



Yüksel Aksu Sinemasında Yaşamın İçindeki Din

A. Pervin Soydemir

Ürün Yayınları
e-kültür dizisi 9

Yüksel Aksu Sinemasında Yaşamın İçindeki Din

A. Pervin Soydemir

© Ürün Yayınları, 2020

Ankara
Temmuz 2020

Ürün Yayınları e-kültür Dizisi Editörü
Serpil Aygün Cengiz

Kapak Tasarımı
A. Engin Uçar

ISBN: 978-625-7037-28-0
Sertifika No: 14684

Ürün Yayınları
Konur Sokak No: 36/13
Kızılay 06420 Ankara
Telefon: 0312 4253920
Faks: 0312 4175723
urunyayinlari@gmail.com
bilgi@urunyayinlari.com
<http://www.urunyayinlari.com>

A. Pervin Soydemir

1962 yılında İğdır’da doğdu. 1983 yılında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi’den mezun oldu. Yüksek lisans eğitimini Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Halkbilim Bölümü’nde tamamladı. 1984 yılında bir bankada uzman yardımcısı olarak başlayan iş yaşamını yine finans sektöründe sürdürmektedir. Finans dünyasının stresli ortamında kendini rahatlatmanın yolunu seyahat, kitaplar ve müzikte bularak (film festivali jüri üyelikleri çerçevesinde) sinemayla da amatör olarak ilgilenmektedir.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ i

GİRİŞ.....1

BİRİNCİ BÖLÜM “KÜLTÜR”, “DİN”, “İNANÇ” VE “KUTSAL” KAVRAMLARI

1.1. KÜLTÜRDE İNANÇ VE DİNİN YANSIMALARI6
1.2. “KUTSAL” VE KUTSALIN DÖNÜŞÜ11
1.3. YAŞANAN DİN ÇERÇEVESİNDE HALK DİNİ, HALK İSLAMI13

İKİNCİ BÖLÜM SİNEMA, FOLKLOR, DİN İLİŞKİSİ ÇERÇEVESİNDE YÜKSEL AKSU SİNEMASI

2.1. SİNEMA, FOLKLOR VE DİN İLİŞKİSİ15
2.2. TÜRK SİNEMASI GELİŞİMİ İÇERİSİNDE DİNİN TEMSİLİ17
2.3. YERELİN İÇİNDEN BİR YÖNETMEN OLARAK YÜKSEL AKSU19
2.4. *DONDURMAM GAYMAK*: KAYBOLAN MOTORUN İZİNDE23
2.5. *ENTELKÖY EFEKÖY'E KARŞI*: İBADET MEKÂNI OLARAK DOĞA25
2.6. *İFTARLIK GAZOZ*: “ÂDEM” OLMAK, ÂDEM’İN ORUÇLA İMTİHANI26
2.7. FİLM SAHNELERİNDE DİNSEL FOLKLORUN İZİNİ ARAMAK28
 2.7.1. İbadet Yeri (Cami), Kutsal Mekân, Ezan28
 2.7.2. Namaz, Abdest31
 2.7.3. Oruç, Kefaret33
 2.7.4. Ahlâk36
 2.7.5. Yaşam Hakkı, İntihar36
 2.7.6. Dini Köken, İnanç38
 2.7.7. İnanç, Kader, Çıkar İlişkisi38
 2.7.8. Nefs, Kâmil İnsan39
2.8. DİNİN RÜYALARDA TEMSİLİ, SİNEMADA YANSIMASI VE FİLM
SAHNELERİNDE RÜYA KULLANIMI40
 2.8.1. Dinin Rüya Çerçevesinde Yüksel Aksu Sinemasına Yansıması41
 2.8.2. Yüksel Aksu Filmlerinde Yer Alan Rüyalar43

SONUÇ46

KAYNAKÇA.....53

EKLER61

EK 1: Yüksel Aksu’yla 11.04.2017 tarihinde yapılan görüşme61

EK 2: Yüksel Aksu’yla 08.05.2017 tarihinde yapılan görüşme66

ÖNSÖZ

“...Hayat filme misaldir,
işler güçler hep sinema.”
Âşık Veysel

Film tadında geçen ve akademik merakımın oluşmasını sağlayan pek çok gelişme bu çalışmanın ortaya çıkmasına neden oldu. Ortaya çıkan her ürünün, olayın, gelişmenin bir hikâyesi vardır ve anlatılmalıdır diye düşünüyorum. Hayatta pek çok alanda olduğu gibi işim gereği ekonomide, pazarlamada, sermaye piyasalarında da kullandığımız *hikâye* kavramı geçmişten geleceğe varlığını sürdürmekte ve folklorun bir unsuru olarak önemini korumaktadır. Finans piyasalarında bizler bir şirketin geleceğini konuşurken “Bir hikâyesi var mı?” diye de bakarız. Büyümeye yönelik bir hikâyesinin olması özellikle yatırım yapılması aşamasında önemlidir. İnsanın büyümesini sağlayan, hayatın pek çok aşamasında yer alan hikâyelerden biri de benim hikâyem. Ben de bu çalışmanın ortaya çıkmasına neden olan yolculuğumun hikâyesini anlatarak başlamak istedim.

Bu hikâyenin çok uzun sürmesi önce sıkıntı yaratır gibi görünse de yolculuk süresince yeni şeyler öğrenmemi sağlayarak ve sonucunda böyle bir şekle bürünerek yaşamımda mutluluk kaynağı oldu. Üstelik ilk kez Çin’in Wuhan kentinde ortaya çıktığı söylenen ve kısa sürede tüm dünyayı etkisi altına alan Corana (Covid-19) virüsünün pandemiye neden olduğu günlerde üzerinde çalışmak farklı bir destek sağladı. Virusün Mart 2020 itibariyle Türkiye’de de etkisini gösterdiği ve “Evde kal” denilen ve evde kalmanın neredeyse zorunluluk haline geldiği, evden çalışıldığı günlerde bir kitap üzerine çalışmanın hayatıma kattığı değer ise paha biçilmez oldu.



Pervin Soydemir
(AÜ DTCF Halkbilim Bölümü dersliği,
23 Mart 2018)

Mülkiye’den mezun olduğum 1983 yılından bugüne finans sektörünün her kademesinde çalıştığım sürede böyle bir çalışma yapma hayalini bile kurmam söz konusu olmadı, ta ki çalıştığım şirket yeni bir sermayedar grubuna satılana dek. Çalıştığım sermaye piyasası sektöründe yer alan aracı kurum ve portföy yönetimi şirketinin *faizsiz bankacılık* adı verilen sistemle çalışan, körfez sermayeli, İslami kurallarla yönetilen ve iş yapan bir banka tarafından satın alınmasıyla birlikte yeni şeyler öğrenme ve anlama isteğim arttı.

O zamana kadar insanların inancının aracı, kutsalla bağlantısı olarak değerlendirdiğim din, farklı bir şekle bürünmüştü. Yıllarca yaptığımız işleri yeni bir düzende, dini kuralların geçerli olduğu bir sistemde yapmaya çalışmak öncelikle İslami finans uygulamalarını, altyapısını, felsefesini anlamaya, öğrenmeye dönüştü. Bu süreçte dini kuralların mı yaşamı şekillendirdiği, yoksa yaşamın mı dini etkilediği üzerine öğrenme ve dinin kökenlerini anlama merakım da tetiklendi. Tüm bu gelişmeler sonuçta halkbilimle, dini folklorla, din antropolojisiyle buluşmamı sağladı.

Dini folklor veya din antropolojisi üzerine nasıl çalışabilirim, ne öğrenebilirim diye

düşündüğüm bu dönemde, sınıf arkadaşım, sevgili dostum Prof. Dr. Recep Boztemur'la yaptığımız sohbet sırasında “Seni Tayfun Hoca’yla tanıştırayım” demesiyle başlayan süreç bu çalışmanın temellerinin atılmasını sağladı. Özel öğrenci olarak derslerine katıldığım AÜ DTCF Halkbilim Bölümü öğretim üyesi Prof. Dr. Tayfun Atay sayesinde halkbilim ve din antropolojisiyle tanışmış oldum. Bir sonraki dönem ise yüksek lisans öğrencisi olarak Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi koridorlarında dolaşmaya başlamıştım. Dersler bitti, tez konumu seçtim. Yılların alışkanlığı ve mesleğim nedeniyle ekonomiden kopamıyordum. Bu nedenle “Türkiye’de Kültürel Ayrışma ve Sermaye Hareketleri” başlıklı tez konumu seçtim. TÜSİAD-MÜSİAD karşılaştırmasını yapacak, dinin, kültürel ve ekonomik örgütlenmedeki etkisini incelemeye çalışacaktım.

Aradan geçen zamanda yazmayı bıraktığım tezimi AÜ DTCF Sosyoloji Bölümü öğretim üyesi Prof. Dr. Hayriye Erbaş’ın itici gücü ve motivasyonu ile tamamlamaya karar verdiğimde, danışmanım iptal olmuş, Prof. Dr. Tayfun Atay DTCF’den ayrıldığı için yeniden kendisinin atanması mümkün olmamıştı. Ne yapmalıyım diye düşünürken Hayriye Hoca’mın, “Serpil’le konuştun mu?” sorusu yeni limanlara yelken açmama vesile oldu.



Serpil Aygün Cengiz’le birlikte
(Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, 18 Aralık 2017)

Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz’le görüşmemiz sonucunda ise sinema ve folklor üzerine çalışma fikri öne çıktı. Sonuçta tez konumu değiştirerek sinema üzerine çalışma yapmam konusunda hemfikir olduk. Böylece “Anadolu’nun Son Göçerleri Sarıkeçililer” belgeseliyle sinemayı kullanarak halkbilime farklı katkılar sunan, yerelin içinden bir yönetmen diye bilinen Yüksel Aksu ve filmlerinde yaşanan dini incelemek üzere çalışmalarına başladım.

Dinin etkisinin yarattığı kültürel ayrışma ve sermaye hareketleri üzerine çalışmak için yola çıktığım bu süreç, dinin gündelik yaşama yansımalarını, halk dinini, bu çalışma özelinde halk İslam’ını anlamaya dönüştü. Uzun bir dönemi içeren din üzerine çalışma ve öğrenme isteğim sinema ile buluşmuş ve sinema aracılığıyla dinin gündelik yaşama yansımalarını ele almamı

sağlayan bir çalışma yapmama kadar uzanmıştı.

Bu çerçevede Yüksel Aksu ile temasa geçip kendisiyle üç kez görüşme yaparak, din, folklor üzerine görüşlerini alıp, filmleri üzerine konuşma fırsatı yaratıp, çalışmada yönetmenin görüşlerine yer verme ve bakış açısının filmlerine yansımalarının incelenmesi şansını elde ettim ve sonuçta Yüksel Aksu ve filmleri üzerinden değerlendirme yapmaya çalıştığım bu çalışma ortaya çıktı.

Bu çalışmada dinin sinema çerçevesinde nasıl ele alındığı, tanımlandığı, folklor ve din ilişkisi, halk dini denilen kavramın filmler aracılığı ile nasıl aktarıldığı, yönetmen ve senarist Yüksel Aksu filmleri üzerinden ele alınarak incelemeye çalıştım. Film

sahnelerinde aktarılan dini kavramlar, din adamı davranışları ve ifadelerini inceleyerek, mizahın düşünceyi ifade etme şekli olarak ele alındığı *Dondurmam Gaymak*, *Entelköy Efeköy'e Karşı* ve *İftarlık Gazoz* filmlerini çalışmamın ana eksenine oturttum.

Yaşanılan mekân ve sahip olunan kültür ile dini kuralların değişikliğe uğrayıp uğramadığını, kutsal kitaplarda yazan kurallar ile yaşanılan dinin gösterebileceği farklılıkları ve gündelik yaşamın dinin üzerindeki etkilerini söz konusu film sahneleri üzerinden incelemeye çalıştım.

Bu süreçte kültürsüz hiçbir topluluk kabul etmeyen etnoloji ile, bir halkın veya bir toplumun maddi ve manevi alanlarda oluşturduğu ürünlerin tümü; yiyecek, giyecek, barınak, korunak gibi temel ihtiyaçların elde edilmesi için kullanılan her türlü araç-gereç, uygulanan teknik; fikirler, bilgiler, inançlar; geleneksel, dinsel, toplumsal, politik düzen ve kurumlar; düşünce, duyuş, tutum ve davranış biçimleri; yaşama tarzı olan kültürü (Örnek, 1971) yeni nesillere aktarılmasında aracılık eden sinema sayesinde incelemek inanılmaz heyecan verdi.



Meryem Karagöz, Serpil Aygün Cengiz ve Pervin Soydemir
(AÜ DTCF, 16 Şubat 2018)



“Ustalarla Film Söyleşileri” sonrasında
Hayriye Erbaş, A. Pervin Soydemir ve Yüksel Aksu
(Zülfü Livaneli Kültür Merkezi, Ankara, 22 Aralık 2017)

Çalışmamın ortaya çıkması sürecinde desteğini aldıklarımdan, halkbilim ve din antropolojisi ile tanışmamı sağlayarak, bugüne gelme önyak olan Prof. Dr. Tayfun Atay'a ve desteğini hiç esirgemen, itici gücü ve dostluğu ile yarım bıraktığım işi tamamlama yolu açtığı için Prof. Dr. Hayriye Erbaş'a teşekkür borçluyum. Yolum iyi ki onlarla kesişmiş.

Yine bu çalışmaya esas oluşturan yüksek lisans tezimin jürisinde yer alan Doç. Dr. Melike Kaplan ve Doç. Dr. Çiğdem Kara'ya da değerli katkıları ve yol göstericilikleri nedeniyle teşekkür ediyorum.

Bu süreçte yönetmen Yüksel Aksu'yla bağlantı kurmamı ve görüşme yapmamı sağlayan sevgili dostum Nermin Eroğlu da teşekkür etmem gerekenlerden.

Ortaya çıkan çalışmamı kendisiyle yaptığım görüşmeler neticesinde zenginleştiren, bu görüşmeleri kayıt altına almama izin verip, sorularıma içtenlikle yanıt veren ve zaman ayıran, evini ve sofrasını açan “bizim kültürümüzde evine gelen misafir yemek yemeden gönderilmez” diyerek mutfakta yemek hazırlayıp, dostluğunu esirgemeyen, yayın öncesi kitap metnini okuyarak 20 Ağustos 2020 tarihinde gönderdiği mesajda “Bu kitapla kendimi daha iyi tanıdım... Teşekkürler Pervin Soydemir” diyen sevgili Yüksel Aksu da teşekkür borcum olanlardan.



Yüksel Aksu
(Çengelköy/İstanbul, 8 Mayıs 2017)



Tez savunma sınavının hemen ardından
Pervin Soydemir ile Serpil Aygün Cengiz
(AÜ DTCE, 9 Ocak 2020)

En büyük teşekkürüm, bitmez tükenmez sabrı, her seferinde “Yaparsınız siz!” diyerek desteğiyle hep yanımda olan, bunaldığım yerde engelleri kaldıran, çözümler üreten, farklı bakış açılarını gösteren ve öncelikle tezi tamamlamamı sağlayan, daha sonra da bu kitabın yayımlanması için her türlü desteği veren, sırtımda elini hep hissettiğim, danışmandan öte, dostluğunu hiç esirgemeyen Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz'e. Bu çalışmamın en güzel kazancı böyle bir dostluğun varlığı oldu.



Serpil Aygün Cengiz'le *Düşler, Oyunlar ve Okumalar Sergisi*'nde (CerModern, Ankara, 19 Ekim 2018)



Bir ders sonrasında (AÜ DTCF 215 numaralı derslik, 7 Aralık 2018)



Serpil Aygün Cengiz ve lisansüstü programdan arkadaşlarımla birlikte (AÜ Tandoğan Yerleşkesi, 20 Ekim 2018)

Son teşekkürüm ise bu aşamaya gelene kadar her türlü desteği sağlayan bir parçası olmaktan hep gurur duyduğum aileme. Hayatımın erkekleri diye seslendiklerim; babam, yol arkadaşım her şeyim Selim, oğullarım Cem, Ege, bana teşekkür etmeden tezin bitmez babaanne diyerek dünyaya gelen Can'ım ve bize kız çocuğu eksikliğini hissettirmeyen Ceren. Sizin desteğiniz olmasa olmazdı.



Selim, Cem, Ceren, Ege, Pervin ve Can Soydemir
(İstanbul, 13 Nisan 2019)



Hayatımın erkekleri: Naci Ünlü, Selim, Cem, Ege, Can Soydemir
(Adapazarı 5 Mayıs 2019)



Ailem (Fethiye, 31 Temmuz 2020)

GİRİŞ

İnsanların yaşamında önemli bir yer tutan sinema, ilk ortaya çıkış tarihinden itibaren, eğlendirme, düşünme, ikna etme, mesaj iletme, propaganda yapma aracı olarak kullanılmış, gerçekliği yeniden üreterek popülerliğini korumuştur. Bu özellikleri sayesinde sinema aracılığıyla gündelik yaşamı aktarma ve anlama çabaları artmış, kitlelere ulaşmada kameranın kaydettiği kullanılarak, toplumla etkileşim sağlanmıştır.

Halkbilime farklı katkılar sunan, sosyal ve kültürel değişimleri yansıtan filmler ilgi alanı olmaya devam ederken, folklorun filmlerde ortaya çıkması ve sinematik sunumu, folklorik film ve film folkloru kavramlarıyla karşılaşmamızı sağlamıştır. Sharon Sherman, 1934'te British Film Institute tarafından geliştirilen ve folklorik bir içeriğe sahip, objektif temsiliyet kaygısı güden, ticari olmayan üretimler olarak tanımlanan "folklorik film" kavramını halkbilim açısından yeniden ele almıştır. Çoğunlukla belgesel sinematografinin alt türü olarak ele alınan bu filmlere Sherman farklı bir açıdan yaklaşmıştır. Folklorik filmleri ve videoları ele alarak yerliler açısından belgeselden ayırmış ve folklorik filmlerinin amacının "folkloru belgelemek, film yapımcısı, senarist ya da izleyicinin bakış açısından kendi hayatlarımızı yansıtmak" olduğunu vurgulamıştır (Sherman, 1998, s. 63). Film folkloru ve folklorik film terimleri kafa karıştırıcı ve sorunlu olabilmektedir. *Folklor hakkında bir film mi, yoksa kendisi folklor olan bir film mi?* Sherman'ın yaklaşımını tamamen savunan Michael Owen Jones, Sherman'ın kitabının girişinde "folkloristik film" terimini tercih ederek, folkloristik filmin sadece folkloru içerdiği anlamına gelmediğini, aynı zamanda folklor disiplini yöntemleriyle de ilişkili olduğunu açıklamıştır (akt. Zhang, 2005, s. 265). Ayrıca, Jones, Sherman'ın kitabının girişinde, temel olarak aynı şeyi kastetmek için folkloristik, folklorik ve folklor filmi kavramlarını kullanmıştır. Folklorik filmi bir sinema türü olarak ele alan araştırmacılar, folklorik pratikleri ve olayları gözlemleyerek kendisine/kendi folkloruna yönelip, bir tür kültürel farkındalık edinmektedirler (Zhang, 2005).

Sosyal bilimlerin sinemayı kullanması çok yaygın olmasına karşın filmlerin kurgusal olma özelliği nedeniyle eleştirilerle karşılaşmakta ve sinemayı sosyal bilimlerden uzak tutma eğilimi de yaygın olarak görülmektedir. "Yönetmenin bakış açısı yani kameranın nerede durduğu, senaryonun izleyiciye hitap etme kaygısı ve hatta oyuncunun karakterle ilişkisi gibi etmenler, sinemanın hakikati yansıtmaktan uzak olduğu değerlendirilmesine de neden olmaktadır" (Erbaş ve Alioğlu, 2019).

