, Gülşen

Alnıaçık, Kürşat Alnıaçık, Nizam Ergüden

Semra Engin, Mehmet Eken, Lütfü Engin



Resim 3.7. Umut Filminin Afışı

“Umut” Filminin Konusu

Cabbar, Adana’da arabacılık yaparak geçimini sağlayan beş çocuğu, annesi ve karısı ile birlikte yedi kişilik ailenin reisidir. Ailesine bakmak için gecesini gündüzüne katıp sürekli çalışmaktadır. Sabahları tren garının önünde bekleyip arabasına yolcu bulmaya çalışmaktadır. İnen yolcular genelde diğer arabacıları seçmektedir çünkü Cabbar’ın arabası eski, atları çelimsizdir. Motorlu taşıtlarında artmasıyla birlikte insanlar pek fazla arabacılar a rağbet etmemektedir.

Geçim sıkıntısı çeken Cabbar’ın bakkala, araba tamircisine, yemciye birikmiş borçları bulunmaktadır. Çaresizlik içinde çalışan Cabbar kazandığı parayla yalnızca ailesinin karnını zar zor doyurmaktadır. Her gün milli piyango oynamaktadır. Okuma yazma bilmediği için rakamların karşılaştırmasını başkalarına yaptırmaktadır. Onlara da pek fazla güvenmemektedir kendisi gazete alıp rakamları karşılaştırmaktadır. “Amorti de mi yok?” sorusunu her bilet sonun da sormakta çaresizlik içinde oynamaya devam etmektedir. Cabbar’ın arkadaşı olan Hasan, Cabbar’ı sürekli define aramaya ikna etmeye çalışmaktadır. Cabbar ilk etapta sürekli terslemektedir. Bu işler bize göre değil diye. Bir gün arabasıyla yolcu beklerken sigarası biten Cabbar markete gider. O sırada motorlu araç, ata çarpar ve atlarından birisi orada ölür. Ata çarpan adam suçlu olduğu halde

arabası zarar gördüğü için Cabbar'ı suçlu çıkarır. Karakola giderler ve orada ki poliste Cabbar'ı konuşturamaz, azarlar. Çaresizlik içinde evine dönen Cabbar evinde ki eşyaları bit pazarına götürüp satıp yerine tekrar bir at almayı düşünür. Alacaklılarda atın öldüğünü duyunca borçlarının peşine düşerler Cabbar'ın evde olmadığı zaman ahırda ki atı ve arabayı alırlar pazarda satıp aralarında bölüşürler. Cabbar artık iyice çaresiz bir durumda kalmıştır. Eskiden yanlarında çalıştığı ağalarından borç istemeye gider ama kimse yardımcı olmaz. Bütün kapılar üstüne kapanan Cabbar son çare olarak arkadaşı Hasan'ın bahsettiği define arama işine girer. Hasan, definenin yerine öğrenebilmek için Hüseyin isimli bir hocadan para karşılığı yardım almaya Cabbar'ı ikna eder. Evde ki eşyaları satıp hocanın parasını hazırlar. Hoca ve Hasan, Cabbar'ın evine gelerek günlerce orda kalmaktadır. Hoca, bir tasın içerine su koyarak ona sürekli dualar okuyup üfleemektedir. Tasa koyduğu suyu çocuklara baktırıp içinde bir şey görüp görmediklerini öğrenmeye çalışır. Ama kimse suda bir şey görmez en sonunda hoca definenin yerini gördüğünü söylemektedir. Kazma kürek alarak uzun bir yolculuğa çıkmışlardır. Cabbar giderken karısına kırk lira bırakmıştır ihtiyaçlarına karşılamak için. Hoca, definenin olduğu bölgeye götürmüş bir takım okuyup üfleme sonucu kazıya başlanmıştır ama bir ay gibi süre kazdıkları halde hiçbir şey bulamamışlardır.

Cabbar sürekli ailesini düşünmektedir. Ne yer ne içerler kırk lira bıraktım diye defineden sonuç alamayınca Cabbar artık şuurunu kaybedip deli gibi davranmaya başlar ve film Cabbar'ın kendi etrafında dönmesiyle son bulur.

Umut Filmindeki Dindar İnsan Tipinin İncelenmesi

Umut filminde ele alacağımız dindar insan “Hüseyin Hoca” dır. Cabbar, artık geçim sıkıntısından kurtuluş yolu olarak define işine girer. Definenin yerini öğrenebilmeleri içinde Hüseyin Hoca ile iş birliği yaparlar. Hüseyin hoca ilk olarak bir hastaya dua ederken karşımıza çıkmaktadır. İnsanlar hastanın etrafına toplanmış hocada elinde teşbihini çekerek, sürekli bir şeyler okumaktadır. Cabbar ve Hasan'da yere çömelmiş on izlemektedir. O sırada Hasan, “*bu define Ceyhan ırmağı kenarında iki köprü arasında. Lakin tam yerini bilemiyorum*” diye konuşur. Cabbar da karşılık olarak; *hoca biliyor mu?* Hasan, “*onun, cinleri, perileri, melekleri var okuyup üfledi mi tamam. Sana hemen söyler yerini. Kaç defa niyetlendik ama para tedarikle yemedik*”. Cabbar, “*ya bulamazsa?*”. Hasan; “*gardaşıma bak hele! Bu hoca bildiğin hocalara benzemez*”. O sırada hoca

duasını bitirip kalabalıktan ayrılırken kadınlar eline sarılır ve hocanın elini öperler. Cabbar ve Hasan'da hocanın peşinden gidip define mevzusunu konuşurlar.

Hoca تنها ve sakin bir yer olan Cabbar'ın evine gelir. Orada taşın içindeki suya bir şeyler okumaya başlar. Cabbar karısı bu durumdan memnun değildir Cabbar'a, *nedir senden çektiğim be bizim ekmeğimiz bize yetmezken bide bunları ortak ettin. Üç gün oldu hala mırmur dua ediyor*". Cabbar'da karısının söylediklerine sinirlenip yüzüne vurur ve *"mırmur ne demek la tövbe de bu, derin bir hocadır. Şimdi bütün cinleri, perileri seferber etmiş onlardan haber bekliyor belki de define yerin çok altındadır. Derin olunca yerini bulmak zahmetli olur"*. Bu esnada hoca suyun içine hala okumaya devam eder. Suyun için de bir şeyler görmesi içinde Cabbar'ın küçük oğlunu yanında oturtur. Çocuk içinde bir şeyler görmez aksine korkudan sürekli ağlar. Hoca, *"iyice bak oğlum suyun içinde ne görüyorsun bana söyle"*. *Çekinme oğlum suyun içinde ne görüyorsan söyle dedim. Niye ağlıyorsun oğlum gördüğünü söyleyeceksin o kadar"*. O esnada diğer çocuklar da ağlamaya başlar. Hoca bu sefer diğer küçük çocuğa su da gördüklerini sormaya başlar. *"Bir ağaç görüyor musun oğlum? Kuru ve ince dallı bir ağaç oğlum korkma"*. Çocuk, *"hiçbir şey görmüyorum"*. Hoca, *iyi bak oğlum kuru ve ince bir ağaç göreceksin. Kuru ağacın altında iki taş olacak taşlardan biri siyah biri beyaz. Siyah taşın üstünde beyaz leke olacak"*. Cabbar, *"yav gardaş bizim çocuklar delleniş mellenmesin? Bu su davası aklını karıştırır adamın"*. Hasan, *"bak sen gardaşıma be dellenmek olur mu hiç bu hoca delileri bile iyi eder. Gardaşımın düşündüğüne bak sen"*. Hoca, *şeytan taifesi çocuğun aklını çeliyorlar. Ben görüyorum çocuk görmüyor. Define iki taşın arasında. Bir mezarlık büyüklüğünde kurumuş bir ağaç var onun altında bu ağacın sağında bir ırmak var. Çocuğun görmesi şart"* diyerek aynı işleme devam ederler.



Resim 3.8. Umut Filmindeki Hüseyin Hoca'nın Görüntüleri

Günler sonra Cabbar, Hasan ve hoca erzak, alet olarak yola koyulurlar. Günlerce süren aramadan sonradan nehrin kenarında bir kuru ağaç bulurlar. Heyecanla ağaca doğru koşarlar beyaz ve kara taşı ararlar. O sırada hoca gelir ağacın olduğu yeri elindeki bastonuyla kontrol eder ve “telaşlanmayın! Irmağa girip temizlenip abdest alalım sonra 101 tane beyaz taş toplayıp getirin bana”. Irmakta üçü beraber abdest alır sonra ise topladıkları taşların üzerine hoca, Arap harfleriyle bir şeyler yazar ve taşları dairesel bir şekilde dizerler. Hoca hasanın baş parmağının da üzerine de Arap harfleriyle bir şeyler yazıp parmağa dua edip üfleemektedir. Sonrasında kazacakları yeri belirleyip kazmaya başlarlar. Kazdıkları yerlerden sudan başak hiçbir şey çıkmaz moralleri bozulmaya başlar o sırada hoca, *“dikkat etmek lazım oğlum define her kılığa girip kaçabilir. Karınca olur, böcek olur, yılan olur, kuş olur defineyi kaçarken fark edipte ona dokunursan derhal altına keser aslı neyse ona döner”* der. Cabbar gece boyu uyuyamaz cinler, periler defineyi kaçırmaz diye nöbet tutmaktadır. Hoca uyumasını söyleyince “gelirken kırk lira bıraktım eve çoluğun çocuğun nafakasını kaptırmayalım kimseye”. Hoca dua etmeye Hasan ve Cabbar ise kazmaya devam ederler ama hiçbir şey bulamazlar aradan bir ay geçmiştir. Cabbar çocuklarını düşünmektedir. Artık umudu tükenmeye başlamıştır. Bir gün yemek yerken yılanı gören Cabbar define kaçıyor diye bağırmaya başlar ve yılanı Cabbar tutar ve define değil diye öldürür. Cabbar artık çıldırmıştır toprağın üzerinde ellerini açarak dönmeye başlar ve film son bulur.

Yılmaz güneyin kaleme aldığı film yoksulluğun, çaresizliğin, sınıfsal ayrımların olduğu bir dönemdeki olaylar yansıtılmıştır. Cabbar içinde bulunduğu geçim sıkıntısından kurtuluş yolu olarak milli piyango ve define arama işini seçmiştir. Aslında

define arama işine mecbur bırakılmış sömürü altında bulunan halk kurtuluşu bu şekilde yanlış olarak gösterilen hurafelerde aramaya başlar. Hüseyin hoca ise ilk olarak karşımıza normal kılıkta bir karakter olarak çıkmakta ilk bakışta abes bir görüntüsü yoktur. Ama ilerleyen dakikalarda yapmış olduğu hareketler, söylediği gerçek olmayan hurafelerle izleyicide, hocaya karşı bir nefret uyandıracaktır. Hoca, para kazanmak için hurafelerine dini alet etmektedir. Mazlum insanların son kuruşlarına göz diken bir hoca temsili bulunmaktadır. Bu film devrimci sinema akımının örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanların sömürülmesinin, yoksulluğunun sebebi olarak din gösterilmeye çalışılmıştır.

Geleneksel halk dindarlığında Hüseyin Hoca tarzında hurafelere, büyülere, muskalara inanıp bunları yapan hoca karakteri çok fazla görülmektedir. Ama bunlar dini olarak bir inanç ve ibadet olarak görülmemektedir. Genelde dini bu şekilde istismar eden bundan kazanç sağlayanların kullandığı bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Dini her şekliyle istismar eden birçok uygulama var sinemada bu şekilde gösterilmesiyle de bir istismar söz konusudur. İzleyicide dine ve din adamlarına karşı bir nefret oluşmasına sebep olmaktadır.

3.8.2.3. Yalnız Değilsiniz (1990)

Üstün İnanç, 1988'de yayınlanan 'Yalnız Değilsiniz' romanıyla başörtüsü nedeniyle okuma hakkı ellerinden alınan genç kızların dramını edebiyata taşıdı. Milli sinema akımı temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Mesut Uçakan tarafından aynı adla roman 1990 yılında beyazperdeye uyarlandı.

“Yalnız Değilsiniz” Filminin Yapım Bilgileri

Yönetmen: Mesut Uçakan

Senaryo Yazarı: Üstün İnanc, Mesut Uçakan

Eser: Üstün İnanc

Yapım: Atlas Nehir İletişim

Yapımcı: Salih Diriklik

Yapım Yılı: 1990

Oyuncular: Gamze Tunar, Akın Tunç, Haluk Kurtoğlu, Nevin Aypar, Nilüfer Aydan, Murat Soydan, Efgan Efehan, Funda Birtek, Hicran Günay



Resim 3.9.Yalnız Değilsiniz Filminin Afışı

“Yalnız Değilsiniz” Filminin Konusu

Serpil, dini yaşamdan uzak batılı bir tarzda hayat süren zengin bir ailenin kızıdır. Tıp fakültesi öğrencisidir. Serpilin annesi arkadaşlarıyla kumar oynayan ailesiyle yeterli zaman geçirmeyen bir yaşam sürmektedir. Babası (üvey) ise oto-galeri sahibi sekreteriyle gizli ilişki yaşamaktadır. Serpilin evde ki en iyi arkadaşı hasta olan anneannesidir. Anneanesi başörtülü, dini bütün bir kadındır. Ramazan ayı olması hasebiyle evde tek oruç tutan yalnızca hasta olan anneannedir. Serpil’de bazı günler oruç tutmaktadır. Serpil okulda derslerde kadvraları incelemektedir ve hep bir ürküntü içindedir. Anneanesinin de ölüm döşğinde olması onu baya ürkütmektedir. Yaşlı kadın her zaman ölümün kötü bir şey olmadığını vurgulayarak, ölüme karşı hazırlıklı olmak gerektiğini söylemektedir.

