

TÜRK SİNEMASINDA DİN VE DİN ADAMI İMAJİ*

Dr. Ömer MENEKŞE

GİRİŞ

Genel olarak bütün sanatlar belli bir dünya görüşünü, hayat biçimini yansıtır. Sinemayı diğer sanat dalları arasında ayrıcalıklı konuma getiren yön, onun göze ve kulağa aynı anda hitap ederek kitlelere ulaşabilmesindeki kolaylıktır. Ayrıca sinema, nesnel ve somut yanı aracılığıyla toplum gerçekliliğinin ve yaşanan olayların içinde yer almaktadır. Bundan dolayı sinema içinde bulunduğu toplumun dinamiklerinden etkilenerek perdeye yansımaktadır.

Türk sineması içinde bulunduğu toplumun gerçeklerini nasıl göstermektedir? Başka bir deyişle yaşadığımız toplumsal gerçekler toplumun görüntülü tarihini tutan sinemamıza ne ölçüde yansımaktadır?

İşte biz de çalışmamızda Türk toplumunda sosyal hayatı düzenleyici role sahip olan unsurlardan biri olan dinin ve onun temsilcisi konumundaki din adamlarının veya yaşantısını ona göre düzenlemeye çalışan dindar insanların Türk sinemasında çizilen imajını ele alıp irdelemeye ve değerlendirmeye çalışacağız.

İnsanın ihtiyaçlarından biri olan din ve bunun temsilcileri, birçok filmde az veya çok işlenmiş ve yer almıştır. Bu filmlerin hepsini bu incelemede ele alıp değerlendirmek tabii ki imkansız. Biz de bu yüzden, öncelikle Türk sinema tarihine kısa bir göz attıktan sonra konumuzla ilgili genel anlamda bir grupta yapıp bu gruba giren filmlerden bir veya birkaçı üzerinde duracağız.

Sinema Tarihimize Kısa Bir Bakış

Fransız Lumiere kardeşlerin, 28 Aralık 1895 tarihinde, Paris'te Grand Cafe'de gerçekleştirdikleri ilk gösteri, dünyada sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Ülkemiz insanının sinemayla tanışma seyrine baktığımızda, kişi olarak Fuat Uzkınay'ı, kurum olarak da Ordu Sinema Dairesini görmekteyiz.

* II. Uluslar Arası Dini Yayınlar Kongresi (sesli Görüntülü Yayıncılık, 05-07 Kasım2004 Ankara), DİB. Yayınları, Ankara 2005, s. 45-68.

14 Kasım Türk sinemasının doğum günü kabul edilir. Bu yıl 90'ıncı yılını kutlayacak olan Türk sinemasında bir Türk tarafından çekilen ilk yerli film” o sıralarda Ordu’da subay olan Fuat Uzkınay tarafından 14 Kasım 1914’te çekilen **“Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı”** adlı 150 metrelik belgeseldir. 1896’da Ruslar tarafından yapılmış anıtın yıkılmasını gösteren film, Türk Sinemasının başlamasına yol açmış ve ardından birer birer askeri belgeseller çekilmiştir. Bu arada ilk konulu filmler de başlamıştır.

Sedat Simavi’nin Mehmet Rauf’un aynı adlı romanından senaryolaştırdığı **“Pençe”**, **“Casus”** (1917), Sigmund Weinberg ve Fuat Uzkınay imzasını taşıyan **“Himmet Ağa’nın İzdivacı”** (1918), Ahmet Fehim tarafından sinemaya aktarılan 1919 yapımı H.Rahmi Gürpınar’a ait **“Mürebbiye”** adlı eser, ve Yusuf Ziya Ortaç’ın oyunundan uyarlanan **“Binnaz”** (1919) bu filmlerden bazılarıdır.

1922 yapımı Muhsin Ertuğrul tarafından çevrilen Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun romanından uyarlanan tekkesini zengin ve güzel kadınlar için bir tuzak olarak kullanan, şehvet düşkünü bir Bektaşî Şeyhi’nin öyküsünün anlatıldığı **“Boğaziçi Esrarı” (Nur Baba)** isimli film toplumda büyük yankılar uyandırdı. Filmin dış sahneleri çekilirken Eyüp Camisi’nin avlusu “küçük düşürüldükleri” gerekçesiyle Bektaşîler tarafından basıldı. Saldırı sırasında bazı oyuncular tartaklandı. Filmin çekimi, ancak polis kuvvetlerinin korunması altında tamamlandı. Daha sonra ise yeni bir olaya meydan verilmemesi için İşgal Kuvvetleri yönetimi, filmi yasakladı.

1923-1939 yıllarını kapsayan dönem Türk sinema tarihinde Tiyatrocular dönemi olarak ele alınır ki bu dönemde Muhsin Ertuğrul’un imzası vardır. Kendisi tiyatrocusu olduğu için filmleri Daru’l-Bedayi’nin oyunlarının filme aktarılmış şeklidir.

“Ulusal bilinç”, “Cumhuriyet etrafında bir araya gelme” düşüncesi ile çekilen bu dönem filmlerinin en önemli özelliği; devletin resmî ideolojisini hakim kılmak adına, eski düzenin kötülenmesi, saltanat ve hilafet, din müesseselerinin yerilmesidir. Nitekim bu filmlere baktığımızda, devrin politikası ile ‘ideolojik bir polemik’ şeklinde ortaya konan filmlerin sunmak istediği mesajlar arasında büyük bir uyum olduğu görülmektedir.

1932’de asker-sivil bürokratlardan oluşan "Merkez Sansür Teşkilatı kurulduktan sonra da 19/07/1932’de yürürlüğe giren “Sinema filmlerinin Sansürüne ilişkin Yönetmelik” ve 14/07/1934 tarihli “Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu”nun 6. maddesine uyularak yapılan 07/09/1939 tarihli “ Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne ilişkin Yönetmelik” le ortaya

konan konulu filmlerde devletin bu resmi ideolojisinin hakim olduğu görülür. Çekilen filmler, sansürün ağır baskısı altındadır.

Geçmişin kötülenmesi babında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen Musahipzâde Celal'in aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanan **“Aynaroz Kadısı”** (1938) ve **“Bir Kavuk Devrildi”** (1939) de Osmanlı adalet kurumu ve bu kurumu temsil eden din adamları hicvedilmiştir.¹

Türk sinemasına baktığımız zaman üç ana damar akımın gerçekleştiğini görmekteyiz:

1- Kozmopolit Sinema:

Sinema tarihine ideolojik olarak en hakim zihniyet kozmopolit sinema anlayışı olmuştur. Kozmopolit sinemanın temel karakterlerinden biri, ticarî zihniyetteki aşırılıktır. Bu anlayış, topluma yön vermek gibi fikir ve estetik yüklü bir sanat anlayışından uzak tamamen para kazanma gayesi ile ortaya çıkmıştır. Bu anlayışla ortaya konan filmler, sinemayı sadece bir ticaret vasıtası telakki eden tüccar prodüktör ve rejisörlerin yaptıklarından, Amerikan filmlerinin taklidinden veya piyasa romanlarından aktarılmış bayağı komediler ve ağdalı melodramlardan ibarettir.

Kapitalist zihniyetin ürünü olarak ortaya konan filmler Hollywood'un İncil'den hikayelerle örülü Ben Hour, On Emir gibi batılı –kapitalist zihniyette çevirdiği filmlerin adaptasyonundan, hatta taklidinden, birebir kopyasından öteye gidememiş, dini filmler bir sömürü aracı olarak kullanılmıştır.

2-Toplumsal Gerçekçi Sinema:

27 Mayıs 1960 İhtilali'nden sonra Türk sinemasının ideolojik planda yoğunluğunu hissettirdiği fikrî karakteri belirmeye başlamış, ihtilalin getirdiği hava içerisinde ortaya çıkan sosyalizm akımının da etkisi ile perdeye yansıyan ilk fikri akım “ Toplumsal Gerçekçilik” olmuş ve sinemada sosyalist mesajlı filmler boy göstermiştir. "Toplumsal Gerçekçilik" akımı ülkemizde, Amerika'daki "Sosyal Gerçekçilik" ve İtalya'daki "Yeni Gerçekçilik" akımlarının etkisiyle doğmuştur. Akımın amacı; toplumdaki gerçeklerin dış yüzünü veren filmler ortaya koymaktır. Ancak ülkemizde bu akım giderek Marksizm'e tabandan bağlı “ Devrimci” Sinema anlayışına dönüşmüştür. Bu anlayışla ortaya konan filmlerde Marksizmin din anlayışı

¹ Sinema tarihi ile ilgili geniş bilgi için bk. Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi*, Bilgi Yayınları, İstanbul 1968; Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, I-II, Kitle Yayınları, Ankara 1994,; Oguz Makal, *Türk Sinema Tarihi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir 1991; Giovanni Scognamiglio, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998.

ve din adamına bakış tarzı aynen yansıtılmış, filmlerde din, tarih, geçmiş, inanç, ahlak vb. kavramlar olumsuzlanarak sunulmuştur.

Metin Erksan'ın "**Gecelerin Ötesi**", (1960) "**Yılanların Öcü**" (1962), "**Susuz Yaz**",(1963) ve Halit Refiğ'in "**Şehirdeki Yabancı**" (1963), "**Harem'de Dört Kadın**" (1965) "Toplumsal Gerçekçilik Sineması"'nın örnekleridir. ²

Vedat Türkali'nin "**Karanlıkta Uyuyanlar**", (1964) Yılmaz Güney'in "**Umut**" (1970) adlı filmleri bu akımın ürünleridir.