Bu eleştirilere rağmen, son yirmi yılda Türkiye'de de üretilen filmlerde sıradan sayılabilecek hikâyeler önemli yer tutmuş, ele alınan bu hikâyelerle o dönemi anlatan, toplumsal deşifre eden güçlü alt metinler yaratılmıştır (Elmacı, 2011). Yaratılan bu metinlerle toplumsal yapı üzerinden kültürel yansımalar, ilişkiler, inançlar resmedilmiştir. Bu resim çerçevesinde yer alan unsurların arasında mitler ve ritüeller de yer almaktadır. Film sahnelerinde çok sıklıkla yer alan ritüeller sayesinde grubun toplumun yaşanmışlıkları aktarılmaya çalışılmaktadır. Yazıya geçmemiş, hiç değişmeyen ifadelerin oyuncular tarafından belirlenmiş, kesin sıralarla ortaya konulması olarak da tanımlanan ritüellerin, sinema sahnelerinde yer alarak insanlar arasında iletişimi sağladıkları görülmektedir. Hem söz hem de hareketleri kapsayan ritüeller daha çok dini pratik ve esaslarla birleştirilmeye çalışılsa da din, ritüelin konu malzemesi olmaktan uzak olarak karşımıza çıkmaktadır (Rappaport, 2006, s. 187).

Sinema tarihi incelendiğinde, filmler arasında yapılacak bir gezintide, uzun metrajlı filmlerden belgesellere, kısa filmlere, yabancı yapımlardan yerli yapımlara, bir zamanların Yeşilçam filmlerine kadar pek çok çalışmada dini unsurlara, din temasına rastlamak sıkça rastlanabilecek bir olgu olarak karşımızda durmaktadır. Masalcı bir dili

olan sinemada destanlarda, masallarda, mitolojide ve çağdaş edebiyatta karşılaştığımız biçimde bilinçdışının yansımaları görmektediriz. Glen Owens Gabbard'ın deyişiyle, "film, bilinçdışının dilini konuşmaktadır" (akt. Terbaş, 2013).

Ayrıca özellikle din temalı ve din incelemesi yapan yapımlar da söz konusu olmuştur. Durum böyle olunca doğal olarak bu filmler üzerinde pek çok akademik çalışma yapılmış, dini ve psikanalitik öğeler, semboller çözümlenmeye çalışılmıştır. Popüler filmlere konu olan dini temalar sinema ve din çalışmalarına olan ilgiyi arttırmıştır. Gişede başarı göstermese de bu nitelikteki filmlerin sinema ve din uzmanlarının ilgi alanına girdiği ve üzerine yazılar yazılıp, araştırmalar yapıldığı görülmektedir.

Bu çerçevede ele aldığım çalışmamın konusunu, "kültürsüz hiçbir topluluk kabul etmeyen etnoloji ile, bir toplumun ya da bir halkın maddi ve tinsel çeşitli alanlarda ürettiği ürünlerin hepsini inceleyerek, yine temel ihtiyaçları olan yiyecek, giyecek, barınak ve korunakların sağlanması için gerekli olan her çeşit araç-gereç, kullanılan tekniklerden bilgi sahibi olmak ve düşünceler, inançlar, bilgiler ile toplumsal, politik düzen ve kurumlar ile geleneksel ya da dinsel davranışlar bütünü, düşünceler, tutumlar ve davranış biçimleri üzerinde yaşama tarzı olarak tanımlanan kültür" (Örnek, 1971) kavramı çerçevesinde ele alarak belirledim. Başka düşüncelere de ilham veren hayatın evreleri (Auge, 2017) etkisiyle çalışmaya karar verdiğim dini folklor çerçevesinde halk dinini (çalışma özelinde halk İslam'ını), dinin gündelik yaşama yansımalarını, kültürü, yeni nesillere aktarılmasında aracılık eden sinema sayesinde inceleyerek değerlendirme yapmaya çalıştım.

Uygar toplumların töre ve boş inançlarının *ilkel* halkların uygulamaları ve inançları ile birçok benzerliği ve karşılaştırılmasının yapılabileceğini gösteren James George Frazer "Her şey olup bittikten sonra bizim ilkele olan benzerliklerimiz, ondan farklılıklarımızdan çok daha fazladır, yabancı atalarımızla ortaklaşa sahip olduğumuz ve bilerek ve isteyerek elimizde tuttuğumuz gerçek ve yararlı unsurları yabancı atalarımıza borçluyuz" (Frazer, 2004, s. xiii) diyerek, başka kültürleri anlamak için kendi kültürünün dışında durabilmenin gerekliliğinden söz etmiştir. Bu, dışarıda durup bakmak, kültürü, inançları anlama ve fark etmeyi sağlayacaktır. Frazer'e göre halk masalları yabancıların inanç ve uygulamalarını yansıtmakta *ilkel zihinde* görülen halk masalları bir zamanlar ortaya çıkan sıradan bir inancı yansıtmaktadır (Frazer, 1992).

Sinema ve filmler aracılığıyla görsel kitle kültürünün çerçevelediği ve şekillendirdiği insanın dünyada temel varoluş etkinliği olarak ele alınan kültür, halklar, insanlar ve topluluklarca değil, bir sektör tarafından seri üretim şeklinde imal edilip, tüketilmek üzere insanlara sunulmaktadır -ki bu aşamada "kültür artık bir sermaye haline gelmekte, sermaye birikimi ise seyirle sağlanmaktadır" (Atay, 2017b). Dünyadaki gelişmelerden biraz farklı olarak bu sürece geçiş Türkiye'de "endüstriyel hayatın içinden değil köylülükten" (Atay, 2017b, s. 20) olmuş ve daha önceleri dinin üstlendiği toplumsal, psikolojik ve ideolojik işlevler günümüzde sinema, televizyon gibi kitle araçları sayesinde medya tarafından üstlenilir hale gelmiştir. Bunun sinema filmlerinde ele alınması ve kameradan yansımaları incelemek ve dini folklorun filmlerde nasıl ele alındığını araştırmak amacıyla çalışmaya başladım.

Yönetmenin filmler aracılığıyla özellikle bir mesaj verme isteği olup olmadığı, film kahramanlarının yolculuğunun nelerden etkilendiği, bu çerçevede aynı coğrafi bölge içinden aktardığı filmlerde yer verdiği dini folklor öğeleri ve neyin aktarıldığı gibi sorulara bulacağım cevaplar için yönetmen ve senarist Yüksel Aksu ile üç kez görüşme yaptım. Bu görüşmelerin ilki 11 Nisan 2017'de (İstanbul) Kuzguncuk Mülkiyeliler Birliği'nde, ikincisi 8 Mayıs 2017'de (İstanbul) Çengelköy'de kendi evinde, üçüncü

görüşme de Film Yapımcıları Meslek Birliği ve Çankaya Belediyesi iş birliği çerçevesinde Ankara’da düzenlenen “Ustalarla Film Söyleşileri” çerçevesinde 22 Aralık 2017’de yapılan söyleşi sonrası gerçekleştirilmiştir. Burada, görüşme (mülakat) tekniği ve yöntemlerini kullanarak (Çobanoğlu, 2016) yönetmenin sinema, din, kültür üzerine görüşlerini alıp filmleri üzerine konuşma fırsatı yarattım. Böylece çalışmamda yönetmenin görüşlerine yer verme ve bakış açısının filmlerine yansımalarının incelenmesi şansını da elde etmiş oldum. Böylece Akira Kurosava’nın “İnsanla ilgili gerçekleri onun eserleri kadar iyi şekilde sergileyecek hiçbir şey bulunmamaktadır” (Gündoğdu, 2017, s. 11) görüşünden yola çıkarak filmlerini değerlendirebildim.

Yönetmenle yaptığım görüşmelerden ulaştığım, kameranın açısıyla ele alınan konuların, halkın gündelik yaşamından kaynaklanan başlıklar üzerinden ele alındığı, yaşamı olduğu gibi yansıttığı, ancak işlemek istediği temayı bazı yerlerde kendi ifadesiyle “bilerek ve isteyerek” film senaryosuna ve görüntülerine yansıttığı olmuştur.

Kültürü görsel sanatlarla aktarmanın bir yolu olarak sinemanın kullanılmasının önemi, coğrafyanın kültüre etkisi ve dini folklorun yaşamın her alanına nüfus etmesi görüşmeden de açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Yönetmenin film sahnelerinin geçtiği coğrafyada yetişmiş olması, film sahnelerinde kendi yaşantısından kesitlere yer vermesi de aktarmanın çok daha kolay olmasını sağlamıştır. Aksu, “bir ülkesi değil ama bir coğrafyası olmalı” dediği filmleri belki de tam da bu nedenle en iyi bildiği coğrafyadan aktarmıştır. Çocukluğunda yaşadığı, çevresindeki insanların içinde buldukları ortamı, kasabasında yaşanan gündelik hayatı ve bu hayatın dine etkisini de belirgin bir şekilde yansıtabilmiştir. “İnsanın kendi icadıyla, dinin icadının at başı olduğunu, ilkel komünal toplumda da göçebe toplumda da din olduğunu, insanın ihtiyacı olarak dinin var” olduğunu söyleyen yönetmen filmlerine bunları serpiştirdiğini ifade etmiştir.

Bu görüşmelerin ışığında *yerelin içinden bir yönetmen* olarak adlandırılan Yüksel Aksu ve filmlerinde yaşanan dinin, bireysel ve toplumsal yansımaları ile filmlerinde yer alan dini unsurlar bağlamında dinin, toplumsal yaşamı nasıl etkilediği ve dini uygulamaların insan, çevre ve folklor etkisiyle uğradığı değişimi ele alarak, halk dinini, çalışmam özelinde halk İslamı’nı değerlendirirken, film sahnelerinde yer alan Freud’un “bilinçdışına giden kral yolu” (Freud, 2019) olarak tanımladığı rüyalarda yansıtılan dini ve psikanalitik folklor öğelerini de inceledim. Psikanalizin sadece hastalıklarla ilgili teoriler üretmeyip, kaynağını kültürden alan konuları da ele almasından yola çıkarak, psikanaliz kuramı çerçevesinde de çözümleme yapmaya çalıştım.

Âşık Veysel’in dizelerinde söz ettiği gibi *hayat filme misaldir* görüşünden yola çıkılarak, “Dinle ilgisi yokmuş gibi görünen filmlerde dini temalar bulmanın ilginç, eğlenceli, zevkli, büyüleyici ve meydan okuyucu olmasının” (Blizek, 2015a, s. 1216) itici gücüyle, din ve folklorun yeni nesillere aktarılmasında aracılık eden sinema sayesinde incelenmesi, ana çalışma konumu oluşturdu. *Dondurmam Gaymak, Entelköy Efeköy’e Karşı* ve son olarak da *İftarlık Gazoz* filmleri bağlamında görsel medyanın kültürel olgulara etkisini ele alarak, iletilmek istenen egemen söylem içinde din olgusunun nasıl yer aldığını inceledim. Bu inceleme sırasında insanların düşüncelerinde diğer sanat formlarından daha yoğun ve kapsamlı bir etkiye sahip olan filmin gücünü (Blizek, 2015b) kullanarak aktarım yaptım. Uzmanların belli bir tanım üzerinde anlaşmakta zorlandıkları kültür kavramı çerçevesinde, “bir topluluğun ya da tüm toplumların birikimli uygarlığı, belli bir toplumun kendisi, bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesi, bir toplum, insan teorisi olan kültür” (Güvenç, 1996) yine iyi bilinen masalın versiyonları kadar çok ve birbirinden farklı folklor tanımlarını (Amos, 2006, s. 27) dikkate alıp, Sedat Veyis Örnek’in deyişiyle “ne aradığını bilen bir çift dikkatli göz” (Aygün Cengiz, 2015) ile değerlendirme yapmaya çalıştım.

Yüksel Aksu filmleri üzerinden, sinemada yer alan dini folklor öğeleri, din adamı imgesi, inançlar, yaşam tarzı üzerinde dini folklorun nasıl belirleyici olduğu, kültürün aktarılmasının toplum hayatına etkisi gibi konuları ele aldım. Hayatın içinde yer alan dinin, nasıl şekillendiğini anlamaya ve izlemeye çalışırken, gündelik yaşamın etkisiyle dini kuralların nasıl esnetilebildiği, yeniden şekillenebildiği, hayatın içinde nasıl yaşandığı gibi konuları film sahneleri aracılığıyla ele alıp, dinin, yaşam ve toplum üzerinde etkisini anlamayı amaçladım.

BİRİNCİ BÖLÜM “KÜLTÜR”, “DİN”, “İNANÇ” VE “KUTSAL” KAVRAMLARI

Bir toplumun gelenek, görenek, töre, kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü ve yazılı kültür ürünlerini, her türlü inanışları, efsaneleri, masalları, türküleri, rüya yorumları, sanatı, inançlarını, davranış ve alışkanlıklarını ele alan halkbilim (folklor) (Tanyu, 1973) kavramından yola çıkılarak, bazı kültür, folklor, dini folklor ve dinin gündelik yaşama yansımaları çerçevesinde halk dini ile ilişkili bazı temel kavramlara bakmak gerekmektedir.

Kültür üzerine çalışmalara baktığımızda literatürde çok farklı tanımlamalarla karşılaşmakta, farklı beceri ve nosyonlar kazanan insanların kültürel açıdan farklılıklar taşıdığı görülmektedir. Bu çalışmalarda hem insanlar arasında temel benzerliklere hem de sistematik farklılıklara atıfta bulunmaktadır. Bu çerçevede Clifford Geertz’in kültür anlayışı, kültürü, entegre bir bütün, parçaların elde olduğu bir bulmaca ve halk tarafından paylaşılan bir anlamlar sistemi olarak tanımlarken, İngilizce’de en çetrefilli iki üç kelimedenden biri olarak tarif edilen *kültür* kavramı için Clyde Kluckhohn ve Alfred Louis Kroeber 161 farklı tanım olduğunu ortaya koymuştur (Eriksen, 2009, s. 18).

Kluckhohn’un kuramsal dağınıklığı açıkça ortaya koyan “kültür” tanımında pek çok açıklamayı bulabilmekteyiz. Bunların başında “Bir halkın yaşam tarzının tamamı, bireyin kendi grubundan gelen toplumsal kalıt, düşünme, hissetme ve inanma yolu gelmekte,” burada “davranıştan bir soyutlama, antropolog açısından bir grup insanın davranış biçimleri konusunda bir kuram, toplu halde öğrenme için bir depo, tekrar ortaya çıkan sorunlar karşısında bir ölçümleştirilmiş yönelimler seti gibi açıklamalar bulunmakta, öğrenilmiş davranışlar ve bu davranışların düzenlenişi, dış çevresi, diğer insanlara uyum sağlamak için bir teknikler seti, bir tarih çökeltisi ve ayrıca belki de umutsuzluk sonucu bir harita, bir elek, bir düzey olarak benzetmelere dönüş” yer almaktadır (Geertz, 2010, s. 18). Geertz kültürün bir anlama sahip olduğu için kamusal olduğunu ileri sürmüştü, “kültürün kavrayışsal olmasına karşın, birilerinin kafasının içinde varlık” göstermediğini, “fiziksel bir yapısı bulunmasına rağmen gizemli bir varlık” olamadığını söylemiştir değildir” (Geertz, 2010).

Karl Marx, kültürü bağlantısal bir kavram olarak ele alarak, bilincin bir düşünömsellik içerisinde gerçekliğin bir yansıması olduğuna değinmekte, toplumsal yaşamın biçimleri ve biçimlerin bilimsel çözümlenmesini onların gerçek gelişiminin karşısında bir süreç olarak yer aldığından söz etmektedir (*akt.* Aygün Cengiz, 2009, s. 36). Yine Marx’a göre kültür, “doğanın yarattıklarına karşılık insanlığın yarattığı şeyler”in bütünü olarak karşımızda durmaktadır (*akt.* Güvenç, 1996). “Dinler ve sanatlar dahil olmak üzere yaşayıp öğrendiğimiz her şeyin kültür” (Güvenç, 2018, s. 14) olduğundan söz eden Bozkurt Güvenç, kültürün toplumu oluşturan bireyleri etkilemesinin bir eğitim süreci sonunda gerçekleştiğini aktarmaktadır.

Émile Durkheim’a göre ise dinlerin belirli bir noktada başladığını söyleyecek bir kesinlik olmamakla birlikte, dinin toplumsal bir olgu olduğu açıktır ve din bulunduğu her yerde karşılaşılan birtakım özelliklere göre tanımlanabilmektedir. Dini beşerî bir eylemin doğal sonucundan başka bir şey görmeyen kimse için bütün dinler, istisnasız bilgi vericidir (Durkheim, 2005, s.42).

Yine Durkheim'a göre din, "insanların binlerce yıllık tecrübelerinden oluşmakta olan kültür dünyanın onun aracılığı ile deneyimlendiği bir araç olup toplumların kendi bütünlüğü ve kimliğini ortaya koymak için ortak bir ruha sahip olmasını sağlamaktadır" (akt. Aygün Cengiz, 2009, s. 37).

Şerif Mardin, sepet örme örneğini kullanarak kültürü, "toplum yapısı şekillerinin kaybolmamasını sağlayan araçların anlamlılık ve aynı zamanda iç anlamlılık tutarlılığının incelenmesi" olarak tanımlamıştır (Mardin, 2014, s. 51). Mardin'e göre din, "toplumsal pratik," yani bir toplum olayıdır (akt. Günerigök, 2013, s. 168). Fonksiyonel olması nedeniyle insan ve toplum için önemli ve değerli olan din tam da bu nedenle siyasette de etkili olmakta, siyaseti belirlemekte, dini yok sayarak bir yere varmak mümkün olmamaktadır (akt. Atay, 2013, s. 121).

Dan Ben Amos'a göre folkloru tanımlamada yaşanan güçlükler aslî ve gerçektir. Antropologlar folkloru edebiyat olarak kabul edip, edebiyat bilimcileri kültür olarak tanımlarken, folklorcular kendiliklerinden sayısız, sezgi yoluyla öğrenilen ve kullanılmaya hazır tariflere başvurmuşlardır (Amos, 2006, s. 27). Bütün bu tariflerde uzlaşılan ortak nokta olarak folklor; bir bilgi bütünlüğü, bir düşünce tarzı ve bir sanat türü olarak karşımızda durmaktadır. Ayrıca insanların öğrenmesi, bilgeliği, halkın öğretimi gibi kavramlar da folklor tanımlamaları içinde yer almaktadır.

Sonuçta ne şekilde tanımlanırsa tanımlansın, folklorun sözlü olarak yaşadığının kanıtlanması gerektiği üzerine de görüşler söz konusu olup, bazı halkbilimciler masallar, şarkılar, el sanatları gibi konuların sözlü olarak aktarılması gerektiğini öne sürmüşlerdir (Dorson, 2007, s. 12).

"Sinema filmlerinde belli bir zamanda artistik bir aksiyon olan folklorun, sanata ait anlatım yoluyla oluşan karşılıklı bir etkileşimdir" (Amos, 2006) görüşü çerçevesinde bakıldığında, kesin bir realite, sanata ve konuşmaya dayalı folklor ve izlerine çokça rastlamaktayız. "Belli bir zamanda meydana gelen aksiyon" olarak da tanımlanan folklorun içinde sözlü aktarımlar, gelenekler, ritüeller, ortak paylaşılan faktörler (ki bu herhangi bir şey dil veya din olabilir), mitler, destanlar dualar, atışmalar, dilekler, halk sanatını yansıtan müzikler, şarkılar, dildeki sözcükler gibi unsurlar yer almaktadır (Amos, 2006, s. 33).

