

DEUİFD Din Psikolojisi Özel Sayısı / 2016, ss. 191-249.

**DEĞERLER PSİKOLOJİSİ PERSPEKTİFİNDEN TÜRK
SİNEMASINDA DİN GÖREVLİSİ İMAJİ: ‘DEĞER-YOKSUN
DİNDARLIK’ TİPOLOJİSİ BAĞLAMINDA SEMANTİK
ANALİZLER ***

Mustafa KOÇ **

ÖZ

Teolojik içerikli temalar, geçmişten bugüne sanatın her alanında aktif biçimde kullanılmaktadır. Görsel sanatlardan sinemada zaman zaman din teması üzerinden din görevlisinin de senaryoda yer aldığı filmler yapılmıştır. Bu makalede, din ve değerler psikolojisi perspektifinden yeni bir dindarlık tipolojisi olarak ‘değer-yoksun dindarlık’ bağlamında Türk sinemasındaki din görevlisinin imajı analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda değer-yoksun dindarlık tipolojisi üzerinden dinsel ve etik değer duyarlılığı olmayan din görevlisi imajının Türk sinemasındaki psiko-sosyo-teolojik arka planı, belirlenen sinema örnekleri (n=4) dikkate alınarak semantik olarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Nitel bir metodolojik yaklaşımla doküman incelemesi ve içerik analizinin kullanıldığı bu araştırmada sonuç olarak; (i) din karşıtı sinema aktörleri tarafından Türk sinemasındaki din görevlisinin bilinçli olarak 'ırz düşmanı, sahtekâr, üçkâğıtçı, kumarbaz, maddi kazanımları ön planda tutan, toplum önderliğinden ve dinî liderlikten uzak' biçimde betimlendiği; (ii) söz konusu mesleğe ilişkin olumsuz kalıp yargı içeren bu yaklaşımın -ilk kez bu makalede yeni bir modelleme olarak ortaya atılan- değer-yoksun dindarlık tipolojisinin semantik içeriğiyle örtüştüğü; (iii) din karşıtı Türk sineması tarafından dinsel ve mesleki kimlik değerleriyle uyuşmayacak biçimde değer-yoksun dindarlık örüntüsüne sahip bir din görevlisi imajının çizildiği saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Din Görevlisi, İmaj, Değerler Psikolojisi, Değer-Yoksun Dindarlık

* Bu makale, Değerler Eğitimi Merkezi ve University of Nebraska Omaha tarafından, 21-24 Mayıs 2015 tarihleri arasında İstanbul’da düzenlenen Uluslararası Sinema ve Din Sempozyumu’nda, aynı başlıkla “sözel bildiri” olarak sunulmuştur.

** Yrd. Doç. Dr.; Balıkesir Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Din Psikolojisi Bilim Dalı Öğretim Üyesi, [e-posta: mustafakoc@balikesir.edu.tr].

Makalenin Hakemlere Gönderiliş Tarihi : 12/01/2016

Makalenin Hakemlerden Geliş Tarihi : 11/03/2016

IMAGE OF IMAM IN TURKISH CINEMA FROM THE PERSPECTIVE
OF PSYCHOLOGY OF VALUES: SEMANTIC ANALYSES IN THE
CONTEXT OF 'VALUE-DEPRIVED RELIGIOSITY' TYPOLOGY

ABSTRACT

Theological themes have been used actively in all visual aspects of the art from the past until today. The movies in which imams take place in the scenario based on religion theme are occasionally made in the cinema that is one of the visual arts. In this article, the image of imam in Turkish cinema has been analyzed in the context of 'value-deprived religiosity' typology as a new typology of religiosity from the perspective of the psychology of religion and values. In this context, psycho-socio-theological background of the image of imam, lacking the sensitivity of religious and ethical values in Turkish cinema on the basis of 'value-deprived religiosity' typology is semantically analyzed on the basis of particular movie sample (n=4). According to the results of the research, using document review and content analysis as a qualitative methodology, it has become obvious that (i) the imam in Turkish cinema is deliberately described as 'rapist, dishonest, trickster, gambler, materialist, away from the religious and community leadership' by the cinema actors who are against religion; (ii) the approach of Turkish cinema, including the negative stereotypes about the profession, has coincided with the semantic content of the value-deprived religiosity typology which is a new model in the literature; (iii) Turkish cinema against religion has produced an image of imam who has the value-deprived religiosity typology in such a way that is against the values of religious and vocational identity.

Key Words: Imam, Image, Psychology of Value, Value-Deprived Religiosity

Giriş

Sinema ve tiyatro gibi insan ürünü olan tüm görsel sanatlar, kaçınılmaz olarak temelde belli bir ideolojik dünya görüşünü ve yaşam biçimini yansıtır. Sinemayı diğer sanat dalları arasında ayrıcalıklı kılan nokta ise onun kitlelere aynı anda görsel ve işitsel boyutuyla ulaşabilmesindeki kolaylıktır. Ayrıca sinema, nesnel ve somut göstergeler kullanması sebebiyle de toplumsal gerçekliğin ve yaşanan olayların taşıyıcısı konumunda yer almaktadır. Bu nedenle sinema, arka planda sahip olduğu ideolojik referanslara bağlı olarak içinde bulunduğu toplumun dinamiklerinden etkilenerek ve aynı zamanda toplum dinamiklerini etkileyerek beyaz perdeye yansımaktadır (Menekşe, 2005: 45).

Sinemanın popüler kültür içerisindeki algı kodlarını oluşturmadaki merkezi rolü dikkate alındığında, modern dünyadaki dinsel bilincin ve farkındalığın temel parametrelerini anlamada en etkili yöntemlerden birinin sinemanın dinsel algılar üzerindeki etkisini araştırmaktan geçtiği söylenebilir. Dolayısıyla sinema ve din arasında kurulacak herhangi bir ilişki zorunlu olarak moderniteye atıfta bulunmaktadır. Söz konusu bu zorunluluk, modern algı (zaman-mekân ilişkisi) tarafından belirlenen sınırlar kapsamında üzerindeki zeminin kendisini açık etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda sinema, hem popüler kültürden hareketle dinsel öğeleri yeniden oluşturan, hem de popüler kültürü bir yeniden-inşa sürecine sokan çok temel dinamik bir sanatsal çerçeve sağlamaktadır. Modern yaşamda görsel sanat olan sinema, aynı zamanda temel bir sosyalleşme sürecine bağlı olarak dinsel ve/veya dinsel olmayan içerikte kimlik edinme ve geliştirme mekanizmasını da içinde barındırmaktadır. Bu olgusal gerçeklik, onun dinsel algıyı dönüştürmesi bağlamında popüler kültürü etkileyici bir özelliğe sahip olduğunun da işareti olarak yorumlanabilir. İşte bu nokta, modern zamanlardaki popüler kültür ve din arasındaki ilişkiyi anlama ve yorumlamada kilit bir role sahip olduğu vurgulanabilir (Bilici, 2007: 140-141).

Gerek dünya sineması gerekse Türk sineması tarihine bakıldığında, din/lerin her zaman sinema için ilgi çekici bir konu olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda her zaman önemli bir senaryo kaynağı olan din olgusu kapsamında dinsel anlatılar, dinsel olaylar ve dinsel figürlerin hikâyeleri, sinemada yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren Türkiye'de sinemanın bir sektör olarak gelişmesi ve çok sayıda filmin yapılmasıyla birlikte dinsel filmlerin de çok yoğun olarak üretilmeye başlandığı görülmektedir (Yaylagül, 2012: 44). Ancak bu filmlerin birçoğu da tarihsel ve toplumsal bağlamdan kopuk biçimde şabloncu filmler olarak değerlendirilebilir. Türk sinema tarihinde ilk kez 'Takva' filminin, din konusunu tarihsel ve toplumsal bağlamına oturtan, mistik içerikli dinsel yaşantıyı sosyo-ekonomik ve politik derinlikte ele alan bir yapıt olduğu iddia edilebilir.

Din konusunda yapılan filmler ile dinsel filmleri de birbirlerinden ayırmak gerekir. Türk sinemasındaki son altmış yılda yapılan filmlerin birçoğu, İslâm dininde önemli yeri olan kişiliklerin veya kahramanların yaşamından kesitleri içermektedir. Bu tip filmlerdeki "dinsel" vurgusu,

sadece hayat hikâyesi anlatılan kahramanın Müslüman olması sebebiyledir. Oysa din eksenli manevi değerlere atıfta bulunan “millî sinema”, toplumsal, tarihsel ve maddi alandaki gelişmeleri yadsıyan, bütün yaşamı İslâm’ın bakış açısıyla yorumlayan filmlerden oluşmaktadır. Bu anlamda millî sinemacılar, İslâm dininin prensiplerini yaşama aktarabilmek için izleyicilere senaryolarında İslâmcı [tesettürlü, ibadet eden ve İslâm ahlakına uygun] bir yaşam tarzı önermişlerdir (Maktav, 2004; Yaylagül, 2012: 48).

İslâm ve Müslümanların Türk sinemasında nasıl betimlendiğiyle ilgili olarak Yorulmaz & Blizek (2014) tarafından yapılan teorik bir çalışmada, çoğunluğu Müslüman olan Türkiye’deki sinema tarihinde şaşırtıcı bir şekilde çeşitli siyasi ve kültürel etkilere bağlı olarak İslâm ve Müslüman betimlemesinin olumlu (+) ve olumsuz (-) biçimde yapıldığı belirtilmiştir (Yorulmaz & Blizek, 2014: 2, 14-15). Bu bağlamda Türk sinemasındaki güçlü dinsel mesajlar içeren filmler, kronolojik olarak köyden kente göçün hız kazandığı 1970’lerden itibaren görünmeye başlamıştır. Milli sinema adıyla çekilen bu filmler, aynı zamanda ticari sinemanın değersiz sayılan filmlerine ve sosyo-politik açıdan din karşıtı ideolojik düşünceyle ilişkilendirilebilecek filmlere karşı bir tepki olarak gelişmiştir. Mesut Uçakan’dan Salih Diriklik’e, Yücel Çakmaklı’dan Halit Refiğ’e kadar ve aralarında kameraman, yazar ve yayıncıların da yer aldığı bu sinemacılar tarafından ‘teolojik içerikli din değiştirme, Batılılaşma eleştirisi, dinî-tarihi olaylar’ gibi temaları içeren İslâmi ve milli duyarlığı yüksek bir sinema yapmanın olanakları tartışılmış ve bu türden sinemanın ilk örnekleri de verilmiştir (Özdemir, 2011: 8; ayrıca krş. Ek-2).

Millî ve/veya İslâmcı sinema olarak isimlendirilen bu sinema akımı, temelde etnik ve dinsel kültürün sinema diliyle beyaz perdeye aktarılmasıdır. Milli kültür ise bir milletin tarihi birikiminden aldığı duygu, düşünce ve yaşama biçimiyle oluşturduğu bilim, sanat ve din gibi değer hükümlerini kapsamaktadır. Milli sinema, 1963-1964 yıllarından sonra sınırlı sayıdaki sinema yazılarında bir endişe olarak beliren ve Yücel Çakmaklı tarafından, Şule Yüksel Şenler’in "Huzur Sokağı" adlı romanından sinemaya uyarlanan "Birleşen Yollar" (1970) adlı filmle ilk kez bilinçli örneğini veren bir sinema akımıdır.

Adı geçen akımın düşünsel arka planına bakıldığında ise, milli kültür ve onun çıkış kaynağı olan İslâmi düşünceyi, bir yaşam ölçüsü ve değeri olarak ele aldığı görülmektedir. Bu bağlamda Yücel Çakmaklı'nın

çektığı, 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 genç bir kızın öyküsü olan "Zehra" (1972); küçükken dinî terbiyeyle büyüyüp, sonradan Avrupa'ya giden ve eğitim gördüğü sırada yozlaşan bir Türk gencinin hikâyesi olan "Oğlum Osman" (1974); kızını üniversite eğitimi için büyük umutlarla İstanbul'a getiren cefakâr bir Anadolu kadınının, kızını ve kültürel değerlerini korumak için giriştiği mücadelenin öyküsü olan "Kızım Ayşe" (1974); kumar ve uyuşturucu bağımlısı kocasını bu alışkanlıktan vazgeçirebilmek için mücadele eden bir kadının açmazlarını anlatan "Diriliş" (1974) adlı filmler de milli sinemanın ilk örnekleri arasında değerlendirilebilir (Menekşe, 2005: 48).

Öte yandan Türk sinema tarihine bakıldığında, yukarıda vurgulandığı şekliyle milli sinema yaklaşımının yanı sıra genellikle din karşıtı düşünceye dayalı bir ideoloji temel alınarak yazılan senaryolarda olumsuz din algısı oluşturma çabasının olduğu da belirgin biçimde görülmektedir. Bu algıyı destekleyebilmek amacıyla din görevlisi imajı üzerinden ön planda tutulan düşüncelerin rijit bir biçimde ortaya koyulduğu iddia edilebilir. Dolayısıyla bu türden bir yaklaşım, psiko-sosyo-antropo-ideolojik bir görsel ürün olan sinemada, din üzerine yapılan tematik sunumların milli sinemadaki olumlu içeriklerine karşın din karşıtı bir tutumla olumsuz içeriklerini de belirleyici bir ideolojik arka plan oluşturmuştur.

Türk sinemasında din ve din adamı imajı üzerine Menekşe (2005) tarafından yapılan teorik bir çalışmada, Türk sinemasında din algılayışı ve din görevlisine bakış: '(a) Milli mücadele konulu filmlerde din ve din adamı imajı; (b) örf-adetleri İslâm'ın kendisi gibi sunan filmler; (c) gerici ve yobaz din adamı imajı; (d) dini filmler sömürüsü; (e) dini içerikli filmler' şeklinde bir sınıflandırma yapılarak nitel olarak analiz edilmiştir (Menekşe, 2005: 49). Halkın çoğunluğunun Müslüman olduğu Türkiye'de dinsel içerikli görsel yayınlar konusu sistemli bir şekilde ele alınmadığı gibi televizyon kanallarının olumlu örnekler sergileme noktasında genel olarak ilgisiz bir tutum geliştirdikleri de görülmektedir. Bu bağlamda Menekşe (2005) tarafından 'gerici ve yobaz din adamı imajı' olarak tanımlandığı şekliyle bu ön yargılı ve olumsuz tutum, toplumda din ve din görevlilerine karşı negatif duygu, düşünce ve tutumların oluşmasına da neden olabilmektedir. Bu türden önyargıya dayanan bir sinema

anlayışı, dinî, toplumsal yaşamı düzenlemede önemli görevler üstlenen bir 'sosyal çimento' rolünden çıkarıp onun sosyal temsilcisi konumundaki din görevlilerinin toplumdaki etkinliğini azaltmakta ve din görevlisi kavramına olumsuz bir anlam yüklenmesine neden olabilmektedir (Turan, 2007: 303).

Türk sinemasının bir diğer özelliği de, Doğu'nun geri kalmışlığı, kadının ezilmişliği, törelerden kaynaklanan trajik durumların İslâm'a yükleme yapılarak İslâm dininin örtük biçimde suçlanmak istenmesi şeklinde ortaya çıkan bir yaklaşıma sahip olmasıdır. Böylelikle hiçbir Müslüman'ın kabullenemeyeceği safça bir kadercilik anlayışı ve din-dışı gelenekler, sanki İslâm'ın temel prensipleriymiş gibi yansıtılarak sahada din hizmeti veren din görevlileri için de 'normal insan' tipolojisinden uzak bir imajın oluşturulmaya çalışıldığı söylenebilir. İşte bu türden bir ideolojik arka planın ürünü olarak Türk sinemasında, Doğu'nun sosyo-ekonomik açıdan geri kalmışlığı üzerinden gerçek-dışı ve düzensiz sinematografik şablonlarla da halkın inançlarını rencide eden, din görevlilerini hiçbir milli ve dini değer tanımayıp kişisel çıkarlarını ön planda tutan, tefeci ve zalim tipler olarak sunan filmler gösterime sokulmuştur [örnek sinema filmleri için bkz. "Adak" (1979), "Hazal" (1979), "Züğürt Ağa" (1985), "Bedrana" (1974), "Fıratın Cinleri" (1977), "Kara Çarşafı Gelin" (1975), "Yer Demir Gök Bakır" (1987)] (Menekşe, 2005: 54).