Anneannenin vefat etmesi üzerine tek başına kalan Serpil, arkadaşlarının tavsiyeleri üzerine ölümle, ahiretle ilgili kitaplar okumaya başlar. Okul arkadaşı olan Salih dindar bir gençtir ve Serpilin de yakın arkadaşıdır. Ölümün kötü bir şey olmadığını Allah’a en büyük sevgiliye kavuşma olduğunu dile getirir. Serpil, anneannesine bitkisel ilaç getiren

Hatice hanımın vasıtasıyla, Profesör Doktor Murtaza Akerdem'le tanışır. Murtaza Akerdem, hastalarını yalnızca kimyevi ilaçlarla değil, bitkisel ilaçlar ve moral terapilerle tedavi etmektedir. Dindar ve aydın bir şahsiyettir. Aynı zamanda Salih'in amcasıdır. Serpil sık sık onlarla sohbete katılır. Fikirlerinden çok etkilenir. Kafasındaki soruların cevaplarını bulmuş gibidir. Dini kitaplar okumaya başlar. Annesi, Serpil'deki bu değişimden pek memnun değildir. Onun için endişelenmektedir. Asıl endişelenmesi ise içinde bulundukları sosyeteye rezil olma korkusudur. Serpil büyük bir değişim yaşar ve namaz kılmaya başlar sonrasında ise tesettüre girer. Serpil okulda başörtüsü nedeniyle okula alınmaz. Annesi de kızının bu durumunu benimseyemez ve aralarında tartışmalar başlar bu yüzden Serpil'de artık evi terk etmek ister. Serpil evi terk edeceği zaman annesi odaya kilitler ve ünlü psikiyatrist olan Çetin Kartal'la görüşüp Serpil'i kliniğe kaldırır.

“Yalnız Değilsiniz” Filmindeki Dindar İnsan Tipinin İncelenmesi

İncelediğimiz bu filmde birden fazla dindar insan bulunmaktadır. Bunlardan ilki Murtaza Akerdem'dir. Kendisi ünlü bir profesör, aydın, bilgili, muhafazakâr dindar bir karakterdir. Hastalarına, öğrencilerine karşı nazik ve iyimserdir. Öğrencilerine dini sohbet ederken ve namaz kıldırırken görülmektedir. Tıbbın tavsiye ettiği ilaçlar yanında alternatif tıp olan bitkisel ilaçlarda kullanmaktadır. Bir nevi geleneksel, muhafazakâr, değerlerine sahip çıkan bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Giyim kuşam olarak bakımlı, sade bir haldedir.

Bir diğer dindar insan ise Serpilin sınıf arkadaşı olan Salih'tir. Murtaza Akerdem'in yeğenidir. Giyimi düzgün, insani ilişkileri gayet düzgün ve seviyeli bir karakterdir. Dini değerlerini ön planda tutan ezan okununca camiye koşan dini içerikli mesajlar veren ideal dindar, aydın, muhafazakâr bir gençtir.

Gülşen, filmdeki dindar üniversiteli genç kızdır. Ayrıca Salih'in nişanlısıdır. Başörtüsü sebebiyle okul kadrosu tarafından derse alınmamaktadır. Buna rağmen herhangi bir taşkınlık yapmamaktadır. Gülşen, dindar genç kız modeli sunmaktadır.

Filmin başkahramanı olan Serpil büyük bir dönüşüm içerisidir. Duygusal gelgitler yaşayan ölüm ve yaşam arasında sorgulamaya başlayan kafası karışık ve mutsuz bir genç kızdır. Önündeki örnek profil anneannesidir. Onunda ölmesiyle birlikte ölümü, yaşamı sorgulamaya başlar. Salih aracılığıyla sorularına cevap bulur. Sonrasında ise Murtaza Akerdem'in yardımlarıyla dini bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Yaşamını, giyimini

değiştirmesiyle ailesi ile çatışma içine girer. Ama onlara karşı herhangi saygısızlık içinde bulunmaz. Rüyasında anneannesini görür ve elini öpmeye çalışır ama öpemez. Sonrasında yaşamını değiştirip dindar bir kişi olunca aynı rüyayı tekrar görür ama bu sefer anneannesinin elini öper. Uyanınca yüzünde huzur verici bir tebessüm vardır. Artık doğru yoldayım... Filmin sonunda serpil tesettüre girer. Ailesi onun bu durumunu asla kabul etmez. Serpilin girdiği hayat kendi yaşantılarına ters bir yaşamdır. Serpil'i bir kliniğe kapatırlar ve film sona erer.



Resim 3.10. Serpil'in ilk ve son hali

Yalnız değilsiniz devam filmi olan ikinci filmde ise her şey daha farklıdır. Serpilin annesi kızına hata ettiğini anlar kendisi de onun yolundan gider. Serpil artık çevresinde ki insanlara rol model olmaktadır. Uçakan'ın filmi Türkiye'de baş örtüsü sorunun olduğu zamana dikkat çekmek için yapılmış bir filmidir. Millî sinema akımı yönetmenlerinden biri olan Mesut Uçakan genellikle Türkiye'de dindar, muhafazakâr kesimin dertlerini beyaz perdeye aktarmıştır. İncelediğimiz bu filmde de ülkede yaşanan başörtüsü sorununa batılı yaşam süren bir genç kız üzerinden dikkat çekmiştir.

Uçakan, bir röportajında şunları dile getirmiştir; *Sanatçı eserlerinde kendini anlatır. Biz hayata bakarken hep bir şeyi kurcalamaya çalıştık: Hakikat nedir? Gördüğümüz masanın, dağın, taşın hakikati nedir? Elbette bu söylediklerimizin çoğunluğunu idrak edebilecek hale geldik ama asıl bunu hâl planında yaşayarak görmektir önemli olan. Artık birtakım ideolojiler, bir takım dünya görüşleri bizim için çok gerilerde kaldı. Metafizik sancımız ideolojik bir tavidir. Bu çok önemli bir serüvendi, süreçti. Biz hâl planında da o son noktaya gelene kadar bu sancı devam edecek. Bunu birtakım kelimelere, literatüre, kavramlara dökmek istersek; haliyle İslâm'ı kavradık, en güzel din olduğunu gördük ve filmlerimizde bunu anlatmaya çalıştık. Batının yıllardır taptığı*

maddenin baktığın zaman görünen, bakmadığın zaman ise görünmeyen bir manyetik dalga boyundan ibaret olduğunun ortaya çıkması da dehşetli bir olaydır. Bu çarpıcılığı da yakalamaya çalıştık. Düşüncede daha da derine gittiğimizde orada bulduğumuz mucizevî gerçekleri "Evraka evraka" diyerek filmlerimize taşımaya çalışmaktayız. ([Http://umutyavuz666.blogcu.com/mesut-ucakan-la-yaptigim-roportaj/1787105](http://umutyavuz666.blogcu.com/mesut-ucakan-la-yaptigim-roportaj/1787105)).

3.8.3. Yeni Türk Sinemasında Dinin Temsili (2000-2016)

Türk sinemasında ilk dönem ve geleneksel dönemde yapılan filmlerde dinin temsilini ele aldık. Bu bölümde ise yeni dönem Türk sinemasında dinin temsilinin nasıl bir biçimde ele alındığına bakacağız. İlk dönem de toplumsal yaşamdan dışlanmış olarak ele alınan din adamı temsili geleneksel dönemde ise, ilk döneme nazaran biraz daha daraltılmış olarak ele alınmıştır. Toplumda kimi zaman içselleştirilen din adamı kimi zaman uygulama alanı belirli kalıplara sığdırılmaya çalışılmıştır. Yeni dönem Türk sinemasında ise dinin ele alınışı biçimi geçmiş dönemlere nazaran daha sahici, gerçekçi karakterle ön plana çıkmıştır.

Sinema her ne kadar siyasetten, belirli ideolojilerden bağımsız olarak kendisini öne sürse de dönemin politikalarından, yönetmenin görüş açısından etkilenmektedir. Okutan; 2000’li yıllarda “din” sinemada kendisini diğer dönemlere nazaran daha farklı şekilde göstermeye başlamıştır. 2002 yılında muhafazakâr bir parti olan AK partinin iktidar olmasıyla beraber “dini öğeler” in sinemada görünürlüğü artmaya başlamıştır. Ekonomik açıdan ise sinema sektörüne olan ilgi artmış, büyük sermayelerin yatırıldığı, küresel çapta da sermayesinin arttığı bir endüstri haline gelmeye başlamıştır. Büyük şirketlerin katkısıyla oluşturulan Amerikan sinema sistemi, diğer sinema sinemaları etkilediği gibi Türk sinemasını etkilemiştir. UIP (Universal, Warner Bros (Warner Bros, Columbia Pictures), Özen Film (Fox) gibi yabancı şirketlerin yanına “Bir Film, Fida Film” gibi şirketlerde katılarak Türk filmi projelerine olan ilgi ve yatırım artmaya başlamıştır. Bu sayede Türk sineması büyük endüstrileşme halkasına dahil olmuş, popüler filmler izleyicilere sunulmaya başlamıştır. Tüketimin devam etmesi, yapılan filmlerin izlenebilmesi için “din” de sinemada kullanılan diğer öğeler gibi kullanılmaya başlanmış bir meta halini almıştır. Sinemada dinin kullanımı diğer dönemlerde olduğu gibi olumlu ya da olumsuz mesaj gönderme kaygısı yerine popüler kültürün parçası olarak üretilen

“popüler din” filmlerde kullanılmaya başlanmıştır. Bu fillerde dinin kullanımı ticari kaygılarla kitlelere ulaştırılmaya çalışılmıştır (2009, 231).

Bu dönemde gelinen noktada “yaşamın esası olan din” görüşüyle yapılan filmler yerine “yaşamın bir parçası olan din” anlayışı benimsenmiş bu minvalde filmler yapılmaya başlanmıştır. Milli sinema akımın veya Hazretli filmler döneminde olduğu gibi tebliğ görevi üstlenen filmler yerine din unsuru ve temsilcileri filmler içinde geçen bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde kullanılan din ögesi, Yeşilçam filmlerinde kullanılan din ögesine nazaran daha olumlu bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Din, hayatın bir parçası olarak görülmeye başlanmıştır (Lüleci, 2007:112).

Yeni dönemle birlikte her düşünceden, farklı görüşten insanlar çekmiş oldukları filmlerde din ögesine yer vermişlerdir. Dini unsurlar geçmişe göre daha fazla ve olumlu bir şekilde kullanılmıştır. Yeşilçam da görmeye alışkın olduğumuz başı takkeli, şalvarlı, uzun sakallı, kambur, yürüyüşü aksak, güven vermeyen bakışlarının aksine eli ayağı düzgün, bakımlı, kıyafetlerine özen gösteren, sevecen, halk tarafından sevilen kimseler olarak karşımıza çıkmaktadır. Tabi bu dönemde yapılan filmlerin tamamında din teması olumlu bir şekilde yansıtılmamaktadır. Örneklere bakacak olursak; yapılan bazı filmlerde din adamları güldürü ögesi olarak kullanılmıştır. Mesela “*Vizontele*” filminde ki imam karakteri, kekeme olması sebebiyle çocukların, büyüklerin alay konusu olmuştur. Televizyon hakkında ki fetvaları da gerçekliği yansıtmamaktadır. İmamın aşırı bir biçimde alaya alınması seyircinin de dikkatini çekmiştir. İzleyici bu duruma hem gülmekte hem de tepki göstermektedir.

Bir başka film olan “*Ademin Trenlerin*” de Hasan Hoca karakteri, Yeşilçam sinemasında alışık olduğumuz hoca tiplerinin modernleşmiş haliyle karşımıza çıkmıştır. Çocuklarına, eşine sert davranan, kendisini diğer insanlardan üstün gören bir karakterdir. İlk etapta halk tarafından sevilmez ve hakkında yanlış düşünülür. Zor durumdaki bir kadını ve çocuğu nüfusuna alarak ona sahip çıkmıştır. Bunu duyan halk hocayı takdir etmeye başlar. “Hiç kimse görüldüğü gibi değildir” teziyle filmin ana konusu oluşturmaktadır. Okutan; bu dönem de ortaya çıkan bir başka film türü ise muskalı, büyülü korku sinemasıdır. Dini öğeler, argümanlar kullanılarak yapılmış filmlerdir. Bu filmler ticari kaygılar güdülerek yapılmış, sinema salonlarına izleyici çekmek amacıyla yapılmıştır. Araf filminin yönetmeni Biray Dalgakıran, yapmış olduğu

filmi dini bir film olarak görmemektedir (2009, 238). Bu dönemde artış gösteren bir başka film türü ise korku sineması olarak karşımıza çıkan “*Dabbe, Araf, Semum, Musallat*” gibi filmlerdir. Bu filmlerde Kur’anı kerimde geçen metafizik güçlerle (cin, dabbe, büyü...) ilgili konular filme aktarılmıştır. Bu tür filmlerde gösterilen dinsel temalar herhangi bir öğreti veya dini ideolojik olarak filme aktarmayı pek tercih etmez. Genelde ticari kazanç sağlamak, insanlara anlık heyecanlar yaratmak amacıyla yapılmış filmler olarak piyasada yer edinmiştir.