1.1. KÜLTÜRDE İNANÇ VE DİNİN YANSIMALARI

Güncelliğini koruyan din denilince ne anlaşılması gerektiği sorunu çerçevesinden bakınca dini tanımlamada genel olarak üç eğilimin ortaya çıktığını görmekteyiz. Bunlardan birincisi dinin özü itibarıyla tanımı, ikincisi gördüğü işlevler itibarıyla tanımı, üçüncüsü de bu tanımlamaların birey ve topluma etkileri açısından tanımıdır. Dinin ne olduğu ne yaptığı ne derecede ve ne ölçüde yararlı olduğu soruları tanımlamaların amacı haline gelmiştir (Coşkun, 2013, s. 13).

Antropolojik bakış açısıyla kültür ve din kavramı ilk kez Friderich Max Müller, Robertson Smith, Edward Burnett Tylor ve James George Frazer'ın çalışmalarında yer almıştır. Tüm bu çalışmalarda din, toplum ve folklor ilişkisi insanlarda doğaüstü varlıklara karşı gösterilen davranışlar bütünü içerisinde ele alınmıştır.

Dinin ne olduğuna ilişkin açık bir tanımlamanın olup olmadığı, topluluklarda inanç biçimlerinin nasıl olduğu ve uygulama şekillerinin neler olduğu konularında

araştırmacıların farklı açıklamalar yaptıkları ve hepsinin farklı tanımlamalar ve bakış açısına sahip olduğu görülmektedir. Dinle ilgili en eski tanımlardan biri Tylor'ın da destek verdiği "dinin salt doğa üstü olan inançlar olduğudur" (Eriksen, 2009, s. 328). Tylor, din tanımıyla ilgili olarak, en temel özellikleriyle ruhçu teoriyi geliştirmiştir (*akt.* Durkheim, 2005, s. 71). Ona göre din, ruhsal varlıklara inançtan oluşmaktaydı. Dinlerin en eskisinin Animizm olduğunu ileri süren Tylor, Animizmi oluşturan unsurların ilk insanların uyku, düş kurma, uyanma, rüya, ölüm ve benzeri durumlarına ilişkin deneyimleri ve bunların yansımaları olduğunu belirtmiştir. Söz konusu yansımalar bedenden ayrılabilen bir ruh inancının doğmasına yol açmıştır. Tylor, bahsedilen dinsel formların ardından "Atalar İbadeti" nin önce çok tanrıcılığı, daha sonra da tek tanrı inancını doğurduğunu düşünmüştür.

Bu konuda Frazer ise kültürünün entelektüel gelişiminde birincil olarak büyü (maji), ikincil olarak din ve nihayet bilim olmak üzere üç aşamasının bulunduğunu ifade etmiştir. Dinin ise "ilk insanların yaşamlarına ve çevrelerine ilişkin deneyimlerini açıklamak ve bunu anlamlı hale getirmek gayretlerinden doğduğunu ifade etmiştir" (*akt.* Temren, 1998, s. 305).

Toplumsal düzen, bireysel davranış ve kolektif eylem için buyruklar sunan din, (Capps, 2013, s. 23) beşerî ve toplumsal ilişkiler dikkate alınmadan zor teşhis edilip tanımlanan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tanımlama mücadelesinin bir başka yönünü ise dini kutsal alana hasreden Durkheim'de görmekteyiz. Durkheim meşhur bir ifadesinde "Dinin en derin düzeyde toplumun kendine tapınması" olduğunu söylemiştir (*akt.* Eriksen, 2009, s. 330). Araştırmalarında, insanların, evrendeki olgulara, eşyalara, kutsal olan ve olmayan ayırımı ile baktıklarına da dikkat çekerek, kutsal olan ve olmayan ayırımı ile "dinin simgesel boyutları" üzerinde odaklanarak insanlığın en eski dininin totemizm olduğunu belirtmiştir (*akt.* Temren, 1998, s. 306).

Geertz "Religion as a Cultural System" adlı makalesinde dini şöyle tanımlamıştır:

1) Varoluşa dair genel bir düzen kavramları formüle etmek ve 2) bu kavramlaştırmaları duygu durumları ve motivasyonların özgün bir şekilde 3) realist görülmelerini sağlayan bir gerçeklik havası içerisinde sarıp sarmalamak suretiyle 4) insanlar arasında güçlü, kalıcı ve uzun soluklu bir duygu durumu ve motivasyon tesis edecek şekilde vazife gören 5) bir semboller sistemidir" (*akt.* Eriksen, 2009, s. 330).

Söz konusu çalışmada bahsedilen semboller tarihsel olarak aktarılan, somutlaştırılmış bir anlam örüntüsünü, sayesinde insanın iletişim kurduğu ve bu iletişimi sürdürdüğü ve yaşam hakkındaki bilgilerin ve tutumlarını geliştirdiği bir sistem olarak tanımlanmaktadır. Dini semboller de bir halkın değerler sistemini (davranış, karakter ve yaşam kalitesi) ahlâki ve estetik tarzı, ruh halini ve dünya görüşünü sentezleme işlevini yerine getirmektedir (Geertz, 1993, s. 89).

Burada dinin insanlar için ne anlama geldiğine dikkat çekmek isteyen Geertz'in bu yaklaşımı pek çok antropolojik çalışmaya da esas teşkil etmiştir. Yapılan çalışmalara bakıldığında, sosyal, kültürel gelişmeler çerçevesinde gösterdiği değişiklikler dikkate alındığında, ilk toplumlardan en gelişmişine kadar tüm toplum ve kurumlarda din olgusunun olduğu görülmektedir. Toplumlar din çerçevesinde şekillenmiştir. Bu kavram üzerinde yapılan çalışmalarda "din kavramının yaygınlığına, evrenselliği ve tarihiliğine önem veren düşünürler, kültürleri ve toplumları dinlere göre sınıflandırma yaparak Budist, Hristiyan, İslam uygarlıklarından söz etmişler, uygarlık alanındaki

benzerlik ve farklılıklarını incelemişlerdir” (Güvenç, 2018, s. 13). Bu incelemelerle toplum üzerinde dinin anlaşılması ve etkileşimi, toplumu şekillendirmesi daha anlaşılabilir boyuta ulaşmıştır.

Latince *religare*, “sıkıca bağlanmak” anlamından yola çıkılarak; dinin (*religion*) “insanı aşan ve kuşatan, üstesinden gelemeyeceği, anlamakta, nüfuz etmekte ve tüketmekte zorlandığı, kendi dışında kalan bir gerçeklik alanına bağladığını” (Atay, 2011, s. 21) söylemek mümkün olacaktır. Din, doğaüstü güçlere ve varlıklara ait zihinsel tutumlar ve davranış kalıplarının bütünü şeklinde tanımlanmaktadır. Buradaki davranış örüntüleri ritüelleri (ibadet-ayin), doğaüstü ise gözlemlenebilir bir dünyanın ya da duyuşsal algının ötesini anlatmaktadır. Sonuçta “din bilinmeyen ile ilişki kurma mekanizması yani bağ” olarak karşımıza çıkmaktadır (Atay, 2011, s. 22).

Tanrı'nın dünyanın dışında bir yerde olduğunu ifade eden, doğaüstü güç ve varlıklardan söz eden dinlere karşı Baruch Spinoza “Tanrı veya Doğa” hakkında yazmıştır. Bunların aynı şey olduğunu kastederek, “Tanrı ve Doğa”nın tek bir şeyi tanımlamanın iki farklı yolu olduğundan söz etmiştir. Spinoza'ya göre, “var olan her şey Tanrı'da vardır ve Tanrı olmadan hiçbir şey var olamaz, hatta kavranamaz” (Warburton, 2017, s. 119).

Din ve din araştırmaları antropolojiden ilahiyata, sosyolojiden halkbilime, etnolojiye, oradan felsefeye kadar uzanan geniş bir perspektifte yer almaktadır. Bu çerçevede dini “halkın afyonu” olarak tanımlayan Marx'tan, “Tanrı öldü” diyen Friedrich Nietzsche'ye, insan hayatını etkileme, belirleme ve biçimleme imkanlarının tükendiğine vurgu yaparak, “dünyanın büyüünün bozulduğundan” söz eden Max Weber'den (Atay, 2011, s. 14), saplantılı- zorlantılı nevrozun (obsesif, kompulsif bozukluk) belirtilerinin dinsel tören ve uygulamalara benzerliğinden yola çıkarak “dinin evrensel bir nevroz, saplantılı-zorlantılı nevrozun da bireysel bir din” olduğunu ileri süren Freud'a, (2018a) kadar pek çok din tanımı yapılmıştır. Din antropolojik bakışla ilk kez 19. yüzyıl sonunda Müller, Smith, Tylor ve Frazer 'in çalışmalarında yer almıştır (akt. Şahin, 2016, s. 457).

Marx, dini “yaratığı bunaltan içli bir ezgi, tinin dışlandığı toplumsal koşulların tini, kalbi olmayan bir dünyanın ruhu, halkların afyonu” olarak tanımlarken, gerçekte dinin henüz kendi düzeyine erişmemiş veya kendini yitirmiş olan insanın öz bilinci olduğunu ifade etmiştir. Marx'a göre, “İnsan insanın dünyasıdır, devlettir, toplumdur ve bu devlet, toplum, dünya bilinci olan dini yaratmaktadır” (Marx, Engels, 2013, s. 34-35).

Bronislaw Malinowski ise çalışmalarında büyüünün, geleneğin ve dinin gerilim ile başa çıkabilmek için geleneksel ve ruhsal kaçışlar sağlayan psikososyal araçlar sunduğunu ileri sürmüştür. Diğer yandan Malinowski “dinin, ritüellerin, doğrulamaya ve mitlerin oluşumlarının mevcut düzenini izah etmeye yaradığını belirterek, gerilimlerin ve çözümlenmemiş çelişkilerin açıklanışında emniyet supabı olarak iş gördüklerini vurgulamıştır” (akt. Temren, 1998, s. 307).

Ayrıca Malinowski dine, kültürün yaşaması için duyulan ihtiyacı karşılamak üzere üretilen ve şekillenen toplumsal kurumlardan biri olarak yaklaşmıştır (akt. Coşkun, 2013, s. 43).

Bir başka tanımlama üzerinden kültürel evrensel olan din kavramına bakılınca, dünya üzerinde adına “din” denen söylem ve pratiğe rastlanmayan bir topluluk veya halk bulunmadığı, araştırmalarda “dinsel” olarak nitelenebilecek davranış kalıpları ve inancın insan topluluklarının hepsinde bulunduğu görülmektedir (Atay, 2011, s. 22).

Din olgusuna pek çok yaklaşımın olduğunu belirten Erich Fromm, geliştirdiği din

tanımlamasının bir yandan tek tanrılı, öte yandan da diğer dinsel yaklaşımları kapsadığını belirtmiş ve şu şekilde tanımlamıştır; “din sözcüğü benim için, bir grubun kabul ettiği, o gruba birbirlerine kendilerini adayabilecekleri bir amaç sunan ve onlara ortak bir davranış biçimi veren sistemdir” (Fromm, 1991, s. 41). Bu konudaki değerlendirmelerinde Halil Apaydın, Fromm’un yaptığı din tanımına girmeyen hiçbir kültürün bulunmadığını belirtmektedir (Apaydın, 2005, s. 171).

Fromm, din ile psikiyatri ilişkisinin önemli olduğunu belirtmiştir. Yaptığı değerlendirmelerde “Freud ve Sheen’in psikanaliz-din karşıtlığı, Jung ve Liebmann’ın da psikanaliz din birlikteliğini savunanlar olarak algılandıklarını belirtmektedir” (akt. Apaydın, 2005, s. 166). Ancak psikanaliz ve din karşıtlığı veya birlikteliği olarak belirlenen bu yaklaşımların yanlıcılığı konusunda psikiyatristin, bir taraftan dinlerin, diğer taraftan da dinsel olmayan sembollerin ardında saklı olan insan gerçeğini araştırarak yeteneği bulunmaktadır. Araştırmalar sonucunda ulaşılan nokta, önemli olanın insan için dine dönmek veya Tanrı’ya inanmak olmadığı, sevgiyi yaşamak ve doğru düşünmek olduğudur. Hayatın bu şekilde yaşanması durumunda hangi dine veya sembol sistemine bağlı olunduğunun bir önemi kalmayacak, bunun önemi ancak ikinci derecede olacaktır. “Ancak doğru yaşanmaması durumunda hangi düşünsel sisteme bağlı olunmasının bir anlamı kalmayacaktır” denilerek bu nitelikteki indirgemelerin anlamsızlığı vurgulanmıştır (akt. Apaydın, 2005, s. 166).

Mircea Eliade’ye göre din “kutsalın tecrübesi”ne dayanmaktadır. Kutsal her zaman belli bir tarihsel dönem içinde kendini göstermekte, hiçbir dine sahip olmayan, hatta hiçbir Tanrı’ya, tanrılara, ruhlara inanmayan bir kişi de kutsal bir tecrübe yaşayabilmektedir. Nesnelere kutsallık kazanabilmekte, kutsallık kazanan nesnenin ötekilerden ayrılması, kendi içinde genel bir kural haline gelmektedir. Herhangi bir nesne kutsal olmayı bıraktığı anda bir hierofoni olmakta ve yeni bir boyut olan kutsallık boyutuna geçmekte, din inancı olmayan insanın kutsal bir tecrübe yaşaması da olası hale gelmektedir (Eliade, 2003a).

Din, Freud’a göre, insanın kendisi dışındaki doğa güçlerine ve içgüdülere karşı çaresizliğinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle iç ve dış güçlere karşı kendilerini koruyacak düşünsel etkinlikten uzak bulunan ilk insanlar söz konusu güçlerle baş etmek için karşı güçler cephesi oluşturmuşlardır. Bahsedilen geriye dönüş çocukluk deneyimlerinin tekrardan canlandırılması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Biraz daha detaylı bakacak olursak Fromm’un değerlendirmesiyle “Çeşitli korkular, endişeler ve çaresizlik hissetmesine neden olduğunu düşündüğü babaya yine bu korku, endişe ve çaresizlikten korunmak için yönelmekte”dir, bu şekilde “bir bakıma korku ve saygının karmaşık halde bulunduğu bu nevrotik hale dönmemektedir ki ona göre din de zaten yüceltilmiş baba imajının kılık değiştirmiş bir biçimi olarak ortaya çıkmaktadır” (akt. Apaydın, 2005, s. 167).

Robert W. Crapps’ın değerlendirmelerinde, Freud’un bir yanılsama olarak tanımladığı dinin, gelişme gösterdiği süreçte yararlı bir araç olarak varlığını sürdüreceği ve sürdürmesi gerektiği ele alınmıştır. Freud’un ifadesiyle din, “insanların altından kalkamadıkları sıkıntılara katlanmalarını kolaylaştırmaktadır; ancak sonuçta hem yararsızdır hem de gelişime zarar vermektedir ve insanlar sonsuza dek çocuk kalamayacakları için nihayetinde gerçekliğin ne olduğunu öğreneceklerdir”:

Freud, dinin bastırılmış alandan geldiğine inandığı için onu yanılsama olarak görmüş, onu içgüdüsel ve sosyal istekler arasında bastırılan çatışmaların dinamik gücü olarak değerlendirmiştir. Bu çatışmaların ideal çözümüne yönelik çocukluk

döneminin arzuları, nihaî realite alanına yansıtılarak Tanrı olarak okunmaktadır. Din, varlığı devam ettirmek için yüceltilen değerli bir yanılsamadır. Ancak din gerçekliğin doğru bir yorumu ya da hayatı yaşamanın en doğru, en ahlâkî ve en mükemmel yolu olduğu gerekçesiyle desteklenmemelidir. İnsanlığın gelişimi sayesinde yanılsama yerini bilime terk edecek ve böylece insanlık arzularını oluşturduğu dünya ile değil, gerçek dünya ile buluşacaktır” (Crapps, 2004, s. 178).

Freud’un pek çok araştırmada sözü edilen dine yönelik suçlamasına, özde olumsuz, düşmanca ve eleştirel tavrına, dinin bir yanılsama olduğu görüşüne karşın, Jung, “Dinin olumlu ve sağlıklı bir şey, bir gereklilik olduğunu belirterek dinin yalnızca sosyolojik ve tarihsel bir olgu olmayıp, aynı zamanda derin bir psikolojik öneme sahip olduğunu” (*akt. Moris, 2004, s. 263-268*) ileri sürerek, dini, ilahi bir deneyim olarak tanımlamıştır. Bu tanım Rudolf Otto gibi ilahiyatçılar tarafından da paylaşılan, kabul edilen bir tanım olmuştur. Dini “kutsalın tecrübesi” olarak tanımlayan Otto bu tecrübeyi “korkutucu ve hayran bırakıcı sır” diye nitelendirmiştir (*akt. Tümer, 1994*). “Jung için din olumlu ve sağlıklı bir şey, varoluşsal bir psişik gereklilik, tanrı ve dinsel inançlar açıklanma durumundaki şeyler değil, verili bir psişik gerçeklik olup görünürde bilinçdışıyla eşitlenmekteydi” (*akt. Moris, 2004, s. 263*).

Totem inançlarından daha sonra gelişen dinler için de aynı köken ve insanlığa bir daha hiç huzur vermeyen aynı olayın geçerli olduğunu düşünen Freud, “İnsan topluluklarının beraber işlenen suç ortaklığı üzerinde birleştiklerini, dinin suçluluk duygusu ve pişmanlık üzerinde, ahlâkın da biraz böyle bir toplumun gereklilikleri, biraz da suçluluk duygusundan ileri gelen tövbe duygusu üzerinde durduğundan” söz etmektedir (Freud, 2018a, s.12).

Bir Yanılsamanın Geleceği kitabında Freud, Ali Babaoğlu’nun Freud’un *Uygarlığın Huzursuzluğu* kitabının sunuşunda aktardığı üzere, uygarlığın özellikle aşılması gereken bir “çocuksuluk artığı” olarak tanımladığı dinsel tasarımların varlık ve işlevlerinin geleceğini ele almaktadır. Bu konu psikanalizin toplumsal ve uygarlık eleştirisi etkisi yapabilmeye yönünden önem taşımaktadır. Freud, Analizin bilimsel etkisini tıbbi etkisinden daha önemli saydığını ve terapide de onun aydınlatma ve yanlışlıklarının açığa çıkartılmasıyla kitle etkisinin, bireysel olarak tedavilerden daha etkili olduğunu sıklıkla belirtmekte (Freud, 2018a, s. 16), uygarlıkla kültür arasında bir ayrım yapmayı doğru bulmadığını ifade etmektedir (Freud, 2017).

Freud, dinsel tasarımların, insanların yenedikleri kader ve doğa karşısındaki çaresizliklerin anlatımı ve üstesinden gelme yöntemi olarak ortaya çıktığından söz etmektedir. İnsanlığın, doğa güçlerine hakimiyetinden sonra da korkularının devam etmesi yüzünden tanrılara olan ihtiyaçlarının sürdüğünü belirtmiştir. Buradan yola çıkarak kaderin acımasızlığı ve ölüm karşısındaki çaresizliğe teselli bulabilmek, uygarlığa uyum sağlama süreci sonunda yüklenen acıları azaltabilmek için tanrılara ihtiyaç duyduklarından söz etmiştir.

Sonuçta tüm tanrıların paylaştığı temel güce sahip olan bir mutlak tanrı düşüncesi gelişmiştir. Böylece tek bir tanrı düşüncesi ortaya çıkmıştır ki bu bütün hikmete, adalete ve iyiliklere sahip olan tek bir tanrı olarak karşımızda durmaktadır. Artık söz konusu olan tek bir tanrı olunca, bunun babayla özdeşleştirilmesi daha da kolay olacak ve babayla olan ilişkilerin yoğunluğuna, içtenliğine tekrar ulaşılabilecektir. Freud bu psikolojik gerçek üzerinde çalışarak, ispatlanamaz oldukları için dinsel öğretilerin asla inanılmamaları gerektiği sonucuna varmaktadır. Bunlar “deneyimlerin ya da düşüncenin sonuçları değil, yalnızca yanılsamalardır ve insanlığın en eski, en güçlü, en zorlu dileklerinin doyumudur ki yanılsamanın mutlaka yanlış olması, yani gerçekleştirilemez ya da gerçeğin karşısında

olması gerekmemektedir” (Freud, 2018a, s. 18).