3-Milli Sinema Akımı:

Milli Sinema, milli bir bakış açısının tespitlediği, yorumladığı ve çözümlediği gerçeğin, kısacası milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır. Milli Kültür ise bir milletin tarihi birikimden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu ilim, sanat ve din gibi değer hükümleridir.

Milli Sinema, 1963-1964 yıllarından sonra, tek tük sinema yazılarında bir endişe olarak beliren ve 1970'de Yücel Çakmaklı tarafından Şule Yüksel Şenler'in "Huzur Sokağı" adlı romanından sinemaya uyarlanan "**Birleşen Yollar**"la ilk bilinçli örneğini veren bir sinema akımıdır.

Modern bir ailenin kızı olan Feyza (Türkan Şoray) ile fakir, ama dinine bağlı bir üniversiteli genç olan Bilal'in (İzzet Günay) önceleri sevgi şeklinde başlayan yakınlaşmalarının giderek manevi bir etki biçimine dönüşmesi, ailevi sebeplerle her ikisinin de başka kişilerle evlenmesi, mutsuz olan Feyza'nın, babaannesinin ve okuduğu kitapların etkisiyle maneviyata yönelip İslami kıyafete bürünmesi, kocası ölüp dul kaldıktan sonra kızını da aynı atmosferde büyütmesi, Birleşen Yollar filminin temel konusunu teşkil eder.

Milli Sinema, milli kültür ve onun çıkış kaynağı olan İslamî düşüncüyü yaşama ölçüsü olarak ele alan bir görüştür. ³

Yücel Çakmaklı'nın bu film sonrası çektiği, Necip Fazıl'ın "Deprem" adlı eserinden sinemaya uyarlanan ölümcül bir hasta ile hemşiresinin aşk öyküsü olan "**Çile**" (1971) Büyük kentteki zengin ve sahte yaşantıdan kaçıp, köyüne giden bir genç kızın öyküsü. "**Zehra**" (1972), Küçükken dini terbiye ile büyüyüp, sonradan Avrupa'ya giden, eğitim gördüğü sırada yozlaşan bir Türk gencini hikayesi,"**Oğlum Osman**" (1974) Kızını üniversite eğitimi için büyük umutlarla İstanbul'a getiren cefakâr bir Anadolu kadınının kızını ve insani değerlerini

² Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, İstanbul 1971, s. 30.

³ Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Düşünce Yayınları, İstanbul 1977, s. 137.

korumak için giriştiği mücadelenin öyküsünü anlattığı **“Kızım Ayşe”** (1974), Kumar ve uyuşturucu müptelası olan kocasını (M. Soydan) bu alışkanlıktan vazgeçirmek için mücadele eden bir kadının (H. Koçyiğit) açmazlarını anlatan **“Diriliş”** (1974) adlı filmler de Milli Sinema örnekleridir.

“ Halit Refiğ’in **“Fatma Bacı”**, (1972) , Salih Diriklik’in **“Gençlik Köprüsü”** (1975) ve Mesut Uçakan’ın **“Lanet/İlenç”** (1977), Mehmet Kılıç’ın **“Güneş Ne Zaman Doğacak”** (1977) filmleri de Mili sinema yapımları olarak nitelenmektedir. ⁴

Türk sinemasında din algılayışını ve din adamına bakışı şu beş grup altında ele alacağız:

- 1- **Millî Mücadele Konulu Filmlerde Din ve Din Adamı İmajı**
- 2- **Örf-Adetleri İslâm’ın Kendisi Gibi Sunan Filmler**
- 3- **Gerici ve Yobaz Din Adamı İmajı**
- 4- **Dini Filmler Sömürüsü**
- 5- **Dinî İçerikli Filmler**

1- MİLLÎ MÜCADELE KONULU FİLMLERDE DİN VE DİN ADAMI İMAJI

Milli Mücadele için “Kurtuluş Savaşı ve İstiklal Harbi” gibi isimler de kullanılmaktadır. Fakat hadisenin ruhuna en uygun olanı kanaatimizce “Milli Mücadele” dir. Çünkü olayın askeri hareketin yanında başka boyutu da vardır. Çünkü bu savaş Türk Milletinin kendi varlık, şeref ve istiklali için topyekün seferber olduğu milletin her ferdinin kendi çap ve seviyesinde, kendine düşen rol ve görevi yaptığı bir mücadeledir. Bu nedenle Türkiye Cumhuriyeti bu mücadelenin eseri olup onun temeli üzerinde yükselmiştir.

Millî Mücadele yıllarını anlatan edebi eserlerde, din adamları veya dindarlar, gelen düşmanla işbirliği yapan ve kurtuluş mücadelesinin önüne taş koymaya çalışan tipler olarak çizilmişlerdir.

⁴ Ş. Fuat İnci, *Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı*, Marmara Üniv. S.BE., İstanbul 1996, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s. 10.

Böylelikle “parçayı bütün yerine koyma veya ‘özel’i genelleştirme hatasına bu eserlerde de düşülmüştür.”⁵

Dönemi ele alan ve genel de de bu dönemi yansıtan romanlardan uyarlanan filmlerde de durum farklı değildir. Dine, din adamına veya dindar insana ve dinî değerlere saldırma, onları aşağılayıp kötüleme ortak bir tutum şeklinde karşımıza çıkar.

Ayrıca Türk sineması yine şaşırtıcı bir ortak tavrıyla, Millî Mücadeleyi, Kuvâ-yi Milliye ve padişahçı-hilafetçi ikilemine oturtarak, milli mücadelenin aslında batıcı-aydın (Kuvâ-yi Milliye) gerici-doğucu (padişahçı-hilafetçi) çevreler arasında geçmiş bir mücadele, adeta bir iç savaş olarak takdim ederek bu ikilemde din adamına daha ziyade padişahçı-hilafetçi konumunda yer vermiştir. Bir tarafta vatani kurtarmak isteyen Kuvâ-yi Milliyeçiler, öbür tarafta vatanın kurtarılmasını istemeyen vatan hainleri (padişahçılar-hilafetçiler) vardır. Bu filmlere göre, Millî Mücadele Yunan, İngiliz, Fransız vb. işgalci emperyalistlere göre değil de padişahçılar-hilafetçilere karşı yapılmıştır. Sonuçta da vatan bu gericilerden, bu vatan hainlerinden kurtarılmıştır.

Yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul’un yaptığı ilk Kurtuluş savaşını konu alan “**Ateşten Gömlek**” (1923) filminde bu şablon aynen çizilir. Filmde padişahçılar Kuvâ-yi Milliye’nin vatani kurtarmasına müsaade etmezler. Kahramanımız Kuvâ-yi Milliye İhsan’ı padişahçı köyün elinden, bir başka köylü kadın Kezban kurtarır.

Muhsin Ertuğrul Bir Fransız oyunundan uyarlanan 1928-29 yapımı “**Ankara Postası**” filminde de benzer konuyu işler. 1932’de çektiği “**Bir Millet Uyanıyor**” filmiyle Kuvâ-yi Milliyeçiler ile Hilafetçileri bir kez daha karşı karşıya getirir.

1959’da Nejat Saydam, “**Kalpakhılar**” filmiyle aynı konuyu ele alır. Ona göre de Kurtuluş savaşı bir iç savaştır, Kurtuluş savaşına karşı çıkanlar, bunu engellemeye çalışanlar ile vatani kurtarmaya ant içmiş insanlar arasındaki mücadeledir.

Yine 1959’da bu sefer sahneye yönetmen olarak Osman Fehmi Seden çıkar. O da “çektiği “**Düşman Yolları Kesti**” filmiyle aynı yaklaşımı sergiler.

5 Millî Mücadele dönemini konu edinen bazı romanlarda dine ve dindara bakış konusunda ayrıntılı bilgi için bakınız: Aytekin Yakar, *Türk Romanında Milli Mücadele*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara 1973; Fethi Naci, *Türkiyede Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1981; Ahmet Kıymaz, *Romanda Milli Mücadele (1918-1928 Arası)*, Akçağ Yayınları, Ankara: 1991, s. 75-105; *Türk Romanında Kurtuluş Savaşı*, (ed. Mürşid Balabanlılar) İş Bankası Yayınları, 2003; Ramazan Gülendamlar, “Türk Romanında Dine Ve Din Adamına Bakış”, *Hece Dergisi, Türk Romanı Özel Sayısı*, (65-67) Ankara 2002, s. 303-312.

Görüldüğü gibi, milli mücadeleyi konu edinen filmlerde daha ziyade ‘ideolojik bir yaklaşımla, din adamları jurnalci, çıkarıcı, kendi çıkarı için başkasının gözünü oymaya hazır’ tipler olarak sunulmuş, ‘Türk insanının iç dünyası, bu iç dünyaya biçim veren tarihî, ekonomik, toplumsal oluşumlar filmlerde yansıtılmamıştır.

Millî Mücadele filmlerinin en prototip örneği; “**Vurun Kahpeye**” filmidir.

Film, Türk sinemasının Kurtuluş savaşına bakışını net bir şekilde yansıtan ilginç bir örnektir. Bilindiği gibi film, Halide Edip’in, 1923’te Akşam gazetesinde tefrika edilip 1926’da kitaplaşan aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmıştır. 3 kez çekilen filmin 1.si, 1949’da Lütfi Akad, 2.si de 1964’de Orhan Aksoy tarafından siyah-beyaz olarak çekilmiş, son olarak da 1973’de Halit Refiğ tarafından renkli olarak perdeye yansıtılmıştır.