Türk sinemasında din karşıtı geliştirilen ideolojik düşüncenin bir ürün olarak çekilen filmlerdeki -yukarıda kısaca özetlenen- olumsuz din görevlisi imajı, söz konusu film senaryolarındaki dinsel bir figür olarak din hizmeti veren din görevlisinin tutum ve davranışları kapsamında bazı dindarlık tipolojileri üzerinden değerlendirilebilir. Din psikolojisi literatüründe, Allport & Ross (1967) tarafından pozitif ve negatif dinsel yönelimi çağrıştıran 'iç-güdümlü ve dış-güdümlü dindarlık' tipolojileri bunların başında gelmektedir (Allport & Ross, 1967: 432-443). Bu bağlamda milli sinema senaryolarında yer alan din görevlisi [örneğin; The İmam (2005) filmindeki 'Emre' karakteri] imajının 'iç-güdümlü dindarlık' tipolojisi; din karşıtı sinema senaryolarında yer alan din görevlisi [örneğin; Kibar Feyzo (1978) filmindeki 'Topal Hoca' karakteri ve Memlekette Demokrasi Var (2010) filmindeki 'İmam' karakteri] imajının ise 'dış-güdümlü dindarlık' ağırlıklı 'gösterişçi dindarlık' (Okumuş, 2002) tipolojileri ekseninde değerlendirilebileceği söylenebilir.

Din karşıtı sinema senaryolarında yer alan din görevlisi imajı, din psikolojisinde dikotomik bir dindarlık modeli olarak iç-güdümlü ve dış-güdümlü dindarlık tiyolojilerinin yanı sıra din ve değerler psikolojisi perspektifinden yeni bir dindarlık tiyolojisi olarak ‘değer-yoksun dindarlık’ bağlamında da analiz edilebilir. İlk kez bu makalede, Koç (2015) tarafından isimlendirilen ve tanımlanan ‘değer-yoksun dindarlık / value-deprived religiosity’: İnanılan dinin doktrinel ve yaşamsal prensiplerinin içselleştirilememesi sebebiyle psiko-sosyo-teolojik içerikli değerlerin bireyin tutum ve davranışlarına bütünüyle yansıtılmadığı dindarlık modeli olarak tanımlanabilir.

Değer üretmeyen dindarlık tiyolojisi olarak da betimlenebilecek olan bu modelde, bireyin inançları temelinde oluşturduğu değerlerin, bilinçli ve/veya bilinçsiz biçimde göz ardı edilmesi ve kendi kişisel yararına kullanılması söz konusudur. Dolayısıyla bu dindarlık modelinde birey, dinsel tutum ve davranışlarının dinsel değerlerine uygun olup olmamasını önemsemez. Modern yaşamda bireysel ve toplumsal yaşamdaki maddi ve manevi değerler dengesi bozulduğu için kontrolsüz bir dünyevileşme söz konusudur. Böylesi bir sosyal psikolojik durumdaki değer-yoksun dindar bireyin dinsel görünümü bencillik, aç gözlülük, kendini beğenmişlik, benlik şişmesi, çekememezlik, ilgisizlik ve tahammülsüzlük gibi olumsuz ruh halleriyle karakterizedir. Bu tip dindarlıkta, birey dinsel kimliğini bazen olduğundan farklı gösterirken, bazen de var olan durumunu gizleme ihtiyacı duyabilir. Dolayısıyla değer-yoksun dindarlık tiyolojisine sahip olan birey, kendinden beklenen dinsel değer üretiminin dışında –örneğin; yalan söyleme, kumar oynama, rüşvet alma, dedi-kodu yapma, evlilik dışı cinsel ilişki gibi değer-dışı tutum ve davranışları rahatlıkla üretebilir. Bu tiyolojinin doğal olarak mutsuz, hiçbir şeyden zevk almayan, olumlu düşünemeyen, paylaşamayan, acımasız ve kavgalı, karamsar ve şükretmeyi bilemeyen bir ruhsal durumla uyumlu olduğu öngörülebilir.¹ Din psikolojisi literatüründe dikotomik biçimde sınıflandırılan dindarlık modellerinden dış-güdümlü dindarlık modeline daha yakın bir tiyoloji olarak değer-yoksun dindarlığın

¹ Not: Türk din psikolojisinde yeni bir dindarlık tiyolojisi olarak ‘değer-yoksun dindarlık’ üzerine bu makalede yapılan teorik analizlerin yerli bir ölçek geliştirilerek henüz ampirik olarak sınanma aşamasında olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

psiko-sosyo-teolojik anatomisi ise “dinsel inanç ve düşünce derinliğinin yoksunluğu + dinsel motivasyon ve ilgi eksikliği → dinsel tutum ve davranışların değer üretimine yansımaması = değer-yoksun dindarlık formu” şeklinde formüleleştirilebilir.

a. Problem ve Amaç

Sinema ve psikoloji birbirlerinden farklı iki ayrı alan gibi görünse de birey davranışlarına odaklanma noktasında önemli bazı benzer özellikler gösterirler ve birbirlerinden beslenirler. Sinema, birey davranışlarını daha çok görselliğe dayalı sübjektif yöntemlerle anlatmaya çalışırken; psikoloji, bunları bilimsel yöntemlerle açıklar. Modern yaşamda ve/veya post-modern söylemde sinema filmleri, kültür içinde ve kültürler arasında bilgi aktaran, bireyleri toplumsal rolleri hakkında bilgilendiren ve bu bilgiler doğrultusunda yönlendiren etkili bir araç olarak değerlendirilebilir. Sinema, bir sanat ve sektör olarak ortaya çıktığından bu yana üretilen sosyal yapının sosyo-politik ve kültürel kodlarının oluşumunda ve değişiminde önemli rol oynamıştır (Gençöz, 2009; Morsünbül, 2015: 182).

Yukarıda sözü edilen sinemanın psiko-sosyo-antropolojik gerçekliği üzerinden hareket edilecek olunursa bu makalede, din ve değerler psikolojisi perspektifinden yeni bir dindarlık tipolojisi olarak ‘değer-yoksun dindarlık’ bağlamında Türk sinemasındaki din görevlisi imajının semantik analizinin yapılması amaçlanmıştır. Din ve değerler psikolojisi literatüründe, bundan sonraki akademik çalışmalarda tartışılacak olan değer-yoksun dindarlık, din psikolojisi literatüründe iç-güdümlü ve dış-güdümlü biçiminde dikotomik olarak modellenen dindarlık tipolojilerinin psiko-sosyo-antropo-teolojik arka planı temel alınarak kavramsallaştırılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bu makalede kısaca tanımlanan değer-yoksun dindarlık, sözü edilen bu dikotomik modellemeden dış-güdümlü dindarlık modeline karakterize bir tipoloji olarak değerlendirilmiştir.

Din konusunda bir kamu otoritesi olan Diyanet İşleri Başkanlığı çatısı altında Türk toplumuna din hizmeti veren din görevlileri, Türk sinemasında ideolojik kaygılara bağlı olarak birbirine zıt karakterler üzerinden yer almışlardır. Dolayısıyla din karşıtı ideolojik bir yaklaşımla sinemada karakterize edilen din görevlilerinin temsil ettikleri dinin etik ve değer yüklü kurallarına aykırı hareket eden bir kişilik olarak sunulması

durumu, alana ilişkin bir problem olarak ortada durmaktadır. Ayrıca bu makalede, sözü edilen bu problemin çözümüne yardımcı olmak amacıyla aşağıdaki sorular da sınırlılıklar kapsamında cevaplandırılmaya çalışılmıştır:

(a) Türk sineması, din görevlisi imajını nasıl ele almaktadır? Başka bir ifadeyle topluma din hizmeti sunan din görevlileri, toplumun görüntülü tarihini yansıtan sinemada ne ölçüde ve nasıl bir yaklaşımla sunulmaktadır?

(b) Din karşıtı ideolojik bir yaklaşımla olumsuz olarak sunulan din görevlisi imajının göstergeleri, geliştirilen değer-yoksun dindarlık formunun içeriğiyle ne ölçüde uyumaktadır?

Özetle bu çalışmada, Türk toplumundaki sosyal hayatın manevi dokusunun korunmasında ve geliştirilmesinde önemli bir yere sahip olan din görevlilerinin Türk sinemasındaki -milli sinema akımı dışında- yapımlarda çizilen imajı ele alıp semantik olarak analiz edilmeye çalışılmıştır.

b. Önem ve Sınırlılıklar

Dünya sinema tarihi açısından bakıldığında, ortaya çıkışından bugüne kadar sinemanın din ile olumlu ya da olumsuz bir şekilde ilişkili olduğu görülmektedir. Bu bakımdan sinemanın dine karşı salt olumlu ya da olumsuz bir bakışının olduğunu söylemek doğru olmaz. Dolayısıyla sinema, yönetmenin ve senaristin ideolojisi doğrultusunda şekil alan ve bu ideoloji doğrultusunda genelde diğer alanlara özelde ise dine karşı tutumunu dışa vuran bir sanattır. Bu yönüyle bakıldığında, Türk sinemasının ilk yıllarında dindarlar ve din görevlileri/adamları, olumsuz çağrışım sembolleri yüksek olan hep kötü karakterler olarak sunulmuştur. Örneğin; bir kurtuluş savaşı filmi söz konusu ise dindarlar ‘vatan haini, düşman işbirlikçisi’ olarak gösterilmiş ya da ‘işçisini ezen patron, kiracısına zulmeden ev sahibi, köylüyü ezmekte olan toprak ağasının yardımcısı’ biçiminde sunulmuştur. Bunun yanı sıra Türk sinemasındaki bazı filmler ise ‘yok-sayma veya görmezden gelme’ yaklaşımını benimseyerek dini, gerçek yaşamın içinden çıkararak ona hiçbir şekilde yer vermemiştir.

Son dönem Türk sinemasında her ne kadar –yukarıda vurgulanan bu olumsuz- tavrın yumuşadığı, yani dine ve dindarlara karşı daha objektif bir bakışın olduğu görünse de (Yorulmaz, 2013: 248, 260), bu

araştırmaya konu olan ‘Yüz Bin Kibrit / Memlekette Demokrasi Var’ (2010) filmi gibi bazı yapıtların özellikle dine karşıt olan ideolojik olumsuz tutumları üzerinden negatif din görevlisi imajı sunumları halen devam etmektedir. İşte bu çalışma, söz konusu bu olumsuz din görevlisi imajını ortaya çıkararak dine karşıt olan ideolojik yaklaşımın din algısı sunumunu göstermesi bakımından önemlidir. Bunun yanı sıra milli sinema akımının dışındaki Türk sinemasının din konusunu ne düzeyde sübjektif olarak değerlendirebildiğini ortaya çıkarmak için ‘sinema ve din’ literatürüne katkı sağlayacak olması yönüyle de önemlidir.

Bireyin yaşamsal ihtiyacı olan din ve bunun meslekî temsilcileri olan din görevlileri, birçok filmde çeşitli yoğunluklarda işlenmiş ve din algısının sunumunda belirleyici bir karakter olarak sunulmuştur. Bu filmlerin hepsini bu araştırma kapsamında incelemek ve analiz etmek elbette ki olanaksızdır. Bu nedenle çalışma önemli sonuçlar ortaya koymasına karşın çeşitli sınırlılıkları da içermektedir. Dolayısıyla ele alınan konunun sınırlılıkları bağlamında, sınırlı sayıda belirlenen sinema filmlerinin içerik çözümlemesi yapılabilmektedir. Bu çerçevede, değer-yoksun dindarlık tipolojisi üzerinden Türk sinemasındaki söz konusu bu dinsel ve etik değer duyarlılığı olmayan din görevlisi imajının psiko-sosyo-teolojik arka planı, belirlenen Türk sineması örnekleri (n=4) kapsamında semantik olarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla çalışma, -yeni dönem- 2010 yılı yapımı ‘Yüz Bin Kibrit / Memlekette Demokrasi Var’ başta olmak üzere ‘Dondurmam Gaymak’ (2005), ‘Kibar Feyzo’ (1978) ve ‘Davaro’ (1981) isimli Türk sinema filmleriyle sınırlandırılmıştır.

Öte yandan kuramsal olarak film ve teoloji ilişkisi üzerine Clive Marsh (1998) tarafından yapılan üçlü ayrım ise sinema üzerine farklı nitel yaklaşımların neler olabileceğini yansıtmaları bakımından oldukça dikkat çekicidir. Sözü edilen ayrıma göre birinci yaklaşım, kültüre karşı teoloji anlayışıdır / *theology against culture*. Burada ideolojik inşa ve film yorumunu iki karşıt kutup olarak algılama söz konusudur. İkinci yaklaşım ise herhangi bir dinsel kimliği referans almadan, teolojiiyi kültürün içine gömülü halde kabul edip onu herhangi bir söylem gibi değerlendirme anlayışıdır / *theology immersed in culture*. Üçüncü yaklaşım da, film yorumunda bulunmak için üzerinden konuşulacak ve kritik yapılacak bir dinsel söylemi ve/veya olguyu merkeze alan anlayıştır / *theology in critical dialog with culture* (Marsh, 1998’den akt. Bilici, 2007: 147-148).

Yukarıda verilen yaklaşımlardan sonuncu metodun yorum yapan kişinin hem kendi zeminini bilmesi hem de eleştirisinin sağlıklı olması açısından gerekli olduğu söylenebilir. Bu görüş dikkate alınmakla birlikte bu araştırmada, çalışmaya konu olan sinema filmlerini [n=4] bir zemin üzerinden eleştirmekten daha çok bu filmlerin kullandıkları etik ve değer eksenli kodların İslâm geleneğinde neye karşılık geldikleri ve Türk toplumu içerisindeki mevcut din görevlisi imajı üzerinden dinsel algıyı nasıl dönüştürdüklerinin incelenmesi sebebiyle ikinci yaklaşım kullanılmıştır. Yapılan analizler ise metodolojik çerçevede bağlamında bu yaklaşımla sınırlandırılmıştır.

c. Yöntem

c.a. Model

Belirlenen sinema filmleri üzerinden değerler psikolojisi perspektifiyle din görevlisi imajının analiz edildiği bu betimsel araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden (i) doküman incelemesi ve (ii) içerik analizi teknikleri kullanılmıştır.

Bunlardan doküman incelemesi, araştırılması amaçlanan olgular hakkında bilgi veren yazılı ve görsel materyallerin analizini içermektedir. Sözü edilen bu nitel metodoloji; (a) analiz edilecek uygun dokümanın tespiti, (b) ana-alt kategorilerin geliştirilmesi ve (c) analiz biriminin saptanması gibi bazı aşamalardan oluşmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2006). Dolayısıyla bu çalışmada analiz edilecek görsel dokümanlar, ‘Yüz Bin Kibrit / Memlekette Demokrasi Var-(2010), Dondurmam Gaymak-(2005), Kibar Feyzo-(1978), Davaro-(1981)’ isimli Türk sinema filmleridir. Seçilen bu dört film, değerler psikolojisi perspektifinden hareketle ‘değer-yoksun dindarlık’ kategorisinde analiz edilmiştir. Çalışmada analiz birimi olarak dört filmde de ‘din görevlisi’ karakteri seçilmiştir (adı geçen bu teknik kullanılarak yapılan film analizi için bkz. Morsünbül, 2015).