2000’li yıllarla birlikte görünürlüğünü arttıran bir başka oluşum ise yönetmen sinemasıdır. Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler, ele aldıkları konuları kendilerine özgü bir üslupla sinemaya aktarmışlardır. Genelde film konularında, geçmiş ve modern yaşam içinde bocalamış ikisi arasında sıkışıp kalmış karakterler karşımıza çıkmaktadır. Ele aldıkları filmlerinde genellikle karakterler; kendi içlerine dönük, sorgulayıcı özellikleriyle karşımıza çıkar. Filmlerinde çok fazla diyaloga yer vermezler böylelikle anlatımlarına mistik bir derinlik katarlar. Bu da yönetmen ve izleyici arasında sezgisel bir bütünlük oluşmasını sağlar. Filmlerinde, dini atıflar geleneksel sinemadan farklıdır. İslam estetiği, kadercilik, minyatür, hat gibi anlatımlar kullanılarak ele alınır. Muhafazakârlığın havasını bu yönetmenlerin filmlerinde açıkça görmekteyiz. İnsanları, geleneklerinden ve geçmişe bağlılıklarından uzaklaştırmaya çalışan modern yaşama karşı bir tavır içinde görmekteyiz.

Genel anlamda dinin temsili eski filmlere kıyasla daha olumlu bir şekilde ele alınmıştır. Dini öğelerin temsilinin bu denli değişmesinde birçok etken vardır. Gelişen teknoloji, dünya görüşünün değişmesi, modernleşmenin katkısı, siyasi tercihlerin değişmesi, farklı ideolojilerin oluşması, ticari kaygıların ön plana çıkması gibi etkenler dinin sinemaya yansıtılmasını etkilemiştir. Değişen siyasi iktidarların, toplumsal yapının etkisiyle dindar ve muhafazakâr kesimde dönüşmeye başlamıştır. Bu döneme ait filmlerde dini öğelerin nasıl temsil edileceğini aşağıdaki örneklerle inceleyeceğiz.

3.8.3.1. The İmam (2005)

İsmail Güneş'in yönetmenliğini üstlendiği The İmam filmi, İmam Hatip mezunu olan bilgisayar mühendisi olan Emrullah'ın kendisiyle yüzleşmesini konu alır. Geçmişinde okulda yaşadığı travmalar yüzünden imam hatipli olmayı içselleştirememiş ve geçmişine sırtını dönmüştür. Okul arkadaşının bir gün ansızın çıkıp gelmesiyle beraber Emrullah'ın kendi içine dönük yolculuğu başlar.

“The İmam” Filminin Yapım Bilgileri

Yapım Yılı: 2005

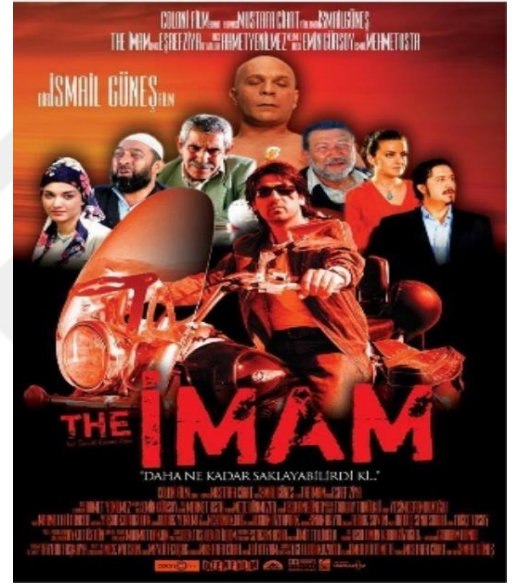
Yönetmen: İsmail Güneş

Senaryo: Ömer Lütfi Mete

Yapım: Coloni Film

Yapımcı: Mustafa Cihat

Oyuncular: Eşref Ziya Terzi, Mehmet Ali Tuncer, Emin Gürsoy, Ahmet Yenilmez, Burak Yenilmez, Sinan Akyol, Aslıhan Güner



Resim 3.11. The İmam Filminin Afişi

“The İmam” Filminin Konusu

İmam Hatip lisesi mezunu olan Emrullah Hacıoğlu, yurtdışında eğitim görmüş bilgisayar mühendisidir. İmam hatip mezunu olduğunu iş ortamından bile gizlemiştir. Kendisine yeni bir kimlik oluşturmuş adını Emre olarak değiştirmiştir. Saçları uzun, motosiklete binen hız tutkunu bir gençtir. Bir gün liseden arkadaşı olan Mehmet Hoca iş yerine Emre'yi ziyarete gelir. Mehmet hoca, mütevazı, sessiz bir kişiliktir. Mide kanserine yakalanmış İstanbul'da tedavi görmektedir. Emre, Mehmet hocayı eskiden beri sevmektedir ona “Aziz Pirim”! diye hitap etmektedir. Mehmet hocanın, Emreden bir ricası vardır. Kendi hastalığından dolayı köye gidememektedir. Ramazan ayında yaklaşmaktadır. Cami için bir imama ihtiyacı olduğunu söyler bu konuda emreden yardım

ister. Aslında köyde imamlık yapacak birisi olduğunu söyler bu kişide hacı Feyzullah'tır. Ama hacı Feyzullah'ın sert mizacından dolayı insanları daha doğrusu köye sonradan gelen göçerlerin ayağını camiden kesmesinden dolayı korkmaktadır. Hacı Feyzullah köye sonradan gelen göçerleri “afyoncu” olarak nitelendirmektedir. Bu durumda köyde ayrışmalara neden olmaktadır. Emre, Mehmet hoca'nın isteğini yerine getirmek için kendisi gönüllü olarak köye imamlık yapmaya gider. Emre motoruyla yola çıkar. Köye vardığı zaman halk tarafından ilk etapta motorundan ve uzun saçlarından dolayı yadırganmıştır. Hoca namaz vakitleri dışında çocuklara kuranı kerim öğretmekte, laptopla çocuklara oyun oynatmakta bunun dışında çocukları sırasıyla motoruna bindirip gezdirmektedir. Muhtarın kızı bir gün traktörüyle çamura saplanmış. O esnada şiddetli yağmur yağmakta ve karanlık çökmek üzeredir. Emre de o sırada oradan geçmektedir. Zehra'yı motoruna alır ve köye getirir bunu gören köylüler hoca ve Zehra hakkında asılsız dedikodu çıkarmıştır. Emre bu durumdan rahatsız olmuştur ve Hz. Aişe'ye atılan iftirayı kahvehane halkına örnek göstermiş eğer istemiyorsanız köyden gidebilirim demiştir. Köy halkı da sessiz kalmış Emre Hoca da kalmaya devam etmiştir.

Köyün ileri gelenlerinden biri olan hacı Feyzullah dini bütün biridir. Oğlu Tarık'a kuranı kerimi ezberletmeye çalışmaktadır. Tarık'ı diğer arkadaşları gibi dışarda oyun oynatmaz ezberini düzgün yapamadığında ve diğer çocukları izlediği zaman hacı Feyzullah oğluna şiddet uygulamaktadır. Baskılardan bunalan Tarık bir gün Emre'nin motorunu alıp köyde tur atar sonrasında ortadan kaybolur. Hacı Feyzullah delirmiş bir şekilde oğlunu aramaktadır. Tarık ise köyde bulunan dilek ağacına çıkmış orda saklanmaktadır. En sonunda Tarık bulunmuştur. O sırada Mehmet Hoca ölmüştür. Naaş'ı köye gelmiştir ve Emre cenazeyi yıkar ve defnedilir. Emre'nin de köyde ki görevi biter ve kendi iç hesaplaşmasını bitirerek köyden ayrılır.

“The İmam” Filmindeki Dindar İnsan Tipinin İncelenmesi

Filmde üç farklı dindar karakter bulunmaktadır. Bunlardan ilki köyün imamı olan Mehmet hocadır. Mehmet hoca imam hatip lisesi mezunu mütevazı, saygı değer birisidir. Kılık kıyafeti düzgün, sakalsızdır. Mide kanseri olunca köyde ramazan ayı için imamlık yapacak birisini bulmak ister. Tek derdi köy halkının camiden uzaklaşmamasını devam etmesini sağlamak ister.

Filmdeki bir diğ er dindar köyün marangozu olan Hacı Feyzullah'tır. Hacı Feyzullah, Yeşilçam sinemasında bulunan dindar tiplerinin hemen hemen aynıdır. Geniş pantolonlu, başında takkesi, elinde teşbihi, ağızında sürekli Allah lafzı olan bir hacca gitmiş kendince bağınaz fikirleri olan dindardır. Köye sonradan gelen g   enlerle pek anlaşamayan camiye gelmelerini istemez onları “afyoncu, kafır” gibi sıfatlarla tanımlar. Tarık adında ki oğıluna kuralcı ve şiddet g  stererek Kur'an-ı Kerim'i ezberletmeye çalışır, okuyamayınca çocuğı dayak atmaktadır. Dini anlama ve yorumlaması günah- sevap üzerine kuruludur. Bir gün Tarık, babasının baskınlarından dolayı ortadan kaybolmasıyla birlikte hacı Feyzullah deliye dönmüştür. Tarık'ı bulmasının sevinciyle Emre hocaya sarılmıştır. Olumsuz ve sert mizaçlı olarak gördüğümüz hacı Feyzullah'ı bu sahnede biraz daha olumlu ve yumuşamış bir şekilde görmekteyiz.

Son karakterimiz Emrullah'tır ama ismini Emre olarak değıştirmiştir. Aslında filmimizin baş kahramanıdır. Bütün olaylar onun etrafında olmaktadır. Emre, imam hatip mezunu bir bilgisayar mühendisidir. Lise zamanında okulda ki arkadaşları sürekli “ l  yıkayıcısı” diye dalga geçmiş, okulda öğretmeninin saçını kesmesi ve babasının alim olması için vasiyet etmesi gibi sebeplerden dolayı imamlık yapmak istememiş ve bilgisayar mühendisi olup içinde bulunduğı ortamdan faklı bir yaşama geçmiştir. Aslında bulunduğı ortamda pek de mutlu değıldir. Karısından boşanmak  zereidir. İçine atmış olduğı kafasını sürekli meşgul eden eskide yaşadığı durumlarla yüzleşme fırsatını Mehmet hocanın kendisini ziyaret etmesiyle ve köyde kısa s reliğıne imamlık yapmaya başlamasıyla birlikte yakalamıştir. İlk etapta kıyafetinden, motorundan dolayı halk tarafından yadırganmıştir. Ezanı güzel okuyup, Cuma hutbesinde güzel vaaz vermesiyle halkın takdirini toplamıştir. Hacı Feyzullah bile ezan sesini duyduğı zaman; “*Bu ezanı duyan afyoncular bile camiye dolar şimdi!*” diyerek hayran olur.

Emre, camide vermiş olduğı vaaz da çocuklara verilecek eğıtim, sevgi hakkında konuşmaktadır. O esnada hacı Feyzullah oğılunun kafasına vurmaktadır. Hutbede söylediğı sözler direkt hacı Feyzullah'a gitmektedir. Ama bunu yaparken kimseyi incitmeden, kırmadan yapmaktadır. Yine Zehra ve Emre hakkında asılsız yakışı kalmayan dedikodular yapılmıştir. Emre, bu durumda Hz. Aişe'nin başına gelen bir olayı insanları kırmadan s k netle anlatmaktadır. Emre karakteri gayet güzel bir şekilde dini temsil etmiştir. Çocuklara, büyüklere karşı sevgiyle yaklaşmıştir.



Resim 3.12. Hacı Feyzullah ve Emre'nin Görüntüleri

Filmde aslında Emre'nin kendisiyle iç hesaplaşması konu alınmıştır. Ölü yıkama korkusunu ve dalga geçmelerini Mehmet hocanın cenazesini yıkayarak atmıştır. Gençliğindeki bir takım bastırıldığı duygularını, korkularını onlardan uzaklaşmakla bulmuştur. Bu yüzden motorunu çok hızlı bir şekilde kullanmış. Filmin sonunda motorunu köye bırakıp gitmiştir. Artık kafasında ki problemlerden kurtulduğunu görmekteyiz.