Freud rüya çalışmasında da psikanalitik çalışmanın, sosyal, psikolojik, toplumsal, mitolojik, dilbilimsel gibi pek çok bilim dalıyla birlikte araştırmalarının değerli bulgular verdiğinden söz ettiği dinle ilişkisini de kurmuş (Freud, 2018c), insanların yaşamın amacını belirlemek için zihninde sorular oluştuğunu ve bu amaçla yola çıkıldığında, ulaşılan noktanın haz ilkesi olduğunu savunmuştur. Bu çerçevede psikanaliz kuramının başlangıç noktası olan “gerçeklik ilkesi” ve “haz ilkesi” ni ele almış, bunun temel olarak dışsal bir gerçeklikten bağımsız olarak iş gören ve haz almaya yönelik süreçlerde ortaya çıktığından söz etmiş, bu süreci oluşturan etkinliğin herhangi bir haksızlığa yol açması durumunda “ben” kendini geri çekerek, baskılamadığını belirtmiştir (Bakır, 2008, s.17).

Çalışmamda bir taraftan halkbilimin konusu olarak “kişice ya da toplumca bir düşüncenin, bir olgunun, bir nesnenin, bir varlığın gerçek olduğunun kabul edilmesi” olarak tanımlanan inanç (Boratav, 2012) kavramını ele alıp, diğer taraftan bu bağlamda son yirmi yıldır dinin temsili bakımından da bir dönüşüm yaşayan Türk sineması çerçevesinde insanların dini yaşama biçimi, din adamlarının davranışı ile dini ritüeller bu çalışma için incelenen film sahnelerinden yola çıkılarak analiz etmeye çalıştım.

İnanç kişiye özeldir. Din, kültürün önemli bir unsuru olarak karşımıza çıkarken, dinlerin inanç ve uygulama farklılıkları bulunmaktadır. İnanmanın tarihi çok eskiye dayanmaktadır. Nitekim Göbeklitepe kazıları toplulukları, inancın ve yerleşik yaşama geçişin tarihinde bilinenleri altüst edecek sonuçlarla karşılaştırmıştır. Mısır piramitlerinden 7500, Stonehenge’den 8000 yıl önce inşa edilen Göbeklitepe’de taşın ve kayanın kutsala dönüşü kazılarla açığa çıkarılmış, yine “inancın insanı aşan güç duygusu ile ilişkisi” (Halis, 2019) ortaya konmuştur. İnsanlar semboller veya simgeler aracılığıyla inanç alanlarını oluşturmuşlardır.

Kelimenin yalın anlamıyla bir sonuç belirten inanç düşünsel vargıdır. Bir şeylerden emin olmayı ona güven duymayı içermektedir. Bu yalın anlamı ile bakıldığında “inançsız” insandan söz etmenin mümkün olmadığını görüyoruz. Hiçbir şeye inanmadığını belirten kişi en azından düşünsel eylemlerinin bir sonucu olarak hiçbir şeye inanmadığı vargısına ulaşmıştır. Farklı bir ifadeyle hiçbir şeye inanmadığına inanıyordur ki bu bir düşünsel eylem sonucu olarak değerlendirilmektedir (Temren, 1998, s. 302).

Sinemaya çağdaş, siyasi ve kültürel hayal gücünü belirleyen “dinin dönüşü” ile ne dinle ne de dinsiz yapabilen modernitenin varlığı vurgulamış, din gibi inancın da spekülasyonlarla ilgili olduğu kabul edilmiş, sonuç olarak kültürel İslamlaşmanın sinema alanındaki oyunun veya *illusionun* (Bourdieu, 1993) kurallarını değiştirmiştir. Bunun en önemli göstergesi Türk filmlerinin hem sanatsal hem de politik olarak din konusuna açık veya örtük biçimde din kavramını işleme olarak karşımıza çıkmıştır (Diken, 2018). Yine bu çerçevede zaman içerisinde İslamcı Ulusal Sinema hareketinin ortaya çıktığı ve bu çerçevede pek çok film üretildiği görülmektedir.

1.2. “KUTSAL” VE KUTSALIN DÖNÜŞÜ

Türk Dil Kurumu *Türkçe Sözlüğü*’nde “kutsal,” güçlü bir dini saygı uyandıran veya uyandırması gereken, kutsi, mukaddes, tapınılacak veya yolunda can verilecek derecede sevilen kutsi, mukaddes, lahut, bozulmaması, dokunulmaması, karşı çıkılmaması gereken, üstüne titrenilen ve Tanrı’ya adanmış olan, tanrısal olan” olarak tanımlanmaktadır (TDK, *Türkçe Sözlük*, 2005, s. 1271).

Robert R. Marett, “kutsal dini nesne olarak ve buna eşlik eden ve kutsal karşısında duygu, düşünce ve eylemlerden oluşan dini tutumu da toplumu veya toplumun üyesi olarak kabul edilen bireyleri refaha kavuşturan şey olarak tanımlayabiliriz” diye açıklarken (*akt. Adıbelli, 2011, s.64*), Sosyoloji Okulu araştırmacıları kutsal kategorisinin sistematik incelemesini yaparak indirgenmezliğini savunmuşlar, dini olguları tanımlarken kutsal/profan ayrımını temel kriter olarak benimsemişlerdir.

Durkheim’a göre kutsal düşüncesi, her zaman ve her yerde insan zihninde din dışı olandan ayrıdır. Dinlerin hepsinde *tanrı* kavramı olmasa da *kutsal* var olmuştur ve kutsal kavramı, herhangi bir grup tarafından kutsal kabul edilen şey olarak tanımlanmıştır (Durkheim, 2005). Eliade’ye göre dinin özünde insanı aşan bir taraf mevcut olup, kutsal, bilincin yapısında bir unsur olarak ele alınmaktadır (Eliade, 2003b). Eliade kutsal tanımlamanın kolay olmadığından söz ederek, tanımında yer alan kutsal profana karşıdır, karşıttır görüşünü savunarak, bu tanımlamanın tabu, ritüel, sembol, tanrı gibi bütün dini fenomenleri kapsayıcı olmasını istemektedir. Dinleri birbirleriyle karşılaştırırken bunların en mükemmelini tespit etme çabasında olan Otto’ya karşın Eliade kutsalı daha geniş ele almış, arkaik toplumlarda dini deneyimler üzerine yoğunlaşarak, bu tecrübeleri yaşayanlar gözünden değerlendirme yapmaya çalışmıştır (Adıbelli, 2011, s. 91).

Geçmişten günümüze kutsal varlığı, oluşumu, toplumlara etkisi hep ilgi konusu olmuş, kutsal, insanın erken tarihinden beri Sumerlerin metinlerinden Tevrat’a kadar tüm metinlerde ve uygulamalarda yer alan tabu, sembol, tanrı, ritüel gibi kavramlarda yer almıştır. Kralın çevresindeki kutsallık aylası olarak tanımlanabilecek bir inancın varlığı, insanın tanrı fikrine ulaşmasının yolu olan dualar, söz vermeler, daha yüksek bir güce başvurma gereksinimi gibi yabancıların kendi mutluluğunu, yakınlarının mutluluğunu daha ileriye götürmek için bütün güçlere sahip olması kutsalın kabulü ile var olmuştur.

Kutsalla ilgili izlere çok daha geç tarihlerde rastlanılmaktadır. Yapılan kazılarda çok tanrılı bir dini bulunan Sumerlerin uygarlığa yaptığı en önemli katkıları yazı dilini icat ederek, tabletlerle aktardıkları miras incelendiğinde, kurdukları şehir beyliklerinde Hindistan’dan Akdeniz’e kadar olan alanda şehirleri, köleleri, askerleri, saygınları, çiftçi ve sanatçılarla birlikte şehri koruyan kutsalı, Tanrıyı ve onu temsil eden kralı aktardıkları ve bunların birbirlerinden farklı olmadıklarını görmekteyiz. Yazılı edebi belgelerde hayal güçleri, dünya ve evrene bakışları, dini inanışları, sosyal düzenleri aktarılmış, kahramanların destanları, dini törenleri, mabetleri ve kutsalı öven ilahileri gibi unsurlarla karşılaşmaktayız. Tanrılar insan görünümünde ancak doğaüstü güçleri olan, kutsal, ölümsüz varlıklar olarak betimlenmiştir. Sumerlerde rüyayla Tanrı’nın istediğini bildirdiği kabul görmüş, yapılacak işin Tanrı’nın uygun görüp görmeyeceğini anlayabilmek için mabede, kutsal yere giderek kurban kestikleri, dua ettikleri, uykuya yattıkları anlaşılmıştır. Görülen rüyanın yorumlanması rahip tarafından yapılmakta ve olumlu veya olumsuz olduğu görüşü rahip tarafından verilmektedir (Çığ, 2017). Doğrudan kutsallığı bulunmayan, kutsallık atfedilmeyen unsurlar semboller aracılığıyla kutsala evrilmektedir. Bir tanımlama veya tanıma işareti olarak kabul edilebilecek sembol kavramı Freud, Jung, Otto tarafından sıkça kullanılmıştır. Eliade’nin sembol konusunda düşüncelerinin gelişmesinde Freud ve Jung’un etkisi görülmektedir. Semboller, mit ve imgeyle ilgili olup, manevi hayatın içinden geldiği için bozulsa, gizlense, azalsa bile asla kaybolması, yok edilmesi söz konusu olmayacaktır. Bu özelliğiyle sembol evrenselleşmiş veya yerelselleşmiş tüm kutsal içinde ve dinlerde yer alacaktır.

Modernleşme ile hem toplumsal hem de bireysel düzeyde dinin ortadan kalkacağı veya etkisinin azalacağı beklentisine karşın dinin yerini görece olarak koruduğu görülmüştür. Sekülerleşme ile dini kurumlar etkisini bir miktar yitirmiş olsalar da kutsallık arayışının ulaştığı noktada yeni dini akımların oluştuğu veya din ve mezhepler arasında geçişler

olduğu görülmektedir (Köse, 2014, s. 144).

Yapılan tanımlamalar ve açıklamalar izinde dinin kültürel bir kaynak, bir olgu olarak karşımıza çıktığı, toplumların kültürel bir biçimleme olarak dini yaşadıkları, inancın yansımalarını hayatın içinde gördüğümüzü ve kutsalın toplumun hayatında öneminin azalmadığı, varlığını sürdürdüğü, sekülerleşme çabalarına karşı kamusal alana da nüfuz ederek etkisini sürdürdüğünü görmekteyiz.

1.3. YAŞANAN DİN ÇERÇEVESİNDE HALK DİNİ, HALK İSLAM'I

Toplumların hayatında önemli bir yeri olan ve insanlık tarihi ile eşzamanlı olan din toplumun, kültürün, ekonominin belirleyicisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal ve ekonomik yapılar, kitlelerin dini inanç ve anlayışlarını geniş ölçüde yönlendirebilirken, dini etkilemesi söz konusu olmaktadır (Ocak, 2013). Bu çerçevede çalışmamda ele almaya çalıştığım *yaşanan din* kavramını, *halk dinini*, çalışmam kapsamında *halk İslam'ı* diye nitelemeyi tercih ettim. Geniş halk kitlelerinin dini en basit ve sade şekliyle yaşamasının yansıması olan halk İslam'ı senkretik bir yapıya sahiptir. Senkretizm “farklı dinsel inanç sistemlerinin etkileşime girerek karışması sonucunda yeni inanç öğelerinin ya da örüntülerinin ortaya çıkmasıdır” (Atay, 2011, s.137). Dolayısıyla Anadolu topraklarında yaşanmış olan eski kültür ve inanışları da içinde barındırmaktadır. İslamlaşma süreci öncesinde var olan inançlar ve ritüeller yaşanan İslam içinde yer almıştır.

Bu senkretik yapının anlaşılmasında Türklerin İslamiyet'i kabul sürecine ve yorumlamasına bakmak ve tarihsel gelişimini incelemek yararlı olacaktır. Bu çerçevede “Türklerin İslam yorumunu, Orta Asya'dan Balkanlar'a kadar uzanan geniş coğrafya süreç içerisinde birbiriyle eş zamanlı ve paralel olarak gelişen, biri Sünni (Ortodoks), diğeri gayri Sünni (Heterodoks) İslam yorumu olmak üzere başlıca iki paralel süreçte takip etmek, tarihsel bir zorunluluktur; çünkü bu zorunluluk tarihsel sürecin zamanımıza kadar aynen bu şekilde cereyan etmesinden ileri gelmektedir” (Ocak, 2013, s. 40).

Sadece inanılan ve yaşanabileceği kadar yaşanması gereken bir hayat tarzı olarak algılanan İslam anlayışının yanında daha ileri bir şey, bir siyaset olarak anlaşılınan İslam anlayışından da söz etmek mümkündür. Bu çerçevede Ahmet Yaşar Ocak, görüntüleniş şekillerini “halk İslam'ı (popüler İslam), kitabi İslam (medrese İslam'ı), tekke İslam'ı (mistik İslam), devlet İslam'ı (siyasallaşmış İslam) şeklinde başlıca dört kategoride ele almanın isabetli olacağını” belirtmiştir (Ocak, 2016a, s. 388). Bu kategoriler, geçmişte olduğu gibi bugün de bütün İslam dünyasında mevcut olmaya devam etmektedir. Yaşanılan din bağlamında en önemli ilişki, halk İslam'ı ile kitabi İslam arasında olmakta, dini metinlerde ortaya konan dinsel öğretiler, yapılması emredilen dini ritüeller uygulamada çoğunlukla kitapta kalmakta ve yaşanan din çerçevesinde halkın eski gelenekler ve inanışları sürdürdüğü, kültürel etki ile şekillenen dinselliği yaşadığı, kendine özgü bir halk dindarlığı oluşturduğu görülmektedir.

Halk dindarlığı dinin toplumsal alanda ortaya çıkan inanış ve uygulamalarından meydana gelmektedir. Halkın din adına yaptığı uygulamalar, gündelik yaşamında ele aldığı pratikler, kültürel etkilerle yaşanan dini yaratmaktadır. Gündelik yaşamdaki inanışları, ortaya çıkan alışkanlıkları, kutsal kitapla gönderilen ve uyulması emredilen dinle, yaşanılan din her zaman aynı olmamaktadır. Dinin emrettikleriyle uygulanan ritüeller değişiklik göstermekte, söz konusu coğrafya, zaman ve mekâna bağlı olarak inanış ve uygulamalar değişmekte, sonuçta bir halk dini ortaya çıkmaktadır. Buna göre halk dindarlığı da toplumsal yaşantıda belli pratikler çerçevesinde oluşan inanış ve

uygulamalar bütünü olarak yaşamın içinde yer almaktadır.

Bu çerçevede halk İslam'ı olarak tanımlanan, kurallara belirli ölçülerde uymakla birlikte, daha çok kültürel etkilerle şekillenen, geleneklerin belirlediği, Ortodoks ve Heterodoks İslam yorumları temelinde şekillenen din anlayışı olmaktadır. İslam'ın sadece din değil, aynı zamanda bir yaşam tarzı olduğu çokça söylenen bir durum olup, bu durum halk dini için de geçerli olmaktadır (Patai, 2002). Buna göre İslam, halk tipi hayat tarzından ayırt edilememektedir.

İKİNCİ BÖLÜM SİNEMA, FOLKLOR, DİN İLİŞKİSİ ÇERÇEVESİNDE YÜKSEL AKSU SİNEMASI

İçinden çıktığı toplumsal yapıyı en etkileyici biçimde aktaran mecra arasında yer alan sinema, kültürel yansımaları da en iyi aktaran iletişim aracı olarak karşımızda durmaktadır. Hem dünya hem Türk sineması örneklerinde kültürel, dini, siyasi etkilerin film sahnelerine yansıtıldığı, inanç ve dini pratiklerin resmedildiği görülmektedir. Sinemasal anlatılar şekline dönen kültürel olgular yönetmen ve senaristin gözünden perdeye yansıtılmaktadır. Bu çerçevede Yüksel Aksu da sinemasında kendi anlatımıyla “görüntünün altındaki kültürel kodları, kalıntıları, katları tespit etmeye” çalışmakta, “gerçekçilik deneyimi”ni kullanarak kamerayı çalıştırmaktadır. “Bir yanı meslek olan yönetmenliğin, diğer yanının ontolojik alan, hikâye etme alanı” olduğundan söz eden Aksu, “Meslek olarak nasıl daha iyi anlatabileceğine, dört başı mamur nasıl sunabileceğine, servis edebileceğine” bakmaktadır. “Ancak ontolojik olarak derdiniz olduğunda hikâyeyi siz kuruyorsunuz ve orada önünüz arkanız, donanımınız, bilginiz, bilinçaltınız yani onun sembolleri olabiliyor”¹ diyerek filmlerinin evlatları, dizilerinin ise bakıcılık yaptığı evlatları olduğunu ifade etmiştir. Çalışmama esas aldığı filmlerinin “analığını yaptığı, karnında büyüyen filmler” olduğunu, diğerlerinin “babalığını yaptığı diğer bir ifadeyle teknisyen yönetmen veya yönetmenle, *auteur* yönetmen ayrışması olduğu, bir Yüksel Aksu filmi, bir Yılmaz Güney, Yavuz Turgul filmi diye bir şey olduğu, kimin ruhu tezahür ediyor, kim teşekkür ediyor onu anlıyorsunuz, dolayısıyla *Sarıkeçililer* belgesel olmasına rağmen, o da dahil dört filmimde de ruhum tezahür eder” diye ifade etmiştir.

Bu çerçevede sinema folklor ve din ilişkisini ele alarak, Türk sinemasının tarihi gelişimi içinde dinin temsili, Yüksel Aksu ve filmleri, filmlere yansıyan dini uygulamalar ve bu uygulamaların kitabi İslam ile halk İslamı’nda (Ocak, 2016b) nasıl yer aldığını, kitapta yer alan uygulamaların ve kuralların, kültür etkisiyle yaşamın içinde nasıl şekillendiği film sahnelerinde yer alan dinsel uygulamalar ve semboller üzerinden ele alarak incelemeye çalıştım.

2.1. SİNEMA, FOLKLOR VE DİN İLİŞKİSİ

Kültür yeni nesillere çeşitli şekillerde aktarılmaktadır. Sinema bu aktarıma aracılık eden uygulamalardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. “Kültürel olguların üretimi, tanıtımı, dağıtımı, pazarlama ve satışının büyük şirketler tarafından yapıldığı ve kitlelerin tüketim mallarına dönüştüğü çağımızda” (Uçkaç Altun, 2017, s. 29) kültürün yansımaları, sinema ve filmler aracılığı ile hayatın içinden aktarılmaktadır. Aktarım, sinema insanları, yönetmenler, senaristler ve oyuncular tarafından gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla bu süreçte hayattan uzak kalmamak anlamında, sinema ve sinema insanları önemlidir (Kayalı, 2015a, s. 14). Geçmişten bugüne, pek çok yönetmen, filmleriyle Türk sinemasını doğru şekilde yansıtmaya çalışmışlardır. Geçen yıllar boyunca yönetmenler aracılığıyla köy, kent, taşra, insan ve toplum seyirciye aktarılmıştır.