Halit Refiğ, filme bazı olumlu eklemeler yapmış, finalde taşlanan kasaba öğretmeni Aliye öğretmenin elinde bulunan madalyon, küçük bir Kur'an-ı Kerim olmuş, böylelikle Aliye öğretmenin dinine bağlılığı vurgulanmış, tablo kısmen de olsa düzeltilmeye çalışılmıştır.

Her üç film de Türkiye toplumunun genel havasının değişim noktalarına yakın tarihlerde 49, 64 ve 73’te çevrilmiştir. Bunlar Türkiye toplumunun, toplumsal formasyon gibi bir cümlede ideolojik, politik, sosyal ve ekonomik olarak değişime uğradığı dönemlerdir. Filmin konusu ise, her ne kadar değişik yorumlansa da, üç filmde de aynıdır. Konu: Kurtuluş savaşı yıllarında işgalci düşman kuvvetlerine karşı çıkan Aliye öğretmenin bir iftira sonucu linç edilmesinin öyküsüdür.

Filmde Millî Mücadeleye düşman olarak takdim edilen dindar görünümlü, çıkarıcı ve yobaz Hacı Fettah Efendi tipi öyle çizilmiştir ki, filmi seyreden kimse, ondan daha aşağılık, daha çıkarıcı ve daha din simsarı bir insan olamayacağı yargısına varır.⁶ Yine bu filmde sanki Müslümanların istiklâl gibi bir problemi yokmuş gibi Hacı Fettah Efendi’nin ağzıyla ;

“ Nereden gelir ve kim olursa olsun herhangi bir kuvvet ve hükümet camilerimizi, dinimizi korursa ona uyunuz...” denilerek işgal, din adına savunulur.⁷

Filmde çizilen Müslüman tipi, gerici yobaz, düşmanla işbirliği yapıp köylerini bastırıp bir yığın masum insanın ölümüne sebep olabilecek kadar vatan haini, vatani kurtarmak için

⁶ “Hulasa insanoğlunun alçalabileceği kadar alçalan; ve bir vatana , hem de yaralı ve me'yus bir vatana yapılabilecek kadar casusluk ve namussuzluğu yapan , başı sarıklı bir hocadır!” Cevat Rifat Atilhan, “Vurun Kahpeye”, *Sebilürreşad*, II (41), 1949, s. 250.

⁷ Selma Ayaz Vural, *Halide Edip Adivar’ın Romanlarında Dinî Tip ve Karakterler*, Sakarya Üniv. S.B.E., Türk Dili Edebiyatı, Sakarya 2002, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s. 39.

Yunan komutanını oyalayan Aliye öğretmeni zina iftirasıyla halkı kışkırtarak linç ettiren bir tiptir.”

Vurun Kahpeye’de çizilen bu entrikacı, hain, çıkarıcı ama aynı zamanda halkın yanında görünen sahte dindar tipi, “kendisinden sonra gelen olumsuz din adamı tiplerinde de etkili olmuştur.”⁸

Nitekim Millî Mücadele’nin konu edildiği filmlerden biri olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun aynı adlı romanından Ziya Öztan ve Nihat Durak tarafından senaryolaştırılan **“Yaban”** (1996)’da, aydın köylü çatışması filmin aktif yapısını oluşturur. Filmde dinî vasıf taşıyan Şeyh İsmail, aynı Hacı Fettah Efendi gibi bağınaz, kafası hurafelerle dolu, bu hurafelerle çevresindekilerin ellerinde ne var ne yok alan birisidir. Yani din kisvesi altında bir sahtekârdır.

Bu filmleri seyreden herkes zanneder ki, Millî Mücadele’de din adamları ve dindarlar hep olumsuz rol oynamışlar, hep kendi çıkarlarını düşünerek vatana ihanet etmişlerdir. Halbuki, Millî Mücadele içindeki din adamlarını ve dindarları, kurtuluş mücadelesinin aleyhinde, çıkarıcı ve yobaz olarak göstermek tabiri caizse tarihimize karşı bir ihanettir.

Milletin büyük çoğunluğu için vatan sevgisi, devlet şuuru ve din iç içedir.

Tarihî belgeler de gösteriyor ki, Millî Mücadele’de Hacı Fettah Efendi tipindeki insanların yanında ve onlardan sayıca çok daha fazla olup halk üzerinde de kurtuluş mücadelesinde olumlu etki yapmış din adamları ve dindarlar (Ankara Müftüsü Mehmet Rıfat [Börekçi] Efendi (v.1941), Denizli Müftüsü Ahmet Hulusi Efendi (v.1931), Amasya Müftüsü Hacı Tevfik Efendi (v.1921), Amasya Müftüsü Abdurrahman Kâmil Efendi, (v.1941), Ispartalı Hafız İbrahim Efendi (v.1939), Afyonkarahisarlı İsmail Şükrü Efendi (v.1950), Erzurum Kadısı Hurşit Efendi ve Maraş Ulu Camii’nin imamı Rıdvan Hoca gibi adlarını burada sayamayacağımız birçok insan) vardır.⁹

Anadolu halkı Mondros Ateşkesi’nin koşullarını öğrenir öğrenmez silaha sarılmış ve işgalcilere karşı direnmeye ve örgütlenmeye girişmiştir. Amasyalılarıyla, Trakyalılarıyla, Denizlilisiyle, Aydınlılarıyla, Maraşlılarıyla, Anteplisiyle, Erzurumluyla, Adanalılarıyla,

⁸ Bk. Alemdar Yalçın, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Günce Yayınları, Ankara 1992, s. 128. “*Millî mücadele devri romancıları aydın, din adamı, eşraf toprak ağası üçlemesi etrafında romanlarını geliştirmişlerdir. Bu üçgen yarım asırlık köy romanımızın temelini teşkil etmiştir.*” Bkz. Mustafa Miyasoğlu; *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, Ötüken Yay. İstanbul 1998, s.119.

⁹ Bk. Cemal Kutay, *Kurtuluşun ve Cumhuriyetin Manevi Mimarları*, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara ts.; Ali Sarıkoyuncu, *Millî Mücadelede Din Adamları*, I-II, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1997; Recep Çelik, *Millî Mücadelede Din Adamları*, Emre Yayınları, İstanbul 1999.

Ankaralıyla, emperyalistlere karşı ayaklanmışır. Kısaca çoluğuyla-çocuğuyla, kadınıyla-erkeğıyle Türk Milletinin bütün fertleri harekete geçmiştir. Kadınlarımız cephele mermi taşımış, çocuklar yetişkinlerin yanı sıra vuruşmalara katılmış, başta Müftülerimiz olmak üzere pek çok din adamı vazifeye koşmuştur ¹⁰.

İstiklâl Marşı şairimiz Mehmet Akif Ersoy Anadolu’da halkı milli mücadeleye davet eden vaaz ve hutbeler vermiş, Kastamonu Nasrullah Camiinde verdiği vaazlar çoğaltılarak Anadolu’nun her tarafına ve cephele dağıtılmışır.¹¹

Bu itibarla Millî mücadele dönemini yansıtan filmlerde, zaferin toplumu meydana getiren tüm kesimlerin işbirliğiyle kazanıldığı gerçeğı, eşrafla beraber din adamları ve dindarlar çıkarıcı, geri kafalı, düşmanla hiç çekinmeden işbirliği yapabilen vatan haini insanlar olarak gösterilmek suretiyle unutulmuş veya unutturulmaya çalışılmışır.

Din adamlarına olumsuz yaklaşanlar, filmlerde çizdikleri karakterlerde de bunları göstermiş, onların fizikî yapılarını, itici, ve çirkin tipler olarak belirlemişlerdir. Diğer bir deyişle, “İyi kahramanlar fizik olarak da iyidirler. Kötülerin ise ruh dünyaları suratlarına ve fizik yapılarına aksetmiştir. Adeta kriminal tipler olan bu kahramanların daha tanıtımından fena işler yapacakları bellidir.” ¹² Sözelimi, Küçük Ağa’daki İstanbullu Hoca, gür ve siyah bir sakala, beyaz ve yakışıklı bir yüze ve güzel bir sese sahipken, Vurun Kahpeye’deki Hacı Fettah Efendi tiplemesi ise, din ve kitap kelimelerini dilinden düşürmeyen , gözleri fıldır fıldır dönen, elinde tesbih, kafasında sarık, çember sakallı, kara cübbeli lanet bir tiptir.

Sinema elbette bir tarih şuurunu, tarihî kimliğin aktüel yansımısını ve insanın kişiliğinde ortaya konan çatışmaları yansıtmalıdır. Bu itibarla din adamlarının ve dindar insanların Millî Mücadele’deki gerçek fonksiyonlarının Türk sinemasına yansımısını görebilmek için Yücel Çakmaklı’ya kadar beklemek gerekmiştir.

Yücel Çakmaklı, “Küçük Ağa” ve “Sahibini Arayan Madalya” filmleriyle Türk sinemasında ki egemen anlayışın aksine, Millî Mücadeleyi çok daha gerçekçi ve sağlam tarihi temellere oturtmuştur.

Tarık Buğra’nın aynı adlı romanından sinemaya aktarılan Küçük Ağa Millî Mücadeleyi anlatan romanlarımız içerisinde şüphesiz çok önemli ve farklı bir yere sahiptir.

¹⁰ Mete Tuncay, *TC.’nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931)*, İstanbul 1989, s.219.

¹¹ M. Orhan Okay-M. Ertuğrul Düzağ, “Mehmed Akif Ersoy”, *DİA.*, XXVIII, s. 434.

¹² Alemdar Yalçın, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Günce Yayınları, Ankara 1992, s. 126.