Sonuç olarak bu filmde iki tür hoca karakterini görmekteyiz birincisi Yeşilçam filmlerini aratmayan tiplmesiyle, sert mizaçlı, dediğim dedik, günah-sevap ilişkisi içerisinde sığ düşünen hacı Feyzullah diğer tür ise Emre ve Mehmet hocadır. Emre, insanlara iyilikle yaklaşan, halkın sevgisini kazanan modern görünümlü ve düşünceli karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.8.3.2. Büşra (2010)

Film Alper çağlar yönetmenliğinde 2010 yılında vizyona girmiştir. Filmin başkahramanı Bahadır Boysalın Leman dergisinde haftalık olarak neşrettiği çizgi roman karakteridir. Dergideki şekliyle, maceralarıyla birlikte sinemaya aktırılmıştır.

“Büşra” Filminin Yapım Bilgileri

Yönetmen: Alper Çağlar
 Senarist: Alper Çağlar, Bahadır Boysal
 Yapımı: 2010
 Yapımcı: Alper Akman
 Görüntü Yönetmeni: Ulaş Zeybek
 Müzik: Teoman, Cahit Berkay, Yağmur Sarıgül
 Oyuncular: Tayanç Ayaydın, Mine Kılıç, Çiğdem Batur, Mutlu Güney, Alpay Özdoğan, Coşkun Cem Akkaya



Resim 3.13. Büşra Filminin Afişi

“Büşra” Filminin Konusu

İslami hassasiyetleri olan muhafazakâr ve varlıklı bir ailenin, üniversite mezunu, zeki, inançlı, başörtülü Büşra adlı genç kızlarının en beklenmedik anda farklı kutupta yer alan liberal görüşlü gazeteci yazar Yaman ‘la yaşayacağı aşk, inançlarını ve arzularını anlatmaktadır. Büşra okuldan yeni mezun olmuş kendisi için staj yapacak bir işyeri aramaktadır. Başvuru için gittiği şirkette gazeteci olan yamanla tanışır. Yaman ise liberal görüşlü bir gazetecidir. Büşra’nın iş başvurusu kabul olmaz. Yamanda şimdilik bir stajyere ihtiyaçları olmadığını yoksa türbanından dolayı işe alınmadığını düşünmemesini söyler. Büşra ailesinin uygun gördüğü bir muhafazakâr ve zengin olan bir ailenin oğlu olan Ferit’le evlendirilmek ister. Büşra’da ilk etapta ailesini kırmamak için kabul eder.

Bu esnada Büşra TV programlarına, tesettür defilelerine katılan sosyal hayatta aktif bir kızdır. Nişanlanacağı kişi olan Ferit ise tutucu, dindar bir kişiliğe sahiptir. Büşra’nın sosyal olmasını pek istemez. Evlenince evinde oturmasını ister. Büşra ve Yaman’ın yolları kesişmeye başlar ve aralarında bir arkadaşlık kurulur. Yaman’ın sevgilisi olan Alara, yoga, meditasyon dersleri vermektedir. Yamanı çok sevmekte ve kaybetmek

istememektedir. Bu esnada Yaman ve Büşra arasında duygusal bir bağ oluşmaya başlamıştır. Bir gece maske balosuna giden Büşra'ya balodaki iki kişi tarafından türbanından dolayı olumsuz sözler etmektedir. O sırada içeceğine bir şey katılan Büşra kendisinden geçerek partideki diğer insanların ortasında dans etmeye başlar. Yamanda Büşra'nın bu halinden dolayı kendini suçlamaktadır. Büşra ve Yaman'ın arasındaki ilişkiyi fark eden Ferit yamanla hesaplaşma içine girer.

Yamanın arkadaşları Büşra ile olan ilişkisine pek sıcak bakmamaktadır. Biri muhafazakâr biri ise liberal bir kişiliktir. Büşra ve yaman akşamları ara sokaklarda konuşmalar yaparlar. Yaman, konusu yalnızlık üzerine olan bir kitap yazmıştır. Yaman, bir gece ara sokaklarda Büşra ile yürürken birkaç kişi tarafından bıçakla yaralanır. O sırada Büşra başörtüsünü çıkarıp kanamayı durdurmaya çalışır ve film biter.

“Büşra” Filmindeki Dindar İnsan Tipinin İncelenmesi

Büşra filminde ele alınması gereken dindar insan birden fazladır. Büşra'nın anne ve babası muhafazakâr kendi halinde kızlarının iyiliğini düşünen bir ailedir. Büşra'nın nişanlanacağı Ferit'in ailesi ise Büşra'nın kendi ailesi gibi mütevazî, değerlerine önem veren muhafazakâr ve dini bütün bir ailedir.

Ferit, bir iş adamıdır. Dindar ve aşırı tutucu bir karakter olarak karşımıza çıkar. Ayrıca çok sinirli ve önyargılıdır. İş yaşamında modern, rahat bir tutum sergileyen Ferit, iş dışında ki yaşamında ise tam aksine hareketler sergilemektedir. Büşra ile gittikleri tesettür defilesinde yaşanan kaza sebebiyle manken kızlar mayolarıyla görülür. O sırada Ferit ve babası kızlara bakmaya çalışır annesi ise Ferit'in gözlerini kapatır. Şirkette ayakkabılarını çıkarıp, pantolonunu yukarı kaldırıp abdest almaya gider. Son sahnede ise Yamanla Büşra için kavga eder. Sonrasında ise rakı içmeye başlar. Nasıl bir karakterde olduğu anlaşılmayan Ferit'in modern yaşamın getirdiği cazibelere karşı koymak için mi tutucu bir şekilde yaşamını devam ettirdiği belli değildir.

Filmin asıl kahramanı ise Büşra'dır. İlk başta da dediğimiz gibi muhafazakâr bir aileye sahip olan Büşra bu şekilde yetişmiş. Başörtülü bir kişidir. Ama giyim şekli pekte tesettürlü olunması gereken şekilde değil genelde kot pantolon üzerine kısa kıyafetlerle, makyajlı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Büşra'yı tesettür defilelerinde, maskeli baloda ve en sonda yaman karakteriyle sokakta öpüşürken görmekteyiz. Aslında Büşra muhafazakâr bir ailenin öğretileri doğrultusunda yaşamını devam ettirirken kendi

görüşüne ters olan modern dünyaya da bir özentî içerisindedir. Film ana hatlarıyla bir aşk üzerine kurulmuştur. İki farklı görüş açısında ki gencin imkânsız gibi görünen aşkıdır.



Resim 3.14. Büşra Filminden Görüntüler

Film değişen türbanlı Müslüman kadın kimliğine ayrıca dikkat çekmektedir. 1980-90'lı yıllarda başörtüsü sebebiyle okullara alınmayan kadınların 2010 yıllara gelindiğinde her alanda kendisini göstermeye başladığını, görünürlüğünü arttırdığını söyleyebiliriz. Kılık kıyafette bile farklılıklar yaşandığını görüyoruz. Büşra, türbanıyla geleneksel ve dini kabul edilebilecek ortamlarda değil kafe ve barlarda, maskeli balolarda çekingen bir şekilde olsa bile varlık göstermektedir. “Yalnız Değilsiniz” filminde başörtüsünden dolayı sınıfa alınmayan Serpil, burada ise yeri geldiğinde başörtüsünü sargı bezi yapacak bir Büşra karakteri vardır. Filmde dönemin iktidarına da göndermeler yapılmaktadır. Siyasi bir tarafgirlikte film de ön plana çıkmaktadır. Değişen siyasi gücün, muhafazakâr toplumun ve dindar kişilerin dönüşümünü bu filmde görmekteyiz.

3.8.3.3. İftarlık Gazoz (2016)

Yönetmenliğini ve senaristliğini Yüksel Aksu'nun yaptığı “İftarlık Gazoz” filmi 1970 yılında Muğla'nın Ula kasabasında geçmektedir. Faşizme karşı, devrimcilik ilkesi ve 1980 darbesinin olduğu zamanda Âdem isimli bir çocuğun sıcak yaz aylarında gazoz satarken ramazan orucunu tutmasını konu alır.

“İftarlık Gazoz” Filminin Yapım Bilgileri

Yapım yılı: 2016

Yönetmen: Yüksel Aksu

Senarist: Yüksek Aksu

Görüntü yönetmeni: Mirsad Herović

Oyuncular: Cem Yılmaz, Berat Efe Parlar, Okan Avcı, Ümmü Putgöl, Yılmaz Bayraktar, Macit Koper, Greta Fusco, Yasemin Sannio



Resim 3.15. İftarlık Gazoz Filminin Afışı

“İftarlık Gazoz” Filminin Konusu

Film ilk olarak ramazan ayında hapishanede açlık grevi yapan devrimci gençler ekrana gelmektedir. Âdem de filmin başkarakteridir. Adem’i hapishanede sedye üzerinde bitkin bir biçimde “gazoz” diye sayıklarken görmekteyiz. Sonrasında ise eski zamanda yani Adem’in çocukluk zamanına okul sahnesine gider. Âdem; çalışkan, takdirname almış, sevimli bir çocuktur. Ailesi ve köy halkı geçimini tarlada tütün toplayarak sağlamaktadır. Okul tatil olunca köy halkı ve çocuklar eğlenmek için deniz kenarına piknik yapmaya gider. O esnada kasabada gazoz yapıp satan Cibar Kemal, Adem’i yanında çırak olarak yetiştirmek için babasından izin ister. Babasının ve annesinin ilk etapta gönlü olmamıştır. Okuyup doktor, mühendis olacak diye hayal kurmaktadır. Âdem de gazozcuda çalışmak ister ve çalışmaya başlar. Cibar usta Ademi çok sever ve ona sürekli öğütler verir. Beraber bisikletli arabasıyla mahalle mahalle gezerek gazoz satarlar. Artık ramazan ayı gelmiştir ve satışlarda düşüş yaşanmıştır.

Köy halkı akşam teravihlere gider orada ki hoca efendi düzgün giyimli, kısa beyaz sakallı yaşlı birisidir. Camide ramazan orucuyla ilgili fetvalarda bulunmaktadır. İnsanların anlayacağı şekilde, düzgün bir biçimde anlatmaktadır. Gündüzleri ise çocuklara Kur’anı Kerim dersi vermekte, onlara da oruçla ilgili bilgiler vermektedir.

Adem de camide hocanın vaazını dinleyince ve okuldan arkadaşının da oruç tuttuğunu öğrencinin kendisi de tutmak ister. Hasan üniversite mezunu, köylülerin çalıştığı tarlanın sahibinin oğludur. Köylülere sürekli öğütler vermekte, emeklerinin sömürüldüğünü, sendika kurmaları gerektiğini, komünizmle ilgili fikirlerini söylemektedir. Geceleri ise hükümete karşı duvarlara yazılar yazmaktadırlar. Âdem ise Hasan abisini sevmektedir, ona okuması için kitaplar vermektedir. Âdem, ailesinden gizli olarak oruç tutmaya başlar. Yazın sıcağında bir de gazoz satışı yapar ve çok fazla yorulmuştur. Deniz kenarına gider orada mayolu kızları görünce camide hocanın dedikleri aklına gelir oradan ayrılır orucunun bozulmasını istemez. Bir ağacın kenarında uyurken okumuş olduğu La Fontaine masalında ki ağustos ve böceği ve karıncayı rüyasında görür. Ona bu sıcakta oruç tutmaması gerektiğini, yaşının küçük olduğunu söyleyip dururlar. Âdem uyanınca koşarak kendisine bir gazoz açar ve kana kana içer içtikten hemen sonra akşam ezanı okunur ve âdem pişman olur camide hocanın altmış bir gün kefaret orucu tutulması gerektiğini söylediği sözler aklına geldikçe ağlar.

Adem yolda giderken bir grup arabalı genç Adem’e Hasan’ı nerde bulabilecekleri sorar. Adem de tarlaya Hasan’ın yanına götürür. Tarlaya vardıkları bütün çalışan topluca oturmuş iftar yapmak üzeredirler o sırada gelen grup ise karşıt görüşlüdür. Hasan’ı silahla vurarak oradan uzaklaşırlar. Aradan geçen on yıl sonra ise Adem’i hapishanede altmış bir gün ölüm orucu tutarken görürüz dışarda ise Adem’in ailesi ve Cibar usta vardır yine bir ramazan ayıdır. Hapishanedeki bu ölüm orucunun tutulmasının sebebi ise yapılan işkencelere ve görüş hakkını kısıtlamalarına bir tepkidir. Tam bu kısıtlamalar çözüme kavuşturulduğu zaman âdem ölür ve toprağa gömülür üzerine su yerine gazoz dökülür. Ele aldığımız film aslında bir dönem filmidir. Darbelerin olduğu bir dönemde siyasi ideolojik fikirler ön plan da tutularak işlenmiştir. Biz siyasi fikirlerden çok burada dinin ele alınış biçimiyle ilgili yorumlarda bulanacağız.

“İftarlık Gazoz” Filmindeki Dindar İnsan Tipinin İncelenmesi

Karşımıza çıkan dindar insan tipi cami hocasıdır bunun dışında ise kasaba halkının da söylemleri önemlidir. İlk başta cami hocasının duruşuna, dini unsurları yansıtmalarını ele alacağız.