Öte yandan nitel araştırma yöntemleri içerisinde, özellikle son dönemlerde hızlı bir gelişme gösteren içerik analizi ise sadece psikoloji, iletişim, gazetecilik ve diğer sosyal bilim alanları değil tıp ve hukuk alanlarında da kullanılabilirliğini her geçen gün arttırmaktadır. Bu yöntemin kullanım alanları ve amaçlarından yola çıkarak, içerik analizi üzerine birçok tanım yapılmıştır. Nitel metodolojideki içerik analizinin farklı alanlardaki araştırma desenlerinde kullanımına bağlı olarak çeşitli

tanımları mevcuttur. Psikoloji araştırmacıları için içerik analizi, kişisel belgeleri (günlük, mektup, ses kayıtları) inceleyerek ve bu belgelerin içerikleri arasındaki ilişkinin gücüne karar vermek ve bunların ışığında bireyin davranışlarına ve düşünce yapısına ait yorumlar, analizler ve teoriler oluşturmak anlamına gelmektedir (Krippendorff, 2004: 26-27).

Carney (1972), içerik analizini sistematik çıkarımlar yapmayı sağlayan ve metin içerisinde belirlenmiş olan özellikleri –görece- objektif olarak ortaya çıkaran nitel teknik olarak tanımlamıştır. Berger (1991) ise yaptığı çalışmalarda, içerik analizine ilişkin medya araştırma tekniklerine yönelik tanımlar yapmıştır. Her geçen gün içerik analizi tanımları biraz daha geliştirilmiş ve daha fazla bilimi kapsayacak şekilde güncellenmiştir. Tüm bu metodolojik arka plandan hareketle holistik bir betimleme yapılması gerekirse; ‘sözel veya yazılı verilerin belirlenmiş ölçütlere göre düzenlenmesi, sınıflandırılması, çeşitli yöntemlerle incelenmesi ve sonuçların objektif bir şekilde özetlenip sunulması sürecine içerik analizi’ denir (Başar & Yılmaz, 2011: 24). Yukarıdaki içerik analizinin tanımından yola çıkarak bu çalışmada, önceden bağlama uygun senaryoya sahip olan bir dizi Türk filmi incelenmiş ve ierilerinden adı geçen dört film belirlenmiştir. Filmlerin her biri birbirinden farklı türe (dram, komedi, politik, tarih) sahip olduğu gözlenmiştir. Belirlenen bu filmlerdeki din görevlisi karakterlerinin iletişim bilimlerinde imaj göstergeleri olarak da yer alan ‘eylem-söylem ve beden dili’ dikkate alınarak, değer-yoksun dindarlık tipolojisi bağlamında içerik analizi yapılmıştır.

c.b. Filmler ve Kimlik Bilgileri

Bu araştırma için kullanılan sinema filmlerinin kısa özetleri ile bu filmlerin oyuncu kadrosu ve karakter dağılımları aşağıdaki gibidir:

Birinci Film:

Yüz Bin Kibrit / Memlekette Demokrasi Var – (2010)

1950-1960 yılları arasında Türkiye’de başbakanlık yapmış ünlü siyaset adamı Adnan Menderes’in idam edilmeden önceki zamanını anlatan tarihi ve politik bir filmidir. Film senaryosuna göre askeri mahkemede yargılanan dönemin başbakanı Menderes, Yassıada’da hapis tutulmaktadır. Yassıada’da bulunan Adnan Menderes’i kurtarmaya karar veren köyün delisi Baradan, köylülerden yüz bin kibrit çöpü toplayarak bir bomba yapmayı hedeflemektedir. Amacı ise bombayı bir deniz altı

dehlizinden Yassıada'ya ulaştırıp orada patlatmaktır. Kargaşa esnasında ise tutuklu bulunan Adnan Menderes'i o dehlizden kaçırarak özgürlüğüne kavuşturmayı hedeflemektedir (<http://www.beyazperde.com/filmler>; ayrıca bkz. Ek-1).

Filmde din görevlisi, 'İmam' karakter ismiyle rol almıştır.

Tablo-1: 'Yüz Bin Kibrit / Memlekette Demokrasi Var'
filminin oyuncu kadrosu ve karakter dağılımları

Oyuncu	Karakter	Oyuncu	Karakter
Müjdat Gezen	Baradan	Tamer Karadağlı	Kaymakam
İlker Ayrık	Uzatmalı Sıtkı	Mustafa Şen	Berber Apti
Nejat Birecik	Altındış	Erkan Üçüncü	Arap Bakkal
Gülçin Santırcıoğlu	Huriye	Yakup Konca	İmam ***
Sümer Tilmaç	Anten	İlhan Daner	İhtiyar 1
Emrah Kolukısa	Adnan Menderes	Erdem Baş	Jandarma İdris
Şafak Sezer	Jandarma	Yurdaer Tosun	Menderes
Sinem Ergin	Şazıment	Erdoğan Tuncel	İhtiyar 2

İkinci Film:

Dondurmam Gaymak – (2005)

Biraz bisiklet hırsızları, biraz da Latin Amerika'nın naif filmlerini çağrıştıran bu senaryoda, 1990'lı yıllarda Ege'deki küçük bir kasabada dondurmacı olan Ali Usta, yakın çevresinin alaycı eleştirilerini duymazdan gelerek büyük dondurma şirketleriyle mücadele için kolları sıvamıştır. Yerel televizyona reklam filmi çekirtmenin yanı sıra banka kredisi kullanarak bir de motosiklet satın alır. Motorun arkasına monte ettiği uydurma römorkuyla peşinde dondurma yemek isteyen bir çocuk çetesi olduğu halde köyleri dolaşır dondurma promosyonuna başlar. Yüksel Aksu'nun yönettiği ve Muğla halkının içten katılımıyla gerçekleştirdiği bu film, 25. İstanbul Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü almıştır. Filmin en büyük özelliği de, dev şirketlerin tahakkümünü komik bir dille eleştirmesi ve kaybolmaya yüz tutan küçük esnafın ve mahalle değerlerinin sorunlarına vurgu yapmasıdır (<http://www.beyazperde.com/filmler>; ayrıca bkz. Ek-1).

Filmde din görevlisi, '(Egeli) İmam/Hoca' karakter ismiyle rol almıştır.

Tablo-2: 'Dondurmam Gaymak'

filminin oyuncu kadrosu ve karakter dağılımları

Oyuncu	Karakter	Oyuncu	Karakter
Turan	Ali	Gülnehal	Canfedat
Özdemir	Usta	Demir	
Tolga	Doktor	Levent	Çoban
Çandar		Aras	
Nejat	Komünist	Hüseyin	Çete
Altınsoy	Mustafa	Dural	Elemanı
Mehmet	Arif	Recep	(Egeli)
Amca	Dede	Yener	İmam

Ali	Çete	Burçin	Melih
Dural	Elemanı	Batu	
Ayşe	Tingöz	Arap	Arap
Aslan	Anne	Fevzi	Fevzi

Üçüncü Film:

Kibar Feyzo – (1978)

Feyzo askerden döndüğünde ilk aşkı ve yıllardır sevdiği kadın olan Gülo'yu babasından istemeye karar verir. Gülo, köyün ağası Maho Ağa'nın kızıdır ve Maho Ağa kızını en çok başlık parası veren kişiyle evlendirecektir. Köyde Gülo'ya başka talipler olduğu için babası başlık parasını açık arttırmaya koyar. Bu aşamada Feyzo'nun rakibi Bilo'dur. Ve on bin peşin, on bin senet karşılığı Gülo, Feyzo'nun üstünde kalır. Dolayısıyla türlü taktiklerle kızı almayı başaran Feyzo, başlık parasının yarısını verebilir. Diğer yarısı ise Ağa'ya yaptığı senetlerle ödenecektir. Eğer Feyzo senetleri ödemede başarısız olursa Ağa, kızını geri alacağını söyler. Korkuya kapılan Feyzo parayı denkleştirebilmek için büyük şehre geçer. Burada gördüğü medeni yaşam tarzı Feyzo'nun hayat felsefesini etkiler ve köye döndüğünde yerleşik düzeni değiştirmek için mücadeleye girer. Kentten her dönüşünde köylülere artık şehirlerde ağalık düzeninin olmadığını, başlık parasının kalktığını anlatarak ağaya karşı cephe oluşturur (<http://www.beyazperde.com/filmler>; ayrıca bkz. Ek-1).

Filmde din görevlisi, 'Topal Hoca' karakter ismiyle rol almıştır.

Tablo-3: 'Kibar Feyzo' filminin oyuncu kadrosu ve karakter dağılımları

Oyuncu	Karakter	Oyuncu	Karakter
Kemal	Kibar	Müjde	Gülo
Sunal	Feyzo	Ar	
Adile	Sakine	Şener	Maho
Naşit	Kadın	Şen	Ağa

İhsan	Hacı	İlyas	Bilo
Yüce	Hüso	Salman	
Erdal	Zülfo	Bahri	<i>Topal</i>
Özyağcılar		Ateş	<i>Hoca</i>

Dördüncü Film:

Davaro – (1981)

Kartal Tibet'in yönetmenliğini yaptığı film, sosyal psikolojik açıdan töre, eşkıyalık ve kan davası kavramlarını irdeleyen ve bu konuda çok güzel mesajlar içeren bir komedi türüdür. Memo, sözlüsü Cano'yla evlenebilmek için toplaması gereken başlık parasını toplayıp Almanya'dan nihayet dönmüştür. Bir an önce evlenmek istiyordur. Fakat töreye göre, babasını öldürmüş olan ve o anda hapiste olan Sülo'yu öldürmeden evlenmemelidir. Hapisten çıktığı an Sülo'yu öldüreceğine söz veren Memo aslında Sülo'yu öldürmek istememektedir. Evleneceği gün Sülo'nun köye dönmesiyle her şey alt üst olur. Öldürüleceğini anlayan Sülo, Memo'ya bir teklifte bulunur. Memo'nun kendisini öldürmemesi durumunda köyden uzaklaşacağını söyler. Evlenmek için başka çaresi kalmayan Memo, Sülo'nun planını kabul eder ve köy meydanında Sülo'yu yalandan vurur. Köy halkı da buna inanır. Böylece Memo, Cano ile evlenir, fakat hemen tutuklanır. Bundan sonra ise Memo ile Sülo'nun köyden şehre macerası başlar. Daha sonra dağdaki bir eşkiyanın yanında tekrar karşılaşan Memo ve Sülo yine birbirine düşerler. Eşkiyanın altınlarını gören Sülo'nun iştahı kabarır ve şehirde kalmaktan vazgeçer (<http://www.beyazperde.com/filmler>; ayrıca bkz. Ek-1).

Filmde din görevlisi, 'İmam' karakter ismiyle rol almıştır.

Tablo-4: 'Davaro' filminin oyuncu kadrosu ve karakter dağılımları

Oyuncu	Karakter	Oyuncu	Karakter
Kemal	Memo	Pembe	Cano
Sunal		Mutlu	

Şener	Sülo	Adile	Hamo
Şen		Naşit	
Ayşen	Ayşo	İhsan	Ağa
Gruda		Yüce	
Sırrı	Bekiro	Bahri	İmam
Elitaş		Ateş	***

c.c. Veri Toplama Aracı

İnsan ve din bilimlerindeki nitel araştırmalarda en çok kullanılan veri toplama araçları genellikle '(i) gözlem, (ii) mülakat ve (iii) doküman incelemesi'dir. Bu araştırmanın konusu gereği belirlenen sinema filmleri üzerinde içerik analizi yapıldığı için en uygun veri toplama aracı olarak "doküman (film) taraması ve incelemesi" kullanılmış ve ardından senaryo metin çözümü yapılmıştır.

c.d. Uygulama ve Analiz

Öncelikle sinema ve din konulu yerli ve yabancı literatür incelenmiştir. Gerçekleştirilen literatür taramasına ek olarak bu araştırma konusu için birçok yerli sinema filmi izlenmiştir. Bu sinema incelemesi sürecinde spesifik olarak belirlenen '[i]-Yüz Bin Kibrit / Memlekette Demokrasi Var-(2010), [ii]-Dondurmam Gaymak-(2005), [iii]-Kibar Feyzo-(1978), [iv]-Davaro-(1981)' isimli Türk sinema filmlerinde karar kılınmıştır. Sözü edilen film senaryolarındaki din görevlisi imajı ile değer-yoksun dindarlık tipolojisi arasındaki bağlantı değerler psikolojisi perspektifinden nitel olarak ortaya konmaya çalışılmıştır.

Araştırma kapsamında, yukarıda ismi geçen sinema filmlerine ait videoların konuyla ilgili sahnelerinin metin çözümlemesi yapılarak söz konusu bu konuşma metinleri içerik analizi / content analysis yöntemi ile incelenmiştir. Sözel veya sanal tüm iletişim ortamları, sembolik bir kurgulama oldukları oranda deşifre edilmeyi, kod çözümü ile yorum ve çıkarsamayı gerektiren söylemsel metinlerdir. Bu nedenle nitel göstergelerden hareket eden bu araştırmada, yöntem olarak belirlenen içerik analizi, metinlere ve kullanıldıkları bağlamlara yönelik anlamlı ve geçerli çıkarımlar yapabilmek amacıyla kullanılan nitel bir araştırma

yöntemidir. Bu yönüyle çeşitli söylemlere uygulanan birtakım metodolojik araç ve teknikler bütünü olan içerik analizi, kontrollü bir yorum çabası ve genellikle tündengeleme dayanan bir 'okuma' aracı olarak değerlendirilebilir. İçerik analizinde malzemenin salt görünen içeriğini değil, semantik olarak arka planı da inceleme konusu yapılmaktadır. Diğer bir ifadeyle bu yöntemle metnin tema ve içeriği birincil okumayla ele alınırken, bağlam dokusu da ikincil okumayla incelenmektedir (Bilgin, 1999; Bilgin, 2003: 157; Krippendorff, 2004: 18; Mayring, 2009: 2'den akt. Gürel & Alem, 2010: 335-336).

Ayrıca filmlerin değerlendirilmesinde zaman zaman yardımcı yöntem olarak 'eleştirel söylem analizi ve metin analizi' yöntemleri de kullanılmıştır. Bu kapsamda okuması yapılacak olan filmlerin süresi içerisinde din görevlisi karakterinin karşısındaki kişilerle yaptığı konuşma metinleri ile beden dilinin mesleki kimlik ile uyuşup uyuşmadığı da değerlendirilmiştir. Dolayısıyla araştırmaya konu olan filmlerin anlatı yapılarındaki din görevlisi karakterlerinin analiz edilebilmesi için metin analizi tekniği kullanılmıştır. Buna göre din görevlisi özelinde dinsel bir tema içeren filmlerin kendisi dinî bir metin gibi değil, içerikleri ve ideolojileri aktaran ve kültür endüstrileri içerisinde değer taşıyan ürünler olarak ele alınmış ve filmlerin senaryolarının, üretildiği sosyo-ekonomik ve politik bağlam tarafından belirlendiği görüşünden hareket edilmiştir. Filmleri analiz etmek için öncelikle senaryolarının içeriğindeki dinsel konular ve semboller ile dine dayalı ahlak ve değer anlayışlarının nasıl sunulduğuna bakılmıştır. Daha sonra, din görevlisi karakterlerinin yaşadıkları tecrübeler ve dönüşümler bağlamında verilen mesajları ile doğrudan dinle ilişkili kişiler olarak din görevlilerinin mesleki temsil gücü eksenindeki betimlemeleri incelenmiştir.

Sinema filmleri, yazılı işaret sistemlerinden farklı olarak çoklu (görsel-işitsel) göstergelere sahiptir. Hem görüntü hem de sesi bir arada sunan filmler, mesajların daha kalıcı biçimde izler kitleye aktarılmasını sağlarlar. Dolayısıyla sinema filmlerinde senaryonun anlatısını oluşturan unsurların yanında filmin estetik ve görsel-işitsel boyutunu oluşturan bir de stili vardır (Yaylagül, 2012: 44-45). Dolayısıyla adı geçen filmlerdeki din görevlisi imajının içerik analizi yapılırken beden dili ve sosyal bağlam da dikkate alınmıştır. Bu çerçevede, makalede belirlenen film içeriklerinin semantik analizi, arka plandaki senaryonun sahip olduğu ideoloji de dikkate alınarak yapılmıştır.

karakteri, kahvehane dışında keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş ve elinde tespih çeker durumdadır. Diyalog ortamı yoktur.