Ait olduğu toplumda ekonomiden ve kültürden beslenen sanat dalı olan sinema aracılığıyla herhangi bir toplumun sosyo-ekonomik, politik, kültürel gelişmeleri filmlerde

¹ Yüksel Aksu’yla yapılan 8.05.2017 tarihli görüşmeden alınmıştır.

yer bulmakta, perdeye yansıtılmaktadır. Şartlar elverdiği ölçüde Türk sineması da söz konusu gelişmeleri ve toplumsal yapıyı konu edinmekte ve işlemektedir (Parsa, 2014, s. 605).

Sinema tarihi incelendiğinde, filmler arasında yapılacak bir gezintide, uzun metrajlı filmlerden, belgesellere, kısa filmlere, yabancı yapımlardan, yerli yapımlara, bir zamanların Yeşilçam filmlerine kadar pek çok çalışmada dini unsurlara, din temasına rastlamak, dini folklor izlerini bulmak sıkça rastlanabilecek bir olgu olarak karşımızda durmaktadır. Doğrudan veya dolaylı olarak dinin konu edildiği filmler üretildiği gibi özellikle din temalı ve din incelemesi yapan yapımlar da söz konusu olmaktadır. Söz konusu filmler arasında dini olumlayanların varlığı yanında, din olgusunu olumsuz olarak gören ve yansıtanlar da bulunmaktadır. Bazı değerlendirmelerde folklorik film ifadesi ile karşılaşmaktayız. Folklorik film tanımlamalarına baktığımızda; öncelikle geleneklere, etkileşimlerle iletilen ve resmi özellikleri geleneksel olarak işaret eden insan davranışının etkileyici biçimlerine odaklanıldığını görmekteyiz. “Folklorik film, ritüellerden törenlere, halk sanatına ve kullanılan araçların kültüründen, oyunlara, sözlere ve şarkılara, etnik köken, yaş, cinsiyet, aile, meslek, eğlence, din tarafından bağlanmış çok çeşitli geleneksel davranışları kapsamaktadır” (Sherman ve Koven, 2007).

Bu nitelikteki filmler üzerinde pek çok çalışma yapılarak, filmlerde yer alan dini öğeler çözümlenmeye çalışılmıştır. Dini unsurların özellikle popüler filmlere yansması sinema ve din çalışmalarına olan ilgiyi arttırmıştır. Gişe başarısının olup olmadığına bakılmaksızın filmlerin sinema ve din uzmanlarının ilgi alanına girdiği ve üzerine yazılar yazılıp, araştırmalar yapıldığı da görülmektedir.

Sinemacılar film çekmek üzere bir set kurduklarında, bu amaçla kamerayı belirledikleri konumlara yerleştirdiklerinde, oyunculara senaryoda yazılanlar çerçevesinde rol verdiklerinde ve eldeki çekim birikimlerini tutarlı bir öykü oluşturacak şekilde bir araya getirdiklerinde, sadece bir öykü anlatmış olmazlar, ayrıca anlam da yaratırlar. Bu anlamlar zaman zaman bilinçli yaratılırken zaman zaman da içinde yaşadıkları kültürün etkisiyle sahnelerde yer alır. Filmler yapıldıkları sosyal dünya ile bağlantılıdır. Dolayısıyla filmler politik, kültürel, psikolojik, toplumsal ve ekonomik içerikler taşırlar ve yapıldıkları dünyaya pek çok yolla göndermede bulunurlar (Ryan ve Lenos, 2012, s. 7).

Bir film üzerine eleştiriler yapılırken tarihsel eleştiri, yapısal eleştiri, psikolojik eleştiri, ideolojik eleştiri, toplumsal cinsiyet eleştirisi, etnik eleştiri, politik eleştiri, post-yapısalcı eleştiri, bilimsel eleştiri yöntemlerinden biri veya birkaçının kullanılması söz konusudur. Bunların arasında yapısal eleştiride göstergelerin kültürümüz içerisinde nasıl yer aldığı incelenmekte, kültürel kodlar aranmaktadır. Psikolojik eleştiri kullanıldığında ise karakterlerin gündelik duyguları, dürtüleri, kararları gibi konular ele alınmaktadır. Film sahnelerinde görülen rüyalar duyguları yansıtan görüntüler serisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nitekim, bu çalışmada ele aldığım her üç filmde de bulunan rüya sahnelerine baktığımızda istekleri, özlemleri, arzuları, korkuları yansıttığını görmekteyiz. Söz konusu rüyalar Freud’un rüya üzerine yaptığı çalışmalardan çıkan temel sonuçlarını yansıtan özellikler göstermektedir. Freud’a göre rüya, “çoğunlukla kabul edildiği gibi rastgele veya anlamsız çağrışımlar veya pek çok yazarın belirttiği gibi uyku esnasında meydana gelen somatik duygulanımların bir sonucu olmaktan çok uzak olup, rüya psişik etkinliğin özerk ve anlamlı bir ürünüdür ve diğer bütün psişik işlevler gibi sistemli bir şekilde incelenebilir” (akt. Jung, 2017, s. 11).

Freud, bireylerin gördükleri rüyalarda yer alan sembollerin mitlerde, folklorda, efsanelerde, atasözlerinde ve mizahta daha gelişmiş hallerde yer almasını gözlemlemiştir (akt. Jones, 2007). Freud'a göre ilgi çekici olan bilincimiz değil, asıl olarak bilinçdışıdır. İnsanlar çok önemli duygularının bile farkında değildirler. Bu duygular yer değiştirerek, yerine geçerek veya yerinden ederek kendilerini rüyalarda yansıtırlar. Rüyalar, zihnimizin gizli arzularının, korkularının ve özlemlerinin dışa vurmasına yardımcı olmaktadır (Ryan ve Lenos, 2012, s. 207). Filmlerin psikanalitik incelemelerinde onların rüyalara benzediği görülmüştür. Sonuçta film de rüya da bilinçdışını yansıtarak imgelerin içine gizlemektedirler.

2.2. TÜRK SİNEMASI GELİŞİMİ İÇERİSİNDE DİNİN TEMSİLİ

Lumière Kardeşler tarafından 1876 yılında Fransa'da sinematografin bulunmasıyla başlayan sürecin içinde Türkiye'nin yer alması çok daha geç zamanlarda, Avrupa kanalıyla olmuştur. İstanbul, İzmir ve Osmanlı İmparatorluğu'nun diğer şehirlerinden geçerken çekimler yapan operatörlerle başlayan süreç, 1896 yılında II. Abdülhamit'e sarayda yapılan bir film gösterisiyle sinema ile tanışmayı getirmiş, Sigmund Weinberg Beyoğlu'nda halka gösterimiyle devam etmiştir. İlk defa 1903 yılında Sinema Nizamnamesi çıkarılmış 1908'de Pathe Sineması yaptırılmış, bunu Palas ve Majik Sinema salonları takip etmiştir. Fuat Uzkınay tarafından 1914 yılında çekilen Aya Stefanos'daki *Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı belgesel ilk Türk filmidir. 1. Dünya savaşı sırasında ordunun oluşturduğu film dairesi özellikle askeri belge filmleri çekilmeye başlamış, 1916'da Müdafaa-ı Milliye Cemiyeti aracılığı ile *Pençe* ve *Casus* isimli filmleri çekilmiştir. 1916-1922 yılları arası teknik imkansızlıklarla geçmiş, ancak halkın ilgisi cesaretlendirmiş ve yerli film çekmek üzere Kemal Film Kurumu oluşturulmuştur. (Onaran, 1994)

İlk gösterimle ilgili olarak Lüleci "sinema ve din başlıklı tezinde padişah aynı zamanda halife de olan kişinin huzurunda yapılan gösterim ile sanata dini bir meşruiyet kazandırılması ve olumlu görüş alınmasının söz konusu olduğunu" ileri sürmektedir (akt. Maraşlı, 2011, s. 9). Dini en yüksek düzeyde temsil eden halifenin sinema gösterisini kabulü, sinema ve filmlerin dinen de kabulü anlamına gelerek, sinemanın gelişiminde etkili olmuştur.

1923-1939 yılları arasında Muhsin Ertuğrul'un egemen olduğu "Tiyatrocular Dönemi", *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk*, *Boğaziçi Esrarı (Nur Baba)*, *Ateşten Gömlek* gibi çoğunluğu edebiyat uyarlaması filmlerle kendini göstermiştir. Kadın düşkünü bir Bektaşî şeyhini anlatan *Nur Baba* filmi Türk sinemasının din adamlarına bakışını yansıtması açısından önemli görülmüş, film çekimleri olaylı geçmiş, Bektaşîler'in ayaklanmasından korkulduğu için önce oynatılmayan, daha sonra da Bektaşîlik ve şeyhliğin küçük düşürülmeye çalışıldığı düşüncesiyle tepkilerle karşılaşılana ilk film olarak karşımıza çıkmıştır. (Maraşlı, 2011, s. 15)

1939- 1952 yılları arası "Geçiş Dönemi" olarak adlandırılmıştır. Geçiş döneminin en önemli filmlerinden biri 1949 yılında Ö. Lütfi Akad tarafından çekilen *Vurun Kahpeye* olmuştur. Hacı Fettah Efendi karakteri ile olumsuz bir din adamı aktarılmış, Maraşlı filmin imam tiplmesi nedeniyle imamlık yapanlar tarafından en fazla tepki alan film olduğunu belirtmiştir. (Maraşlı, 2011, s. 19)

1952-1963 yılları arası ise "Sinemacılar Dönemi" olmuştur. Genellikle bu dönemi Türk Sinema tarihçileri Ömer Lütfü Akad'ın *Kanun Namına* filmi ile başlatmaktadırlar.

Bugünkü sinemanın ortaya çıkmasında Akad'ın payı çok fazladır. Bu dönemde de yine edebi eserlere dayanan filmler etkili olmuştur. Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Fakir Baykurt uyarlamalarına sıkça rastlamaktayız. Ömer Lütfü Akad, Yılmaz Güney, Metin Erksan, Atif Yılmaz, Memduh Ün bu dönemin en ünlü yönetmenleri arasında yer almıştır. 1962 yapımı olan *Yılanların Öcü* filmi ile Metin Erksan o dönem memleketimizin belki de en önemli rejisörü olarak nitelenmiş (Kayalı, 2015b, s. 75), deli ve dahi sıfatını en fazla hak eden sinemacı (Kayalı, 2015a, s. 16) olarak adlandırılmıştır. *Yılanların Öcü*, Türk sinemasının yıldızları arasında yer alan film olarak karşımıza çıkmıştır. İlk gösteriminde saldırıya uğrayan bu filmde de dilinde sürekli “şükür” diye dolaşan bir hoca ile seyirci buluşturulmuştur.

1963-1980 yılları arasında ise özgürlükçü anayasanın ışığında *Yeni Türk Sineması* dönemi başlamış, yine bu dönemde “Ulusal Sinema” ve “Milli Sinema” akımları ortaya çıkmıştır. “Ulusal Sinemayla Anadolu insanının bin küsur yıllık kültürünün oluşturduğu tavrı, Milli Sinema ile de İslam-Türk kültürü içindeki kişiliği ve batılılaşmanın toplumu yozlaştırması aktarılacak istenmiştir” (Onaran, 1994). Bu dönemdeki yönetmenler pek çok genç yetiştirmiş, bunlar eski ve yeni kuşak olarak adlandırılmıştır. Eski kuşak içinde yer alan yönetmenler arasında Ömer Lütfü Akad, Metin Erksan, Atif Yılmaz, Memduh Ün sayılırken, Yılmaz Güney, Halid Refiğ, Şerif Gören, Zeki Ökten orta kuşak yönetmenler olarak adlandırılmış, Ömer Kavur, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Ali Habib Özgentürk, Tuncel Kurtiz yeni kuşak olarak kabul edilmiştir. Bu dönemde Ulusal ve Milli Sinema akımı çerçevesinde çekilen filmler ile milliyetçi ve dini mesajlar verilmeye çalışılmış, toplum filmler aracılığı ile şekillendirilmeye çalışılmıştır. Bu dönemde gündeme gelen dini içerikli filmlerin arasında yer alanların daha çok ticari amaçla yapıldığı görülmektedir. Asaf Tengiz'in *Hz. İbrahim* (1964) ve *Hz. Eyyüb'ün Sabrı* (1965) Nuri Akıncı'nın *Hz. Ayşe* (1966), Tunç Başaran'ın *Hz. Ali* (1969) filmleri bunların arasında yer alırken, Yücel Çakmaklı tarafından çevrilen *Zehra* (1972), *Minyeli Abdullah* (1989), *Minyeli Abdullah 2* (1990), Mesut Uçkan'ın *Yalnız Değilsiniz* (1990), *İskipli Atf Hoca/Kelebekler Sonsuza Uçar* (1993) filmleri farklı bakış açılarıyla dini yansıtmışlardır.

1980-1994 yılları arasında Türk sinemasında bir taraftan 12 Eylül darbesinin etkisi, diğer taraftan üretim maliyetlerinin yükselmesi, televizyonun etkisi ve 1970'li yıllarda seks filmleri furiasının etkisinin devam etmesi gibi nedenlerle sinemaya talebin azalması söz konusu olmuştur (Onaran, 1995). 1990'ların başından itibaren canlanma başlamış, 1970 ve 1980'li yılların sıkıntılarını atlatmaya başlamış ancak pek çok ülkede Amerikan film dağıtım şirketlerinin pazardan çok fazla pay almaları nedeniyle yerli sinemalar çıkmaza girmişler ancak bu çıkmazdan küçük bütçeli sıra dışı işlerle çıkmışlardır. Popüler filmlerin izleyici çekmesiyle birlikte destek fonları, Bakanlık destekleri gündeme gelmiştir. 1990 sonrası için “Yeni Sinema”, “Yeni Dalga” gibi tanımlamalar yapılmış, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim gibi isimler yükselmeye başlamıştır. 1990'lı yılların sonu ve 2000'lerde ise bireysel öykülerin, taşra ve varoş arka planlarında geçen filmlerin çoğaldığını görmekteyiz. Bu dönemde popüler filmlerde taşra öne çıkan aktörlerden biri olmuştur. Bu dönemde karşımıza çıkan yönetmenler arasında Yılmaz Erdoğan, Yüksel Aksu, Mahzun Kırmızıgül, Sırrı Süreyya Önder, Barış Pirhasan, Sermiyan Midyad gibi isimler bulunmaktadır. Çok popüler olan *Vizontele*, *Vizontele Tuuba*, *Dondurmam Gaymak*, *Beynelmilel*, *Âdemin Trenleri*, *Güneşi Gördüm*, *Hükümet Kadın* gibi filmlerden bazıları olarak karşımızda durmaktadır. Söz konusu yönetmenlere Semih Kaplanoğlu ve Ümit Ünal da eklenmiş, söz konusu yönetmenlerin tümü farklı alanlar açma çeşitliliğini sağlayarak farklı nitelikte filmler üretmişlerdir (Zıraman, 2015, s. 72).

2.3. YERELİN İÇİNDEN BİR YÖNETMEN OLARAK YÜKSEL AKSU



Yüksel Aksu
(İstanbul, 8 Mayıs 2017)

Yüksel Aksu 1990'lı yıllarda *Yasemince*, *Yılan Hikayesi* gibi televizyon dizileri ve kısa filmleriyle sinemada adını duyurmaya başlamıştır. 2010 yılında *Anadolu'nun Son Göçerleri-Sarıkeçililer* ile seyirciye geleneksel bir yaşam biçimini, göç ve göçerliği aktaran, belgeselin de yönetmenliğini yapan Aksu, bu belgeseliyle "47. Altın Portakal" da en iyi belgesel ödülünü kazanmıştır. *Dondurmam Gaymak*, *Entelköy Efeköy'e Karşı* ve nihayet *İftarlık Gazoz* adlı eserlerinin anlatısı içinde pek çok kültürel öğeyi bulacağımız yönetmen, bu sayede yerelle, folklorla ilgilenenlerin dikkatini çekmiştir. Filmlerinde yer alan bu kültürel öğeler seyirciye "Muğla ve çevresi film platosuna çevrilerek aktarılmış, geleneksel, dinsel, siyasal unsurlar bölge yaşamı üzerinden verilmeye çalışılmıştır" (Soydemir, 2017). Film içerisinde yer alan dini folklor izleri ve öğretiler komedi unsuru eşliğinde ele alınmış, seyirciye yerel halkın günlük hayatta yaşadığı şekilde aktarılmıştır.

Yönetmen Yüksel Aksu, filmleriyle çok konuşulan, çok da eleştirilen bir sinemacı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendi ifadesiyle, "anlaşamadığımı

düşündüğü" filmlerinden özellikle de *İftarlık Gazoz*'da işlediği din temasıyla hem İslami görüşe sahip kişilerden hem de bazı sol görüş sahiplerinden eleştiriler almıştır. Yerelin içinde yaşanan kültürü, hayatı ve yaşamı yansıtmaya çalışarak yereldeki din olgusunu filmlerine aktarmıştır. Aksu kendisiyle yaptığı görüşmede "İnsanın kendini icadıyla dinin icadının aynı zamanlarda gerçekleştiğini" belirtip "dikkat ederseniz insanın kendi icadıyla dinin icadı at başı, göçebe toplumda, ilkel komünal toplumda din var, din insanın ihtiyacı olarak var oluyor, hal böyle olunca birikiyor, bir de zaman içinde lojik insanla mitolojik insan ayrışıyor"² diyerek lojik ve mitolojik insan ayrımının görüldüğü kadar kolay yapılamayacağını ifade etmiştir. "Sokrates ve Aristoteles'le, ardıllarıyla lojikleşiyor, ha bu doğrusal zamanda, bizim kronolojik kafamızda böyle, annemde böyle değil, annem hâlâ mitolojik, babam hâlâ mitolojik" diyerek "din olgusunu eserlerine bilerek ve isteyerek yerleştirdiğini, söz konusu filmlerde yer alan dini motifleri eklemlerken başka yönetmenlerden etkilendiğini" belirtmiştir. "Mitoloji yerelde de evrenselde de var olmaya devam ediyor, avam mitolojik, Kuzey Amerika, New England hâlâ mitolojik, hatta geçenlerde yanılmıyorsam bir metin okuyorum, Havas'ın dini bilimdir, ilimdir, avamın dini dindir diyor," diyerek "avam mitolojik akıl, havas veya kartezyen akıl de ne dersin de daha lojik...filmlerime bunları serpiştiriyorum biraz" değerlendirmelerini yapan Aksu, Ege (Muğla) taşrasında yetişen bir sinemacı olarak karşımızda durmaktadır.

² Yüksel Aksu ile yapılan 11.04.2017 tarihli görüşmeden alınmıştır.



Yüksel Aksu (Ula, Muğla, Kasım 2015)

Yönetmenin filmlerinde günümüzde kent yapısını şekillendiren “küresel kent” (Erbaş, Soydemir, 2011) kavramı ve ifadelerinden mümkün olduğunca uzak durduğu, filmlerinde yerliyi ve yereli anlatmayı, taşrayı seçerek yaptığı görülmektedir. *Entelköy Efeköy’e Karşı* örneğinde olduğu gibi zaman zaman taşra ve küresel kent yaşamından uzaklaşmaya çalışanlarla taşra ve taşrada yaşayan insanların hayatları ve inançlarını sinema sahnelerine yansıtarak, her iki kesimin farklılıkları ve birlikteliklerini vermektedir.



Yüksel Aksu ve ekibi (Ula, Muğla, Kasım 2015)

Söz konusu filmin zeybek oynanan sahnesinde kültürel hermafrodit, kültürel ters yüz oluşları özellikle kullandığını belirtmiş ve “Şimdi kıza bakıyorsunuz Alman ve ekolojist, Ege Türküsü söylüyor, erkeğe bakıyorsunuz milli, milliyetçi ve Anadolu köylüsü ve

dünyanın en kötü parçalarından birisini, *Toto Cutugno*'nun bir şarkısını söylüyor” diyerek, Anadolu’da bir kültürel işgal olduğunu ve onu yansıtmaya çalıştığını aktarmıştır³.