Her şeyden önce Küçük Ağa Millî Mücadele romanları içinde belirgin bir tarih şuuruyla kaleme alınmış ilk romandır.¹³

Küçük Ağa'(Çetin Tekindor)da bir din adamının Kuvâ-yi Millîye karşıyken sonradan geçirdiği değişim sonucu gerçekleri görerek bu hareketi destekleyip bizzat mücadelenin içine katıldığı ve çevresindekileri de bu mücadelede yer almaları için teşvik ettiği, gerçekçi ve inandırıcı bir şekilde ortaya konmuştur.

Küçük Ağa filminde, bu olumlu tipin yanında, yine samimi duygularla Millî Mücadele'ye karşı çıkan ve bu hareketine karşı asılan Müftü Mustafa'da katılarak o dönemdeki din adamlarının durumları gerçekçi bir şekilde yansıtılmıştır. Bu arada, din adamlarının halk üzerindeki olumlu etkisi ve halk arasındaki saygınlığı da sunulmuştur. Sözelimi Müftü, Kuvâ-yi Millîyeciler tarafından yakalandığında, diğer isyancıları (Elmas Pehlivan ve Kara Ali) yuhalayıp döven halk, ona hiçbir kötü söz söylememiş veya incitici harekette bulunmamıştır.¹⁴ O da asılırken, diğer isyancıların aksine, herkese hakkını helal edip sakın ve vakûr bir şekilde ölüme gitmiştir.¹⁵

Millî Mücadelenin atlanan, es geçilen tonlarının bir kez daha öne çıktığı, yine Yücel Çakmaklı imzasını taşıyan, Fransızların Maraş işgaline karşı halkın aydınlığı, eşrafiyla, din adamıyla topyekûn direnişini gündeme getiren, Sütçü İmam, Müftü Rafet Hoca, Ali Sezai Hoca, Muallim Hayrullah, Teğmen Muharrem, Avukat Mehmet Ali Bey gibi milli mücadelenin manevî dinamiklerine vurgu yapan **“Sahibini Arayan Madalya”** da milli mücadelenin gerçek portesi çizilmiş, tarihî hakikatler sinemada da yerli yerine oturmuştur.

2- ÖRF-ADETLERİ İSLÂM'IN KENDİSİ GİBİ SUNAN FİLMLER

Türk sinemasında görülen bir özellik de, doğunun geri kalmışlığı, kadının ezilmişliği, törelerden kaynaklanan kimi trajik durumlar, ilgisi olsun olmasın İslâm'a mal edilmiş ve bu olumsuzluklar nedeniyle İslâm mahkûm edilmek istenmiştir. Böylece hiçbir Müslümanın kabullenemeyeceği safça bir kadercilik anlayışı ve kimi saçma gelenekler, sanki İslâm'ın özümüş gibi yansıtılarak fatura İslâm'a çıkarılmıştır.

Hele bir de meseleye ideolojik yaklaşım vardır ki o, hiç değişmez: Marx'ın 'halkın afyonu' olarak nitelediği din¹⁶ ile, **“Umut”** filmindeki, insanı hayaller peşinde koşturan,

¹³ Beşir Ayvazoğlu, *Tarık Buğra, / Güneş Rengi Bir Yığın Yaprak*, Ötüken Yay. İstanbul 1997, s.76.

¹⁴ Tarık Buğra, *Küçük Ağa*, MEB Yayınları, İstanbul: 1992, s. 350.

¹⁵ Tarık Buğra, *age.*, s. 361.

¹⁶ Marx'ın din anlayışı için bakınız: Karl Marx, *Din Üstüne*, Çev. Murat Belge, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1974.

toplumdan uzaklaştırıp uyuşturan bir olgu olarak algılanan din arasında, dinlerin ‘kitlelerin dinsel ihtiyaçlarını’ kavrayan insanlarca uydurulduğunu savunan Engels’in “*insanların günlük varlığına egemen olan dış güçlerin, dünya üstü güçler biçimine büründüğü düşsel bir yansıma*”¹⁷ olarak tanımladığı din ile “**Adak**” filmindeki “insanların aklını başından alan, onu hastalıklı hale sokan bir olgu ” nitelemesi arasında bir paralellik bulmak mümkündür.

İşte Türk sinemasında doğunun geri kalmışlığını, törelerden kaynaklanan trajik dramları yansıtan, en pespaye, uyduruk, düzeysiz şablonlarla halkın inançlarını rencide eden, din adamlarını hiçbir kutsal değer tanımayıp çıkarını ön planda tutan, tefeci, zalim tipler olarak sunan filmler:

- “ Adak” -1979 (Atıf Yılmaz Batıbeki/Tarık Akan-Necle Nazır)
- “ Hazal”-1979 (Ali Özgentürk/ Türkan Şoray-Talat Bulut)
- “Züğürt Ağa”- 1985 (Nesli Çölgeçen/ Şener Şen)
- “Bedrana”-1974 (Süreyya Duru-/Perihan savaşı-Aytaç Arman)
- “ Fıratın Cinleri”-1977 (Korhan Yurtsever/Aytaç Arman)
- “Kara Çarşafı Gelin” -1975 (Süreyya Duru/Hakan Balamir (Müslüm) Semra Özdamar (Güllüshan)
- “Yer Demir Gök Bakır” -1987 (Zülfü Livaneli/Rutkay Aziz)

bu filmlerden sadece bir kaçıdır.

Bu tür filmler, “*Batılular filmimize değil kilimimize ödül verirler*” düşüncesiyle örf adetleri kötülediğimiz, halkımızı aşağıladığımız filmlerdir.

Nitekim Gerard Betton “*Sinema Tarihi*” adlı kitabında “1982 Cannes Film Festivali’nde büyük ödül alan Yılmaz Güney-Şerif Gören’in ortak yapımı, başrollerini Tarık Akan(Seyit Ali), Şerif Sezer,(Zine) Halil Ergün (Mehmet Salih)’ün oynadığı “**Yol**”a bir yandan İslâm, diğer yandan askerî diktatörlük tarafından ezilen , parçalanmış bir halkın acıları üzerine etkileyici bir film.”¹⁸ diyerek ödülün İslâm’a saldırdığı için verildiğini ima etmektedir.

¹⁷ Necdet Subaşı, *Türk Aydınının Din Anlayışı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s. 114.

¹⁸ Gerard Betton, *Sinema Tarihi Başlangıcından 1986’ya Kadar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1990, s. 106.

Görüldüğü üzere ödül, İslâm, tarafından ezilen halkın acıları (!) üzerine verilmiş... Peki ama kocasını yitirince , kocasının erkek kardeşiyle evlenme zorunluluğunu İslâm mı getirmiştir? (Hazal)

Kaçırılan bir kızın baba evine döndüğünde kendisini öldürmesini İslâm mı emretmiştir? (Bedrana)

Kanamalı hastanın tezek üstüne oturunca iyileşeceğini İslâm mı emretmiştir? (Fıratın Cinleri)

Ama nedense bu tür filmlerde hep İslâm mahkum edilmek istenmiştir.

Kuşkusuz ülkemizin Doğu bölgesinde yaşanan, görülen, yanlış, insanlık dışı töreleri sinemanın gündeme getirmesinde şaşılacak bir şey yoktur ve tabi bir durumdur. Bu yanlışlıkların önüne geçmek için önleyici bir fonksiyonu olacağı da inkar edilemez. Ama dine ve inanca ilişkin bilgi eksikliği ve toptancı mahkumiyeti hele bunu belli bir kesimi incitici bir düzeyde ele almasını aynı doğallıkta karşılamak mümkün değildir. Ne yazık ki bu ayrıma (din ve töre) sinemamızın kendisinden beklenen dikkati göstermediğini üzülererek görmekteyiz.

3- ÇAĞDAŞLIK KARŞITI GERİCİ VE YOBAZ DİN ADAMI İMAJI

Türk sinemasında din adamı bir türlü olması gereken konuma oturtulamamıştır. Türk sinemasında, din adamı, ya nikah ve yağmur duasıyla hatırlanan bir tiptir, ya da, muska yazan, üfürükçülük yapan bir hocadır, veya cenaze namazında cemaatin önünde yürüyen sarıklı, cübbeli bir şahıstır. Camide söylediklerini kimsenin merak etmediği, kişisel çıkarları için her şeyi yapabilecek bir anlayışta olan, yobaz, makam düşkünü bir tiptir.

Örneğin, Yılmaz Güney’(Cabbar)in “**Umut**” filmi (1970) de, İslâm’ın bir üfürükçü hoca (Osman Alyanak) tiplmesi ile mahkum edilme girişimidir. Öyle ki Yılmaz Güney bu filmde, marksist bir bakış açısıyla, kapitalizmin yalnızlığa sürüklediği bireyi ve dinin insanları nasıl boş vaadlerle oyaladığı temasını işler.

Filme göre, din toplumu hayaller peşinde koşturur, onu gerçeklerden uzaklaştırıp, oyalar, uyuşturur. Din, insana kimliği, sınıfsal konumu ile ilgili soruları sordurmaz, köleleştirir ve itaat ettirir. Böylece toplum uyuşur ve haksızlıklara ses çıkarmaz, kabullenir. Dinin “Umut” olarak sunduğu her şey safsata ve boş vaattir. . Nitekim Yılmaz Güney bunu yıllar sonra şöyle açıklar: “ *Umut da özde metafiziğin çıkmaz sokağını göstermeyi hedefledim.*” Yılmaz Güney aynı konuşmada sansür kurulunun din konusundaki hassasiyetini

eleştirerek, filmdeki gerçek amacını da açıklar: “ *Hiçbir şekilde dinin alçaltılamayacağını savundular.*” Böylece Yılmaz Güney dinin alçaltılacağını kabullenmiş oluyordu.¹⁹

Son dönem filmlerinden biri olan “**Vizontele**” filminde de bağınaz, tutucu ve yeniliklere kapalı kronik bir imam karakteri ortaya konulmuştur. Çizilen bu karakterde imam kekeme birisi olarak sunulmuş ve imamın davranışları mizah konusu yapılmıştır.