3. Sahne [Başlangıç: 9.11 – Bitiş: 11.25]

Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, köy kahvehanesindeki masalardan birinde diğer köylülerle birlikte oturmaktadır ve Berber Apti ile karşılıklı kumar oynamaktadır. Karakter = İmam karakteri, kahvede –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş durumdadır. Elinde tespih ve kumar kâğıtları, parmağında da gümüş yüzük vardır. Diyalog ortamı vardır.

(Kumar masasında imam ve berber kumar oynarken)–

-Berber Apti: Langırt, köy sandığına...

-İmam: Madrabaz, ayyaş... Üçtür aynı kâğıdı atıyorsun!

-Berber Apti: Bak çaldıysam sülalemi eşekler kovalasın len... Hadi oyna...

(O sırada radyoda yapılan haberde hastalığı yüzünden idam cezası tehir edilen Adnan Menderes'in ilerideki günlerde cezasının uygulanacağı haberi yapılırken Baradan'ın küfür içerikli el hareketi üzerine)-

-Altındış: Lan deli dınlanıp durma, başımızı belaya mı sokucan...

-Baradan: Hadi lan! Memlekette demokrasi var, konuşurum.

-Anten: Demokrasi var, konuşur.

-Altındış: B*k var. Delinin şahidi deli işte.

(Bunun üzerine kahvehanedeki köylülerle birlikte imam da kahkahalarla gülerken ortama katılmaktadır)-

4. Sahne [Başlangıç: 13.14 – Bitiş: 13.23]

Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, köy kahvehanesi önünde Baradan'ın yaralanmasını diğer köylülerle birlikte seyretmektedir. Kendisi dışında gelişen konuşma akışını keyifle ve pasif biçimde izlemektedir. Karakter = İmam karakteri, sokakta –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş durumdadır. Diyalog ortamı yoktur.

5. Sahne [Başlangıç: 28.47 – Bitiş: 28.57]

Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, köy kahvehanesindeki masalardan birinde diğer köylülerle birlikte oturmaktadır ve Berber Apti ile karşılıklı kumar oynamaktadır. Karakter = İmam karakteri, kahvede –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş durumdadır. Elinde tespih ve kumar kâğıtları, parmağında da gümüş yüzük vardır. Diyalog ortamı vardır.

(Kumar masasında imam ve berber kumar oynarken)–

-İmam: Yalan yere yemin etme!

-Berber Apti: Çaldıysam, ekmek Mushaf çarpsın.

-İhtiyar: Çarpılcan **** çocuğu.

6. Sahne [Başlangıç: 29.16 – Bitiş: 30.30]

Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, köy kahvehanesindeki masalardan birinde diğer köylülerle birlikte oturmaktadır ve Berber Apti ile karşılıklı kumar oynamaktadır. Karakter = İmam karakteri, kahvede –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş durumdadır. Elinde tespih ve kumar kâğıtları, parmağında da gümüş yüzük vardır. Diyalog ortamı vardır.

(Kumar masasında imam ve berber kumar oynarken)–

-Altındış: Lan bana bakın! Seçimde bana rey verene para vericem.

(Gülüşmeler)–

-Figüran: İyi düşünmüşün, para vermesen reyimi deliye atardım.

-Berber Apti: Len, ucunda para varsa bende veririm.

-Altındış: Yalnız kitaba el basıp yemin etceniz, evden Kur'an getirdim.

-Berber Apti: Ederiz nolcek, demi hocam?

-İmam: O iş kolay, sen kaç para vericen onu söyle?

-Altındış: Rey başına 200 kağıt.

-Figüran: Kurtarmaz!

- İmam: Kur'an'a el basacaksak hiç kurtarmaz.
- Altındış: Lan bu işin sermayesi mi var, neyini kurtarmaz?
- Kasap Ferdi: 400 kağıt isteriz, koskoca muhtar olucan.
- Altındış: Lan! Başvekil olmuyoz ya! Alt tarafı bi muhtar olucaz.
- Figüran: Kıymetini bil, bak başvekilleri sallandırıyorlar, muhtarlara ilişen yok.
- Altındış: Ne sizin, ne benim dediğim... 250.
- Berber Apti: 300 son olur.
- İmam: Aşağısı kurtarmaz.
- Altındış: Gelin lan peze****ler, geçin sıraya. Ölü soyucular.
- (Oy atma rüşveti alırken ilk sıraya sakalını ovuşturarak imam gelir ve elini Kur'an-ı Kerim üzerine koyarak)–
- Altındış: (İmama dönerek) Hadi bismillah, koy elini.
- İmam: Reyimi Altındış'e vereceğime yemin ederim.
- Altındış: (İmama parayı vererek) Sırıtma al, hayrını gör.
- (Aldığı parayı keçi sakallarına sürterek kadrajdan çıkan imam karakterinin arkasından Berber Apti gelir)–
- Altındış: Lan ayyaş! Senin yeminin kabul edilmez ama...

7. Sahne [Başlangıç: 30.46 – Bitiş: 30.50]

Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, köy kahvehanesindeki masalardan birinde diğer köylülerle birlikte oturmaktadır. Kendisi dışında gelişen konuşma akışını hayretle ve pasif biçimde izlemektedir. Karakter = İmam karakteri, kahvede –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş durumdadır. Oturduğu yerden oy karşılığı rüşvet olarak aldığı parayı saymaktadır. Diyalog ortamı yoktur.

8. Sahne [Başlangıç: 32.38 – Bitiş: 33.10]

Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, köy kahvehanesindeki masalardan birinde diğer köylülerle birlikte oturmaktadır ve Berber Apti ile karşılıklı kumar oynamaktadır. Karakter

= İmam karakteri, kahvede –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giyinmiş durumdadır ve elinde tespih ve kumar kâğıtları vardır. Diyalog ortamı vardır.

(Kumar masasında imam ve berber kumar oynarken Baradan kahvehaneye girer)–

-Baradan: Kaç kibrit topladın?

-Anten: 944...

-Baradan (Altındış'e doğru yönelerek): Ne dikizliyorsun lan öyle casus gibi?

-Altındış: Ne, Ne casusu be... Casus diyo deli işte...

-Berber Apti: Baradan! Bu Altındış rey başına 300 kağıt veriyö. Sen de al len...

-Baradan: Has****tir lan!

-Kasap Ferdi: Sen rüşvet vermicen mi?

-Baradan: Vericem ...

(Baradan aynı zamanda küfür içeren el hareketi yapar. Buna karşılık imam karakteri, hem kumar oynar hem de Baradan'ın bu küfür hareketine kahkahalarla güler).

9. Sahne [Başlangıç: 49.05 – Bitiş: 49.34]

Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, köy meydanında Kasap Ferdi ile yürümektedir. Karakter = İmam karakteri, sokakta –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş durumdadır ve elinde tespih çekmektedir. Diyalog ortamı vardır.

(İmam, Kasap Ferdi ile sokakta yürürken)–

-Altındış: (karısına) Bunlar nereye gidiyo kız?

-Altındış'in karısı: Keyiflerinin kâhyası mısın?

-Altındış: Bekle... Nereye gidiyonuz lan?

-Kasap Ferdi: Samanlığa. Baradan seçim toplantısı yapacakmış.

-Altındış: Son gün mü aklına geldi?

-İmam: (gülerek) Deli işte, anca aklına gelmiştir.

-Kasap Ferdi: O da rüşvet verecek herhalde.

-Altındış: Hadi lan... Onda rüşvet verecek para ne gezer.... Bu deli bişey karıştırıyor ama...

10. Sahne [Başlangıç: 50.18 – Bitiş: 50.28]

Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, bir grup köylüyle birlikte toplantının yapılacağı samanlığa girmektedir. Karakter = İmam karakteri, samanlıkta –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş durumdadır. Diyalog ortamı vardır.

(İmam meraklı bir şekilde samanlığa girerken)–

-Baradan: Gel imam gel...

11. Sahne [Başlangıç: 51.50 – Bitiş: 53.56]

Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, bir grup köylüyle birlikte toplantının yapılacağı samanlıkta toplanmıştır. Karakter = İmam karakteri, samanlıkta –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş durumdadır. Diyalog ortamı vardır.

(İmam, meraklı bir şekilde samanlıkta Baradan'a yönelerek)–

-İmam: Hadi lan deli, başlıcaksan başla, ikindiye kaçırıcım.

-Baradan: Patlama lan başlıcaz işte, herkes tamam mı geldi mi?

-Berber Apti: Altındış'ın dışında herkes burada.

-Baradan: İyi...

(Tam bu sırada Altındış çarşaf giymiş kadın kılığında samanlığa girer)–

-Baradan: Sizden rey isteyen filan yok, siz gidin yine oyunuzu o o*** ç***a verin.

-Kasap Ferdi: Rey istemiyorsan ne istiyorsun?

-Baradan: Kibrit istiyorum, yüz bin kibrit çöpü lazım.

-Figüran: Lan deli, bizimle eğleniyo musun, ne yapacaksın yüz bin kibriti?

-Baradan: Menderes'i kurtarıcım.

(Gülüşmeler)-

-İmam: (Gülerek) Lan deli sen bizi güldürdün, Allah da seni güldürsün.

-Berber Apti: Niye kurtarıcan ki Menderes’i?

-Baradan: Demokrasi için.

-Kasap Ferdi: Yav deli işte, hala demokrasi diyor, ya demokrasiden bize ne, olsa nolur olmasa nolur?

-Baradan: Senin oğlunu da sallandırırırlarsa anlarsın ne olduğunu.

-Kasap Ferdi: Ne diyosun sen deli?

-Baradan: Oğlun Deniz on yıl sonra kaç yaşında olacak?

-Kasap Ferdi: On yıl sonra, on beş... Yirmi beş... Yirmi beş yaşında olacak.

-Baradan: Ya Deniz de demokrasi isterse? Bu devlet ona ne yapacak sanıyosun? Devlet senin oğlunu da asıcak. Deniz’leri darağacına yollayacak... Demokrasi işte bunun için lazım. Denizler ölmesin diye.

-İhtiyar: Peki sen nasıl kurtarıcaksın demokrasiyi?

-Baradan: Dedim ya getireceğiniz kibritlerle... Ya demokrasi için bir avuç kibrit vermişsiniz çok mu be...

12. Sahne [Başlangıç: 55.50 – Bitiş: 56.15]

Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, kucağında kibrit kutularıyla birlikte toplantının yapıldığı samanlığa girmektedir. Karakter = İmam karakteri, samanlıkta –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş, elinde tespihini sallar durumdadır. Diyalog ortamı vardır.

(İmam, kucağında kibrit kutularıyla samanlıkta Baradan’a yönelerek)-

-İmam: Hayırlı olsun.

(Baradan gülerek imamı karşılar ve imamın arkasından ellerinde kibrit kutularıyla Berber Apti içeri girer)-

13. Sahne [Başlangıç: 01.01.07 – Bitiş: 01.01.53]Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, kahvehanenin dış kapısında bir grup köylüyle

sokaktan geçen Baradan ve Anten'in asker eşliğinde geçişini seyretmektedir. Karakter = İmam karakteri, sokakta –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş, elinde tespihini çeker durumdadır. Diyalog ortamı vardır.

(İmam, sokaktan geçenleri seyrederken)–

-Altındış: Belalarını buldular... Ne bakıyorsunuz lan öyle. Menderes'i kurtarıcaklarmış.

-Berber Apti: Sen ihbar etmişsin o*** ç***.

-Altındış: Vatandaşlık görevimi yaptım.

(İmam ve beraberindekiler kızgın bir şekilde dağılırken)-

-Altındış: Lan bak yemin ettiniz yarın seçim var. Kur'an'a el bastınız. Unutmayın.

-İhtiyar: Altın dişine so***m.

14. Sahne [Başlangıç: 01.04.54 – Bitiş: 01.07.20]

Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, köy muhtarlığında oy kullanmak için diğer köylülerle birlikte sırada beklemektedir. Muhtarlık odasında kullanacağı oyu komutandan bir çırpıda hızlı bir şekilde alarak oyunu kullanmıştır. Karakter = İmam karakteri, muhtarlık odasında –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş durumdadır. Elinde tespih vardır. Diyalog ortamı vardır.

(İmam oy kullanmaya gelirken eğilerek selam verir ve oy pusulasını alır)–

-Uzatmalı Sıtkı (Komutan): Haydi imam efendi haydi....

15. Sahne [Başlangıç: 01.11.08 – Bitiş: 01.11.34]

Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, köy muhtarlığında kullanılan oyların açıklanması için diğer köylülerle birlikte beklemektedir. Muhtarlık odasında komutan, zarfları açıp oyları saymaktadır. Oylar Baradan'a çıktıkça alaycı bir şekilde gülmektedir. Karakter = İmam karakteri, muhtarlık odasında –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş durumdadır. Diyalog ortamı yoktur.

16. Sahne [Başlangıç: 01.11.47 – Bitiş: 01.11.54]

Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, köy muhtarlığında kullanılan oyların açıklanması için diğer köylülerle birlikte beklemektedir. Muhtarlık odasında komutan, zarfları açıp oyları saymaktadır. Oylar ardı ardına Baradan'a çıktıkça alaycı bir şekilde gülmektedir. Karakter = İmam karakteri, muhtarlık odasında –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş durumdadır ve tespih çekmektedir. Diyalog ortamı yoktur.

17. Sahne [Başlangıç: 01.12.03 – Bitiş: 01.13.09]

Betimleme: Sosyal bağlam = İmam karakteri, köy muhtarlığında kullanılan oyların açıklanması için diğer köylülerle birlikte beklemektedir. Muhtarlık odasında komutan, seçim sonuçlarını açıklamaktadır. Kazanan Baradan olduğu için alaycı bir şekilde gülmektedir. Karakter = İmam karakteri, muhtarlık odasında –cami dışında- keçi sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş durumdadır ve tespih çekmektedir. Diyalog ortamı vardır.

(Komutan seçim sonuçlarını açıklarken)–

-Uzatmalı Sıtkı: Seçim neticesini açıklıyorum. Altındış 2 rey, Baradan: 102 rey. Yeni muhtarınız Baradan'dır hayırlı olsun.

(İmam diğer köy halkıyla birlikte kahkahalarla gülmektedir)–

-Altındış: Lan, verdiğim paralar haram olsun zehir zıkkım olsun. Kur'an'a el bastınız.

(Gülüşmeler)–

-İmam: (Gülerek) Eeee takkiye yaptık...

-Altındış: İnşallah çarpılırsınız lan!

(Bu sırada imam kahkahalar atarak çarpılma taklidi yapar)–

Tablo-5: 'Yüz Bin Kibrit/Memlekette Demokrasi Var' isimli filmdeki tematik negatif imaj sahneleri

Tematik imaj sahneleri [-]	n	%
(a) Kumar oynama	5	19
(b) Rüşvet alma	3	11

(c) Meslek etiğine aykırı sosyal ortamda bulunma	6	22
(d) Meslek etiğine aykırı beden dili kullanma	11	41
(e) Kutsal inancı hafife alma	2	7
T o p l a m	27	100
Sosyal bağlam +/- imajinatif semboller – (n=6):		
[sarı, cübbe, tespih, gümüş yüzük, keçi sakal, Kur'an]		

Öncelikle film senaryosunda yer alan imam tiplemesinin içinde bulunduğu sosyal bağlama göre negatif içerikli imajinatif sembollerin (i) sarı, (ii) cübbe, (iii) tespih, (iv) gümüş yüzük, (v) keçi sakal ve (vi) Kur'an-ı Kerim' olduğu saptanmıştır. Senaryo boyunca imam karakterinin görüntülediği toplam sahne sayısının 17 olduğu görülmüştür. İncelenen film senaryosu içerisinde, değerler psikolojisi bağlamında mesleki kimlikle uyummayan sosyal bağlama göre tematik imaj sahneleri incelenmiş ve nicel oranları verilmiştir. Bu bağlamda Tablo-5'e göre imam karakterinin beş sahnede (% 19) kumar oynarken; üç sahnede (% 11) rüşvet alırken; altı sahnede (% 22) meslek etiğine aykırı ortamda bulunurken (örneğin; kumar oynanan sosyal ortamda bulunma); on bir sahnede (% 41) meslek etiğine aykırı beden dili kullanırken (örneğin; küçümseyici ve hafife alıcı gülümsemeler); son olarak da iki sahnede (% 7) kutsal inancı hafife alırken (örneğin; rüşvet alma karşılığında sözünü tutma anlamına gelen Kur'an'a el basma ve takkiye söyleminde bulunma) görüntülediği tespit edilmiştir.