Kasabaya akşam yazlık sinema gelmiştir ve herkes pür dikkat filmi izlerken birden film yarıda kalır izleyiciler tepki gösterir o sırada cami hocası da *minarededir “ezan 5*

dakika gecikti şu sinema nerden getirttiler caminin önüne” der ve ezan okunmaya başlar ve halk camiye gitmeye başlar. Hocanın o şekilde söylemesi izleyicilere pek rahatsız etmez. Ramazan da teravih için camiye gelen halk hocanın vaazını dinler. Hoca vaazında “Nefs ve irade inşaa edilerek insan olunur. Günahlardan arınılır ve on bir ayın kefareti ödenir. Âdem olmanın yani insan olmanın şuurunun, en önemli esaslarından biri, nefsinin yenmek, nefesine mukayyet olmaktır. Bu nefis mücadelesi yolunda en önemli ibadet, oruçtur. Zaten Hz. Âdem’e ibadet mesuliyeti verilince insan hayvandan, âdem oğluna tekâmül etmiştir. Beşeriyetten Âdemoğlu vasfına girmiş ve eşrefi mahluk mertebesine yükselmiştir. İşte Ademlik insanlık şuuru budur” açıklaması yapar o sırada camide çocuklar ve yetişkinler arasında komik bir olay olmuştur. Bu olay esprili bir şekilde işlenmiştir. Filmimizin başkahramanı Adem de hocanın sözlerinden kendisine pay çıkartmakta ve oruç tutmak istemektedir. Ailesi de yaşının küçük olmasından dolayı karşı gelmiştir.



Resim 3.16. İftarlık Gazoz Filminden Cami İmamının ve Ademin Görüntüleri

Gündüzleri çocuklara Kuran öğreten hoca oruçla ilgili çocuklara; *“Sizlere oruç farz değil, neden çünkü siz sabisiniz. Siz reşit değilsiniz akıl balığ olmadınız”* der. Hoca, çocuklara iyi davranmaktadır ve hareketlerinde herhangi bir kızgın söylem yoktur.

Hasan tarlada çalışan işçilerin sıcak atında zorlandığını görünce; *“ben anlamıyorum sizi, siz emekçiler zaten yılın on iki ayı hatta ömür boyu açsınız, niye oruç tutuyorsunuz?”* diye sorar. Kadınlar: *“Neden tutmeyecekmişiz biz Müslüman değil miyiz?”* Hasan: *“Müslümansınız ama sınıfsal olarak fakirsiniz.”* Kadınlar: *“Hee fakire ibadet yasak mı? Allah Allah”* diye gülerler. Hasan: *“Orucun amacı tokların açların halinden anlaması değil mi? Sizin açların yoksulların halini anlamaya ihtiyacınız mı var?”* Âdem’in annesi: *“Olsun, bizden beterleri de var, buna da şükür. Benim küçücük Âdemim bile oruç tutacak oluyor, biz mi tutmeyecekmişiz.”* Âdem’in annesi: *“Hasan sen o kadar Almanyalara,*

Ankaralara gittin, Üniversiteler okudun amma, bi okumuş cahilsin.” Hasan: “neden ya?” Âdem’in annesi: “Allah’ını peygamberini tanıımıyon da ondan” Hasan: “Peygamberimiz de devrimciymiş zamanına göre, kendi döneminde yozlaşmış Arap yarımadasına karşı bir nevi devrim yapmıştır. Hatta ne diyor bir sözünde, komşusu açken kendisi tok yatan bizden değildir.” İşçilerle Hasan arasında ki bu diyalog, Hasan’ın kendi devrimci olarak görüp kültürüne, dinine olan uzaklığını gözler önüne sermektedir. Recep hoca camide çocuklara verdiği derste “Oruç tutmak sırf aç susuz kalmak değildir, mesela dil zinası yapmayacaksınız, ne demek dil zinası? Yalan söylemeyeceksin, küfürlü konuşmayacaksın. Sonra göz zinası yapmayacaksın. Başkasının karısına kızına başka surette harama bakmayacaksın, bilmeyerek yedin içtin ya da unuttun ya da bayıldın bir şey yedirip içirdiler, oruç bozulmaz. Fakat bile isteye, şuurun yerindeyken bir şey yer içersen oruç bozulur, işte o zaman sen nefsine yenildin, iradene sahip çıkamadın bunun cezası altmış bir gün kefareet...” gibi dini öğretileri düzgün ve doğru bir şekilde vermektedir. Âdem ise oruç tutarken hocanın söylediği sözler hep aklına gelmektedir. Ona göre orucunu tutmaya çalışmaktadır. Bir ağacın altında uyuya kalan âdem uyandığında ezana saniyeler kala koşarak gazoz içer artık dayanacak gücü kalmamıştır. O esnada da ezan okunur ve âdem de altmış bir günlük kefareet olayından dolayı ağlar. Filmin sonunda yine Ademi hapisanedeki altmış bir günlük ölüm orucu tutarken görürüz ve orada barış işareti yaparak ölür. Filmin sonunda Mevlana’ya ait olan “açlığa sabır Allah’ın has kullarına lütfudur” sözüyle bitirilmektedir. Küçük ademin yaz sıcağında oruç tutmaya çalışma çabası da yine açlık orucuna dayanamayıp ölen Âdem de bizim insanımızdır vurgusu yapılmaktadır.

Filimde Recep Hoca karakteri görevlerinin ve dini temsil noktasında hepsini yerine getiren bir hoca değildir ama izleyiciyi çok fazla rahatsız eden de bir sahnede yoktur. Anadolu’da bulunan imam tiplerini yansıtmaktadır. Halkla beraber, sıcak kanlı içten bir yapısı vardır.

Maraşlı’nın Yüksel Aksu ile yapmış olduğu bir görüşmesinde ona imam karakterini şu şekilde tasvir etmektedir; *benim imam tiptemem, birleştirici, ayrımcı değil mesele çözücüdür. İçki içenleri azarlamaz. Selam vererek geçer yanından onunla sohbet eder. Türkiye’nin böyle çok değerli bir birikime sahip olduğunu düşünüyorum. Bizim camimiz ve meyhanemiz yan yanadır. İçkisini içen içer. Namazını kılan kılar. Yılın 11 ayında içkisini içer ramazanda orucunu tutar. Bunlar benim gözlemlerim ve tanık olduklarım*

için kameramı olumlu tarafa, hoş görüye çeviriyorum” (Maraşlı,2011:303) açıklamasını yapmıştır. Film komedi türü filmlerden inanç ve ibadet şeklini işlemesi yönünden ayrılmıştır. Eski dönem Anadolu da işlenen nefret söylemli din adamı tiplerini yerine, daha sıcak, samimi bir gerçekçilikle işlenmiştir.



SONUÇ

Çalışmamızın konusunu oluşturan, Türk sinemasında din ögesinin kullanımını, birinci bölümde ele aldığımız kuramsal çerçevemiz olan modernleşme ve muhafazakarlık bağlamında açıklanmaya çalışılmıştır. Bu inceleme yapılırken ana sorunsalımız olan dinin ne olduğunu, insanların dine nasıl önem atfettiğini ve dinin toplumları nasıl etkilediğine değindik. Sonrasında ise modernleşme politikaları uygulanırken dinin toplumsal hayat içerisinde nasıl konumlandırıldığı açıklanmaya çalışılmıştır. Sinemanın insanları etkileme gücü kullanılarak film üreticilerinin filmlerinde, dini kullanım tarzları sinemamızda üç bölüm halinde değerlendirilmiştir. Bunlar ise; İlk Dönem Türk Sineması (1922- 1960), Geleneksel Türk Sineması (1960- 2000), Yeni Türk Sineması'dır (2000- 2016).

Sinema gücü nispetinde kitleleri etkisi altına alabilmektedir. İlk dönemlerdeki gibi bir halk eğlencesi olarak görülmekten çıkıp; devletler, hükümetler, ekonomik ve dini güçler tarafından bir kamuoyu oluşturularak, propaganda aracı olarak da kullanılmaktadır. Bazı sinemacılar her ne kadar tarafsız olduğunu ifade etse de kamera açısı, ışık ayarı, kullandığı dekor, çerçeveleme yöntemi yani bir filmi meydana getiren her şey sinemacının kendi seçimidir; onun dünyaya, olaylara, çevresine nasıl baktığıyla ilgilidir yani ideolojiktir. Bu yüzden yapılan her film içerisinde siyasi öğeler barındırır ve yapılan filmler az ya da çok ideolojik sistemin birer parçasıdır.

Türk sineması da belirli bir ideoloji ekseninde gelişim göstermiştir. Bu eksen de din kavramı önemli bir değer olarak görülmemiş ve arka plana yitilmiştir. Bizim toplumumuzda din, uzun süreli tarihsel bir geçmişe sahiptir. Osmanlıdan Cumhuriyete kadar ekonomiden siyasete, kültürden eğitime, toplumsal yaşamın her alanında dini pratiklerin ve inançların etkisi altında yaşam devam etmiştir. Osmanlıda din, yaşamın merkezinde yer alırken Cumhuriyet dönemine geçildiği zaman dinin etkisinden arındırılmış bir devlet yönetimi bulunmaktaydı.

Din, Cumhuriyet döneminde modernleşme politikalarının devreye girdiği zaman da yozlaştırıcı bir araç olarak görülmeye başlanmıştır. İslam modernizme uygun bir kalıba sokulmaya çalışılmıştır. Modernleşme politikaları, ilk etapta kurumların yeniden dizayn edilmesi için uygulamaya konulurken cumhuriyetle birlikte, yalnızca kurumların yenilenmesiyle sınırlı kalmayıp bütün bir toplumsal yapıyı dönüştürmüştür. Bu

dönüşümden din de nasibini almıştır. Din, ilerlemenin ve çağdaşlaşmanın önünde bir engel olarak görülmüş ve o şekilde topluma aktarılmıştır. Seçkin Cumhuriyet aydınları kendi menfaatleri için dini, iktidar aracı olarak görmüş belirli kalıplarla ifade edilen bu din anlayışını merkezde tutarak çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşmada “modernleşme karşıtı” olarak kullanılmıştır. Din, siyasal amaçlar için bir araç konumuna getirilmiştir.

Modernleşme kapsamında toplumsal yapı dönüştürülürken sinemanın kitleleri etkileme gücünden yararlanılmış. Sinemada yapılan filmlerin türü fark etmeden din ögesi ele alınmıştır. Çalışmamız kapsamında üç döneme ayırdığımız Türk sinemasında dinin temsilleri değerlendirilmiştir.

İlk dönem Türk sinemasında dinin temsili 1922-1960 yılları arasından belirlemiş olduğumuz, “*Bir Millet Uyanıyor*” ve “*Vurun Kahpeye*” filmleri örnek alınarak incelenmiştir. Bu dönemde yapılan filmlerin genelinde Muhsin Ertuğrul’un imzası bulunmaktadır. Yapmış olduğu filmlerin genelinde Cumhuriyet modernleşmesini benimseyip bu doğrultuda filmler çekmiştir. “*Bir Millet Uyanıyor*” filminin dışında Ertuğrul; *Nur Baba*, *Ateşten Gömlek*, *Bir Kavuk Devrildi* gibi kurtuluş savaşı temalı konuları işlemiştir. Bu filmlerde genellikle kullanılan din adamı karakterleri vatana hıyanet eden, düşmanla iş birliği yapan, paragöz, halkı galeyana getiren kişiler olarak yansıtmıştır. Akad’ın ele aldığı Halide Edip Adıvar’ın romanından sinemaya uyarlanan “*Vurun Kahpeye*” filmi ise yine aynı doğrultuda din adamı karakteri kendi çıkarları doğrultusunda, modernleşmenin karşısında olarak temsil edilmektedir. Hacı Fettah tiplemesi muhafazakâr çevrelerden büyük tepki almıştır.

Cumhuriyetin yeni oturtulmaya çalışıldığı zamanda sinemada din adamı karakterleri toplumdan, dışlanmış ve soyutlanmış olarak verilmektedir. Din adamlarının ve dinsel öğelerin bu şekilde temsil edilmesinde dönemin siyasilerinin ve aydınlarının etkisi yadsınamayacak kadar büyüktür. Dini toplumdan yozlaştırmaya, içinin boşaltılmaya çalışıldığını bu dönem için söylememiz mümkündür.