Başta böyle birisinin imam olması kanunlar ve dini emirler açısından mümkün değildir. Çünkü kekeme ne namaz kıldırabilir ne de vaaz edebilir. Çocuklara Kur'an alfabesi öğretmesi de mümkün değildir. Toplum da bunu kabul etmez.

Türk sineması İslâm dinini mahkum etmek için daha pek çok şablon kullanmıştır. Bunlardan biri de modern ve çağdaş düşünceler içerisindeki gençlere despot ilkeler dayatan ailedeki kaba ve anlayışsız baba imajıdır. Kafasında takke, elinde tespih, her iyiliğe, her güzelliğe, her gelişmeye aptalca karşı çıkan bu tiplerin nasıl her güzellik önünde bir engel olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Yine özellikle köy filmlerinde hep ağanın yanında yer alan, onun şakşakçısı, işbirlikçisi konumundaki üfürükçü imam tiplmesiyle de din adamları mahkum edilir. Burada imam, toprak sahibi olan, zulmeden, güçlü olan despot köy ağasının yanında yer alırken, bu din adamı veya dindar kişi tiplerinin aslında sömürüden yana oldukları, ezilenin değil ezenin yanında yer aldıkları imajı verilmeye çalışılır.

Komedi filmlerinde görülen kafasında takke, üç kağıtçı, stokçu bakkal tiplmesi, yine aydın öğretmene karşı köylüleri örgütleyen yobaz köy imamı tiplmesi Türk sinemasının hep aynı yaklaşımlarının ürünüdür.

Örneğin, “Kibar Feyzo”’da ’ Gülloya (Müjde Ar) aşık olan Feyzo’nun (Kemal Sunal’ın) evliliğine karşı çıkan anasının nefesi keskindir denen topal hocaya müracaatı, konuşmayı haber alan Feyzo’nun hocanın cebine para sıkıştırıp Güllo ile evlenmeye annesini razı etmesini istediği, elinde tesbih üfüren hoca tiplmesi ile karşılaşırız.

Davaro’da...Canlı gömülen Sulo (Şener Şen’in) mezardan çıkmaya çalışınca “ Herif Diriliyor “ diyerek kaçan bir imam imajı....

“ **Deli Deli Küpeli**” İstifçi Hacı Murat tiplmesi, başında takke, sakallı, una, şekere zam yapan, halkın yiyeceğine pislik karıştıran stokçu bakkal tiplmesi...(Akıl hastanesinden kaçıp, yolların karla kaplı olmasından dolayı ulaşımın kesildiği bir kasabada rastlantı sonucu kaymakam ve savcı olan iki delinin öyküsü.)

¹⁹ Yılmaz Güney, *Beyaz Perde Dergisi*, Şubat 1990, Yılmaz Güney Eki.

“Üç Kağıtçı”1981- elinde tesbih, köylüden para toplayıp yağmur duasına götüren, yağmur yağdıracağına inanmayan Rıfkı’yı (Kemal Sunal) da “kâfir, zındık olarak niteleyen, gerici tiplemesi...Arif efendi(Zeki Alpan)

“Gelin..” 1973 (Lütfi Akad) Filmin kahramanlarından Hacı İlyas,(Ali Şen) başında yeşil takke, elinde tesbih...dükkanında da “kazanan Allah’ın sevgilisidir” levhasını eksik etmeyen...duyarsız, para düşkünü bir tip... kendi hastalığı için bilime inanan ama kalbi delik torununun ameliyatına para gideceği için karşı çıkan ve sonunda torununu ölümüne sebep olan iki yüzlü bir tip...

Görülen o dur ki, bu filmlerde, tek boyutlu ve kesin çizgilerle ayrılmış tipler; gerici, yobaz, ilme fenne karşı birtakım hurafelere inanmış, geleneği temsil eden din adamı ve onu destekleyen eşraftan kimseler olarak karşımıza çıkarlar. Bunların karşısındaki cephede ise yeniliği, çağdaşlığı, ilerlemeyi temsil eden aydın bir kahraman vardır. Bu tip kahramanlar öğretmen, doktor gibi özellikle yüksek meslek guruplarına mensup kişilerden seçilir.

4- DİNİ FİLMLER SÖMÜRÜSÜ

Tarihsel serüveni içerisinde her dönem yepyeni bir ilgi alanı keşfetmiş olan Türk sineması, bu divane dönemlerinin birinde de din olayını keşfetmiştir. Türk sinemasının din karşısındaki bu ilgi ve hassasiyeti pek tabi “hidayet” olayından kaynaklanmamıştır. Gelişen toplumsal-siyasal süreç içerisinde ülkede yaşanan görece özgürlük ortamı, sinemacılara, uzun süredir ihmal edilen ve verilecek her şeyi almaya hazır bir tüketici topluluğunu (Müslümanlar) hatırlatmıştır.

Ahmet Fehim’in 1919 yapımı, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın aynı adlı esrinden sinemaya uyarladığı, **“Mürebbiye”** Türk Sinemasında dini filimler açısından ilk sırayı alır. Onu 1922 yapımı Muhsin Ertuğrul’a ait “Nur Baba” takip eder. 1950 ile 1970 arasında çevrilen dini film sayısı 17 iken 1970 ile 1973 arasında çevrilen film sayısı 16’dır. 1960 ile 1970 arasında bir tarafta Türk Sinemasında bir erotik film furyası varken, diğer yanda da buna paralel olarak dini film rüzgarı esmektedir.

Seks ağırlıklı filmler sebebiyle sinemadan uzaklaşan aile seyircisini kapmayı amaçlayan Türk sineması, İslami konulardaki sayısız hatalarına rağmen, halktan belli bir ilgi görür. 1962’de Mehmet Muhtar’a ait bir **“Mevlid”** filmi vardır. 1964 yılında Asaf Tengiz’in

kendi şirketi olan Tengiz Film adına çektiği "**Hz. İbrahim**" (Oktar Durukan, Safiye Filiz, Semih Orkan) ile başlayan dini filmler modası, 1965'de en yoğun yılını yaşar.²⁰

Bu arada 1952 yapımı dış kaynaklı bir "**Hac Yolu**" isimli belgeselin kapalı gişe oynaması sinemacıların iştahını büsbütün kabartmıştır.

Şevket Aktunç isimli bir yapımcı bu tür filmin ilgi görmesi üzerine, Suudi Arabistan, Bağdat ve Şam'ı tümüyle renkli olarak çektiği filme, İstanbul cami ve türbelerinin, Eyüp'de Cuma namazını, Konya Mevlana Müzesi, Urfa Halil İbrahim Camisi gibi kutsal yerlerin filmlerini de ekleyerek yaptığı filmi, Suudî Arabistan dışında tüm Müslüman ülkelere satma başarısını gösterdi. Bu filmlerde Kâbe'ye ilk kez film kamerası girmiş oluyor. 2 kral, 7 prens, bir çok şeyh de figüran olarak yer alıyordu.²¹

"Türk sineması doğal olarak Türk halkının reflekslerine sahipti. Anında benzerini üretmekte milletimizin üstüne yoktu. Ve 'Hazret'li filmler furyası başlamış oldu. Öyle ki bir gün önce 'ah ne adem dilli badem' filmini çeken yönetmen ertesi gün, Şile kumsalında 'Hazreti filan' filmi için kamera karşısına geçiyordu. Oyuncular da öyle..."²²

Her tür filmde oynayan oyuncuların, rolü uygun olsun olmasın, dini muhtevalı filmlerde boy göstermeleri, hatta bir zamanlar seks filmi çeken yapımcıların sırf ticari gayelerle dini film türüne girişleri, sosyalist Yedinci Sanat Dergisi'nin bile müstehzi bir tavır takınmasına sebep olur. Derginin Ekim '73 tarihli 8. sayısında bu garip durum şöyle dile getirilir:

*" Dinsel filmlerin sayısının, beklenenin üstünde bir hızla arttığı ve dindar sayılamayacak bir çok yapımcının bu furyadan para kazanmak için yeni dinsel kahramanlar aradığı görülmektedir."*²³

Asaf Tengiz tarafından çekilen "**Hz. Eyyubun Sabrı**" (Muhterem Nur, Hüseyin Peyda /1965), Muharrem Gürses'in yönettiği "**Hak Yolunda Hz. Yahya**" (Tanju Gürsu, Sevda Ferdağ/1965), "**Hz. Yusuf'un Hayatı**" (Yusuf Sezgin, Sevda Ferdağ/1965), "**Hz. Süleyman ve Saba Melikesi**" (1966) adlı filmleri, bu türün belli başlı örnekleri olur. Sonraki yıllar Tunç Başaran "**Hz. Ali**" (1969) , Nuri Akıncı "**Hazret-i Yusuf**" (1973) ve Osman

²⁰ Özden Candemir, *Türk Sinemasında Dini Filmler*, Anadolu Üniv., S.B. E., Eskişehir 1986, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s. 42; Elif Daşçı, *The Impact of Islamic Ideologies on The Turkish Cinema: A Study on the Popular Products of Milli Cinema Between 1970s and 1990s*, Orta Doğu Teknik Üniv., S.B.E., Ankara 1998, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.35.

²¹ Candemir, age., s. 18-19.