Yüksel Aksu, kendi deyişiiyle “2000’lerin sinemasında bir tarafta Şahan Gökbaakar, diğier tarafta Nuri Bilge Ceylan ve Fatih Akın’ın yönetmenliğini yaptığı filmler arasına sıkışmış bir sinema endüstrisinden özellikle sıyrılan” filmleriyle sinemaseverlerle buluşmuştur. Filmlerinde işlenmiş olan din olgusu antropolojik, etnolojik, kültürel bir olgu olarak bilinçli olarak yerleştirilmiş, filmlerinde hayatın içinde yaşanan din kavramı yansıtılmıştır. Özellikle son yıllarda din, ulusal kültür ve siyasi pratiğe ilişkin pek çok tartışmanın merkezine oturmuş, insanlık tarihinin büyük bölümüne hâkim, hatta tek ideoloji olmayı sürdürmüştür (Soydemir, 2018). Tam da bu nedenle filmlerinde Geertz’in ifadesiyle kültürün hûlasası olarak tanımlanan din, “siyasal ve toplumsal oyuncular tarafından daima harekete geçirilebilecek, yeniden yorumlanması söz konusu olabilecek, anlam, imge, simge, klişe ve örnek kalıplar hazinesi olarak” yer almaktadır (*akt. Özbudun ve Uysal, 2016, s. 172*).

Sanatın, kültürün, esasen sinemanın bir coğrafyası olması gerektiğinden söz eden yönetmen, “Bu coğrafyanın üzerinde koyun var, keçi var, cami var, kümbet var, bedesten var, ev var, cadde var, yol var, kahve var, kerhane var, var da var, ne varsa ben onu resmediyorum” diyerek, “Bunun özellikle eklektik olarak seçilmiş, dizayn edilmiş, tanzim edilmiş bir din telakkisi olmadığı için seyircinin kıymet verdiğini, sanatçı olarak fotoğraf çektiğini aktarmış, fotoğrafı elleyip allayıp pullayarak *fotoshop* yapamayacağını, dolayısıyla hangi imamı, din adamını gördüyse kamerasını ona yönelttiğini” ifade etmiştir. “Bir sanatçı olarak hayatın içinde cinayet varsa gösteririm, din varsa gösteririm, bilim varsa gösteririm, kadın varsa, doğa varsa, ürün varsa gösteririm” diyen Aksu, genellikle kendi optimistik durumu nedeniyle iyimser şeyleri göstermeyi tercih etmektedir⁴.

Söz konusu görüşmede dine bakış açısının çoğu insandan farklı olduğunu belirten Aksu, dine bakışının “Tırnak içinde ortodoks bir pozitivist, batıcı bir kişi gibi değil, ortodoks Marksist gibi değil, Marksist gibi” olduğunu ifade ederek, “iktidarın dini ile dinin kendisinin aynı şey olmadığını, araçsallaşmış din ile dinin farklı şeyler olduğunu söyleyerek, dinin, insanın ezeli ve ebedi şeylerden birisinin merhemi olduğunu, doğada ölümlü olduğunu bilen yegâne varlığın insan olup, hem ölümlü hem de yaşam içgüdüsi olan insanın ihtiyacından doğduğunu ve dinin bu manada bir terapi olduğunu ifade etmiştir.

Bölge ile kültürel ve siyasi tarih referansı verdiğini söyleyen yönetmen, “Bunu ayrımcılık adına söylemediğini, ancak İslam’ın, Kuran’ın bir tane, Müslümanlığın milyon tane olduğunu, dolayısıyla Marksist bir cümle kurduğunu” belirtmiştir. “Türk-İslam praksisinin, göçerin monetarist praksişi olduğunu ve kıymetli, hemhal olduğunu bunu da Sarıkeçililer’de, İmâm-ı Â’zam Ebû Hanîfe’nin metinlerinde” bulduğunu ifade eden Aksu, “*Türk-İslam* denilen şeyin Karacaoğlan, Yunus Emre, hacı Bektaş-ı Veli, Abdalan Rum Dervişleri” olduğunu düşünmektedir. “Anadolu’nun bir sürü büyük dinin, ilahi dinin panteist, politeist ritüelleri bünyesinde taşımış bir geçiş bölgesi” olduğunu ifade eden yönetmen sadece son otuz yılın doktriner İslamı’nda işin değiştiğini belirtmektedir.

Sinema insanları çerçevesinden bakacak olursak toplumsal yaşamı yansıtmakta, kültürel

³ Yüksel Aksu’yla yapılan 08.05.2017 tarihli görüşmeden alınmıştır.

⁴ Yüksel Aksu’yla yapılan 08.05.2017 tarihli görüşmeden alınmıştır.

ve folklorik unsurları ele almada üzerlerine önemli görevler düştüğü görülmektedir. Bu olgunun Yüksel Aksu sinemasında var olduğunu ve filmlerine yansıttığını, geleneksel yerli sinemaya önem verdiğini ve yerel yaşamı yansıtan filmlerle karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Nitekim Kurtuluş Kayalı'nın, *Dondurmam Gaymak, Entelköy Efeköy'e Karşı* filmlerinde yönetmenin geleneksel sinemayı yansıttığı ve hâlâ yaşattığı değerlendirmesinde (Kayalı, 2015b) de bu tespit edilmektedir. Aksu filmleri, belki de geleneksel yerli sinemanın izlerinin bulunduğu filmler olduğu için en çok izlenenler arasına girmiş, seyirci sayısı yüksek filmler içinde yer almıştır.

Aksu, filmlerinin zor yanının “kolay gibi görünmesine rağmen” kolay olmadığı, *yenilir yutulur cinsten olmadıklarını* ifade etmektedir. Bu olguyu “ifşa ederek sakladığından” söz eden yönetmen, filmlerini izlemenin kolaylığı ve anlaşılabilirliğinin sosyolojik işlevinin de aynı düzeyde olduğuna kanıt gösterilmemesi gerektiğinden bahsetmektedir⁵.

Devrimci ve Milli Sinema'nın fonksiyonunun bu noktadan yola çıkılarak daha açık olduğundan bahsetmek mümkün olacaktır. Bu nitelikteki filmlerin anlaşılabilmesi söz konusu değildir. Kayalı'ya göre “Milli sinemacılar sıradan yerli filmlerde bahsedilen şekli ile ulus ve din konularına yaklaşımları olumlu olarak nitelenmektedir.” Aynı sinemacılar sorunun bütün yönleriyle gerçekçi olarak ortaya konulmadığını belirtmektedirler: “Devrimci sinemacılar ise aynı örnekleri şoven ve gerici olarak değerlendirmektedirler” (Kayalı, 2015b, s. 37). Söz konusu açıdan geleneksel yerli filmler iki tür aydın yaklaşımıyla farklılaşmaktadır: Aksu'nun filmleri gibi filmler “bu yanlarıyla hem sağda hem de solda yer alan halka, devrimci ve milli sinemaların bazı örneklerinden daha tutarlı görünmektedir” (Kayalı, 2015b, s. 37).

Sinemasıyla farklı alanlar açan Aksu, büyük çoğunlukla Ege kültürünü işlemiş görüne de sahnelerinde Anadolu'nun pek çok noktasında karşımıza çıkan olguları ele almıştır. Film sahnelerinde yer alan gülmece, şakalar, deyişler, gelenek görenek örnekleriyle folklorun çeşitli etkilerini yansıtmıştır. Yönetmen, Atilla Dorsay'ın bir söyleşisinde vurguladığı gibi, “Sinemada sadece popüler komedi kavramını” ele alarak, “en düzeyli biçimde içselleştirmekle kalmamış, filmlerinde taşrayı, köyü veya kasabayı kusursuz bir dekor olarak kullanmıştır” (Dorsay, 2016).

Kayalı tarafından komedi filmleriyle belki de geçmiş dönem sinemasının Cem Yılmaz'a göre daha sahici bir uzantısı, dinsel meselelere bakışını *daha bir içerden, belki de hayattaki izdüşümü diğer yönetmenlere göre daha bir içerden* (Kayalı, 2017, s. xvii) diye anlatılan Aksu, kültürel öğeleri, deyim yerindeyse Ege'yi, Muğla ve çevresini film platosuna çevirerek aktarmış, filmlerinde geleneksel, dinsel, siyasal unsurları bölge yaşamı üzerinden, mizahı da düzenli olarak kullanarak vermeye çalışmıştır. “Ülkenin damarlarında bir kültür potansiyeli” olduğunu vurgulayan Aksu, *Dondurmam Gaymak* filmi ile, 2006 yılında Queens'de en iyi komedi filmi ödülünü aldığını ve bu filmi izleyen Amerikalı seyircilerin de çok güldüğü ve “Siz bayağı mizahlı bir toplummuşsunuz” dediklerini belirterek kendisinin de “dünya komedyalarının Anadolu'da başladığından” söz ederek bu topraklarda yaşayanların “ Nasreddin Hocaların, Bektaşî ve Karadeniz fıkralarının, Hacivat Karagözlerin, tulatçıların, orta oyuncuların çocukları” olduklarını belirttiğinden söz etmiş ve sinemasında bu geleneğe dayanarak kültürü yansıtmaya çalıştığını vurgulamıştır (Soydemir, 2018).

⁵ Yüksel Aksu'yla yapılan 11.04.2017 tarihli görüşmeden alınmıştır.



Yüksel Aksu, (*İftarlık Gazoz*, film setinden, (Ula, Muğla, Kasım 2015)

Yüksel Aksu, Zafer F. Yörük'ün tanımlamasıyla komedi ve tragedyaı başarıyla birleştirerek ifade etmek istediklerini, filmlerinde bizlere açık bir şekilde anlatmayı başarmıştır. Tornatore'nin *Cinema Paradiso*'su, Fellini'nin *Amarcord*'u izlemenin benzeri bir keyifle bizi uğurlayarak, daha da önemlisi, Jameson'ın deyişiyile, bu ülkenin ulusal alegorisini ortaya koymuştur (Yörük, 2016).

Sonuçta “Dine ne aklama ne de ‘Din iyidir kötüdür’ diye bakmam, bu denklemler benim dışımda şeyler, ben Dostoyevski, Bergman Hristiyanlıkla ne kadar ilgileniyorsa, Passolini ne kadar ilgileniyorsa ya da Fellini, ben o kadar ilgileniyorum” diyen Aksu, doğru resmetmeye çalıştığını ifade etmiştir⁶.

2.4. DONDURMAM GAYMAK: KAYBOLAN MOTORUN İZİNDE

2005 yılı Yüksel Aksu yapımı olan, işlediği tema ve yeni gerçekçi sinema akımıyla olan bağlantısı nedeniyle dikkat çeken *Dondurmam Gaymak* filmi, (Çelik, 2010) Muğla'da bir sahil kasabasında motosikleti ile dondurma satan bir adamın, Ali Usta'nın hikâyesini anlatmaktadır. Film ulusal ve uluslararası pek çok ödül almış⁷ çok seyredilen filmler arasında girmiştir.

⁶ Yüksel Aksu'yla yapılan 08.05.2017 tarihli görüşmeden alınmıştır.

⁷ 25. İstanbul Film Festivali Jüri Özel Ödülü 2006, 18. Ankara Film Festivali Mahmut Tali Öngören Özel Ödülü 2007, 18. Ankara Film Festivali Umut veren yeni Yönetmen 2006, 13. Uluslararası Altın Koza Film Festivali Jüri Özel Ödülü 2006, 13. Uluslararası Altın Koza Filme Festivali En İyi Erkek Oyuncu 2006, 13. Uluslararası Altın Koza Film Festivali Halk Jürisi Ödülü 2006, Uluslararası Queens Film Festivali En İyi Komedi Filmi 2006, ve Oscar En iyi yabancı Film dalında aday adayı.
<http://www.sinematurk.com/film/9097-dondurmam-gaymak/> Erişim Tarihi, 27.02.2018.

Dondurmacı Ali Usta kredi ile aldığı motoru ile köy köy dolaşarak dondurma satmaya çalışırken, Nasip Dondurma adını verdiği yerli üretim dondurması ile hazır dondurma sektörüne karşı yerel televizyonda reklam vererek mücadele etmektedir. Satacağı dondurmadan elde edeceği gelirle de borçlarını ödemeye çalışmaktadır. Çevresinde yer alanların alaycı eleştirilerine kulak asmayan Ali Usta, Muğla Zeybek televizyonuna verdiği reklam ile satışlarının artacağını düşünmektedir. Tüketim kültürüyle beraber karşımıza çıkan, “arzu duyulan nesnelere tüketilmesi sonucunda bir yaşam şeklinin pekiştirilmesi ve benimsetilmesinin temel yollarından biri olan reklam” (İlhan ve Aygün Cengiz, 2015, s. 14) aracılığı ile satış yapacağına, reklam sayesinde satışlarını artıracığına inanan Ali Usta, reklam filminde de yer verdiği *Nasip Dondurmaları, lezzetin adı, kaymağın tadı* cingilini motorunda çalarak köyleri dolaşmaktadır. Reklam karşılığında elli milyon lira ödeyen Ali Usta küresel sermaye etkisi, üretim bazında tekelleşme, kapitalist sistemin küçük üreticiyi yok olma aşamasına getiren uluslararası şirketlerin ürünleri ile rekabet etmeye çalışan bir küçük esnaf olarak karşımızda durmaktadır. Dondurmasını süt, salep, kaymak gibi doğal gıdalarla ürettiğini sürekli vurgulayan Ali Usta, hazır dondurmaların sadece şeker, su ve gıda boyasından yapıldığını söylemekte, satışını bu ifade sayesinde artırmaya çalışmaktadır.



Yönetmen: Yüksel Aksu
Senaryo Yazarı: Yüksel Aksu
Yapımcı: Yüksel Aksu, Eyüp Boz, Tankut Kılıç
Görüntü Yönetmeni: Eyüp Boz
Oyuncular: Turan Özdemir, Gülnihal Demir, Ulaş Sarıbaş, Burçin Batu, Nejat Altınsoy
Müzik: Baba Zula
Yapım Yılı: 2005

Dondurmam Gaymak Film Afışı

Köyün haylazları arasında başı çeken Tingöz Kerim'in önderliğinde bir grup çocuğun dondurma yemek için Ali Usta'nın peşinde dolaşmaları ve ilk boşluğunda motorunu çalmaları Ali Usta'nın tüm dengesini altüst edecektir. Bir taraftan dev şirketler ile mücadele ederken, diğer taraftan motorunun çalınmasından kendisini yok etmeye çalışan dondurma şirketlerini sorumlu tutacak ve her dondurma satıcısından hesap sormaya kalkışacaktır. Gündelik hayatında pek de dikkat etmediği dini uygulamaların eksikliği ve umursamazlığın, motorunun çalınması ve bulunmamasında etkili olabileceği düşüncesi

sorunlarının büyümesine neden olacak, dinsel, ahlâki, geleneksel, siyasal ve ekonomik unsurlar arasında motorunu arayıp, hesap sormaya çalışan Ali Usta'nın, yaşadıkları onu intiharın eşiğine kadar getirecektir.

2.5. ENTELKÖY EFEKÖY'E KARŞI: İBADET MEKÂNI OLARAK DOĞA

2006 yılında çevirdiği *Dondurmam Gaymak* ile pek çok dalda ödül alıp, En İyi Yabancı Film Dalında Oscar adayı olan Yüksel Aksu 2011'de Aydın'ın Söke İlçesi Batıköy ve Doğanbey Köylerinde çektiği *Entelköy Efeköy'e Karşı* filmi ile yerel halk ile köye yerleşen çevreci grup arasındaki ilişkileri yansıtmaya çalışmıştır.

Dondurmam Gaymak'ta olduğu gibi bu filmde de yöre halkı ve Bulutsuzluk Özlemi müzik grubu üyeleri de oyuncu kadrosunda yer almıştır. Ayrıca diğer filmlerinden farklı olarak Aksu bu filmde kültür geleneğinin sözlü aktarılmasını sağlayan anlatıcı kimliği ile rol alarak filmi bir nevi epizotlara bölerek aktarmıştır.



Yönetmen: Yüksel Aksu
Senaryo Yazarı: Yüksel Aksu
Yapımcı: Muharrem Gülmez, Taha Altaylı
Görüntü Yönetmeni: Ercan Yılmaz **Oyuncular:** Emin Gürsoy, Mehmet Ali Alabora, Şahin Irmak, Erkut Ertürk, Nejat Yavaşoğulları, Ayla Arslançan, Recep Yener, Ayşe Bosse, Ümit Olcay, Hamit Demir Nihat Kapız, Engin Akın, Selahattin Yusuf, Claudia Roth.
Müzik: Orhan Kaplan
Yapım Yılı: 2011

Entelköy Efeköy'e Karşı Film Afışı

Filmde şehir yaşamından sıkılarak doğayla iç içe yaşayıp, çevreci, ekolojik hayat kurmak amacıyla sessiz sakin kendi halinde bir Ege köyü olan Efe Köyü'ne yerleşen çevreci bir grup ile bölge halkının ilişkileri üzerinden farklı yaşam tarzları, çevre bilinci, inançlar ve siyasi beklentiler aktarılmaya çalışılmıştır. Yerel motifler kullanılarak çekilen filmde termik santral kurulmasının gündeme gelmesiyle birlikte oportünist yaşam tarzına sahip, termik santralin kurulmasından maddi çıkar sağlama, iş bulma ve para kazanma beklentisindeki köylü ile küresel kent yaşantısından gelen çevreci *enteller* arasında başlayan çatışma,

termik santrale karşı çıkma/termik santral yapımını destekleme formuna dönüşecektir. Köyün sosyo-politik yapısının değişmesini de getirecek bu değişim, doğanın, çevrenin tahribine neden olabilecektir. Köyün muhtarının parayı tercih ederek paranın peşinden gitmesi, şehirden gelen *entellerin* köye termik santral yapımına izin vermemek için direnmeleri sonucu iki taraf arasında bir anlaşmazlık oluşacaktır. Hoşgörünün hâkim olduğu bir toplumsal hayatın oluşturulması için çalışan köyün imamı ve sosyalist kimliğiyle Aşırı Mustafa'nın varlığı ve söylediklerinin yanında her iki grubun zıtlıklarına Muhtar Ali ile çevreci Katrin arasında filizlenen aşk eklenecek ve bu aşk, çıkarlar çatışmasının arasında kalacaktır.

Aksu'nun 2010 yılında yönetmenliğini yaptığı Sarıkeçililer belgeselinin yansımalarını gördüğümüz film sahnelerinde, göç ve göçerlik üzerine söylediklerini, dini yansımalarını Yörük kavramı ve yaşantısı üzerinden aktarıldığını görmekteyiz. Aksu, "Yörükleri Yörüklere anlattırıldığını" belirterek "onların dini telakkileri, ritüelleri tabiatla ilişkilerini, kavrayışlarını aktardığını" söylediği belgeselde "Pan'a ulaştığını" ifade etmiştir. Yunan mitolojisinde ormanların, hayvan sürülerinin, çobanların koruyucusu olan tanrı Pan, doğrudan doğa ile ilişkili olup, tanrının doğada yansımaları *Entelköy Efeköy'e Karşı* sahnelerine aktarmıştır.

2.6. İFTARLIK GAZOZ: "ÂDEM" OLMAK, ÂDEM'İN ORUÇLA İMTİHANI

Yönetmen ve senarist Yüksel Aksu'nun 2016 yılında çevirdiği *İftarlık Gazoz*, Muğla'nın Ula-Akyaka kasabasında geçen bir öyküyü aktarmaktadır. Muhteşem Muğla ve çevresi görüntüleri eşliğinde Ege şivesi ile 1970'li yılların siyasal, ekonomik, sosyolojik durum tespitinin yapıldığı filmde siyasi, dini, sosyolojik farklılıklarına rağmen bir arada yaşamayı sağlayabilen kasabalı üzerinden bir dönem resmedilmiştir.