Geleneksel Türk sinemasında 1960-2000 yılları arasında yapılan filmlerde dinin temsilinde, ilk döneme nazaran biraz daha ılımlı davranılmaktadır. 1950’li yıllarda Demokrat partinin iktidara gelmesiyle birlikte, tek partinin kısıtlama getirdiği noktalarda özgürlüklerin artmasıyla sinemada ve filmlerde çeşitlilik yaşandığı görülmektedir. Bu dönemde birçok sinema akımı ortaya çıkmıştır. Toplumsal gerçekçi, ulusal, devrimci,

dinsel, milli sinema akımları başlığı altında filmler yapılmıştır. Bu akımlarda öne çıkan fikirleri benimsemiş yönetmenlerin, önem verdikleri fikirler ve direktifler doğrultusunda filmlerinde dinsel öğelere yer verdiklerini görüyoruz. Tek parti rejiminde alanı kısıtlanan muhafazakâr düşünce bu dönem içerisinde kendisini milli sinema akımı içerisinde göstermeye çalışmış. Ele aldığımız Yücel Çakmaklı'nın *“Birleşen Yollar”* filmiyle muhafazakâr düşüncenin, modernleşirken geleneklere bağlı olmanın gerekliliği milli sinema akımı içerisinde verilmektedir. Filmdeki dini unsurlar olumlu bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Yine bu dönem içerisinde Güney'in çekmiş olduğu *“Umut”* filminde geleneksel halk dindarlığında; hurafelerin, büyülerin, muskaların ön planda olduğu görülmektedir. Hacı, hoca olarak kendini tanımlayan kimseler gerçek anlamda dini temsil etmeyen uygulamalarla ortaya çıkmaktadır. Din adamlarını bu uygulamalarla özdeşleştirmekte böylelikle dinin işlevselliği toplum nazarında azaltılmaya çalışılmaktadır. Bir diğer ele aldığımız *“Yalnız Değilsiniz”* filminde ise 1990'lı yıllarda yaşanan başörtüsü problemine değinilmiştir. Modern, batılı bir hayat süren ailenin kızı olan Serpil'in dönüşümü ele alınmaktadır. Geleneksel dönemde ele aldığımız din olgusunun işleniş biçimleri birbirine zıt olan filmler inceledik. Bu şekilde yapmamızdaki sebep ise bu dönem içerisinde ortaya çıkan sinema akımlarıdır. “Umut” filmini devrimci sinema akımı öncülerinde olan Yılmaz Güney'in yönetmesi, “Birleşen Yollar ve Yalnız Değilsiniz” filmleri ise milli sinema akımı öncüleri olan Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan tarafından çekilmesi bu filmlerde din olgusunun farklı şekilde yansıtılmasına sebep olmuştur.

Bu dönemde Hazretli filmler akımıyla beraber dini içerikli birçok film yapılmıştır. Ama bu filmlerin yapımındaki maksat ticari kazanç sağlamak, ayağı sinemadan çekilen muhafazakâr halkı tekrardan sinemaya kazandırmak olmuştur. Yine bu filmlerde dinin temsilinde ciddi hatalar yapılmıştır. Genel anlamda bu dönemde din adamı kavramı biraz daha daraltılıp, alanı kısıtlanmış olarak verilmektedir. İlk döneme göre biraz daha olumlu bakış açılı filmler bulunmaktadır.

Yeni Türk sineması olarak 2000 yılından sonraki dönemde ele alınan filmlerde din, sosyal hayatın bir parçası olarak sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Toplum içinde kabullenilmiş, sahici biçimde temsil edilmektedir. Sinema her ne kadar kendisini siyasi ideolojilerden uzak gibi gösterse de dönemin politikalarından, iktidarın bakış açısından etkilenmektedir. 2002 yılında iktidara gelen AK partinin muhafazakâr kimliği ile

sinemada dini ögelerin görünürlüğünün artmaya başladığı görülmektedir. Sinema sektöründe dünya genelinde bir sermayeleşmenin artması, Türk sinemasını da etkileyerek Türk filmlerine ilgi ve yatırımların arttığı söyleyebilir. Bu ekonomik sistemin devam etmesi için popülerliği ön planda olan filmler yapıp izleyiciye sunulmuştur.

Değişen siyasi iktidarın muhafazakâr görüşü benimsemesi ayrıca endüstri haline gelen sinemanın izlenirliğini arttırmak için toplumun kabul görüp benimsediği değerler, ögeler filmlerin konularını oluşturmaktadır. Dinin de bu ögelerden biri olarak filmlerde kullanılmaya başlandığını görüyoruz. Bu dönem için seçtiğimiz filmlerde belli bir tür baza alınarak seçilmemiştir. Din ögesinin kullanıldığı filmler içerisinde genel olarak belirlenip analiz edilmiştir. Bu dönem için incelediğimiz filmlerden ilki “*The İmam*” filmidir. Bu filmde yobaz din adamlarının yerini; modern, vizyon sahibi, eğitilmiş, sosyal yaşam içinde aktif rol alan kişi olarak ele alınmaktadır. Diğer filmlerde hurafelere inanma eğilimi bu filmde yok edilmektedir. Geleneksel Türk sinemasında ele alınan hurafe, batıl inançlar, yobaz din adamları bu filmde yerle yeksan edilerek din daha ılımlı bir şekilde yansıtılmaktadır. “*Büşra*” filminde ise muhafazakâr bir ailenin başörtülü kızı olan Büşra’nın yaşamına dikkat çekilmektedir. Değişen toplumsal yapıyla birlikte tesettüre, dini değerlere verilen önemin değiştiğini filmde görmekteyiz. Bu farklılığı algılamadaki en pratik yol geleneksel, yeni dönem Türk sinemasında ve ayrıca ele almış olduğumuz filmlerin çekildiği zaman içerisindeki siyasi tutumların etkisi bu değişim içerisinde önemli bir rol oynamaktadır. İncelediğimiz bir diğer film ise Yüksel Aksu’nun kameraya aldığı “*İftarlık Gazoz*” filmidir. Dini temsil eden imam karakteri, toplumla iç içe geçerek sıcak ve daha samimi bir şekilde yansıtılmaktadır. Filmde ele alınan dini söylemlerde şaka yollu diyaloglar göze batmazken izleyicide tatlı bir tebessüm bırakır. Ayrıca filmde ki köy halkıda geleneklerine ve dinine bağlı muhafazakâr bir duruş sergilemektedir.

Yeni dönem Türk sinemasında genel olarak din olgusu toplum içinde varlığını devam ettiren ve kabullenilmiş bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Din, yaşamın bir parçası olarak filmlerde yer almaktadır. Filmlerde din adamı karakterlerine daha olumlu, ılımlı bir şekilde yaklaşmaktadır. Her dönemde olduğu gibi bu dönem içerisinde de istisnalar bulunmaktadır. Kimi filmlerde din adamları ve dinle ilgili konular alaycı bir şekilde verilmektedir. Komedi türü filmlerde din adamının pozisyonu daraltılıp eğlence aracına dönüştürülmektedir. Yine 2000’li yıllarla beraber yapımında artış gösteren film türü korku sinemasıdır. Bu dönemde “*Dabbe, Araf, Semum, Musallat*” gibi filmler

yapılmış. Kuranı kerimde geçen metafizik güçlerle (cin, dabbe, büyü...) ilgili konular filme aktarılmıştır. Bu tarz filmler dini bir öğretiyi ya da dini ideolojik olarak kullanmayı pek tercih etmez. Genelde ticari kaygılarla yapılan film türleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu dönemde sinemamızda ortaya çıkan bir başka oluşumda yönetmen sinemasıdır. Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler, ele aldıkları konuları kendilerine özgü bir üslupla sinemaya aktarmışlardır. Ele aldıkları filmlerinde genellikle karakterler; kendi içlerine dönük, sorgulayıcı özellikleriyle karşımıza çıkar. Filmlerinde çok fazla diyaloga yer vermezler böylelikle anlatımlarına mistik bir derinlik katarlar. Bu da yönetmen ve izleyici arasında sezgisel bir bütünlük oluşmasını sağlar. Filmlerinde, dini atıflar geleneksel sinemadan farklıdır. İslam estetiği, kadercilik, minyatür, hat gibi anlatımlar kullanılarak ele alınır. Muhafazakârlığın havasını bu yönetmenlerin filmlerinde açıkça görmekteyiz. İnsanları, geleneklerinden ve geçmişe bağlılıklarından uzaklaştırmaya çalışan modern yaşama karşı bir tavır içinde görmekteyiz. Geçmiş ve modern yaşam içinde bocalamış ikisi arasında sıkışıp kalmış karakterler karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak Türk modernleşmesini geniş halk kitlelerine aktarmada kullanılan kitle iletişim araçlarından biri olan sinema, modernleşmenin dine olan etkisini de sinema yoluyla topluma aktaran bir araç olmuştur. Türkiye’de sinema belirli bir ideoloji ekseninde gelişim göstermiştir ve göstermeye de devam etmektedir. Cumhuriyet dönemi uygulanan modernleşme sürecinde din, toplumsal hayatın içerisinde tecrit edilmeye çalışılmıştır. Din, Cumhuriyetin kurulmasında yozlaştırıcı bir araç olarak kabul edilmiştir. Bu yapılırken de sinema kullanılmıştır. İlk dönem filmlerinde din ögesine ve dindar kişiliklere olumsuz anlamlar yüklendiğini görmekteyiz. Geleneksel Türk sinemasında ise dinin ve din adamının sosyal yaşam içerisinde alanı daraltılarak verilmiştir. Dini olumsuz gösteren ve muhafazakârlara yönelik olarak olumlu boyutlarda da ele alınan filmlerde yapılmıştır. 2000’li yıllarda ise daha olumlu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca ele aldığımız filmlerde de görüldüğü gibi dini öğelerin kullanımı, başörtüsü takım şekli, muhafazakâr insanların toplumsal hayat içerisinde görünürlüğünün artması dönemin siyasi yapısına ve değişen yaşam şartlarına göre farklılık göstermeye başlamıştır. Bu bağlamda Türk sinemasında din olgusunun ele alınışı yapılan filmlere, yönetmen-

senaristin bakış açısına, ticari kaygılara ve dönemin siyasi düşünce yapısına bağlı olarak değişmektedir.

Çalışmamızda öneri mahiyetinde birkaç madde sıralayabiliriz:

Topluma, İslam dini hakkında yeterli ve doğru bir bilginin verilme işinin İslam dini hakkında yetkin bilgi ve birikime sahip, alanında uzman kişilere devredilmesi gerekmektedir.

Türk sinemasında din konusunun alaycı, aşağılanan, saygınlığı olmayan bir biçimde gösterilmesini engellemek için Diyanet İşleri Başkanlığına, Sinema Denetleme Kurulu, film yapımcılarına büyük görev düşmektedir. Filmlerinde din ögesini kullanacak olan yönetmen-senaristler dini bilgileri yeterli seviyede değilse yetkili kişilerden yardım alınabilir. Diyanet işleri başkanlığı işinin ehli kişileri bu konuda görevlendirerek yeni bir düzenleme yoluna gidilebilir.

İletişim fakültelerinde verilen derslerde toplum için değerli olan her konuyu sinemaya aktarırken doğru ve gerçek bilginin kullanılması gerektiğini öğrencilere bir ders olarak verilmeye çalışılmalıdır.

İslam dinini doğru ve olması gerektiği gibi anlatan filmler çekilmeli hatta bu yönde yarışmalar düzenlenebilir. Bu sayede İslami bir yaşamın nasıl olması gerektiği topluma sinema aracılığıyla aktarılabilir.

Dini değerler hiçbir zaman siyasi çıkar sağlamak için gerçekliğinden saptırılmamalıdır. Bu konuda da siyasilere büyük görev düşmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Demokrasi Klasikleri
- ACUN, F. (2007). “Osmanlı’nın Torunları Cumhuriyet’in Çocukları: Osmanlıdan Cumhuriyet’e Değişme ve Süreklilik”. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı: 15, 39-64.
- Akın M, H. Meşe, E. (2013) “Türkiye’de Muhafazakârlığa Nurettin Topçu’nun Eleştirel Katkısı”. *Muhafazakâr Düşünce* Sayı: 37, Temmuz-Ağustos, 141-154
- Akkaş, H, H. (2000). *İngiliz Muhafazakâr Siyasal Düşüncesi ve Edmund Burke*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksoy, A, Şinasi. (1998). “Yeni-Sağ, Kamu Yönetimi ve Yerel Yönetim: Eleştirel Bir Yaklaşım”. *Çağdaş Yerel Yönetimler*, 7(1), 3-13.
- Aktaşlı, U, H. (2013). “Türk Muhafazakârlığı ve Kemalizm: Diyalektik Bir İlişki”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, sayı: 58, 147-161.
- Aktay, Y. Köktaş, M, E. (1998). *Din Sosyolojisi*. Ankara: Vadi Yayınları
- Alkan, M, Ö. (2001b). “Resmî İdeolojinin Doğuşu ve Evrimi Üzerine Bir Deneme”. *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce -Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*. (Ed. Mehmet Ö. Alkan). Cilt: (1). İstanbul: İletişim Yayınları, 377-407
- Alperen, A. (2000) “Türkiye’de İslami Modernleşme ve Fundamentalist Eğilimler Üzerine Bir Araştırma”. *Ç.Ü. İlahiyat Fakültesi Din Sosyolojisi Anabilim Dalı*. 475-490
- Argın, Ş. (2003) “Nurettin Topçu’nun Ümitsiz İhya Arzusu Ya Da: Siyasetin Taşrasında Taşranın Siyasetini Tahayyül Etmek”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Dergisi* 477-483.
- Arslantürk, Z. (1999). *Araştırma Metod ve Teknikleri*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, S. ve Yılmaz, A. (2001). “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”. *Sivas CÜ İİBF Dergisi*, sayı:2, 93-108