İkinci film: Dondurmam Gaymak

Süre: 100 dakika

1. Sahne [Başlangıç: 7.35 – Bitiş: 7.48]

Betimleme: Sosyal bağlam = Hoca karakteri sahnede yoktur. Ancak çocuklar bisikletleriyle yaz Kur'an kursunun verildiği cami avlusuna girerken görülmektedir. Bu sırada şadırvanda bir kişi abdest almaktadır. Diyalog ortamı yoktur.

2. Sahne [Başlangıç: 7.57 – Bitiş: 9.30]

Betimleme: Sosyal bağlam = Hoca karakteri, caminin içinde yaz Kur'an kursuna gelen çocuklardan sûre-dua ezberi almaktadır. Karakter = Hoca karakteri, cami içinde normal sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymeyip başında sadece namaz takkesi bulunmaktadır. Diyalog ortamı vardır.

(Çocuklardan birisi ezberini verirken)-

-Hoca: Aferin len Kamil sana. Aferin. Hadi bakalım şimdi dükkânı aç...

-Hoca: Sen gel bakem Kerim. Bir de seni dinleyelim...

(Çocuk gelip dua ezberini hocaya verirken ezberlediğini unuttur. Hoca kısa hatırlatmalar yapar ve ekler)-

-Hoca: Len oğlum bir buçuk aydır bi ettehiyyatüyü niye geçemeyip durun len sen. Kardeşinden biraz feyiz alsana kerata.

(Çocuklar arasında gülüşmeler olur)-

-Hoca: Susun len susun! Sus! Sus! Ne gülüp duruyunuz... "Kapaksızlar"... Sanki sizin durumunuz çok iyi de. Tencere dibin kara seninki benden kara....

(Kız öğrencilerden birisi söze girer)-

-Kız öğrenci: Hocam bizim üstümüze şadırvandan suyu alıp alıp serpiyorlar...

-Hoca: Len oğlum, hem duanı ezberlemiyon, hem de camii de bi dolu şenlik yapıyon len. Bana bak, yarın ettehiyyatüyü ezberlemeden gelersen hem babana söylicem hem de öğretmenine söylicem. Zaten ezberlemezsen gelme len. Gelme. Adamı zorla günaha sokuyonuz oğlum... Tövbe tövbe...

3. Sahne [Başlangıç: 11.38 – Bitiş: 13.49]

Betimleme: Sosyal bağlam = Hoca karakteri, caminin içinde yaz Kur'an kursuna gelen çocuklara din dersi vermektedir. Karakter = Hoca karakteri, cami içinde normal sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymeyip başında sadece namaz takkesi ve elinde tespih bulunmaktadır. Diyalog ortamı vardır.

(Hoca çocuklara camide ders verirken)-

-Hoca: Pekiii! söyleyin bakem guslün farzı kaçtır?

-Çocuklar (hep bir ağızdan): Üüüüüüç...

-Hoca: Aferin. Birincisi ağızımızı üç kere suyla ne yapıyoruz... Gargara yapıyoruz. Güzel. İkincisi yapıyoruz? Burnumuzu güzelce temizliyoruz üç kere suyla. Üçüncüsü yapıyoruz bütün vücudumuzu tertemiz yıkıyoruz. Unutma, temizlik imandandır. Pekiii söylen bakem ne zaman gusül abdesti alırız?

-Erkek Çocuk: Asmaya su yürüyünce.

(Çocuklar arasında gürültülü biçimde gülüşmeler)-

-Hoca: Sus ulen sus sus. Kapaksız. Bir aydır daha bi duayı ezberleyemiyon sonra böyle şeyleri de pek biliyon... Şimdi insan cenabet olunca, yani cünüp olunca nolur... Uğru kaçır. İbadet edilmez. Murdar olur insan murdar. Peki söylen bakem hangi durumlarda cenabet olunur...

(Çocuklar arasında fısıldaşmalar olur)-

-Hoca: Şimdi erkekler akıl baliğ olunca gece rüyalarında şeytan kızları görürler. İşte bu şeytan kızları yüzünden erkekler sabahları kalktıklarında iç donları ıslak olur. Kızlarda buluş çağına gelince aybaşı olurlar... İşte böyle durumlarda napmak lazım, boy abdesti almak lazım. Bi de cimadan sonra.

-Erkek Çocuk: Cima ne demek hocam?

-Hoca: Cima... Cima şey demek, erkekle kadının şey olması cimaaa... Cima, erkekle kadının yek vücud olması demek.

-Erkek Çocuk: Bi nevi montaj yani...

(Çocuklar yine sesli bir şekilde gülüşürler. Hoca katılır ve başparmağı ile onay işareti yapar)-

-Hoca: Susun len susun! Sus! Sus! Ne karıştırıyor len ne montajı kuntajı. O nerden çıkıyor... Oğlum, kızım gülüp durmayın sizde ayı mı oynuyo burda yahu... Hadin tamam bitti bugün, bugün bitti hadin hadin... Yarın gelin bak aynı saatte hadi...

(Çocuklar sevinerek ve koşarak camiden çıkarlar)-

Tablo-6: 'Dondurmam Gaymak' isimli filmdeki tematik negatif imaj sahneleri

Tematik imaj sahneleri [-]	n	%
(a) Pedagojik olmayan bilgi aktarımı	3	43
(b) Pedagojik olmayan tutum	1	14
(c) Meslek etiğine aykırı söylemde bulunma	2	29
(d) Meslek etiğine aykırı beden dili kullanma	1	14
T o p l a m	7	100
Sosyal bağlam +/- imajinatif semboller – (n=4): [cami içi-mekân, tespih, takke, normal sakal]		

Yukarıdaki film senaryosunda yer alan (Egeli) hoca tiplemesinin sosyal bağlama göre negatif içerikli imajinatif sembollerinin bulunmadığı saptanmıştır. Dolayısıyla ilgili tabloda yer alan imajinatif sembollerin bu film için sosyal bağlama uygun kullanıldığı söylenebilir. Senaryo boyunca hoca karakterinin negatif tematik imaj sahnelerinin görüntülediği toplam sahne sayısının üç olduğu görülmüştür. İncelenen film senaryosu içerisinde, değerler psikolojisi bağlamında mesleki kimlikle uyuşmayan tematik imaj sahneleri incelenmiş ve oranları verilmiştir. Bu bağlamda Tablo-6'ya göre hoca karakterinin üç sahnede (% 43) pedagojik olmayan bilgi aktarımında bulunurken (örneğin; 'cünüp olunca uğur kaçır...murdar olur...cimadan sonra...'); bir sahnede (% 14) pedagojik

olmayan tutum gösterirken (örneğin; ‘...ezberlemezsen gelme len gelme...’); iki sahnede (% 29) meslek etiğine aykırı söylemde bulunurken (örneğin; ‘...kapaksızlar...’ [sünnetsizler anlamında]); son olarak da bir sahnede (% 14) meslek etiğine aykırı beden dili kullanırken (örneğin; cımanın çocukça argo cevabına eliyle onay işareti yapma) görüntülediği tespit edilmiştir.

Üçüncü film: Kibar Feyzo

Süre: 91 dakika

1. Sahne [Başlangıç: 11.10 – Bitiş: 12.35]

Betimleme: Sosyal bağlam = Topal Hoca camide namaz kılmak için cami dışında abdest almaktadır. Karakter = Topal Hoca karakteri, cami dışında dağınık sakallı ve özensiz biçimde kıyafet giymiştir. Mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymeyip başında sadece namaz takkesi bulunmakta ve bol kesim şalvar giymektedir. Diyalog ortamı vardır.

(Feyzo’nun annesi Sakine Kadın ile Hacı Efendi arasındaki konuşma)-

-Sakine Kadın: Oğlan iyice dellenmiş hacı efendi. Kara sevdaya tutulmuş.

-Hacı Efendi: Bunun tek çaresi Feyzo’yu Topal Hoca’ya okutmak. Nefesi çok keskindir bacım...

(Konuşmaları duvar arkasından duyan Feyzo koşarak Topal Hoca’nın yanına gider ve o sırada abdest almakta olan hocanın yanına oturarak abdest almaya başlar)-

-Kibar Feyzo: Bismillahirrahmanirrahim. Hoca efendi anam sana gelecek.

-Topal Hoca: Neçe ananın derdi?

-Kibar Feyzo: Dert bende deva sende... Bismillaaaah...

(Yanında abdest alan “Bilo”ya vurarak yana kaydırır)-

-Bilo: Ne itip duruyosun ula!

-Kibar Feyzo: Sus günah abdest alıyosun e*** e***... Euzubillah... Beni okutacak sana. (Hocaya dönerek) Kara sevda olmuşam çünkü.

-Topal Hoca: Heç öyle bi hal görmüyom sende.

-Kibar Feyzo: Bi yüzlük var sana helalinden. Çarem de şu Gülo ile evlenmem. Anamı razı et.

-Topal Hoca: Çok az... İki yüzlük birde horoz, hem de iri.

-Kibar Feyzo: Nerden bulam horozu, yüz elli gayme verek sulh olak.

-Topal Hoca: Kurtarmaz, bir de tavuk...

(O sırada Feyzo, Topal Hoca'nın cebine parayı ilıştırır ve ekler)-

-Kibar Feyzo: Anlaştık...

(Hoca kalkıp gider)-

2. Sahne [Başlangıç: 12.53 – Bitiş: 14.02]

Betimleme: Sosyal bağlam = Topal Hoca evde kara sevdaya tutulmuş olan Feyzo'nun şifa bulması için üfürükçü hoca rolünde okumaktadır. Karakter = Topal Hoca karakteri, cami dışında dağınık sakallı ve özensiz kıyafetiyle görülmektedir. Mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymeyip başında kasketi (altından namaz takkesi görünecek biçimde) bulunmaktadır. Elinde tespih olan (üfürükçü hoca) tiplmesiyle Feyzo'nun yüzüne üfürmektedir. Diyalog ortamı vardır.

(Sakine Kadın, Feyzo ve Topal Hoca birlikte aynı ev ortamında görülmektedir)-

-Sakine Kadın: Aman iyi oku hoca efendi bu deli oğlana. O namussuz Hacı Hüso'nun kızından soğut, yoksa ocağımız batar.

(Topal Hoca elinde tespih ile Feyzo'nun yüzüne doğru üflemeğe başlar)-

-Kibar Feyzo: Kız üfleme yüzüme Gülo'm... Valla fena oliyem ha!

-Sakine Kadın: Oğlum o Gülo değel... Hoca efendi tanımadın mı?

-Kibar Feyzo (Annesine yönelerek): Ne güzel sesin var Gülo'm. Bülbül gibi şakıysın.

(Feyzo annesini Gülo'ya benzeterek peşinden koşar)-

-Sakine Kadın: Hoca efendi yetiş bu, Gülo diye beni b***.

(Tam Topal Hoca ayırırken bu kez de hocaya yönelir)-

-Kibar Feyzo: Depişmene kurban olam Gülo'm...

-Topal Hoca: Bırak direm ula başlarım verdiğin yüz elli kâğda.

-Kibar Feyzo: Bir de tavuk var ya.

-Topal Hoca: La bırak... Has***tir...

-Kibar Feyzo: Şşş tamam anlaştık.

-Sakine Kadın: Oğlum bırak günahtır Hoca efendiye... Feyzooo, oğlum kurban olam ben yavrurum Allah'ım Ya rabbim!

(Hoca efendi ve annesi kendini apar topar dışarı atar)-

-Sakine Kadın: Vay başıma küller yağa... Bu oğlan iflah olmaz.

-Topal Hoca: Olmaaaz, olmaaazz...

-Sakine Kadın: Geberse de almam o kahpeyi. Sen bir kere daha okuyup üflesen ya...

-Topal Hoca: Sen ne diyon Sakine Kadın. Biraz daha dursak o bizi üfler. Sevdanın hem de karasına tutulmuş bu salak oğlan. Mümkünü yok alacaksın kızı.

-Sakine Kadın: Ölürem de almam o şıfıntıyı Topal Hoca... Gebersin...

3. Sahne [Başlangıç: 17.20 – Bitiş: 18.47]

Betimleme: Sosyal bağlam = Topal Hoca köy meydanında minarenin altında bir grup köylüyle beraber minareye çıkan Feyzo'yu indirmek için çaba harcamaktadır. Karakter = Topal Hoca karakteri, cami dışında dağınık sakallı ve dağınık kıyafetli biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymeyip başında kasketi (altından namaz takkesi görünecek biçimde) ve elinde bastonu bulunmaktadır. Diyalog ortamı vardır.

(Topal Hoca bir grup insanla cami önüne yürürken Feyzo minarede ezan okumaktadır)-

-Bir köylü: Aha ben demedim mi bu oğlan kendini minareden aşağı atacak diye.

-Bir başka köylü: Ula kapat şu uğursuz çeneni.

(Bu sırada Feyzo ezan okumayı bırakıp şarkı söylemeye başlamıştır ve köylüler Feyzo'yu aşağıya indirmek için bağırılmaktadır. O sırada annesi gelir)-

-Sakine Kadın: Feyzo, oğlum!

-Kibar Feyzo: Gülo'm..

-Topal Hoca: Aha ben demişem bütün günahı vebali senin boynunadır kadın.

-Bir köylü: Oğlundan daha mı kıymetlidir alacağın... Bırak bu gavur inadını Sakine Aney. Oğlan kendini minareden atıy...

-Bilo: Yok canım polüm yapıyor hiç atmaya gönlü yok.

-Sakine Kadın: Sus ula itoğlu! Feyzo, aşağı in oğlum ananın bi danesi gözümün nuru in aşağı gurban olam yavrum.

(Feyzo şarkı söylemeye devam eder)-

-Sakine Kadın: B***nu yiyem oğlum in aşağı anan gurban olsun sana. Köyün bütün kızları feda olsun. Aldım da verdim de aşağı in... Hadi anaaam!

-Kibar Feyzo: Ya cayarsan?

-Bilo: Cayar cayar inme atla aşağı Feyzo!

4. Sahne [Başlangıç: 21.54 – Bitiş: 22.16]

Betimleme: Sosyal bağlam = Topal Hoca, Gülo'nun babasının evinde Gülo'nun başlık parasını konuşmak için bulunmaktadır. Topal Hoca ise içeride yapılan açık arttırmalara karşı pasif durumdadır. Karakter = Topal Hoca karakteri, ev ortamında -cami dışında- dağınık sakallı ve dağınık kıyafetli biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymeyip başında kasketi (altından namaz takkesi görünecek biçimde) olup elinde bastonu ve tespihi bulunmaktadır. Diyalog ortamı yoktur.