İftarlık Gazoz Film Afişi

Yönetmen: Yüksel Aksu
Senaryo Yazarı: Yüksel Aksu
Yapımcı: Elif Dağdeviren, Muzaffer Yıldırım, Yüksel Aksu, Ferhat Şanalan
Görüntü Yönetmeni: Mirsat Heroviç
Oyuncular: Cem Yılmaz, Berat Efe Parlar, Yılmaz Bayraktar, Macit Koper
Müzik: Evanthia Reboutsika
Yapım Yılı: 2016

İftarlık Gazoz filmi birçok dinde, hatta Avrupa halklarının folklorunda “İnsanın ölüm anında tüm geçmiş yaşamını en ufak ayrıntısına kadar hatırladığı ve kişisel tarihinin tamamını hatırlayıp yeniden-yaşamadan önce ölmediğine dair inancı” (Eliade, 2017, s. 264) doğrular nitelikte bir sahne ile; hapishanenin içinden sedye üzerinde çıkarılan ölüm orucundaki gencin geçmişi hatırlamasıyla devam eden görüntülerle başlamaktadır. Çalışkan bir öğrenci olan ve iftihar name alarak yaz tatiline çıkan, ailesinin gurur kaynağı Âdem, ailesini zorlukla ikna ederek, kasabanın gazozcusu Cibar Kemal’in yanında çalışmaya başlar. Cibar Kemal tek başına yaşayan, ekmek parasını gazoz satarak sağlamaya çalışan tam bir kasaba esnafıdır. Küresel sermayenin etkinliğinin artması nedeniyle her yerde ecnebinin kolası satılmaya başlamış, bununla rekabet etmek çok zorlaşmıştır. İşte böyle bir ortamda ticaretini sürdürmeye çalışan Kemal kendisine çırak olarak Âdem’i seçmiştir. Usta çırak ilişkisi çerçevesinde Âdem bir yandan harçlığını çıkarırken diğer yandan gazoz satmanın inceliklerinin ustasından öğrenmeye çalışmaktadır.



İftarlık Gazoz Film Setinden, (Ula, Muğla, Kasım 2015)

Ramazan ayının başlamasıyla Âdem’in ailesi ve kasabada herkes oruç tutmakta Âdem’in oruç tutma isteği ise, çocuklara farz değil diyerek, ailesi tarafından engellenmektedir. Ancak caminin imamının konuşmaları, sokaktaki arkadaşları ve sınıf arkadaşı Berna’nın da tuttuğu oruç etkisiyle Âdem ailesinden gizli gizli özendiği orucu tutmaya niyetlenir. Bisikletten oluşan gazoz arabasıyla tüm kasabayı dolaşarak gazoz satmaya çalışan Âdem’in kasabanın sıcaklığında oruç tutması çok zor olacak, camide imamın oruç bozmanın kefareti bahsetmesi, bozduğunda altmış bir gün oruç tutması gerektiğini söylemesi, Âdem’in oruçla olan imtihanını gündeme getirecektir. Böylece, Âdem kendini nefis mücadelesi içinde bulacak, ancak sıcak, sıcakta satılan gazoz, deniz, plajda açık saçık, imamın deyimiyle *gayri ahlâki kıyafetler* giyenler, ustasının oruç yemesi ve Berna’nın oruç tutmadığını fark etmesinin etkisiyle nefis mücadelesine yenik düşecektir.

Film öyküsünün ana kısmını Âdem'in içine düştüğü bu imtihan oluşturuyor gibi görünse de Aksu'nun senaryosu birden çok öyküye ev sahipliği yapmakta, öykünün içinde dinini kendi kuralları ve inanmalarına göre, saklı biçimde yaşayan Müslüman saflığı ve yaşanan din, din adamı, halkın yaşadığı dini ve hayatın dini etkilemesi, dini kavramlar ve kurallar ile yaşamın çelişkileri de başlı başına konular olarak yer almaktadır.

Filmin bir başka karakteri Hasan ise tütün ekimi yapan tarla sahibinin oğludur. Ankara'ya Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde okumaya gitmiştir, ama kasabalının deyimiyle *anarşik* bir gençtir. Kendisini tehdit eden farklı siyasi görüşe sahip kişilerden bir süreliğine de olsa kaçmak ve gözlerden uzaklaşmak için köyüne, ailesinin yanına geri dönmüş, ancak fikirlerinden vazgeçmemiştir. Kasabada bir grup arkadaşıyla sosyalizm ideolojisini yeşertmek için çalışmalara devam etmektedir. Tütün tarlasında işçilerle yaptığı konuşmalar, geceleri duvarlara yazdıkları sloganlarla sosyalizmi yayma çalışmalarına devam etmekte, tüm bu çalışmalarına, esnaf, köylü ve işçiden yana olan tavırlarına, yaptıkları din ve emek üzerine konuşmalarına rağmen gerek ailesi gerekse kasabalı nezdinde *anarşik* olmaktan kurtulamamaktadır.

Hasan'ın, arkadaşı olduğunu söyleyenler tarafından vurulmasında -yerini söylediği için-kendisini suçlu hisseden Âdem, yeni bir travma yaşayacak, saldırı sonrası sakat kalan Hasan'ın yolundan giderek, hapisanede isteklerin yerine getirilmesi için ölüm orucuna kadar uzanan ve nihayet orucun altmış birinci gününde ölümle sonuçlanan bir yaşama sahip olacaktır.

2.7. FİLM SAHNELERİNDE DİNSEL FOLKLORUN İZİNİ ARAMAK

Kültürel ve sosyal gelişmeleri, yaşanan toplumun ekonomik düzeyi, din, inanç gibi kavramların yansıtıldığı film sahneleri geçmişten günümüze aktardıklarıyla karşımızda durmaktadır. Toplumun sosyal yaşam biçimi, halkın karşılaştığı politik, ekonomik, sosyolojik sorunlar film sahnelerine yansıtılarak kültürel değişimin izi sürülmeye çalışılmaktadır. Bu çerçevede incelememe konu olan filmlerde perdeye yansıyan görüntülerde dini folklor unsurları, bunların kitapta, dinde buyurulması, yaşamda nasıl şekillendiği ele alınıp, dini uygulamaların kültürel etkilerle değişime uğrayan yapısı ortaya konulmuştur.

2.7.1. İbadet Yeri (Cami), Kutsal Mekân, Ezan

Dinlerin hepsinde kutsal olarak kabul edilen ibadet mekânları yer almakta, mekânlar tanrıya ibadet edilen yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. İslamiyet'te ibadet yeri olan camiler kutsal mekân olarak kabul edilen mekânlardan biridir. Müslümanların Allah'a ibadet ettikleri yerlerdir. Allah'ın evi olarak da tanımlanan camiler cemaat ile namaz kılınan, dualar edilen mekânlar olarak karşımızda durmaktadır. Cemaatle ibadet edip, namaz kılmanın karşılıklı sevgi ve saygı çerçevesinde dayanışma ve kardeşlik duygularını geliştireceği, manevi tatmin duygusunun yanında toplum birliğini de sağlayacağı düşünülmektedir. Camiye giden müminin Allah'ın ziyaretçisi, misafiri olarak kabul edilmesi, ev sahibinin misafirlerine ikramda bulunmasına benzetilerek, Allah'ın büyük mükâfatlar vereceği kabul edilmektedir. Nitekim Hz. Muhammed'in "Evinde güzelce abdest alıp camiye giden kimse Allah'ın ziyaretçisidir, ziyaret edene Allah ikramda bulunacaktır" diye buyurduğu belirtilmektedir (*akt. Şentürk, Yazıcı, 2000, s.160*).

Camiye abdestli olarak, düzgün ve temiz kıyafetle gelinmesi, camide, bir hastalığı veya

sorunu bulunmuyorsa ayakları uzatarak oturulmaması, gürültü edilmemesi, bir şeyler yenilip içilmemesi, cemaati rahatsız edecek davranışların yapılmaması, dünyaya ait işlerin konuşulmaması esas olarak kabul edilen uygulama kuralları olsa da günlük hayatta bu kuralların çoğunlukla esnetilmesi söz konusudur.

İftarlık Gazoz'da dini folklor izlerinin eşliğinde namaz ve camide uyulması beklenen kurallar bütünüünün yaşanmışlıklarla nasıl farklılaştığının örneklerini görmekteyiz. İmamın teravih namazı öncesi konuşma yaparken camide uyuya kalan birini çocukların tespih imamesinin ucundaki püskülle burnunu gıdıklayarak uyandırması sahnesi, camide ayaklarını uzatmadan oturulması, uzanılmaması, yatılmaması gerektiği telkinlerinin yaşamla kuralların nasıl değişebildiğine en güzel örneklerden biri olarak karşımızda durmaktadır. Yaşamın gerçeklerinden ibadet esnasında uyuya kalma çok doğal bir hareket ve yaşam tarzı olarak karşımıza konmaktadır. Gündelik hayatımızda da camide namaz saatini bekleyenlerin ibadet yerlerinde yatılmaz düşüncesine karşı uyuklamanın da ötesinde yatarak namaz saatini bekleyenlerin biyolojik gerçekliğe, bedenlerine dayanamayarak uyuduklarına şahit olmaktadır.

İftarlık Gazoz filminin bir başka sahnesinde Gazozcu'nun Âdem'den aldığı gazozların parasını vermeyen Necdet'e "Gazoz almışsın parasını ne zaman vereceksin?" sorusunu sorması, aldığı "Camide para mı konuşulur!" cevabına karşı, "Olur olma mı, ne zaman konuşacağız!" diye cevap verdiği sahnelerde, ödünç aldığı bir parayı geri verirken veya bir borcunu öderken tanrının göz önünde tutulmadığını (Hume, 1995), bunun bir dinsel zorunluluk, ödev olarak düşünülmediğini, aynı zamanda ibadet için gidilen kutsal mekân olan camide de günlük hayatın devamlılığını görmekteyiz. Görüldüğü üzere mekânın kutsallığı gündelik hayatın devamına engel olmamaktadır.

Camiye davet ezan yoluyla gerçekleşmektedir. Herhangi bir şeyi bildirmek olarak tanımlanan ezan, dini açıdan namaz vaktinin sözlü olarak bildirilmesidir. Namaz saatleri okunan ezan ile belirlenmekte, ezanla, inananlar namaz kılmaya davet edilmektedir. Namaz saatleri, namazın kılınma şekli de önceden belli olmasına rağmen film sahnesinde "Dünya kupası final maçını tam da teravihe denk getirmişler, hocam olurunun konuşalım, teravihi ertelese, maçtan sonra kılıversek, bizim dinimiz kolaylık dini" diyerek pazarlık yapan cemaatin hocayı ikna etme, isteklerini kabul ettirme çabalarını gördüğümüz *İftarlık Gazoz* film karesinde şahit olduğumuz, hayatın dini nasıl etkilediğidir. İmam ikna edilemeyince teravihi hızlı kıldırmayı kabul eden başka bir imamının görev yaptığı camiye namaz kılmaya gidenlerin olduğu haberini alan hocanın da namazı hızlı hızlı kıldırıp "Allah'ım günah yazma yarabbi" diye dualar ederek final maçını seyretmeye gitmesinde, "Anadolu insanının zihninde ve hislerinde yüzyıllar boyu harmanlanmış olan halk dini diye tanımlanabilecek senkretist bir dinseliliğin şekillendirilmesi" (Atay, 2011, s. 134) söz konusudur. "İnsanların dünyasında halk dini, halk İslam'ı olarak kategorize edilen içeriği ve yazılı kaynaklardan hareketle değil yaşam biçimi ve kültüre uyarlı olarak belirlenen dinseliliğin varlığını hissetmemizin sonucunu görebiliyoruz" (Soydemir, 2018). Halk dini istesek de istemesek de böyle yaşamakta, Atay'ın tanımlamasıyla "din hayatın içinde Kitap'a sığmamaktadır" (Atay, 2011, 2017a).



İftarlık Gazoz Film Setinden, dünya kupası sahnesi (Kasım 2015, Ula, Muğla)

Nitekim çok benzer bir uygulamayla 17 Kasım 2018 tarihinde karşı karşıya gelinmiştir. Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından vatandaşların talebiyle sabah namazına katılımın az olduğu gerekçesiyle namaz saatlerinin değiştirildiği basın haberlerinde yer almıştır.⁸ 19 Kasım 2018 tarihi itibariyle de yeni uygulamaya geçilmiştir.⁹

Gündelik hayatın dini etkilemesinin bir örneğini de *İftarlık Gazoz*'un bir sahnesinde yazlık sinemada film oynarken minareden filmi seyreden imamın filme dalarak ezan saatini kaçırdığını, ezan okumayı atladığını fark ederek “Ezan beş dakika gecikti yahu bu sinemayı nerden getirip diktiler buraya!” diye söylenerek ezana başlamasında görmekteyiz.

Ezana saygı esas alınan uygulama ve kuralların arasında gelmektedir. Ezan okunurken dinlemek, çalan müziği susturmak kültürel aktarımın bir parçası olarak yer etmiştir. Nitekim; *Dondurmam Gaymak*'ın bir başka sahnesinde Ali Usta'nın motorunun çalınması sonrası evde kavga ederek dışarı çıktığı sırada sokakta mahalleli bir yandan içmekte diğer yandan çalgı çalarak eğlenmektedir. Usta da onlara katılır ve içmeye başlar. Müzisyenler ezanın okunmasıyla birlikte “Aziz Allah” diyerek içki kadehlerini masanın altına saklamış ve müziklerini ezan bitene dek susturmuşlardır. O güne kadar gördükleri, ailelerinden çevrelerinden edindikleri, farkına varmadan öğrendikleri kültürel aktarımlar doğla bir biçimde ezana saygı göstermeyi ifade eden müziği susturma eylemine dönüşmüştür. Onlarla için Özgürlük ve Dayanışma Partili (ÖDP) mahalleli “Biz çalalım onlar okusun, herkesin yeri ayrı, mekânı ayrı, bir kere de anlayış gösterebilir ya”, “Bu adamlar içip durular, eğlenip durular, bu sefer de okumaya verelim desinler, zaten üç beş ihtiyar gidiyor camiye, onu da telefonla çağırırvesinler” der. Ali Usta “ ‘Tövbe’ de, Cenabı

⁸ <https://www.haberturk.com/sabah-ezani-saati-degisti-mi-diyamet-istanbul-sabah-namaz-saati-ve-imsak-vakti-2224696>, Erişim Tarihi, 17.11.2018.

⁹ <https://tr.sputniknews.com/turkiye/201811191036209709-diyamet-sabah-namaz-saati/>, Erişim Tarihi, 19.11.2018.

Allah'ı kızdırma, böyle deli deli konuşma, Allah'ın gücüne gider, motorumu bulduruveceği varsa da buldurmayıveri” diye cevap verdiğinde ÖDP’li mahalleliden “Allah kayıp eşya bürosu mu? İnanacaksan içinden geldiği için inan, çıkarların için inanma” cevabını alır.

Entelköy Efeköy’e Karşı’da Sarıkeçililer’den aldıkları kıl çadırları kuran şehirden gelen grubun, ihtiyaçlarını karşılamak için seferber olan Muhtar Ali, köylüden malzemeleri, evdeki eski püskü yayıntıları köy meydanına getirmelerini ister. Bunun duyurusu da cami minaresinden yapılır. Aynı şekilde köydeki eşekleri satın almak istediklerinde de eşekler köy meydanında toplamak istenmiş ve bunun için yine minare duyuru mekânı olarak kullanılmıştır. Bu sahnelere yansıyan mekânları farklı amaçlarla kullanmanın mümkün olduğudur. Kutsal mekân olan cami ve minaresinin dini inançlar çerçevesinde kullanılması gerekirken, yaşamın şekillendirdiği kültür etkisiyle farklı amaçlarla kullanılmaktadır. Bu uygulama inananlar tarafından çok doğal kabul edilmekte ve halkın, mahallelinin, köylünün çıkarları için kullanılmasından hiçbir rahatsızlık duyulmamaktadır. Günümüzde de benzer uygulamaların varlığı söz konusudur. Camilerin ibadet dışında da kullanılmasına en güzel örneklerden biri camilerin alt katında veya avlusunda oluşturulan bölümlerin ticari alanlar olarak kullanıma sunulmasıdır. Ayrıca camilerin siyasi propaganda mekânları olarak da kullanıldığına ilişkin haberleri gündemi meşgul etmektedir.

2.7.2. Namaz, Abdest

Allah'ın huzuruna ibadet duygusuyla çıkılarak belli şekillerde “O’na tapınmak, O’nunla konuşmak” olarak tanımlanan namaz, Ankebût suresi 45. ayette; “Sana vahyolunan Kitabı oku, namazı dosdoğru kıl, gerçekten namaz, hayasızlıktan ve fenalıktan alıkoyar” (Şentürk, Yazıcı, 2000, s. 118) olarak açıklanmıştır. Yine 45. ayette; “Dinsel hayatın, dini pratiklerin Allah ile beraberlik şuuruna, ihsan noktasına ulaşma hedefiyle namaz görünür ve görünmez iğrençliklerden alıkoyar, elbette Allah’ı zikir en büyüğüdür, Allah yapmakta olduklarınızı bilir” açıklamasını ve Taha suresi 14. ayette; “namazı benim zikrim için kıl” buyruğunu (Öztürk, 1996, s. 334) görmekteyiz. Namazın şekil şartlarının varlığı, huzura kavuşturan manevi bir sığınak olarak kabulü, namaz ile *Tanrı’ya ulaşmak* isteği dışında bir konu ile ilgilenilmemesi gerekmektedir. Yaşar Nuri Öztürk “Bunları sağlamayan namazın namaz olmadığı, sadece ibadet gösterisi, bir yakarış aktörlüğü olacağı, şekil namazının insanı hiçbir kötülükten koruyamayacağı” nı (Öztürk, 1996, s. 334) söylemektedir.

Bu değerlendirmeler *Dondurmam Gaymak* filminin bir sahnesinde aktarılmıştır. Arkadaşları ile sohbet sırasında sırada okunan ezan sesi ile namaz kılmaya gitmeye karar veren Ali Usta’nın “Ben de seninle namaza geleyim gerçi seneler geçti unuttum” dediğinde “Bana baka baka kılarırsın öyle de kabul olur” diyerek cevap veren Arif Dayı’nın gündelik hayatın içinde dini buyrukların yerine getirilirken uğradığı değişimi aktardığını görmekteyiz. Dini kuralların bir kez daha insanların istediği şekilde değiştirilebilmesi, işine geldiği şekilde yorumlanması söz konusudur. Camide namaz sonrası “Allah’u Ekber” diyerek tespih çeken cemaatin yanında Ali Usta’nın “Motorum, motorum, motorum” diye kendinden geçerek yüksek sesle “Motorumu bulduruver Yaradan, Yarab” diye söylemesi de namazı sadece şekilde, *Allah ile beraber olma şuru dışında* çıkar için kılındığı ve dua edildiğini göstermektedir. Ali Usta’nın buradaki amacı motorunun bulunmasıdır ve bu nedenle namaz kılıp, dua etmektedir. Bu sahnelerde aynı zamanda camide dünya işlerinin düşünülmemesi, konuşulmaması kuralının da dikkate alınmadığından söz etmek mümkün olacaktır.