- Atay T. (2004). *Din Hayattan Çıkar*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Batur, B. (2015). “Türkiye’de Modernleşme, Din ve Din Adamlığı”. *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 10/10 Summer, 181-200.
- Bayraklı, B. (1994). “Kuran-I Kerimde Din Adamı Kavramı”. *Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 1, 147-161.
- Belge, M. (2001). “Mustafa Kemal ve Kemalizm”, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce Kemalizm*, (ed. Ahmet İnsel), Cilt: (2), İstanbul: İletişim Yayın.
- Beneton, P. (2011). *Muhafazakârlık*. (Çev: Cüneyt Akalın). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berber, G. “Türkiye’de Sosyal Tiplerin Evrimi ve 1980 Sonrasında Seçkinlerin Kültürel Dönüşümü”, *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi* Yıl:2, Sayı:4, 1-12.
- Berger, L, P. (1993). *Dinin Sosyal Gerçekliği*. (Çev. Ali Coşkun). İstanbul: İnsan Yayınları
- Bilgiseven, A, K. (1987). *Eğitim Sosyolojisi*. İstanbul. Filiz Kitabevi.
- Birtek,G. (2015). “Avrupa Sineması Tarihi: Sinemanın Doğuşu”. *Doğu-Batı Dergisi*. 129-152.
- Bora, T. (2003). *Türk Sağının Üç Hali Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslamcılık*. İstanbul: Birikim Yayınları
- Bottomore, T. ve Nisbet, R. (1990). *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*. (Çev. Tuncay M. ve Aydın Uğur) İstanbul. Verso Yay.
- Bulaç, A. (2015). *Din ve Modernizm*. İstanbul. Çıra Yayınları
- Büker, S. (2010). *Karpuz Kabuğu Denize Düşünce*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Büker, S. Topçu, G. (2008). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, Ankara: Gazi Ü. Yayınları
- Ceram, C, W. (2007). *Sinemanın Arkeolojisi*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. İstanbul: Phoenix Yayınevi
- Çaha, Ö. (2001). *Dört Akım Siyaset*. İstanbul: Zaman Kitap Yayınları

- Çaha, Ö. (2004). “Muhafazakâr Düşüncede Toplum” *Uluslararası Muhafazakârlık ve Demokrasi Sempozyumu*. AKP Yayınları, 66-79.
- Çaha, Ö. (2008). *Modern Dünyada Din ve Devlet*. İstanbul: Timaş Yayınları
- Çapçioğlu, İ. (2014). “İslam’da Kurumsallaşma, Diyanet Algısı ve Temsil Tartışmaları”. *Diyanet Aylık Dergi*. Sayı:279, 68-73.
- Çetin, H. (2004). “Muhafazakarlık: Kaosa Karşı Kozmos”. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi* sayı:1, 73-88.
- Çiğdem A, H. (2000). “1980 Sonrası Türk Sineması’nda Dinsel Temalar”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. Kasım, Sayı:2, 39-42.
- Çiğdem, A. (1997). *Bir İmkân Olarak Modernite*. İstanbul. İletişim Yayınları.
- Çiğdem, A. (2006). *Aydınlanma Düşüncesi*. İstanbul. İletişim Yayınları
- Demir, Ö. Acar, M. (2002). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. Ankara. Vadi Yayınları
- Demirel, T. (2007), "1946 Sonrası Muhafazakâr Modernleşmeci eğilimler Üzerine Bazı Değerlendirmeler". (Edtr: T. Bora ve M. Gültekinil), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce (Modernleşme ve Batıcılık)*. İstanbul: İletişim Yay
- Deniel, R. (1987). “Dinler ve Sosyal Değişimler”. (Çev. İzzet Er) *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, 2(2), 1-14.
- Doğan, D. M. (1981). *Büyük Türkçe Sözlük-Türkçe/Osmanlı/Yabancı Dillerden Türkçeye Geçen ve En Çok Kullanılan Kelimeler*. Ankara. Birlik Yayınları.
- Doğan, N. (2011). “Türk Muhafazakârlığının Devlet Algısı: Nurettin Topçu Örneği”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi Türk Muhafazakârlığı Eleştirisi*. Ankara, 213-228.
- Dorsay, Atilla. (2006). “Dinsel Filmler: İslami Sinema Yeniden Doğuyor mu?”. *Sonsuzkare Dergisi*, Sayı: 9.
- Dubiel, H. (1998). *Yeni Muhafazakarlık Nedir?* (Çev.: Erol Özbek), İstanbul: İletişim Yayınları
- Duca, L. (1993). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Duman, F. (2004). “Edmund Burke Muhafazakarlık, Aydınlanma ve Siyaset”. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, Sayı:1, 31-53.

- Durkheim, E. (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*. İstanbul: Ataç Yayınları
- Eliade, M. Couliano, I. P. (1997). *Dinler Tarihi Sözlüğü*. (Çev. Ali Erbaş). İstanbul.
- Enderun, M. A. (2012). *Beyaz Perdenin Din Algısı*. İzmir: Işık Yay.
- Erdoğan, M. (2004). “Muhafazakârlık: Ana Temalar”. *Liberal Düşünce Dergisi Üç Aylık Dergi* Yıl 9. Sayı (34). Bahar, 5-10.
- Erdoğan, M. (2004). “Muhafazakârlık”. *Uluslararası Muhafazakârlık ve Demokrasi Sempozyumu*. Ankara. Ak Parti Yayınları.
- Ergil, D. (1986). “Muhafazakâr Düşüncenin Temelleri: Muhafazakâr ve Yeni Muhafazakarlık”. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*, 41(1-4), 269-292.
- Evren B, (2006). “Sinemamızın ilk Türk Müslüman Kadınları”. *Sinematürk*, Ekim, Sy.1, 22-30.
- Feridunoğlu, C, İ. (2013). *Günümüz Türkiye’inde Muhafazakârlık Kavramının Hürriyet ve Yeni Şafak Gazeteleri Bağlamında İçerik Analizi Yöntemiyle Analizi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı Genel Gazetecilik Bilim Dalı.
- Freyer, H. (1964). *Din Sosyolojisi*. (Çev. Turgut Kalpsüz). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Geoffrey, N, S. (2008). *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950’ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans Yayınları.
- Güçhan, G. (1993) “Sinema-Toplum İlişkileri”. *Kurgu Dergisi*, Sayı: 12, 51-71.
- Güçhan, G. (1999). *Tür Sineması Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: Anadolu Üni. Yayınları
- Güler, Z. (2008) “Muhafazakârlık: Kadim Geleneğin Savunusundan Faydacılığa”, *Birsen Örs (Der.). 19. yy’dan 20. yy’a Modern Siyasal İdeolojiler*. İstanbul: Bilgi Üniversite’si Yayınları

- Gümüőoğlu H. (2013). “Modernizmin Din Politikalarına Etkisi ve İtikad Açısından Sonuçları (Cumhuriyetin İlk Yıllarında)”. *EKEV Akademi Dergisi*, Yıl: 17 Sayı: 57, 295-309.
- Gümüőoğlu, H. (2012). *Modernizmin İnanç Hayatına Etkileri ve Jön Türklük*. İstanbul: Kayıhan Yayınları
- Günay, Ü. (2000). *Din Sosyolojisi*. İstanbul: İnsan Yayınları
- Günenç, H. (2000). “İslam’da Sinema ve Tiyatro Görsel Sanatlar ve İslam”. *İSAV Tartışmalı İlmi Toplantılar Dizisi*, Ensar Neşriyat, İstanbul.
- Güneş, A. (2018). “Medyanın Olumsuz Din Algısına Etkisi”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 28(1), 203-216.
- Gürdal, S. (2013). *Din Nedir*. İstanbul. Beyan Yayınları
- Harries, O. (2004). “Muhafazakârlığın Anlamı”. (Çev. Metin Boşnak), *Liberal Düşünce*, Yıl: 9, Sayı: 34, 91-101.
- Heper, M. (2010). *Türkiye’de Devlet Geleneği*. Ankara: Doğu Batı Yay.
- Heywod, A. (2013). *Siyasi İdeolojiler*. (Çev. Ş. Akın-A. Akın). Ankara. Adres Yayınları
- İnceoğlu M, Ç. (2008). *Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo-TV Bilim Dalı.
- İnsel, A. (2002). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- İrem N. (2004). “Bir Değişim Siyaseti Olarak Türkiye’de Cumhuriyetçi Muhafazakârlık: Temel Kavramlar Üzerine Değerlendirme”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Muhafazakârlık*. İstanbul. İletişim Yayınları
- İrem, N. (1997). “Kemalist Modernizm ve Türk Gelenekçi-Muhafazakârlığın Kökenleri”. *Toplum ve Bilim*, Cilt (74), 56-63
- Kanıpek, K. Balıkcıoğlu, İ. (2013). “Bir İletişim Aracı Olarak Sinema Filmlerinde Dini İdeolojinin Kullanımı: Takva”. *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı:39, 1-16.
- Kara, İ. (1987). *Türkiye’de İslamcılık Düşüncesi-1*. İstanbul: Risale Yayınları

- Kara, İ. (2001). “İslâm’da Ruhbanlık Yoktur Söylemi Etrafında Dinî Otorite ve Ulema Üzerine Birkaç Not”, *M.Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, 21, 5-21.
- Karakaya, H. (2009). “Kırsal Hayatta Modernite Karşıtı Olarak Din Adamı İmajının Türk Sinemasına Yansımaları”. *Ağrı Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 57-75.
- Karakoç, E. Mert, A. (2013). “Sinemada Siyasal İktidar, İdeoloji ve Medya Üçgeni: Wag The Dog Filminin İncelenmesi”. *Türkiyat Araştırmalar Dergisi*, 279-297.
- Karaküçük, S. (1992). “Sporun Topluma Yaygınlaştırılması Bakımından Tv Programlarının Etkinliği”. *Gazi Üniversitesi Spor Bilimleri Dergisi*, 2-5.
- Karataş, M. “Türk Sineması’nda Din Adamı Temsili” *Düşünce Dünyasında Türkiye Siyaset ve Kültür Dergisi* Yıl:5, Sayı: 28, Temmuz- Ağustos 2014, 33-60.
- Karpat, K.H. (2014). *Osmanlı Modernleşmesi*. (Çev. C.Elitez). İstanbul: Timaş Yay.
- Karslı, H, İ. (2010). *Kutsal Kitaplara Göre Din Adamı*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kasım, M, H. Atayeter D. (2012). “1960’lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik”. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 1(4), 23-37
- Keskin, M, Y. (2004). “Din ve Toplum İlişkileri Üzerine Bir Genelleme”. *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 4(2), 7-21.
- Kılıç A, F ve Ağçoban, S. (2013). “Gelenek ve Modernizm Bağlamında İslam”. *Sakarya Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, (28/2), 223-227.
- Kılıç, E. (2005). “Sesli ve Görüntülü Dinî Yayıncılık Açısından Beyaz Perde”. II. Uluslararası Dinî Yayınlar Kongresi, *Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları*, 05-07 Kasım. Ankara
- Kıraç, R. (2012). *Sinemanın ABC’si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kırk, R. (2008). “Muhafazakârlığın On Prensibi” (Çev. Okan Aslan ve Cemal Fedai) *Muhafazakâr Düşünce*, yıl:4. Sayı:16-17 bahar/yaz, 243-250.
- Koluçak, İ. ve Kula N. (2013). “Türk Sineması’nda İşçi Temsili: 1960lı Yıllara Sosyolojik ve İdeolojik Bir Bakış”. *Afyon Kocatepe Üniversitesi*, 1-14.