Tablo-7: 'Kibar Feyzo' isimli filmdeki tematik negatif imaj sahneleri

Tematik imaj sahneleri [-]	n	%
(a) Rüşvet alma	3	7
(b) Mesleki temsil gücü zayıf kılık-kıyafet	5	46
(c) Meslek etiğine aykırı söylemde bulunma		18
(d) Meslek etiğine aykırı beden dili kullanma	1	9
T o p l a m	11	100
Sosyal bağlam +/- imajinatif semboller – (n=5): [tespih, takke, dağınık sakal, baston, şalvar]		

Her şeyden önce film senaryosunda yer alan Topal Hoca tiplemesinin sosyal bağlama göre negatif içerikli imajinatif sembollerinin '(i) tespih, (ii) takke, (iii) dağınık sakal, (iv) baston (topal oluşa vurgu yapmak için) ve (v) şalvar' olduğu saptanmıştır. Senaryo boyunca hoca karakterinin sosyal bağlama göre negatif tematik imaj sahnelerinin görüntülediği toplam sahne sayısının beş olduğu görülmüştür. İncelenen film senaryosu içerisinde, değerler psikolojisi bağlamında mesleki kimlikle uyuşmayan tematik imaj sahneleri incelenmiş ve oranları verilmiştir. Tablo-7'ye göre hoca karakterinin üç sahnede (% 27) rüşvet alma davranışında bulunurken (örneğin; 'iki yüzlük, bir de horoz, hem de iri'); beş sahnede (% 46) mesleki temsil gücü zayıf kılık-kıyafet giyerken; iki sahnede (% 18) meslek etiğine aykırı söylemde bulunurken (örneğin; 'la bırak... has***tir'); son olarak da bir sahnede (% 14) meslek etiğine aykırı beden dili kullanırken (örneğin; üfürükçü hoca görüntüsüyle tespihe okuyup yüzüne üfleme) görüntülediği tespit edilmiştir.

Dördüncü film: Davaro

Süre: 80 dakika

1. Sahne [Başlangıç: 32.50 – Bitiş: 35.05]

Betimleme: Sosyal bağlam = Hoca, cami önünde toplanan cemaate Sülo'nun cenaze namazını kıldırılmaktadır. Karakter = Hoca karakteri, cami dışında dağınık sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş durumdadır. Diyalog ortamı vardır.

(Memo ağlayarak)-

-Memo: Vah benim koç yığıdım aslan Sülo'm nasıl kıydım sana. Senin yerine keşkem ben ölseydim ...

-Sülo: (Tabutun içinden) Ula acep essahtan ölmüyem. Yazıktır bana he... Ağlama Memo ağlama. Beni de ağlatırsın...

-Memo: Vah Sülo, kara topraklarda yatacağın artık, buna hangi can dayanır, seni vuran ellerim kırılardı..

-Sülo: Memo can vallah beni bu kadar sevdiğini bilmezdim, kıyak herifmişsin, ağlama Memo kurban olim... Ula çabuk olun çişim geldi.

-Memo: Dişini sık Sülo şimdi götürük -(ağlayarak)- onu ben taşıyacam bana yükleyin rahmetlinin tabutunu ben taşıyacam.

(Tabutu alırlar ve mezarlığa doğru götürmeye başlarlar)-

-Memo: Allah'ını seven kendi değişmesin yüreğim yaniy. Onu ben taşımak istim mezara kadar. Bunu bana çok görmeyin gardaşlar. Eyy Sülo! Nasıl gömicik seni şimdi kara toprağa.

-Sülo: Ula Memo nasıl gömeceğini sakın unutma hortumu ağzıma vermezsen b*ku yerim.

-Memo: Yok ula bilirim kes sesini gavat duyacaklar... Vah Sülo vahh!

-Sülo: Gurban olam unutma hortum tarafı başa gelecek.

2. Sahne [Başlangıç: 35.10 – Bitiş: 36.45]

Betimleme: Sosyal bağlam = Hoca, cemaatle birlikte Sülo'nun cenazesinin defin işlemleri için mezarlıktadır. Karakter = Hoca karakteri,

camii dışında dağınık sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymiş durumdadır. Diyalog ortamı vardır.

(Mezarlığa gelirler)-

-Hoca: Hadi gömün!

-Memo: Aman dikkat et kardeş başı bu tarafa gelecek (der ve kıblenin tam tersi tarafı gösterir).

- Hoca: Olur mu yanlış iş yapıyorsun başı kibleye doğru gelecek.

-Memo: Ne kıblesi canım kalkıp namaz mı kılacak... Sen başını bu tarafa ver.

- Hoca: Çarpılırız oğlum başı kibleye gelecek çevirin...

-Memo: Yo hortuma gelecek sen çevir.

- Hoca: Olmaz kible.

-Memo: Hortum.

- Hoca: Lan delirdin mi sen hortum da noliy çevirin tabutu.

(Sülo Hocanın dediği gibi kibleye göre gömülmek üzere)-

-Memo : Ula Sülo kusura bakma gittin gardaşım kibleyi hesap etmedik.

-Sülo: Ula Memo boğulacam (tabutun içerisinde ağzına toprak gelmektedir) kurtar...

-Memo: Ula gardaşlar biz tabutu gene ters çevirek, yoksam herif şimdi b*ku yiyecek.

- Hoca: Ulan Memo dellendin mi bunun usulü böyledir devam edin...

-Sülo: Memo, hortum, hortum hortum... Ağzıma değil kırıma giriyor, ters gömdünüz puşt.

(Mezardaki tabutun hareket etmesi üzerine)-

-Bir köylü: Ula hortliyi mi nel!

-Diğer köylü: Toprak kabul etmiyii.. Herif diriliyii...

-Memo: Yo bence geberiyi ya...

(Köylüyle beraber mesleki kıyafetleri üzerinde olan Hoca, korktuğu için arkasına bakmadan mezarlıktan koşarak uzaklaşır)-

3. Sahne [Başlangıç: 56.30 – Bitiş: 56.48]

Betimleme: Sosyal bağlam = Hoca, köy meydanında diğer köylülerle birlikte dağdan inen Memo'yu karşılamaktadır. Karakter = Hoca karakteri, cami dışında dağınık sakallı biçimde mesleki kıyafeti olan sarık ve cübbesini giymemiş olup sivil biçimdedir. Başında namaz takkesi bulunmakta olup kıyafetleri özensiz ve dağınık durumdadır.

Tablo-8: 'Davaro' isimli filmdeki tematik negatif imaj sahneleri

Tematik imaj sahneleri [-]	n	%
(a) Mesleki temsil gücü zayıf kılık-kıyafet	5	62
(b) Meslek etiğine aykırı söylemde bulunma	2	25
(c) Meslek etiğine aykırı beden dili kullanma	1	13
T o p l a m	8	100
Sosyal bağlam +/- imajinatif semboller – (n=4): [takke, dağınık sakal, sarık, cübbe]		

Yukarıda adı geçen filmin senaryosunda yer alan Hoca tiplemesinin sosyal bağlama göre negatif içerikli imajinatif sembollerinin '(i) takke, (ii) dağınık sakal, (iii) sarık ve (iv) cübbe' olduğu saptanmıştır. Senaryo boyunca Hoca karakterinin negatif tematik imaj sahnelerinin görüntülediği toplam sahne sayısının dört olduğu görülmüştür. İncelenen film senaryosu içerisinde, değerler psikolojisi bağlamında mesleki kimlikle uyuşmayan tematik imaj sahneleri incelenmiş ve oranları verilmiştir. Bu bağlamda Tablo-8'e göre Hoca karakterinin beş sahnede (% 62) mesleki temsil gücü zayıf kılık-kıyafet giyerken; iki sahnede (% 25) meslek etiğine aykırı söylemde bulunurken (örneğin; '...çarpılırız oğlum');

son olarak da bir sahnede (% 13) meslek etiğine aykırı beden dili kullanırken (örneğin; -sözde- ölünün mezardan hortlaması üzerine korkudan kaçıp gitmesi) görüntülediği tespit edilmiştir.

Sonuç

Sinema endüstrisi, izler kitle üzerinde algısal değişim yapma gücüne sahiptir. Küreselleşme süreciyle birlikte üretilen filmlerin daha geniş izleyici kitlelerine ulaşma olanaklarında doğal bir artış görülmüştür. Sinema filmlerinin kitlelerin düşünce ve davranış normları üzerindeki potansiyel psiko-sosyo-teolojik etkileri kaçınılmazdır. Bu çalışmada kullanılmak üzere belirlenen ‘Yüz Bin Kibrit / Memlekette Demokrasi Var-(2010), Dondurmam Gaymak-(2005), Kibar Feyzo-(1978), Davaro-(1981)’ isimli Türk sinema filmlerindeki din görevlisi imajı, doküman inceleme ve içerik analizi yöntemleri kullanılarak değerler psikolojisi perspektifinden hareketle ‘değer-yoksun dindarlık’ kategorisinde analiz edilmiştir. Filmler, bir kodlama cetveli geliştirilerek din görevlisi imajının verildiği sahnelerin sayısı, bu imaj verilirken sahnenin olumlu veya olumsuz sosyal bağlama göre hangi temayı işlediği ve din görevlisi karakterlerinin sosyo-ekonomik statüleri açısından içerik analizi yardımıyla incelenmiştir. Dolayısıyla adı geçen sinema filmlerinde din görevlisi imajının, söz konusu mesleğe ilişkin Türk kamuoyunda nasıl negatif bir algısal kimlik oluşturulmaya çalışıldığı üzerinde durulmuş; bir diğer ifadeyle ideolojik tabanlı hangi okuma biçimleriyle kod açılma yapıldığı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada ilk olarak analizi yapılan “Yüz Bin Kibrit / Memlekette Demokrasi Var” (2010) isimli sinema filmine bakıldığında, din görevlisi mesleğinin gerektirdiği değer-tercih sıralamasında kesinlikle yer almayan ve/veya almaması gereken tutum ve davranışların açık bir kod açılma yoluyla gösterime sokulduğu saptanmıştır. Yani adı geçen filmdeki ‘imam’ karakterine, senaryonun başından sonuna kadar olumsuz bir mesleki kimlik yüklemesinin yapıldığı görülmüştür. Böyle bir karakter üzerinden mesleki kimliğiyle asla bağdaşmayacak olan (i) kumar oynayan, (ii) oy kullanma gibi son derece önemli bir vatandaşlık göreviyle ilgili milli bir değeri rüşvet karşılığı parayla satan, (iii) mesleğin bir parçası olan toplumdaki ‘kanaat önderliği’ kimliğinden son derece uzak bir değerler göstergesine sahip din görevlisi imajı verilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla din hizmetleri meslek grubunun aktörü olarak filmdeki din görevlisi karakterinin, gerek dinsel değerler gerekse etik değerler açısından tutum

ve davranışlarıyla bağdaşması mümkün olmayan ‘kumar oynama’ ve ‘oyunu parayla satma’ biçiminde ortaya çıkan çarpıcı bir değer-yoksun dindarlık tipolojisi çizdiği söylenebilir. Ayrıca filmde kullanılan imajinatif sembollere bakıldığında mesleki çağrışımı güçlü olan sarık, cübbe ve tespih gibi sembollerin mesleki mekân ve sosyal bağlamı dışında kullanılmış olması da değerler psikolojisi açısından sorunlu bir tablo ortaya çıkarmıştır (ayrıca bkz. Tablo-5).

Öte yandan ‘Dondurmak Gaymak’ (2005) adlı sinema filminin semantik açıdan içerik analizi yapıldığında, bu film senaryosundaki din görevlisi imajına bir önceki filme göre daha hafif düzeyde sosyal bağlama dayalı negatif bir imajinatif yükleme yapıldığı gözlenmiştir. Filmin komedi türünde olması sebebiyle senaryoda yer alan diğer karakterlerden beklenen komiklik olgunun mesleki kimlik hassasiyeti gözetilmeksizin din görevlisi rolündeki Egeli Hoca’ya da yüklenmiş olduğu saptanmıştır. Böyle bir sinematografik kaygı da, doğal olarak filmde yer alan din görevlisi karakteri üzerinden din eğitimi bağlamında bazı pedagojik yanlışların yapılmasına yol açmıştır. Yani adı geçen karaktere yüklenen ‘komik hoca’ tiplemesi, beraberinde meslek etiğiyle uyuşmayan söylemler ile beden dili kullanımına neden olduğu gibi aynı zamanda pedagojik olmayan tutum ve davranışları da ortaya çıkarmıştır. Ayrıca filmde sosyal bağlama dayalı kullanılan imajinatif sembollere bakıldığında mesleki çağrışımı güçlü olan sarık, cübbe, tespih, namaz takkesi gibi sembollerin mesleki mekân bağlamında pozitif kullanılmış olması Türk sinemasında din görevlisi tiplemesinin normal sınırlara yaklaşması bakımından dikkate değer olumlu bir girişim olarak değerlendirilebilir (ayrıca bkz. Tablo-6).

Araştırmada içerik analizi yapılan bir diğer sinema filmi de “Kibar Feyzo”dur (1978). Önceki filmlere göre sinematografik kalite ve içerik açısından eski kuşak bir sinema filmi olarak senaryodaki din görevlisi imajına bakıldığında, sosyo-ekonomik olarak daha çok alt gelir grubundan ve yaşlı bir karakterin yer aldığı tespit edilmiştir. Burada fiziksel bir eksiklik anlamında din görevlisinin ayağının sakat olması, ‘Topal Hoca’ tiplemesi olarak senaryoda yer almasını gerektirmiştir. Buradaki din görevlisi tiplemesine bakıldığında, bu tür bir fiziksel eksiklik üzerinden mesleğin itibarsızlaştırılmasına yönelik bilinçaltı bir çağrışım amaçlanmış olabilir. Bu sebeple mesleğe negatif bakışın bir ürünü olması sebebiyle üzerinde durulması gereken bir diğer konudur. Filmin komedi türünde olması, -bir önceki filmde olduğu gibi- bu senaryoda yer alan din

görevlisi imajı için de meslek etiğiyle uyuşmayan ve değerler psikolojisi açısından problemlı sahnelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dolayısıyla bu araştırma için analizi yapılan birinci ve ikinci filmdeki din görevlisi karakterlerinin sosyal bağlama göre negatif imajlarının bu filmde toplandığı görülmektedir. Bunun yanı sıra filmde sosyal bağlama göre kullanılan imajinatif sembollere bakıldığında ise mesleki çağrışımı güçlü olan sarık ve cübbe yerine düşük çağrışimli tespih, namaz takkesi ve dağınık sakal gibi mesleki sembollerin mesleki mekân bağlamının dışında kullanılmış olduğu saptanmıştır (ayrıca bkz. Tablo-7).

Bu çalışma için seçilen son film olan “Davaro”nun (1981) senaryosundaki din görevlisi imajı açısından sinematografik örgüsüne bakıldığında ise ‘Kibar Feyzo’ filmindeki tiplere yakın bir karakterin yer aldığı söylenebilir. Yine bu filmde de, bir öncekinde olduğu gibi komedi kaygısı, din görevlisi imajı için negatif doğurgular ortaya çıkarmıştır. Bu filmde sosyal bağlam negatif imaj sahneleri olarak mesleki temsil gücü oldukça düşük profilli bir giyim tarzının ön planda olduğunu söylemek mümkündür. Değerler psikolojisi açısından sorunlu olan meslek etiğine aykırı söylemde bulunma ve beden dili kullanma durumunun -yine bir öncekinde olduğu gibi- bu film için de imajinatif problem ortaya çıkardığı söylenebilir. Ayrıca, senaryoda kullanılan sosyal bağlama dayalı imajinatif sembollere bakıldığında ise mesleki çağrışımı güçlü olan sarık ve cübbenin mesleki mekân bağlamından ayrılması fakat görev tanımı içinde kalacak biçimde kullanıldığı tespit edilmiştir (ayrıca bkz. Tablo-8).