²² M. Nedim Hazar, "Kapı ve duvar", 23.10.2004 Tarihli Zaman Gazetesi.

²³ Salih Diriklik, Fleshbeck, (<http://www.mitglied.lycos.de/salihdiri/sinema.>)

Fehmi Seden 1973 yapımı **“Hazret-i Ömer’in Adaleti”** adlı filmi ile, Yine Nejat Saydam’ın aynı adı taşıyan yapıtı ile "Hazret"li film çeken yönetmenler kervanına katılacaklardır.

Nuri Akıncı’nın 1966 yapımı **“Hazret-i Ayşe”**, Kayahan Arıkan’ın 1968 yapımı **“İslâmiyet’in Kahraman Kızı”** adlı filmleriyle kadın kahramanlara da yer verildi.

1973’lerde akım doruk noktasına uzandı. Hülya Koçyiğit ve Fatma Girik o yıl Süreyya Duru ve Osman F. Seden’in **“Rabia-İlk Kadın Evliya”** filminde birbirlerine rakip oldular. Bu filmlerde rol alacak sanatçıların daha önce perde de soyunan ve göbek atan kişiler olmamasına dikkat ediliyordu.

Türk sinemasında ele alınan film türlerinden biride evliya konulu filmler oldu. Hüseyin Peyda tarafından çekilen **"Veysel Karani"** (Yusuf Sezgin, Muhterem Nur/1965), Tunç Başaran’ın **“Horasan’ın Üç Atlısı”**(1965), Nuri Akıncı’nın **“İbrahim Ethem”** (1966), Fikret Uçak’ın **“İbrahim Ethem, İlahi Davet”** (1966), **“Hacı Bektaş-ı Veli”** (1967), Asaf Tengiz’in **“Hak Aşıkları”** (1967), Yılmaz Atadeniz’in **“Ebû Müslim Horasanî”** (1969) , Şevket Aktunç , **“Anadolu Evliyalari”** (1969) bu eserlerden başlıcalarıdır.

Şimdilerde özel televizyonların Ramazanlık arşivlerinden çıkartıp döne döne oynattıkları bu filmleri, ticarî kaygılarla oluşturulmuş yürek burkucu filmler olarak niteleyebiliriz. Çünkü bu filmlerde, senaryo aşamasında cahillik, çekim aşamasında ilkellik, oyuncu aşamasında ise derin bir komedi vardır. Senaristinden ışıkçısına, yönetmeninden oyuncusuna kadar her şeyiyle Yeşilçam altyapısını kullanan bu ‘Hazretli’ filmler furyası inandırıcılıktan ve sanattan fersah fersah uzaktır.

Filmlerde adeta her şeyin aksadığı görülür. Tarihsel gerçekler, nedensel ilişkileri iyi örülmediği için bir kurmaca dünya olarak ortaya çıkar ve sırtır. Konudan kaynaklanan anlatımsal özelliklere dikkat edilmediğinden anlatımdaki mantıksal yapı sürekli aksar. Örneğin bir mucize’nin zaten aklî melekelerle algılanması imkânsızken, bu anlatımsal ilkelikle de sonuç büsbütün traji-komik bir duruma dönüşür. Mucize ve hikmetin sadece dış gerçeklikle değil zihinsel serüvenlerle yakalanabileceğinden habersiz sinemacılar, bu tür filmlerin sembolik anlatımlara ihtiyaç duyduğunu bilmezler. Ve seyircilerde bu çağrışımları uyandıracak görüntüsel sembollere hiç başvurmazlar. Aksine ilkel, dümdüz bir anlatımı yeğlerler.

Din sömürüsü yapan bu filmler hazretli-evliyalı başlıklarla belli bir kitleyi kendilerine çekerken gerek anlatım gerekse teknik bakımdan vasatın altındadır. Bu arada dinî bir takım yanlışlar da yapılmaktadır. İslâm’da cinsiyetsiz olarak tanımlanan melekler kanatları olan,

başında çiçekler bulunan uzun giysili bir kız çocuğu şeklinde takdim edilir. Nitekim 1972 yılında, Asaf Tengiz'in çektiği ikinci "**H. İbrahim**" (Safiye Filiz, Altan Günbay, Atıf Kaptan) filminde bu filmi hazırlayanların İslami kültürden ne kadar uzak oldukları, filmin afişinde H. İbrahim'e kurban getiren meleğin kanatlı ve sarı saçlı güzel bir kadın şeklinde tasvirinden de kolayca anlaşılmaktadır.²⁴

Bu tür filmlerde, İslâm'ın evrensel mesajından uzak bir yaklaşımla, İslâmî şahsiyetler daha çok aventür yönleriyle ele alınırken, tarihî ve dinî gerçeklerle hiç ilgisi olmayan pek çok olay sanki dinin özüyümüş gibi takdim edilir. Anlatım en net tanımla popülist melodramlara yaslanırken yine o bildik iyiler ve kötüler kalıbı çizilir. Kötüler dansözlerle eğlenirken, iyiler çölde bir hurmaya muhtaç dolaşırlar. Ve yine kötüler, kötülüklerini yapmadan önce o meşhur kahkahalarını atarlar.

Filmlerin çekim aşamasında ise hepten ilkellik gözlenir. Bilindiği gibi tarihi filmlerde en önemli olaylardan biri mekân, dekor, kostüm ve aksesuar vs.dir. Bu nedenle tarihi yansıtan öğelerin (mimarî, giyim-kuşam, kullanılan aletler, ev içi dizayn, o dönemi yansıtan literatür vb.) gerekli inceleme ve özenle verilmesi filmin bir ilkokul müsamesine dönüşmesini kaçınılmaz kılar. Nitekim bu tür filmlerde bu böyle olmuştur. Kostümler baştan savma olup hangi döneme ait olduğu bilinmeyen pek çok giysi bir arada kullanılmıştır. Allah'a inanmayanlar özellikle bunların askerî güçleri Roma askerleri kılığında gösterilmiştir. Mekân olarak çadırlar, mağaralar kullanılmıştır. Filmlerde çöl görüntüleri ve develer eksik olmaz. Ayrıca makyajda gerekli özen gösterilmediği için, takma sakallı, cübbeli tipler, bir mübarek insanı hatırlatmaktan çok uzaktır.

Gerek oyuncu seçimi gerekse oyuncuların performansı ise hepten gülünçtür. Yeşilçamın yıprattığı, eskittiği aşınmış yüzleri, gedikli kötü adamları, her filmde bir başka mübarek insanı canlandırır. Öyle ki bu oyuncular da ne canlandıkları karakterlerin kim olduklarını, ne anlatılan hikâyedeki yerini, ne de tarihi atmosferi bilirler. Halbuki normal şartlarda bir oyuncunun kimi oynayacaksa o karakterin oturuşunu, kalkışını, hareket ve mimiklerini, dünyaya bakışını, karakterin oturduğu tarihi, sosyolojik zemini, temsil ettiği adap ve erkânı araştırması, bilmesi gerekmez mi? Hele canlandığı karakter H. Ömer gibi Müslümanların gözbebeği olunca bu sorumluluk bir kat daha artmaz mı? Ama maalesef bu böyle olmamakta, oyuncular herhangi bir Yeşilçam filmini oynar gibi, yürekleri titremeden rollerini oynamaktadır. Bırakın yüreklerinin titremesini, bir namazın bile nasıl kılınacağını merak etmedikleri görülmektedir. Böyle olunca sonuçta da hayal kırıklığı yaşanmaktadır.

²⁴ Bk. Asaf Tengiz, "H. İbrahim" (1964)

Bu filmlerin çoğunda Bolca camili şehir manzaraları (özellikle Urfa-Balıköl), yaklaşık iki-üç dakikalık dansöz sahnesi (kötüler eğleniyor), dış ülke (Mısır) filmlerinden aşırma savaş sahneleri (pek çok filmde aynı sahneler), bozkır çekimleri (özellikle koyunlu, keçili dağ yamaçları), bol bol çöl ve deve yolculukları ve elleri havada “Yüce Tanrım” diye (Allah, Rab, nadiren kullanılır) dua eden insan görüntülerine rastlamak mümkündür.

Kısaca Yeşilçam pek çok olaya yanlış ve çarpık baktığı gibi din olayına da aynı kof gözlerle bakmıştır. Bilgisizlik ve sığlığına, cehaletinden kaynaklanan cesareti de eklenince trajedi tamamlanmıştır. Hiçbir estetik ve vicdanî kaygı güdülmeden sadece kasaları doldurmak amacıyla çevrilen bu filmlerin muhayyilede açtığı derin tahribatlar hiç düşünülmemiştir bile. Zaten bu filmlerin yapımcıları, filmin “Son” yazısıyla neyi ve kimi amaçladıklarının sinyalini verirler. “Dede Film, (Hz. Eyyub’un Sabrı, Hacı Bektaş-ı Veli, İbrahim Ethem) muhterem müşterilerine teşekkür eder.” Çünkü onlar müşterilerinin “sayın” değil elbette “muhterem” olacağının bilincindedirler. Doğrusu yanılmazlar da...

5- DİNİ İÇERİKLİ FİMLER

Son birkaç yüzyılda bilim ve teknolojiye akıl almaz gelişmeler ve ilerlemeler kaydedilmişse de insanın manevî dünyasında açılan derin boşluklar ve tatminsizlikler de bu dönemde had safhaya ulaşmış, din insanın varoluşsal, ihtiyacı ve eğilimi olduğu ve bilim bu ihtiyacı karşılamaktan uzak olduğu için modern çağda insanlık yeni arayışlara ve dindarlaşma modellerinin peşine takılmıştır.