- Kongar, E. (2000). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kömeçoğlu, U. (2002). “Küreselleşme, Modernleşme, Modernlik”. Doğu Batı (Küreselleşme), Sayı:18, *Doğu Batı Yayınları*, Ankara, 11-29.
- Köse A. (2005). “Sekülerleşme Teorileri Bağlamında Türkiye’de Din ve Modernleşme “Parçalanmalar Çağında Yeni Toplumsallıklar”. *Galatasaray Üniversitesi ve AISLF Tarafından Galatasaray Üniversitesi’nde Düzenlenen Uluslararası Sosyoloji Kolokyumunda Bildirisi*, 1-10.
- Kurt, A. (2008). “Sosyolojik Din Tanımları ve Dine Teolojik Bakış Sorunu”. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17(29), 73-93.
- Kurt, A. (2009). “Dindarlığı Etkileyen Faktörler”. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18 (2), 1-26.
- Küçükcan, T. (2005). “Modernleşme ve Sekülerleşme Kuramları Bağlamında Din, Toplumsal Değişme ve İslam Dünyası”. *İslâm Araştırmaları Dergisi*, Sayı 13, 109-128.
- Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye’nin Doğuşu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Maraşlı, G.N. (2011). *Türk Sinemasının Dine Bakışı Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam*. İstanbul: Ufuk Yayınları.
- Marczyk, G., DeMatteo, D., & Festinger, D. (2005). *Essentials Of Research Design And Methodology*. New York: John Wiley & Sons Inc.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Mardin, Ş. (1992). *Din ve İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Mardin, Ş. (1997). *Türkiye’de Toplum ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Mardin, Ş. (2002). *Din ve İdeoloji*. İstanbul İletişim Yayınları
- Marshall, C. & Rossman, G. B. (2014). *Designing Qualitative Research*. New York: Sage.
- Mert, N. (1994). *Laiklik Tartışmasına Kavramsal Bir Bakış – Cumhuriyet Kurulurken Laik Düşünce*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Monoco, J. (2010). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. İstanbul: Oğlak Yayınları
- MTTB (1973). *Milli Sinema Açıkoturumu*. İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları.
- Mülayimov, A. (2015). "İslam'ın Din Adamlarına Bakışı". *Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6, 217-238.
- Okumuş, E. (1999). "Toplumsal Değişme ve Din". *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:30, 38-40.
- Okumuş, E. (2005). *Dinin Meşrulaştırma Gücü*. İstanbul: ARK Kitapları
- Okumuş, E. (2015). *Toplumsal Değişme ve Din*. İstanbul: İnsan Yayınları
- Okutan B, B. (2009). "Türk Sinemasında Popüler Din ve Din Adamı İmajı". *Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 20, 225-242.
- Onaran, A, Ş. (2013). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Onay, A. (2001). "Dindarlık Ölçme Çalışmaları: Dindarlık Ölçümünde Üç Farklı Yaklaşım ve Ölçmenin Esasları". *İslami Araştırmalar Dergisi*, 14(3-4), 439-449.
- Ortaylı, İ. (2008). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları
- Önder, S. ve Baydemir, A. (2005). "Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 113-135
- Özdalga, E. (1989). "Din Din midir Yoksa Başka Bir Şey Midir? Dinsel Fenomenleri İndirgeyeci Yaklaşımların Bir Ön Eleştirisi". *İslami Araştırmalar*, 3(2), 29-39
- Özgüç, A. (1976). *Türk Sineması Sansür Dosyası*. Ankara: Koza Yay.
- Özgüç, Agâh. (1992). *Bir Sinema Günlüğünden Aykırı Notlar*. İstanbul: Dharma Yayınları.
- Özipek, B, B. (2004). *Muhafazakârlık Akıl, Toplum, Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Özipek, B, B. (2006). "Avrupa'da ve Türkiye'de Muhafazakârlık". *Düşünen Siyaset*, Sayı:22, 105-120
- Özipek, B, B. (2011). *Muhafazakârlık Akıl, Toplum, Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Özipek, B. B. (2017). *Muhafazakârlık Nedir?* Ankara: Liberte Yayınları

- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (2010). *Türk Sinema Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Öztürk, E. (2000). *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü*. Ankara: Tan Yayıncılık.
- Öztürk, S. (2005). *Cumhuriyet Döneminde Sinema-Seyir-Siyaset*. Ankara: Elips Kitap
- Özuyar A. (2004). *Babîâli’de Sinema*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Özuyar, A. (2007). *Devlet-i Aliyye’de Sinema*. Ankara: De Ki Basımevi
- Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De Ki Basımevi
- Pösteği, N. (2005). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Refiğ H, (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergâh yay.
- Ryan, M. Keelner, D. (2010). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Safi, İ. (2005). *Türkiye’de Muhafazakârlığın Düşünsel-Siyasal Temelleri ve Muhafazakâr Demokrat Kimlik Arayışları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi (Siyaset Bilimi) Anabilim Dalı.
- Safi, İ. (2007). *Türkiye’de Muhafazakâr Siyaset ve Yeni Arayışlar*. Ankara Lotus Yayınları
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Sezen, Y. (2000). *Sosyoloji Açısından Din*. İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları
- Sezik, M. (2013). “Muhafazakâr Siyaset İdeolojisi ve Türkiye’de Muhafazakârlık”. *I. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi*.
- Sim, Ş. Yılmaz H, R. (2015). “Politikadan Poetikaya Türk Sinemasında Din” *Sinema ve Din*. (Eds: B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz vd). İstanbul: Dem Yayınları. 415-432
- Subaşı, N. (2002). “Türkiye Dindarlığı: Yeni Tipolojiler”, *İslamiyet V. 4*, 1-24.

- Şahin, K. (2010). *Türkiye’de Gençliğin Muhafazakâr Eğilimleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şen,H. (2008). *Cumhuriyetin Modernleşme İdeolojisi ve Bir Muhalefet Söylemi Olarak İslâmi Gelenek: 1923-1960 Dönemi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı.
- Şeyhanlıoğlu, H, H. (2009). *Demokrat Parti ve Siyasal Muhafazakârlık*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tanır, İ. (2010). "Müslümanlar 'Bal' gibi İyi Film Yapar!". *Film Arası*, Sy.3, 10-12.
- Tanilli S. (2006). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Alkım Yayınevi
- Tannenbaum, D ve Schultz, D. (2008). *Siyasi Düşünce Tarihi Filozoflar ve Fikirler*. Ankara: Adres Yayınları
- Tatlı, O. (2015). *Türkiye Sineması ve Sinemada Algı*. İstanbul: Akis Kitap
- Teksoy, R. (2009b). *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*. II. Cilt, İstanbul: Oğlak Yayınları
- Tezcan, M, “Toplumsal Yaşantımızda Sinema ve Halk Eğitimindeki Rolü”, *A.Ü Eğitim Fakültesi*, 171-204.
- Tolstoy. (2016). *Din Nedir*. Tuba, Ö. Edt. İstanbul: Ema Klasik Yayınları.
- Topçu, N. (1994). “Mehmet Akif’in İdealizmi”, *Türkiye İslâmcılık Düşüncesi* içinde, (Yay. Haz.) İsmail Kara, Cilt: 3, İstanbul: Pınar Yayınları.
- Turan, İ. (2007) “Medyadaki Din Adamı İmajı Üzerine Bazı Düşünceler”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 24 (24-25), 293-304
- Turan, Ö. (2007). “Takva ya da Oryantalist Klişelerin Ötesi”. *Birikim Dergisi*, Sayı:208, 90-94.
- Tümer, G. Küçük, A. (1993). *Dinler Tarihi*. Ankara: Ocak Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1988). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Türkiye Diyanet İşleri. (2007). *İlmihal, I, İman ve İbadetler*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Türküne, M. (2003). *Türk Modernleşmesi*. Ankara: Lotus Yayınları

- Uçakan, M. (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Düşünce Yayınları
- Uzdu, H. (2016). *Türk Sineması'nda Din ve Modernleşme (1960-1975) (Din Sosyoloji Açısından Bir İnceleme)*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı (Din Sosyolojisi).
- Vincent, A. (1993). *Modern Politik İdeolojiler*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık
- Vincent, A. (2006). *Modern Politik İdeolojiler*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Vural, M. (2007). *Siyaset Felsefesi Açısından Muhafazakârlık*. Ankara: Elis Yayıncılık
- Wach,J. (1995). *Din Sosyolojisi*. (Çev. Ünver Günay). İstanbul: MÜİF Yayınları.
- Yanardağ, M. (2013). *Yeni Muhafazakârlık Neo-Conlar*. İstanbul: Destek Yayınları
- Yapıcı, U. (2002). “Aydınlanma 1923 Türk Anayasacılık Hareketleri Üzerinde Batı Etkileri”, 39-55.
- Yayla, A. ve Seyitdanlıoğlu, M. (1998). “Türkiye’de liberalizm”. *Liberal Düşünce Dergisi*, 10-11, 52-63.
- Yaylagül, L. (2004). *1960–1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları, Sinemada Anlatı ve Türler*, (Ed.) Küçük Kurt Fatma Dalay- Ahmet Gürata, Ankara: Vadi Yayınları
- Yenen, İ. (2011). *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri (Din Sosyolojisi) Anabilim Dalı.
- Yenen, İ. (2012). “Medya ve Din”. *Din Sosyolojisi El Kitabı*. (Ed.), Akyüz, N. ve Çapcıoğlu, İ. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Yenen, İ. (2012). “Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Millî Sinema Örneği”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Sayı:3, 240-271.
- Yıldız, A. (2011). “Muhafazakâr Tepkiler: Kuruluş Sürecinde Cumhuriyet Muhafazakârlığı: Peyami Safa’nın Kemalizm Yorumu”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi Türk Muhafazakârlığı Eleştirisi*, Ankara

- Yıldız, M. (2001). “Dindarlığın Tanımı ve Boyutları Üzerine Psikolojik Bir Çalışma”. *Tabula rasa Felsefe ve Teoloji*,1(1), 1-25.
- Yılmaz, A. (2003). *Çağdaş Siyasal Akımlar*. 2. Baskı Ankara: Vadi Yayınları.
- Yılmaz, Ertan (2008), “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine”. (Der. Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji). *Sinema İdeoloji Politika*. Ankara: Nirengi Kitap.
- Yılmaz, H. (2014). *Din ve Dindarlık*. İstanbul. Hikmet Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2003). “Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Muhafazakârlık”, *Türk Düşünce Dergisi* (edit, Ahmet çiğdem) cilt (5), 216-233.
- Yılmaz, M. (2004). “Muhafazakâr Demokrat Bir Politikanın Temel Özellikleri Neler Olabilir?” *Muhafazakâr Düşünce*, sayı:1, 143-147.
- Yılmaz, M. (2013). “Mümtaz Turhan”, “Mehmet Akif Ersoy”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, Cilt (5), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yılmaz, Murat, (2004). “Türk Muhafazakârlığının Kültürel ve Siyasî İmkân ve Sınırlılıkları”. *Uluslararası Muhafazakârlık ve Demokrasi Sempozyumu*, İstanbul:10-11 Ocak), 216-226.
- Yılmaz, S. (2018). *Yeni Dönem Türk Sinemasında Din (2015 Yılı Sonrasında Çekilen Filmlerde Dini Sinema Örneklerinin İncelenmesi)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı Din Sosyolojisi Bilim Dalı.
- Yiğit Z. (2009). *Modernizm Sürecindeki Zihinsel Karmaşanın 1980 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Yansımaları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema – Tv Anasanat Dalı.
- Yorulmaz, B. (2013). “Din Eğitime Bir Araç Olarak Tebliğ Filmleri: Hoton Hears A Who Örneği”. *M.Ü İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı:44, 247-262.
- Zürcher, E, J. (2004). *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları

Web Adresleri

- Karaman, H. Hayrettin Karaman'ın İnternet Sitesi, 2006, Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2018, Din Adamı Adaylığı: <http://www.hayrettinkaraman.net/yazi/laikduzen/4/0371.htm>
- Gündüz, Ş. Sinemada Dini Figürlerin Kullanımı, (05.10.2010) Erişim Tarihi:20.07.2019 http://www.sonpeygamber.info/SinemadaDini-Figurlerin-Kullanimi-_888.html,
- Sarı, Mazlum. Hollywood'da Müslüman Betimlemeleri: The Siege ve Traitorl, <http://www.sinemasinemadir.com/?ynt=icerikdetay&icerik=2&id=606>, 02.03.2010. Erişim Tarihi: 5:04:2019
- Tunç, E. Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (07 Haziran 2014). Erişim Tarihi: 11.04.2019. <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/30/turk-sinemasinin-ekonomik-yapisi>
- Kulaksızoğlu, B. Türkiye'nin Postmodern Darbesi: 28 Şubat. (28.02.2018). Erişim Tarihi:06.07.2009. <https://www.dw.com/tr/t%C3%BCrkiyenin-postmodern-darbesi-28-%C5%9Fubat/a-42761910>
- Subaşı, N. “Türk Aydınının Din Anlayışı”. (Tarihsiz). Erişim tarihi: 20.07.2019. <http://www.necdetsubasi.com/calismalar/makale/134-tuerk-ayd-n-n-n-din-anlay-s>

Filmler

- Bir Millet Uyanıyor:** <https://www.youtube.com/watch?v=NhiBXtvY19g>
- Vurun Kahpeye:** <https://www.youtube.com/watch?v=C4yp7t3SYqM>
- Birleşen Yollar:** <https://www.youtube.com/watch?v=UZjdOdZ35P4>
- Umut:** <https://alkislarlayasiyorum.com/m/content/160341/umut-yilmaz-guney-1970-99-dk>
- Yalnız Değilsiniz:** <https://www.youtube.com/watch?v=ZczsCPAEODY>
- The İmam:** <https://www.youtube.com/watch?v=nfThgTHn8MM>
- Büşra:** <https://www.youtube.com/watch?v=gV0lFiKe3EA>
- İftarlık Gazoz:** <https://www.dailymotion.com/video/x5s0vur>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Ayşe İNCE
Doğum Yeri ve Tarihi	Kadirli- 27.03.1990
Eğitim Durumu	
Ön Lisans Öğrenimi	Kayseri Meslek Yüksek Okulu Radyo Televizyon Teknolojisi- 2011
Lisans Öğrenimi	Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi- Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü- 2014
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü- Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı- 2019
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel faaliyetler	
İş Deneyimi	
Stajlar	TRT- Ankara
Projeler	
Çalıştığı kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	klaketrt@hotmail.com
Tarih	