Fotoğraf-1: Filmlerdeki din görevlilerinin mesleki kimliğe vurgu yapan imajinatif görüntüleri





Türk sinema tarihine bakıldığında, bir meslek grubu olarak ‘din görevlisi/imam’ karakterinin sosyal bağlama göre imajinatif olarak daha çok ‘kılık-kıyafet’ yönüyle “bakımsız hoca” teması üzerinden olumsuz gösteriminin ön plana çıkmış olduğu görülmektedir (bkz. Fotoğraf-1). Özellikle eski kuşak sinema filmlerinde (örnek: Kibar Feyzo & Davaro) sosyo-ekonomik profilli ve kişisel bakım düzeyi /personal care düşük bir imajın verilmeye çalışıldığı söylenebilir. Bunun yanı sıra bu film senaryolarındaki din görevlisi karakterine, ‘(i) duygusal / emotional; (ii) manevi / spiritual; (iii) ruhsal / mental; (iv) fiziksel / physical’ boyutları olan ‘kendi kendine bakım / self-care’ olgusu (Hammel, 2009: 107-114; Votova & Wister, 2006: 21-27) bağlamında da bakılabilir. Buna göre ilk olarak, mesleğin ontolojik yapısı gereği ‘manevi / spiritual’ boyutunun – bu makalede kavramsallaştırılan- değer-yoksun dindarlık tipolojisi bağlamında sorunlu/patolojik olduğu vurgulanabilir. Ayrıca bu filmlerin senaryolarındaki din görevlisinin sahip olduğu kendi kendine bakım olgusunun tüm boyutlarının da düşük profilli olduğu iddia edilebilir.

Nitel metodoloji kullanılarak yapılan bu araştırma sonucunda; (i) ideolojik bağlamda kendilerini din karşıtı konumlandıran yönetmen, senarist ve oyuncu gibi sinema aktörleri tarafından Türk sinemasındaki din görevlisinin, bilinçli olarak ‘ırz düşmanı, sahtekâr, üçkâğıtçı, kumarbaz, maddi kazanımları ön planda tutan, toplum önderliğinden ve dinî liderlikten uzak’ biçimde betimlendiği; (ii) söz konusu mesleğe ilişkin olumsuz kalıp yargı oluşturan sosyal bağlama dayalı bu imajinatif yaklaşımın, -ilk kez bu makalede yeni bir modelleme olarak ortaya atılan- değer-yoksun dindarlık tipolojisinin semantik içeriğiyle örtüştüğü; (iii) bu dindarlık tipolojisi dikkate alındığında, ideoloji tabanlı Türk sinemasının

dinsel, etik ve mesleki kimlik değerleriyle uyuşmayacak biçimde adı geçen meslek grubunu sosyolojik olarak içinde yaşadığı toplumda değersizleştiren bir yaklaşım ortaya koyarak değer-yoksun dindarlık örüntüsüne sahip bir din görevlisi imajı çizdiği; (iv) üzerinde çalışılan sinema filmlerinden özellikle ‘Memlekette Demokrasi Var’ filminde yer alan din görevlisi imajının, diğer filmlere göre değer-yoksun dindarlık tipolojisiyle daha fazla örtüştüğü saptanmıştır.

Türk sinemasında yer alan din görevlisi imajının olumsuz değerlendirildiği film senaryolarında genel olarak; (a) bilişsel bağlamda ideolojik tabanlı çağdaşlık karşıtı, fundamentalist köklere sahip, gerici ve yobaz din görevlisi; (b) davranışsal bağlamda ise değer temaları ön planda tutularak mesleki kimlik ve temsil gücüyle uyuşmayan, teolojik ve etik değerlerden yoksun bir din görevlisi imajı sunulmaya çalışıldığı görülmektedir. Kendilerini ideolojik anlamda din karşıtı olarak konumlandıran sinema aktörlerinin, çalışmalarında temsil ettiği dinsel ve etik değerlerden yoksun biçimde olumsuz davranışsal parametreleri ağırlıkta olan din görevlisi imajını ön planda tutma çabalarının olduğu dikkati çekmektedir. Ancak tüm bu olumsuz imajinatif tabloya karşın spesifik olarak konuya ilişkin genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, son dönem filmlerdeki din görevlisi imajının eski kuşak filmlere kıyasla – görece- olumlanacağı öngörülebilir. Zira 2000’li yıllarda Türkiye’de üretilen sinema filmlerine bakıldığında, “yaşamın esas olan din” anlayışı yerine, “yaşamın bir parçası olan din” anlayışının vurgulandığı bir yaklaşımın ortaya çıktığı görülmektedir. Son dönem filmlerin favori konularından birini de din oluşturmaktadır. Bu filmlerde, yobaz karakterli din adamları yerine artık “Adem’in Trenleri”nde (2007) olduğu gibi olumlu din görevlisi imajının öne çıkarıldığı görülmektedir (Lüleci, 2008, s. 137’den akt. Özdemir, 2011: 27-29).

Yukarıda verilen araştırma sonuçları çerçevesinde konunun teorik arka planına bakıldığında, imgeler dünyası ile gerçek dünya ayrımının yapıldığı sinema sanatında ele alınan temayla ilgili izleyicilerin görsel ve işitsel kodları üzerinden zihinsel temsillerinin yeniden oluşturulduğu söylenebilir. Konuya İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneği içerisinde yer alan S. Hall’ın ‘kodlama ve kod açılama / encoding-decoding modeli’ bağlamında yaklaşıldığında, sinema ürünleri üretim ve tüketim olarak iki ayrı gösterge bilimsel süreçte kavramlaştırılabilir. Bu modele göre sinema senaryoları kodlanmış anlamlar bütünüdür. Bu anlamlar, film üzerinden

farklı alıcılara dağıtılır. Ayrıca oluşturulan söylemin etkili olabilmesi için sosyal pratiklere dönüştürülmesi gerekmektedir. Birtakım kodlar, belli dil topluluklarına ve kültürlerine geniş ölçüde dağıtılmış ve çok erken yaşlarda öğrenilmiş olabilir ki, bunlar yapılandırılmış olarak değil, doğuştan verilmiş gibi görünür. Basit görsel işaretler evrenselliğe yakın olarak elde edilirken; doğal görsel kodlar ise kültüre özgü kabul edilir. Ancak bu hiçbir koda müdahale edilmediği anlamına gelmez.

Ayrıca yukarıda söz edilen modele göre, kodların düz anlam ve yan anlamları vardır. Kodların düz anlamları herkes tarafından aynı algılanabilirken onlara yüklenen yan anlamlar farklı yorumlamalara yol açabilir. Bununla birlikte, üretim sürecinde oluşturulan anlam ile tüketim sürecinde alınılan/algılanan anlam aynı olmayabilir. Nitekim izleyiciler birbirlerinden farklı geçmişlere, bilgi ve deneyimlere sahip olduklarından üretim esnasında kodlanan anlamları farklı açımlayıp farklı yorumlayabilirler (Hall, 2006; Mutlu, 2008; Yücel, 2015: 7-8).

İzleyiciler, kendilerine iletilen kodları anlama ve yorumlamada semantik olarak '(i) egemen okuma, (ii) müzakereli okuma ve (iii) muhalif okuma' biçiminde üç farklı okuma davranışı sergileyebilir. Bunlardan egemen okuma biçiminde izleyici, mesajı/gönderilen kodu, kodlanan anlamıyla okur. Bir başka deyişle, izleyici gönderilen mesajın anlamlarını olduğu gibi yani kodlayıcı profesyonellerin ürettiği şekliyle ve sorgulamadan kabul eder. Müzakereli okuma biçiminde ise izleyici, anlamı olduğu gibi kabul etmek yerine semantik bir uzlaşmaya vararak okur. Bu okuma ve yorum davranışında izleyici, gönderilenin bazı bölümlerine uyum sağlarken; bazı bölümlerine karşı duruş sergileyebilir. Özetle bu okuma biçimi, kabul edilen ve reddedilen unsurların karışımından oluşur. Dolayısıyla bu okuma biçiminde izleyicilerin filmleri daha sorgulayıcı bir yaklaşımla okudukları söylenebilir. Karşıt okuma biçimi de, karşılaştıkları her metne karşı durmayı alışkanlık yapan izleyicilerin yaklaşım şeklidir. Bir başka deyişle izleyici, düz anlam ve yan anlamların hepsini çözümler ve bu mesajların tam zıt yönünde bir kod açıklama yapar. Gönderilen mesajın bütünlüğünü tamamen bozarak tercih ettiği bir kodla alternatif referans çerçevesinde senaryoda yeniden bir bütünlük kurar. Özetle, egemen okuma baskın ideolojiyi destekler, yani izleyici kodlanan metinleri kodlandığı şekliyle kabul eder. Müzakereci okuma, belli kodları kabul eder diğerlerini reddeder. Karşıt

okuma ise egemen kodları belirler ve reddeder, denilebilir (Yücel, 2015: 8-9).

Yukarıdaki sözü edilen modelleme kapsamında Türk sinemasındaki din görevlisi imajı üzerine semantik analizler yapılacak olursa, öncelikle sinema sektörü aktörlerinin (yönetmen, yapımcı, senarist, oyuncu vs.), sahip oldukları ideolojik düşünce dünyalarının bu imajı sinemaya yansıtmada oldukça belirleyici olduğu söylenebilir. Yani sinema sektörü, yukarıdaki üç temel tutumdan birini önceleyerek din görevlisi sunumu yapmakta ve sinema izleyicisi de yine bu temel yaklaşımlardan birini esas alarak kod açıklama sürecine girmektedir. Bu sebeptendir ki, Türk sinemasında din görevlisi imajı, bir türlü olması gereken biçimde sunulamamış ve algılanamamıştır. Kısaca, Türk sinemasında bugüne kadar verilen din görevlisi imajı, 'nikâh ve yağmur duasıyla hatırlanan; muska yazan ve üfürükçülük yapan; cenaze namazında cemaatin önünde yürüyen dağınık sarıklı ve cübbeli; camide söylediklerini kimsenin merak etmediği; kişisel çıkarları için sahip olduğu tüm mesleki değerleri terk edebilecek bir anlayışta yobaz ve makam düşkünü' bir tipten hareketle oluşturulmuştur (Menekşe, 2005: 55). Öte yandan İslâmi değerlere sahip sinema aktörleri tarafından yukarıda sözü edilen bu patolojik din görevlisi imajına karşın –özellikle son dönemde- semantik olarak bağlama dayalı pozitif anlam yüklenerek bir toplum önderi profili taşıyan din görevlisi imajını kuşatan çalışmaların da yapıldığı görülmektedir (örnek sinema filmi için bkz. The İmam, 2005).

Farklı bir din görevlisi imajı çizen filmlerden biri de 2005 yılında gösterime giren "The İmam"dır. Türk sinemasında manevi değerlerin, kişisel tercih ve özgün biçimlerle modernleşmeye eklenmesinin 'The İmam' filmindeki Emre karakteri üzerinden başarıyla temsil edildiğini söylemek mümkündür. O, köye gitmekle aslında kendi iç dünyasına yolculuk eder. Burada bir iç hesaplaşma yaşayıp, arınarak yeniden dış dünyaya döner. İmam hatip lisesinden mezun olan Emre karakteri, bu okulda edindiği değerlerinden ve kimliğinden utanmaktadır. Yurtdışına yüksek lisans yapmaya giden Emre, modern hayatın getirileri arasında kimliğini unutmaya çalışır. "Hacıoğlu" olan soyadını, dinsel çağrışımı engellemek için değiştirir. İmam hatipli olduğunu karısından ve şirket ortağından bile gizler. İlerleyen zamanda lüks bir hayat, iyi bir iş ve bol para edinir. Bir gün kanser olan imam arkadaşı, Emre'den Ramazan ayı boyunca imamlık yapması için yerine birisini bulmasını ister. Emre de

yıllardır imam hatip kimliğinden duyduğu aşağılık kompleksini yenmek için köyde imamlık yapmaya kendi gider. Ramazan süresince köyde imamlık yapan karakter, uzun saçlı, motosiklet kullanan durumu ve çocuklarla girdiği sevecen iletişimle cemaati hayrete düşürür. Onlara dinin yumuşak ve samimi tarafını anlatır. Bu şekliyle din, bir yandan imamın kendi yaşantısında geçiş dönemini belirlemiş, onu kendi içinde yolculuğa çıkartmış, hayat sürecinde radikal kararlar almasına neden olmuştur. Öte yandan alışılmışın dışında olan imam karakteri, farklı tavırlarıyla köylüyü etkilemiş ve çocuklara dini sevdirmiştir (Özdemir, 2011: 28).

Türk sinemasının, 'imam/hoca' tiplmesi üzerinden aslında ideolojik tabanlı bir İslâm'ın değer ve etik prensipleriyle hesaplaşmaya giriştiğini söylemek mümkündür. Bunun için bilinçli olarak 'din görevlisi imajı' üzerinden pek çok şablon kullanılmıştır. Bu şablonlardan bazıları ve izleyici kodları ise şu şekildedir:

(i)-Şablon: Özellikle köy filmlerinde, hep ağanın yanında yer alan, onun şakşakçısı, iş birlikçisi konumundaki üfürükçü imam. İzleyici kodu: Burada imam, toprak sahibi olan ve zulmeden despot köy ağasının yanında yer alırken, bu din adamlarının aslında sömürden yana oldukları, ezilenin değil ezenin yanında buldukları mesajı.

(ii)-Şablon: Komedi filmlerinde görülen, kafasında takke, üçkâğıtçı, stokçu bakkal tiplmesi, yine aydın öğretmene karşı köylüleri örgütleyen yobaz köy imamı. İzleyici kodu: Sosyal gelişmeyi önleyen, toplumla uyumsuz ve dini kişisel çıkarlarına alet ettikleri mesajı.

[Örnekler: "Kibar Feyzo"da, Güllo'ya (Müjde Ar) âşık olan Feyzo'nun (Kemal Sunal) evliliğine karşı çıkan anasının, nefesi keskindir denen Topal Hoca'ya müracaatı, konuşmayı haber alan Feyzo'nun hocanın cebine para sıkıştırıp Güllo ile evlenmeye annesini razı etmesini istediği, elinde tespih üfüren hoca tiplmesi; "Davaro"da, canlı gömülen Sülo (Şener Şen) mezardan çıkmaya çalışınca "-herif diriliyor" diyerek kaçan bir imam imajı].

Yukarıdaki analizlerden de görüleceği gibi bu filmlerdeki din görevlisi, tek boyutlu ve keskin çizgilerle ayrılmış tipler; gerici, yobaz, bilime karşı, birtakım hurafelere inanmış din adamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tiplemenin karşısında ise yeniliği, çağdaşlığı, ilerlemeyi temsil eden aydın bir kahraman karakteri vardır. Bu kahramanlar,

öğretmen ve doktor gibi özellikle yüksek meslek gruplarından seçilmiştir (Menekşe, 2005: 55-57).

Değer-yoksun dindarlık tipolojisi bağlamında Türk sinemasında din görevlisi imajının analiz edilmeye çalışıldığı bu nitel çalışma sonuçları dikkate alarak stratejik bir endüstri olan sinema sektörü ile sinema ve din konusunda uzmanlaşmak isteyen akademisyenler ve ilgili kurumlar için aşağıdaki önerilerde bulunulabilir:

(a) Bu çalışma kapsamında üzerinde analiz yapılan filmler, sadece din görevlisi imajı açısından incelenmiştir. Bundan sonraki çalışmalarda, özellikle yeni nesil sinemalarda dine ilişkin farklı tematik konular (mekân-bağlam ve din ilişkisi vb.) ve kuramların (dinî başa çıkma, bağlanma, yükleme vb) analiz edilmesi yeni bulguların ortaya çıkmasını sağlayabilir.

(b) Çalışmada analiz edilen filmler, sinema tekniği açısından incelenmemiştir. Gelecek çalışmalarda, iletişim uzmanlarının da içinde bulunduğu atölye çalışmaları kapsamında filmlerin teknik açıdan da incelenmesi daha kapsamlı değerlendirmelerin yapılmasına olanak sağlayabilir.