Günümüzde de ferdî ve toplumsal hayatımızdaki maddî ve manevî değerler dengesi madde lehine bozulmuş, manevî değerler erozyona uğramış, sınırsız bir dünyevîleşme, bencillik, aç gözlülük, kendini beğenmişlik, çekemezlik, nemelâzımcılık, dedikodu ve tahammülsüzlük gibi olumsuzluklar benliğimizde ve ilişkilerimizde öne çıkmış ve bütün bunlar ruhsal sağlığımızı da ciddî anlamda tehdit eder hâle gelmiştir. Bu beşerî zaafların etkisinin artması toplumumuzda mutsuz, hiçbir şeyden zevk almayan, müspet düşünemeyen, kimliği, güvenliği, saygınlığı ve umudu bulunmayan, paylaşmayan, acımasız ve birbirleriyle kavgalı, karamsar ve şükretmesini bilmeyen kimselerin sayılarını artırmıştır. Ayrıca yakın ve uzak çevremizde devam eden adaletsizlikler, eşitsizlikler; şiddet, savaş; etrafımızı kuşatan terör, insanlığın geleceğe olan umutlarını tüketmiştir.

İşte çağımızın baş döndürücü makineleşmesinin modern teknoloji toplumlarında yarattığı çöküşte, metafizik değerlere, dine, akla sığınarak kurtulmaya çalışan bir düşüncenin televizyona ve sinemaya yansıdığı görülür.

İçinde yaşadığımız dünyada insanî ilişkilerin maddileşip insanların acımasız bir hayat mücadelesi içinde birbirlerinin hak ve hukukunu ihlal etmesi, insan olmanın saygınlığını ve değerini göz ardı etmesi, toplumun bütün katmanlarında metafiziğe duyulan açlığın giderek büyümesine, bu tür filmlere ve yaklaşımlara ilginin daha da artmasına neden olmuştur. Son dönemde pek çok televizyon kanalında yayınlanmaya başlayan gerçek hayattan kesitlerin sıra dışı öykülerle anlatıldığı sırlı, gizemli programlar da bunu göstermektedir.

İslam'ın insanlığı mutluluğa eristirecek çağlar üstü imajının kendi insanımıza estetik bir zevk ve sinemasal bir konu içinde sunulduğu dinî içerikli filmlere gösterilen yoğun ilgi de, bireyin modern hayatın çelişkileri karşısında içsel bir tatmin ve derinlik arayışından, etrafında olup bitenin görünen yüzüyle yetinmeyip eşyanın hakikatine ve madalyonun öteki yüzüne muttali olma merakından kaynaklanmaktadır.

Manevi değerleri, kendi öz kültürümüzü korumaya yönelik olan bu filmlerde kumarın, alkolün, batı kültürünün ya da burjuva yaşamının yozlaştırdığı, kurtuluşu geleneksel ve dinî değerlerde arayan kişilerin öyküleri anlatılmıştır.

Dinî içerikli filmler; milletimizin dinine, diline, örfüne, adetine; kültürüne, maddi ve manevî miraslarına saygılı, bu mefhumları tanıtmaya ve korumaya, günümüz şartlarına uygun olarak yaşatmaya yönelik üretilen sinema eserleridir.

İslâmî konularda duyarlılığın gösterildiği bu filmler sinema çevrelerinde, İslâmî Sinema, Rüya Sineması, İrfanî Sinema, İnanç Sineması, Beyaz Sinema gibi adlarla anılmıştır.²⁵

Hekimoğlu İsmail'in aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan ve Türk sinemasında gişe rekorları kıran **“Minyeli Abdullah”** (1989) ve Üstün İnanç'ın romanından Mesut Uçakan'ın sinemaya aktardığı türban sorununu konu alan **“Yalnız Değilsiniz”** (1990) ve **“Sonsuza Yürümek”** (1992) filmleri, İslamî duyarlıklı filmler olarak nitelendirilmektedir.

Mesut Uçakan'ın uyuşturucu kullanan kötü yola düşmüş bir kadının dine sarılarak kurtuluşunu anlattığı **“Zeynep Ölmek”** (1987), Necip Fazıl'ın aynı adlı romanında uyarladığı, yanlış bir kararla bir gencin asılmasına neden olan bir ağır ceza reisinin kendisiyle

²⁵ Necip Tosun, *Mesut Uçakanla Sinema Söyleşileri*, Nehir Yayınları, İstanbul 1992, s. 34; Sadık Yalsızuçanlar, Ayşe Şasa, İhsan Kabil, *Düş, Gerçeklik ve Sinema*, İz Yay. , İstanbul 1997, s. 181.

hesaplaşarak merhameti öğrenmesini dile getirdiği, **“Reis Bey”** (1988), resmi tarihin sorgulanması olarak 1920’ler Türkiye’sinde Şapka kanununa karşı çıktığı için idam edilen **“İskilipli Atıf Hoca, Kelebekler Sonsuza Uçar”** (1993); Hırsları ve kompleksleri yüzünden eşinden ayrılmış Sevede adlı genç kadının yıllar sonra çocuğu Şebnem'e kavuşmak isteyişini ve eski kocası Kerim ile çatışmasını anlatan **“ Sevdaların Ölümü”**(1992) adlı filmleri İslamî duyarlılığın yansıtıldığı filmlerdir.

Salih Diriklik, İsmail Güneş, ve Mehmet Tanrısever de Türk Sinemasında bu anlamda önemli yönetmenlerdir.

Salih Diriklik, **“Danimarkalı Gelin”** (1993) adlı filminde, bir Türkle evlenebilmek için müslüman olan, ama Türkiye’ye yerleştikten sonra müslümanlığı ciddiye alarak dinini yaşamaya başlayan, bu sebeple hem kocası hem de ailesiyle başı derde giren Danimarkalı bir kızı anlatmaktadır.

İsmail Güneş, **“Çizme”** (1992) adlı filminde Çizme lakabı ile anılan Nahiye Müdürü Ercüment Bey’in, 1950 seçimlerinden sonra Arapça okunma yasağı kaldırılan) ezanı halen Türkçe okutmakta direnmesini ve halka yaptığı eziyetleri anlatmaktadır.

“Beşinci Boyut” ta da (1993) Musa adlı bir kapıcının Cuma vaazında dinlediği *"Komşusu açken tok olan bizden değildir"* mealindeki hadis-i şerifi tatbik etmek için apartman sakinlerine çorba dağıtışı, bu işten rahatsız olan zengin komşuların şikayeti sonucu işten atılışı ve sonuçta kendinin bir tas çorbaya muhtaç oluşu anlatılır.

Mehmet Tanrısever de 1992’de çektiği **“Sürgün”** (45. Salerno Film Festivali’nde ikincilik ödülü) de, İslamî inançlarından dolayı İstanbul’dan Orta Anadolu’daki bir köye sürülen idealist bir öğretmenin köydeki egemen güçlere karşı verdiği mücadeleyi konu almaktadır.

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Sinemanın enformatik kültürel ve değerler sistemine ilişkin etkileri çerçevesinde ortaya koyduğu din ve din adamı imajı oldukça tahrip edici özelliktedir. Toplumumuzda sinema izleyicisinin bireylerin dini algılama ve din adamının saygınlığıyla örtüşmeyen bir sunumla karşı karşıya kaldığı açıktır. Çünkü sunulan din adamı imajı, toplumda belli bir saygınlığı olan ve en önde kabul edilen bilimsel bilgiye dayalı eğitim görmüş din adamları ayırt edilmeden büyücü, hokkabaz, üfürükçü bir hoca tiplmesi ile verilmekte, sosyal hayattan din adamı tecrit edilerek camiye hapsedilmekte, neticede de sloganlaşan bu eylem (Hoca camide!) gençlerin dilinde ironik hale gelmektedir.

Bireysel ve toplumsal düzeyde kültür oluşturan en önemli iletişim araçlarından biri olan sinemamızda çizilen kaba, gerici, yobaz, hurafelerle örülmüş, toplumun etik ve estetik değerlerini hiçe sayan, önemsemeyen din adamı imajı bir kitle kültürüne dönüşerek, zihinlere bunun kazılmasına sebep olmakta ve toplumda saygı duyulan din adamı imajı aşındırılmaktadır. Hatta sinemanın kuşatıcı anaforu olan eğlence örgüsünün içinde rencide edilen ve belli dönem filmlerinde bir alay metaforu olarak sunulan ve kara mizah konusu yapılan din adamı imajı, özellikle çocuklar ve gençler üzerinde etkili olmakta, onların maneviyatına olumsuz biçimde yansımaktadır. Çocuklardaki duygu ve düşünce gelişimi açısından beyaz perdedeki bu imajın, çocuk dindarlığı ve maneviyatını ne kadar tahrip ettiğini anlatmak izahtan varestedir.

Din adamı ile ilgili beyazperdede çizilen bu olumsuz imaj, gerçeğinden daha popüler olarak sanal ortama bile aksetmiştir. Öyle ki Internette yer alan “**Laz İmam**”, ağza alınmayacak küfürler ederek vaaz ederken, Konyalı asabı bozuk imam Feyzullah Çamur, roketatarla minareden terör estirmektedir. Bu itici tiplerin en ironik olanını ise karikatüristlerimiz çizmektedir: Kocaman göbeğini örtmeye yetmeyen yemyeşil bir cüppe. Başında mezar taşını andıran bir sarık. Kan çanağı gözler, hemen üstünde kalın kaşlar, acayip bir sakal ve kıpkızıl ağzını her açtığında, tek tük dişlerinin arasından tükürükler savrulan bir tip!..