(c) Din psikolojisi alanında yeni bir alt araştırma alanı olarak '**sinema ve din**' konusuna önem verilmeli ve bu konuda dindarlık tipolojileri ve dinsel figürlerin karakter analizleri gibi konularda teorik ve ampirik çalışmalar yapılmalıdır.

(d) Son dönem klinik psikoloji literatürüne bakıldığında terapötik değer taşıyan sinema üzerine sinematerapi adıyla yeni bir terapi yaklaşımının geliştirildiği görülmektedir (Aka & Gençöz, 2010: 69-77). Dolayısıyla değerler psikolojisi yoğunluklu sinema filmleri yapılarak izleyicilere değer temalı aktarımları içeren terapötik yaklaşımlar yönünde bir yol haritası belirlenmelidir.

(e) Sinema filmlerindeki olumsuz din görevlisi imajının düzeltilmesi için toplumsal bir bilinç ve farkındalık platformu oluşturulmalıdır. Bu olumsuz imajı düzeltmede en önemli görev film yapımcılarına düşmektedir. Sinema aktörleri, din ve din adamının, dinî ve ahlaki değerlerin topluma nasıl aktarılacağı konusunda yeterince bilgi sahibi olmaları bir zorunluluktur. Dolayısıyla filmin konusuna göre kullanacakları dinsel sembolleri iyi bilmeli ve toplumdaki yanlış uygulamaları değil, dinin asli kaynaklarını göz önünde bulundurmalıdırlar.

Bu teknik sorunu çözebilmek için sinema filmi yapım şirketleri, mutlaka bir dinsel danışman çalıştırmalıdır. Din temalı senaryolarının içeriklerini oluşturmada bu danışmanlardan teolojik içerikli teknik yardım alınmalıdır.

(f) Türk sinema tarihine bakıldığında özellikle son dönem korku filmlerinde cin, cehennem ve şeytan gibi dinsel motiflerin daha yoğun kullanıldığı görülmektedir (Türkel & Kasap, 2014). Sağlıklı dindarlık formlarının geliştirilebilmesi için bu sembollerin teolojik bağlama uygun kullanılmasına özen gösterilmelidir.

(g) Din görevlileri, kendi mesleki kimlikleriyle ilgili toplumda var olan olumsuz düşüncelerin giderilmesi için gereken oto-kritiği yapmalıdırlar. Bu nedenle din görevlileri, kendilerinde gördükleri eksiklikleri bir an önce giderip bu olumsuz imajı olumluya çevirmek için epistemolojik ve davranışsal bir çaba göstermelidirler.

(h) Sinema ve din konusunda yapılacak teorik ve pratik çalışmaların sağlıklı yürütülebilmesi için iletişim fakülteleri ile ilahiyat fakülteleri arasında ortak akademik platformlar ve lisansüstü programlar açılmalıdır.

(i) Din konusunda bir kamu otoritesi olan Diyanet İşleri Başkanlığı, basın ve yayın kuruluşlarıyla bir araya gelip ortak bir çalışma grubu oluşturmalıdır. Böylesi bir kurumsal çaba, sinema ve dizilerdeki din, dindar insan ve din görevlisi imajının düzeltilmesinde farkındalığı arttırması bakımından önemlidir.

(j) Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından, kurumda çalışan din görevlilerinin –mesleki gelişimlerinden ayrı- kişisel gelişimleri için kurumsal düzeyde hizmet içi eğitim programları düzenlenmelidir (bu konuda geliştirilen uygulamalı bir model için bkz. Koç, 2013).

KAYNAKÇA

- Aka, B. T. & Gençöz, F. (2010). Sinematerapinin mükemmeliyetçilik ve mükemmeliyetçilikle ilgili şemalar üzerindeki etkisi. *Türk Psikoloji Dergisi*, 25 (65), 69-77.
- Aksu, Y. (Yönetmen). (2005). *Dondurmam gaymak* [Film]. Türkiye: Makara Film.
- Allport, G. W. & Ross, J. M. (1967). Personal religious orientation and prejudice. *Journal of personality and social psychology*, 5 (4), 432-443.
- Başar, Ö. D. & Yılmaz, M. (2011). Sinema filmlerinde bağımlılık yaratan maddelerin kullanımına ilişkin sahnelerin içerik analizi ile incelenmesi. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 19, 23-36.
- Bilgin, N. (1999). *Sosyal psikolojide yöntem ve pratik çalışmalar*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Bilgin, N. (2003). *Sosyal psikoloji sözlüğü – Kavramlar & Yaklaşımlar*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bilici, M. V. (2007). Hollywood filmlerindeki apokaliptik temalar: Sinema, popüler kültür ve din. *Milel ve Nihal: İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 4 (2), 139-161.
- Çakmaklı, Y. (Yönetmen). (1970). *Birleşen yollar* [Film]. Türkiye: Elif Film.
- Çakmaklı, Y. (Yönetmen). (1971). *Çile* [Film]. Türkiye: Elif Film.
- Çakmaklı, Y. (Yönetmen). (1972). *Zebra* [Film]. Türkiye: Elif Film.
- Çakmaklı, Y. (Yönetmen). (1974). *Oğlum Osman* [Film]. Türkiye: Elif Film.
- Çakmaklı, Y. (Yönetmen). (1974). *Kızım Ayşe* [Film]. Türkiye: Elif Film.
- Çakmaklı, Y. (Yönetmen). (1974). *Diriliş* [Film]. Türkiye: Elif Film.
- Çölgeçen, N. (Yönetmen). (1985). *Züğürt Ağa* [Film]. Türkiye: Mine Film.
- Duru, S. (Yönetmen). (1974). *Bedrana* [Film]. Türkiye: Murat Film.
- Duru, S. (Yönetmen). (1975). *Kara çarşafli gelin* [Film]. Türkiye: Murat Film.

- Gençöz, F. (2009). Sinema ve psikoloji. *E-Sekans Dergisi*, 1, 16-22.
- Güneş, İ. (Yönetmen). (2005). *The imam* [Film]. Türkiye: Coloni Film.
- Gürel, E. & Âlem, J. (2010). Postmodern bir durum komedisi üzerine içerik analizi: Simpsonlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (10), 332-347.
- Hall, S. (2006). Encoding / decoding. (içinde) M. G. Durham & D. M. Kellner (ed.), *Media and cultural studies* (163-165). Oxford: Blackwell Publishing.
- Hammell, K. W. (2009). Self-care, productivity, and leisure, or dimensions of occupational experience? Rethinking occupational “categories”. *Canadian Journal of Occupational Therapy*, 76 (2), 107-114.
- <http://www.beyazperde.com/filmler>. (Erişim tarihi: Nisan 2015).
- Kartal, T. (Yönetmen). (1981). *Davaro* [Film]. Türkiye: Başaran Film.
- Koç, M. (2013). Modern bir imkân olarak ‘Din Hizmetlerinde Kişisel Gelişim’ yaklaşımı: Diyanet İşleri Başkanlığı personeli üzerine uygulamalı bir model önerisi. *Değerler Eğitimi Dergisi*, 11 (26), 149-183.
- Krippendorff, K. (2004). *Content analysis: An introduction to its methodology*. New York: Sage Publication.
- Livaneli, Z. (Yönetmen). (1987). *Yer demir gök bakar* [Film]. Türkiye: Interfilm – Road Movies.
- Lüleci, Y. (2008). *Türk sineması ve din*. İstanbul: Es.
- Maktav, H. (2004). Kuran’dan kurama İslâmî sinema. (içinde) *Modern Türkiye’de siyasi düşünce: İslâmcılık* (ss. 989-1019). Cilt: 6. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marsh, C. (1998). Religion, theology and film in a postmodern age: A response to John Lyden. *Journal of Religion & Film*, 2 (1).
- Mayring, P. (2009). Qualitative content analysis. *Forum: Qualitative Social Research. Art. 20 1* (2), 1-10.

- Menekşe, Ö. (2005). Türk sinemasında din ve din adamı imajı. [içinde] A. Balaban (ed.), *II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi* (ss. 45-66). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Morsünbül, Ü. (2015). Analyzing honey (bal), milk (süt) and egg (yumurta) movies in terms of Erikson's theory of psychosocial development / Bal, süt ve yumurta filmlerinin Erikson'un psikososyal gelişim kuramı açısından analizi. *Elementary Education Online*, 14 (1), 181-187.
- Mutlu, E. (2008). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Nebioğlu, S. (Yönetmen). (2010). *Memlekette demokrasi var* [Film]. Türkiye: Dijital Sanatlar.
- Okumuş, E. (2002). *Gösterişçi dindarlık*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Özdemir, Ö. (2011). Yeni dönem İslâmi sinema ve modernlik-geleneksellik sınırında üslup arayışı. *Sinecine*, 2 (2), 7-31.
- Özgentürk, A. (Yönetmen). (1979). *Hazal* [Film]. Türkiye: Acar Film.
- Pirhasan, B. (Yönetmen). (2007). *Adem'in trenleri* [Film]. Türkiye: Promete Film.
- Turan, İ. (2007). Medyadaki din adamı imajı üzerine bazı düşünceler. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 24 (24-25), 293-304.
- Türkel, E. & Kasap, F. (2014). Türk sinemasında korku: 2000 sonrası Türk korku sinemasında dinsel motifler üzerine bir inceleme ve yaratım sorunları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (32), 711-721.
- Votova, K., & Wister, A. V. (2006). Self-care dimensions of complementary and alternative medicine use among older adults. *Gerontology*, 53 (1), 21-27.
- Yaylagül, L. (2012). 2000'ler Türkiye'sinde sinema ve din: Takva filmi örneği. *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 34, 42-65.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2006). *Nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1978). *Kibar Feyzö* [Film]. Türkiye: Arzu Film.
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1979). *Adak* [Film]. Türkiye: Yeşilçam Filmcilik.
- Yorulmaz, B. (2013). Din eğitime yardımcı bir araç olarak “Tebliğ Filmleri”: “Horton Hears A Who” örneği. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 44 (1), 247-262.
- Yorulmaz, B. & Blizek, W. L. (2014). Islam in Turkish cinema. *Journal of Religion & Film*, 18 (2), article 8. [<http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol18/iss2/8>]. (05.05.2015).
- Yurtsever, K. (Yönetmen). (1977). *Fırat'ın cinleri* [Film]. Türkiye: Murat Film.
- Yücel, A. (2015). “Muhteşem Yüzyıl” dizisinin alımlama analizi: Kadın ve erkek imajı üzerine farklı okumalar. [www.sdergi.hacettepe.edu.tr]. (04.05.2015).

Ekler

Ek-1: Sinema filmlerinin kimlik bilgileri

Birinci Film Memlekette Demokrasi Var

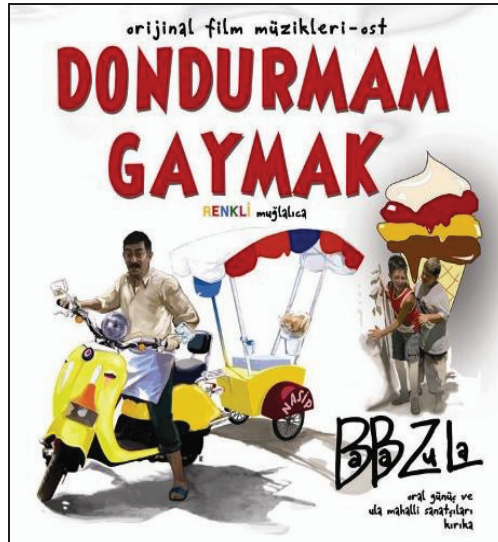


Film Kimlik Bilgileri

Yönetmen	Süleyman Nebioğlu
Yapımcı	Müjdat Gezen & Mustafa Uslu
Senarist	Süleyman Nebioğlu
Oyuncular	Şafak Sezer, Tamer Karadağlı, Müjdat Gezen, Sümer Tilmaç, Gülçin Santırcıoğlu
Müzik	UMP
Görüntü yön.	Mustafa Kuşçu
Kurgu	Mehdi Tanrıverdi
Dağıtıcı	UIP
Yapıcı Firma	Dijital Sanatlar
Cinsi	Sinema filmi
Türü	Dram, Komedi, Tarih, Politik
Renk	Renkli
Yapım yılı	2010

Çıkış tarih(ler)i	3 Aralık 2010 (Türkiye)
Süre	96 dakika
Ülke	Türkiye
Dil	Türkçe
Hasılat	613.786,0 TL

İkinci Film Dondurmam Gaymak



Film Kimlik Bilgileri

Yönetmen	Yüksel Aksu
Yapımcı	Yüksel Aksu, Tankut Kılınç, Eyüp Boz
Senarist	Yüksel Aksu
Oyuncular	Turan Özdemir, Gülnihal Demir, İsmet Can Suda, Ulaş Sarıbaş
Müzik	Babazula
Görüntü yön.	Eyüp Boz

Kurgu	Sedat Karadeniz
Stüdyo	Makara film
Cinsi	Sinema filmi
Türü	Dram – Komedi
Renk	Renkli
Yapım yılı	2005, Türkiye
Süre	100 dakika
Çıkış tarih(ler)i	24 Kasım 2006
Hasılat	3,484,740 \$

Üçüncü Film Kibar Feyzo



Film Kimlik Bilgileri	
Yönetmen	Atıf Yılmaz
Yapımcı	Nahit Ataman, Ertem Eğilmez
Senarist	İhsan Yüce
Oyuncular	Kemal Sunal, Müjde Ar, Adile Naşit, Şener Şen, İhsan Yüce, İlyas Salman, Erdal Özyağcılar
Müzik	Cahit Berkay
Görüntü yön.	Erdoğan Engin
Stüdyo	Arzu Film
Yapım yılı	1978
Ülke	Türkiye
Çıkış tarih(ler)i	1 Kasım 1978
Süre	91 dk.
Dil	Türkçe

Dördüncü Film Davaro



Film Kimlik Bilgileri	
Yönetmen	Kartal Tibet
Yapımcı	Kadir Baykut
Senarist	Yavuz Turgul, Kartal Tibet
Oyuncular	Kemal Sunal, Pembe Mutlu, Şener Şen, Adile Naşit, Aysen Gruda
Müzik	Cahit Berkay
Görüntü yön.	Çetin Gürtop
Stüdyo	Başaran Film
Cinsi	Sinema filmi
Türü	Komedi, Dram
Renk	Renkli
Yapım yılı	1981
Çıkış tarih(ler)i	1 Ocak 1981
Süre	80 dakika
Ülke	Türkiye
Dil	Türkçe

Ek-2:

Dinsel motif içerikli sinema filmleri

Film Kimlik Bilgileri	
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Âdem'in Trenleri, 2007
Yönetmen:	Bariş Pirhasan, Senaryo yazarı: İsmail Doruk.
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Arat, 2006
Yönetmen:	Biray Dalgakıran, Senaryo yazarı: Hakan Bilir.

- Büyü, 2004

Yönetmen: Orhan Oğuz, Senaryo yazarı: Şafak Güçlü.

- Dabbe, 2005

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Hasan Karacadağ.

- Kubilay, 1952

Yönetmen: Muharrem Gürses, Senaryo yazarı: Melih Başar.

- Kurtlar Vadisi Irak, 2005

Yönetmen: Serdar Akar, Senaryo yazarı: Raci Şaşmaz.

- Minyeli Abdullah, 1989

Yönetmen: Yücel Çakmaklı, Senaryo yazarı: Bülent Oran.

- Oğlum Osman, 1973

Yönetmen: Yücel Çakmaklı, Senaryo yazarı: Salih Diriklik.

- Polis, 2006

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Onur Ünlü.

- Takva, 2005

Yönetmen: Özel Kızıltan, Senaryo yazarı: Önder Çakar.

- The İmam, 2005

Yönetmen: İsmail Güneş, Senaryo yazarı: Ömer Lütfi Mete.

- Ulak, 2007

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Çağan Irmak.

- Umut, 1970

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney.

- Yumurta, 2007

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Semih Kaplanoğlu.