Halk arasında biraz da müstehzi bir üslûpla söylenen;

“Hoca verir talkını, kendi yutar salkımı!”

“Hocanın dediğini yap, yaptığını yapma!”

“Hocanın bir eli almaya, bir eli yemeye”

“Hacıdan, hocadan; kork karanlık geceden!”

gibi özdeyişler de toplum psikolojisinin hangi noktalarda şekillendiğinin önemli bir göstergesidir.

Bütün bu hususlar bize şunları düşündürmektedir:

Din ve din adamı imajının bu derece olumsuz sunulmasında bir kasıt var mıdır? Yoksa bir bilgisizlik ve zihniyet sorunu mu söz konusudur? Veya bilmediğimiz ideolojik veya sosyolojik başka sebepler mi vardır?

Her ne kadar Türk sinemasında din ve din adamı genel olarak olumsuz bir tiplemeyle sunulmuşsa da zaman zaman olumlu örnekler de görülmüştür. Ancak bunlar nadir olduğu için

toplum, zihinlerine yerleşmiş olumsuz din adamı imajından farklı olarak kendisine sunulan din adamı portrelerini şaşkınlık ve hayranlıkla izlemiştir. Nitekim Türk sinema tarihinde, Muharrem Gürses'in başrolünü oynadığı "Haram Lokma" (1963) filminde İmam-Hatip mezunu aydın bir imam tipini kullanması toplumda yankı uyandırmış, "Yeni İstanbul" gazetesinin 9 Şubat 1964 tarihli sayısında Mehmet A. Oğuz bunu "Türk Sineması'nda Reform" başlığı ile ele almıştır.²⁶

Bununla beraber yıllar sonra "Ahmet Hamdi Bey ve Ailesi", "Bizim Ev" gibi diziler de TRT'den iyi, yardımsever, aydın bir din adamı çizildiği, böyle bir imam olamayacağı düşüncesi ile veto edilmiştir. Son günlerde ise TRT'de yer alan bir film (Fırtına Hayatlar) için ilk defa içinde "iyi imam tipi"nin de yer aldığı bir film diye bir gazete haberi olarak bahsedilmiştir.²⁷

Bizde durum böyle iken Hristiyan ve Musevî dünyasındaki filmlere baktığımızda, genellikle din adamının son derece saygın bir konumda sunulduğu görülmektedir. Öyle ki, papaz veya haham, gençlere, yaşlılara, hastalara, muhtaçlara yardım eden, toplumun dertleriyle dertlenen bir önder konumundadır.

Televizyon dizilerindeki papaz karakterleri hakkında araştırmacılar şu tespitlerde bulunmaktadır:

"-Televizyon dizilerindeki papazlar aktif, dinamik, işini iyi yapan, genç olmasa da kilise duvarları arkasında değil hayatın ortasında yaşayan tiplerdir.

-İnsanlarla ilişkileri sadece dini hizmetlerle sınırlı kalmayıp çoğu zaman pratik hayatta karşılaşılan problemlere yardımcı olan kimselerdir.

-Papazlar; doktor, avukat, psikolog ve sosyal uzman gibi toplumun önemli bir mesleğini icra eden kimselerdir.

-Papazlar dini mesajı topluma medyada taşıyan ana aktörlerdir.

-Medyadaki papaz tipi aynı zamanda papaz olmak isteyenler için müspet bir portredir."²⁸

Nitekim, Ertuğrul Özkök, gazetede köşesinde (*Hürriyet*, 21.01.2003) şöyle diyor:

"Batıdaki 'toplum sorunlarını', 'insanların kişisel dramlarını' çözmeye çalışan barışçı rahibin, İslâm'da bir karşılığı olamadı.

Onun yerine camilerde, İslâm'ın çok geri ve çağdışı yorumunu benimsemiş 'imam' profili ön plâna çıktı.

²⁶ Salih Diriklik, *Fleshbeck*, <http://www.mitglied.lycos.de/salihdiri/sinema>

²⁷ Yeni Asya Gazetesi, "Trt Dizisinde Örnek İmam Karakteri" 26 Temmuz 2004

²⁸ Ronald Uden, "Statisten oder Helden?", www.deutsches-pfarrerblatt/servlet/de.

O yüzden Türk filmlerinde ve romanında çok az sayıda, batıdakine benzeyen ‘olumlu imam’ tipi görebildik.

Şimdi umudum şu: Acaba bu yeni imam profili batıdan gelebilir mi?”

Dolayısı ile Ertuğrul Özkök’ün söylediği din adamı tipine sahip olmak için, sinemada olumsuz din adamı imajı çizmekten vazgeçmek, din adamına gereken saygınlığı kazandırmak, ona gereken değeri vermek, onu toplum içinde bir garnitür olarak görme anlayışından vazgeçmek gerekir.

Öyle ise yapılması gereken, kötülükleri ve kötü şeyleri mümkün olduğu kadar aleni hâle getirmemek, iyilikleri ve güzellikleri de ön plâna çıkarmaktır. Zira toplumda kötü örnekleri arttırdıkça insanlar onun olabilirliğini düşünmeye başlamakta ve zihinlerinde olumsuz imajlar kalmaktadır. Bu sebeple ortaya konan kötü imajları birer eleştiri olarak kabul etmeli ve bu imajın çevrilmesi için herkes üzerine düşeni yapmalıdır.

Hiç şüphesiz din görevlilerimizin olumlu imaja sahip olmasını sağlamak, Diyanet İşleri Başkanlığının değil, bu toplumda yaşayan herkesin görevi olmalıdır. Ayrıca meseleye insanî değerler açısından yaklaşıp her ne kaygı ile olursa olsun toplumun hassasiyet gösterdiği din, tarih ve moral değerler vb. alanlar üzerinden mizah yapılmamalıdır. Din adamına karşı takınılacak olumsuz tavrın dine karşı da olumsuz tavır takınmaya dönüşeceği unutulmamalıdır.

Hoşgörü, diyalog, inançlara saygı vb. evrensel değerler bizi yapımcısıyla, senaristiyle, izleyicisiyle en mukaddes alanlardan biri olan din konusunda daha duyarlı olmaya, bu hususta beşerî ve vicdanî bir sorumluluk üstlenmeye sevk etmelidir.

Bütün bunların yanı sıra beyaz perdede senarist ve yapımcıların din ve din adamının, dinî ve ahlâkî değerlerin topluma nasıl aktarılacağı konusunda yeterince bilgi sahibi olmaları gerekir. Bunun için nasıl beyazperdede ışıkçı, ses teknisyeni, kostümcü elzem elemanlar ise dinî sahadaki uzmanların da vazgeçilmez olduğu bilinmeli, dinî ve ilmî birikimi olanlardan mutlaka danışmanlık hizmeti alınmalıdır.

Şu hususu da belirtelim ki din görevlilerimizle ilgili ortaya konan olumsuz imajları sadece dışarıda aramamak gerekir. Bugün, eğer din görevlileri ile ilgili bir takım problemlerden söz ediliyorsa dıştaki problemlerin yanında, kendi problemlerimizi de ciddi şekilde öz eleştiri süzgecinden geçirmek gerekir.

Millî eğitim sistemimizdeki problemlerin bir yansıması olarak din eğitimi alanında da problemler söz konusudur. Nasıl bugün yetiştirdiğimiz ziraat mühendisinden, teknikerden istenilen verimi alamıyorsak; nasıl on binlerce üniversiteli işsiz üretmişsek, aynı problemin bir benzeri din görevlilerinde de mevcuttur. Çünkü din görevlileri de aynı eğitim sisteminden geçmişlerdir.

Buna mukabil Almanya da 1967 yılı istatistiklerine göre her 100 papazın 41'inin, üniversite görevlileri, doktor, avukat, mühendis veya papaz ailesinden geldiği, her 100 papazdan sadece 7 tanesinin işçi ailesine mensup olduğu, akademisyenlerin neredeyse yarısının papazlardan oluştuğu görülmektedir.²⁹

Bizde ise din görevliliğine meyledenler, genellikle eğitim ve gelir düzeyi düşük ailelerin çocuklarıdır. Hatta diyebiliriz ki sosyolojik anlamda ağırlıklı olarak şehirli değil köylüdürler.

Ayrıca genel tablo olarak bakıldığında Hristiyan din adamlarının genellikle yüksek lisanslı, Yahudi din adamlarının doktoralı olduğu görülmektedir. Buna karşılık bizdeki din görevlilerinin çoğunlukla lise düzeyinde tahsil gördüğünü söyleyebiliriz.³⁰

Sonuç olarak, yanlış din anlayışı ve din adamı imajını düzeltmek, kendi millî, dinî ve kültürel değerlerimizi tartışılır hale getirmekten kurtarmak ve AB sürecinde ülkemizin saygınlığını arttırmak için, sosyal ve kültürel projelerin İlahiyat Fakülteleri ve Diyanet İşleri Başkanlığı'nın görüşü alınarak hazırlanması kaçınılmazdır. Bu sebeple kurumlar arası periyodik toplantılar düzenlenmelidir.

Kurumların meslek içi eğitim alanlarına geleneksel kültürümüzü ve ilâhiyat tecrübesini dahil etmeleri gerekir. Diyanet İşleri Başkanlığı da projelerinde diğer kurumlarla yardımlaşmalı, özellikle dil, estetik, iletişim, sosyal psikoloji vs. alanlarda personelinin eksikliğini gidermelidir.

²⁹ K.Wilhelm Dahm, Pfarrer Beruf s.87; Wolfgang Marhold, Die Soziale Stellung der Pfarrer. s.185.

³⁰ Bk. Tempo Dergisi, 21.10.2004 .