İslam inancına göre *kul* namazla huzura kabul edilir ve bu kabul için gerekli hazırlıkları yapmak gerekmektedir. Huzura gelen kulun *uyanık, şuuru açık, içi ve dışı temiz* olmalıdır. İşte bunu sağlayan şey abdest ve gusül olarak belirlenmiştir. Arapça’da temizlik ve güzellik anlamına gelen abdest dini temizliği ifade etmektedir ve bu yönüyle tüm dinlerde varlığı görülmektedir.

İslamiyet’ten önce gerek Yahudilik ve Hristiyanlık gerekse eski Mısır, Mezopotamya, Yunan, Roma ve Uzakdoğu dinlerinde, genellikle âyine bağlı ve sembolik yönleri ağır basan abdest benzeri bazı temizlik çeşitleri görülmektedir. Daha çok din adamları tarafından belli gün, olay ve yortular münasebetiyle yapılan bu dinî temizliklerdeki ortak husus, dinlere göre yer yer farklı olmakla birlikte, insan vücudunun ya bütününe ya yalnız ellerin ve ayakların veya sadece ellerin ve ağzın, hatta yalnız parmakların yahut da âyine ilgili bazı eşyanın temizlik ve takdis niyetiyle yıkanmasıdır. Abdest almak için su, su ile tuz veya başka bir karışım, ayrıca kutsal yağ veya kutsal ineğin idrarının (Hindistan’da) kullanıldığı da görülür (Şener, 1988, s. 68).

Abdest Kur’ân-ı Kerîm’de çeşitli ayetlerde tanımlanmış, özellikle gusül abdestinin ne olduğu, hangi durumlarda gusül abdesti alınması gerektiği gibi konular daha fazla yer almıştır. Diyanet İslam Ansiklopedisi’nde abdest, “başta namaz olmak üzere bazı ibadet ve amellerin yerine getirilmesinden önce yapılan temizlik” olarak tanımlanmıştır. Bu temizlik suyun olduğu ortamlarda suyla, bulunmadığı durumlarda toprak ile teyemmüm ederek yapılmaktadır. Abdest ibadet olmayıp, namaz ibadetine bir ön şart olarak istenen bir temizliktir ve Maide suresi 6. ayette şöyle tanımlanmıştır:

Ey iman edenler namaz kılmaya kalktığımız zaman yüzlerinizi, dirseklerinize kadar ellerinizi, başlarınızı meshedip, topuklara kadar ayaklarınızı yıkayın. Eğer cünüp oldunuz ise, boy abdesti alın. Hasta yahut yolculuk halinde bulunursanız yahut biriniz tuvaletten gelirse yahut da kadınlara dokunmuşsanız (cinsî birleşme yapmışsanız) ve bu hallerde su bulamamışsanız temiz toprakla teyemmüm edin de yüzünüzü ve (dirseklere kadar) ellerinizi onunla meshedin. Allah size herhangi bir güçlük çıkarmak istemez; fakat size tertemiz kılmak ve size (ihsan ettiği) nimetini tamamlamak ister; umulur ki şükredersiniz” (Karaman ve diğ., 2000, s. 107).

Maide suresinde görüldüğü üzere abdestin şekil şartları, hangi koşullarda abdest alınması gerektiği gibi konular *Kur’an*’da yer almıştır. Film sahnelerinde sıkça rastladığımız özellikle *cünüp olunması*, cenabet ve gusül (boy) abdesti ile ilgili buyruklar ve şekil şartları da *Kur’an*’da açıklanmıştır. Maide suresi 6. ayette “Cünüp olduğunuz zaman iyice temizlenin” ifadesinden yola çıkarak gusülün boy abdesti niyetiyle tüm vücudu, ağız ve burun içi dahil iyice yıkamak olarak tanımlandığını söyleyebiliriz. Aynı şekilde Nisa suresi 43. ayette de “Ey iman edenler! Söylediğinizi bilinceye kadar, sarhoş iken namaza yaklaşmayın. Cünüp iken de -yoldan geçmeniz müstesna- gusledinceye kadar” (Yazır, 2018, s. 84) denilerek cünüplük halinde yıkanma düzenlenmiştir.

Cünüp, cenabet olan, yani yakınlığın en ileri hali olan birleşmenin gerçekleşmesi sonucu “şehvetle boşalan, birleşen, menisi gelmiş bulunan” anlamında kullanılmaktadır. Cenabet hali iki nedenle oluşmakta; “Birincisi meninin herhangi bir nedenle şehvetle vücuttan ayrılması -ki bu uykuda olması, rüyalanma durumunda da geçerlidir-, ikincisi de meni gelmesi bile cinsel birleşmenin gerçekleşmesidir (Öztürk, 1996, s. 665). Her iki durumda da gusül abdesti alınması gerektiği belirtilmektedir. Bu açıklamaların ışığında bakıldığında, toplumda yaşanan dinin etkisi ve kültürel alışkanlıkların sonucu, kutsal kitabın emrettiği şartları yerine getirmemenin suçluluğu, maddi manevi temizlikten bahsettiği kurallara uyulmaması sonucunda hissedilen cinsel birleşme ve şehvetin pis olduğu duygusu etkisiyle cünüp durumunda abdest alınmamasının kötülöklere neden

olacağı film karakterleri üzerinden aktarılmıştır.

Dondurmam Gaymak'ta bunu yansıtan ilk sahne bir rüya sahnesi olarak karşımızda durmaktadır. Dondurma reklamı çekerken etrafındaki güzel mankenlerin ineğe dönüştüğü, üzerinde büyük dondurma üreticilerini hatırlatan *Gelato* yazan bir kamyon tarafından uçurumdan yuvarlanırken rüyasından uyanan Ali Usta'nın erekte olmuş halini gören karısının "Tüü cenabet" diye bağırması, abdest almasını söylemesine karşın Ali Usta'da bulunan umursamayan bir halin varlığı ilerleyen sahnelerde dondurma arabasının çalınmasının nedeninin abdest almaması, cenabet olduğuna inanmasına kadar uzanacaktır.

Genellikle yazın verilen *Kur'an* kursuna giden köyün çocuklarına *Kur'an* öğretip, din kurallarını anlatmaya çalışan cami hocasının konumu ve tarzı da dinleyenlerin benzer bir umursamaz durumunu yansıtmaktadır. Din adamı kıyafeti içinde olmayan, günlük kıyafetle sadece başında takkesi, elinde tespihi bulunan hocanın söylediği her kural gülererek karşılanmakta, her söylediğine çocuklar tarafından esprili bir şekilde cevap verilmektedir.

Bir başka sahnede; İmam camide çocuklara ders verirken, "Pekii! Söyleyin bakem, gusülün farzı kaçtır?" sorusuna aldığı "Üüüüüüüç" cevabı sonrası, "Aferin, birincisi ağzımıza üç kere suyla ne yapıyoz, gargara yapıyoz, güzel." "İkincisi napıyoz? Burnumuzu güzelce temizliyoz, üç kere suyla." "Üçüncüsü napıyoz? Bütün vücudumuzu tertemiz yıkıyoz." "Unutma temizlik imandandır." "Pekiii, söylen bakem, ne zaman gusül abdesti alırız?" sorusunu sorar. Aldığı "Asmaya su yürüyünce" cevabına gülüşen çocuklara, "Sus ulen sus, kapaksız bir aydır daha bi duayı ezberleyemiyon sonra böyle şeyleri pek biliyon, şimdiiii insan cenabet olunca yani cünüp olursa ne olur? Uğru kaçır, ibadet edilmez, mundar olur, insan mundar" der. "Pekiii, söylen bakem, hangi durumlarda cenabet olunur? Şimdi erkekler akıl baliğ olunca rüyalarında şeytan kızları görürler, işte bu şeytan kızlar yüzünden erkekler sabah kalktıklarında iç donları ıslak olur" diye devam eder. Kızların da buluş çağına gelince aybaşı olduklarından söz eden hoca "İşte böyle durumlarda napmak lazım, boy abdesti almak lazım, bir de cima'dan sonra" dediğinde "Cima nedir?" sorusuyla karşılaşacak ve zorlanarak da olsa "Yek vücut olma hali" diye cevap verecektir. Bu cevabına karşılık "Bir nevi montaj yani" diyen Tingöz Kerim'e kahkahalarla gülen çocukların bu kuralı ne derece içselleştirdikleri seyirciye bırakılmış, gusül abdesti bir kez daha vurgulanmıştır.

Kendisine yaşlı kadının ettiği "Hayırlı kazancın olmasın, tüü pis cenabet!" bedduası ve karısının "Cenabet!" diye bağırın sesi ancak motorunu kaybettiğinde aklına gelen Ali Usta'nın dere kenarına giderek gusül abdesti alması örneğinde olduğu gibi insanlar dini kuralları ancak başlarına olumsuz bir durum geldiğinde, elindekini kaybettiğinde hatırlamakta ve bu dini kurala uymamanın cezası olarak başlarına kötü şeylerin geldiğini düşünmektedirler. Bu nedenle de David Hume'nin ifade ettiği şekilde, "suçlar işlendikten sonra, ardından pişmanlıklar ve için için dehşet duyguları gelmekte, bunlar zihne rahat ve huzur bırakmamakta, insanın kabahatlerinin kefareti olarak dinsel ayin ve törenlere başvurmaktalardır" (Hume, 1995, s. 95).

2.7.3. Oruç, Kefaret

Doğaya yakın yaşayan toplumların inançlarından semavi dinlere kadar neredeyse bütün dinlerde karşımıza çıkan oruç kavramı, içeriği biraz farklılaşsa da özü itibariyle bir şeylerden uzak durmayı, kendini bir şeye karşı tutmayı ifade etmektedir. Dinlerde bağlılığın bir ifadesi olarak da görülen oruç, İslamiyet'te Bakara suresi 183-187.

ayetlerinde düzenlenen oruç (Yazır, 2018) niyet ederek, tan yerinin ağarmaya başladığı imsak zamanından itibaren güneş batıncaya kadar yememek içmemek ve cinsi birlikten uzak durmakla yerine getirilen bir ibadet olup, “ruhsal yükseliş yollarından biri” (Öztürk, 1996, s. 408) olarak tanımlanmıştır. Genel anlamda kendini tutmak, geri çekmek anlamına da gelmektedir. Esas olarak Ramazan ayına ait bir ibadet olan oruç, söz konusu ayetlerde “sayılı günlerde olmak üzere size farz kılındı, Ramazan ayını idrak edenler onda oruç tutsun, kim hasta veya yolcu ise başka günlerde kaza etsin ifadeleri ile detaylandırılmış, Allah sizin için kolaylık ister, zorluk istemez, bütün bunlar sayıyı tamamlamanız ve size doğru yolu göstermesine karşılık, Allah’ı tazim etmeniz, şükretmeniz içindir” (Bakara, 183-184-185) şeklinde açıklanmıştır. Ne zaman orucun tutulacağı ile ilgili olarak da “şafağın beyaz ipliği siyah iplikten ayırt edilinceye kadar yiyeceğinizi, için sonra gece oluncaya kadar orucu tamamlayın” buyruğunu görmekteyiz. Buradaki siyah ve beyaz iplik kastının gece karanlığı ile gündüzün ayrılması olduğu da rivayet edilmektedir. Ancak oruca başlama saati içtihat konusu olup, üzerinde uzun tartışma ve araştırmalar yapılmıştır. Sahur, iftar, imsak saatleri üzerinde uzlaşma olmaması tek bir yerden belirleme gereğini doğurmuştur. Bu nedenle de oruca başlama saati Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından belirlenmektedir. Ancak tartışma konusu olmaktan kurtulamamakta her sene fazla oruç tutuldu tutulmadı tartışmalarıyla karşı karşıya kalınmaktadır.

Oruç ile insanın nefsi terbiye ettiği, eğitildiği, orucun arzulan şeyleri engelleyen kutsal bir uğraşı olduğu, kötülüğe olan tutkuların oruçla bastırılarak, iradenin değerini arttırdığı da kabul edilmektedir. “Ey müminler, size de oruç farz kılındı ki, korunabilesiniz, oruç sayesinde nefsinize ve şehvi arzularınıza hâkim olmak melekesini kazanarak, isyanlardan, tehlikelerden sakınıp, takva mertebesine erebilesiniz” (Yazır, 2018, s. 24) ifadesinden de görüleceği üzere oruç, nefsin tutkusunu yenerek, şehveti kırmakta, dünyevi değersiz lezzetleri, makam ve mertebelerin değersizliğini göstererek insana zevk ve huzur kazandırmaktadır.

İftarlık Gazoz filminin ilk sahnesinde Âdem’in sedyyle hapisneden çıkarılması esnasında gardiyanın “Bu nasıl bir oruç kardeşim, anlayamıyorum ki? Sahur yok, iftar yok, böyle oruç mu olur?” sorusuyla karşılaşılıyor, bir yandan oruç gibi bazı kavramların kutsal kitaptan, öğrendiklerimizden ve algımızdakinden farklı kullanılmasını kabullenemediğini, diğer yandan ise bu davranışın dini kurallarla bağdaşmadığı için sorgulandığını görmekteyiz.

Orucu kimlerin tutabileceği konusunda belirlenen kuralların yansımaları Âdem’in oruç tutma ısrarı karşısında babasının “çocuklara oruç farz değil” demesinde görmekteyiz. Diğer taraftan ustasının yemek yerken Âdem’e yakalandığı sahnede, Gazozcu’nun oruç tutmamasının gerekçesi olarak sunduğu “Ramazan günü sen oruç ben oruç, kim bakacak dükkâna?” sorusunda emredilen orucun tutulmaması için Kitap’ta yazan geçerli bir noktanın bulunmadığı, dini kuralların yaşamın içinde nasıl esnetilebileceğinin bir örneği olarak karşımızda durmaktadır.

Oruç ve kefaret sıklıkla bir arada kullanılan iki kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Günahları telafi edici, hataları örtücü oruç, kurban, sadaka gibi davranışlarla ifade edilen kefarete, Tanrıya yapılan hatayı affettirmek, tanrıları kızdırmamak için neredeyse tüm dinlerde değişik şekillerde ifade eden davranışlar silsilesi olarak karşımızda durmaktadır. Bu çerçevede *İftarlık Gazoz* sahnelerinde oruç bozmanın cezası olarak altmış bir gün kefaret olgusu resmedilmiştir.

İslam dininde bozulan orucun yerine gününe gün oruç tutmak kaza olarak ifade edilmişken, mazeretsiz, bilerek ve isteyerek orucun bozulması durumunda karşı karşıya

kalinacak ceza kefarete olarak tanımlanmıştır. Kefaret süresi bazı kaynaklarda bir gün oruç yerine iki kamerî ay veya altmış gün peş peşe oruç tutmak olarak tanımlanmıştır. Altmış gün üzerine bozulan orucun da kaza edilerek bir gün daha tutulması gerekmektedir (Şentürk, Yazıcı, 2000, s. 257). Oruçlarını bilerek ve isteyerek bozanlara uygulanacak bu altmış bir günlük ceza için Yaşar Nuri Öztürk *Kur'an*'da böyle bir hüküm bulunmadığını, bunun *Kur'an*'ın tanımladığı Allah'ın tavrına uygun olmayacağını, sübjektif anlam kaymalarının oruca uygulanması sonucu doğduğunu belirtmiştir (Öztürk, 1996, s. 415). *Kur'an*'ın söylediği Ramazan günlerinde orucunu tutamayan veya bozmuş olanların tutamadıkları günleri daha sonra tutmaları olduğunu ifade etmiştir.

Kefaret üzerine yapılan tartışmalar bir tarafa bırakılırsa, yaşanan din uygulamalarında ve din adamların konuşmalarında altmış bir gün kefarete kabul edilen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Çocukluktan başlayarak öğretilen, anlatılan, kefarete korkusu bilinç dışında yer etmektedir. Bu konu filmde çeşitli sahnelerde önümüze getirilmektedir.

Sıcak yaz gününde plajda gazoz satmaya çalışırken bikinili kadınlara bakması, plajda sürekli ona yemek yedirmeye çalışan yaşlı kadının “Çocuklar oruç mu tutar!” diyen ısrarlı cümleleriyle “Niyet ettikten sonra bilerek ve isteyerek bir şey yiyip içip, nefesine yenik düştüğünde altmış bir gün kefarete ödemek zorunda” olduğunu söyleyen imamın sözlerinin arasında kalan Âdem altmış bir gün ceza orucu tutmamak için kendisini zorlamaktadır.

Kulağında yankılanan birbirinin içine geçen bütün bu konuşmaların arasında Âdem ağaç altında *Karınca ile Ağustos Böceği Hikayesi* kitabını okurken uyuya kalır. Rüyasında karıncanın “Azıcık sabret, bi oruç tutayım dedin, ikide bir çeşmenin başına koşup geliyorsun, azıcık daha sabretsen rızkın sene koşup gelecek, koynuna ölümsüzlüğü katcek, senden de ölümsüz bir şeyler alıp gidecek, azıcık sabret ne olur, ölür müsün sen ya? Sen de tutacaksın tut tutmayeceksen tutma, millet de yorma” demesiyle uyanır ve pide kuyruğundan gelen güzel kokulara rağmen iradesine hâkim olmayı başarır.

Ancak, dükkanına gittiğinde ustasının yemek yediğini gören Âdem bir kez daha sarsılmıştır. Üstelik ustası “Şeker var bende, tansiyon da var, kafam gözüm dönüp duruyor” diye yalan söylemiştir. Yine oruç tutmamasının nedeninin sıcaklar ve sigara olduğundan söz etmiş, sahildeki turistlerin insana oruç tutturmadığını, az kalsın altmış bir gün kefarete gireceğini belirtmiştir.

Tüm bu olanların üzerine Âdem gazoz satmaya devam ederken, arkadaşı Berna'nın da oruç tutmadığını görmüş ve dayanamayıp yeniden çeşme başına gelmiştir. Kulaklarında “Ramazan”, “oruç”, “İradene hâkim ol”, “altmış bir gün kefarete” sesleriyle birlikte ağaç altında uyuya kalmış, bilinç dışını yansıtan rüyasında bu kez ağustos böceğiyle karşılaşmıştır. Ağustos böceği karıncanın aksine hayatın güzelliklerinden söz edip nefisini ispat ettiğini fısıldamakta, suyunu gazozunu içmesi gerektiğini anlatmaktadır. Ağaçta asılan gazozlar Âdem'i çekmekte etrafında dans eden bikinili kızların arasında uçurumdan yuvarlanmaktadır. Korkuyla kabustan uyanan Âdem koşarak gazoz arabasının başına geçip içmeye başlayacaktır. Ancak ezan sesini duyduğunda imamın “Altmış bir gün kefarete, altmış bir gün oruç tutacaksın, mademki sen iradene sahip çıkamıyorsun çekeceksin cezasını!” sözleri kulaklarında kalacaktır. Tüm bu yaşadıkları nedeniyle hapisanede tutulan ölüm orucu da altmış günlük kefarete olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.7.4. Ahlâk

İnsanın iyi veya kötü olarak sınıflandırılmasını sağlayan, manevi özellikleri, huyları, bunların etkisiyle ortaya konan davranış biçimi olan ahlâk, özünde insanın bilinçli eylemlerinden oluşan ve toplumca kabul edilen kurallar bütünüdür. Ahlâk kavramı, İslam öğretileri içinde de bulunmasına rağmen, “ahlâk” sözcüğü *Kur'an-ı Kerim*'de yer almamaktadır. Ancak biri adet ve gelenek, diğeri de ahlâk anlamında olmak üzere iki yerde (eş-Şuarâ 26/137; el-Kalem 68/4) ahlâkın tekili olan huluk kelimesi geçmektedir (Çağrı, 1989). Hadis ve fıkıh çalışması yapanlar ahlâk kavramı üzerinde durmuşlardır. Peygamberin ahlâkı örnek alınarak, hayatın bütün alanlarına ait tutum ve davranışlar sergilenmiş, Muhammed bir ahlâk ideali olarak gösterilmiştir.

“*Kur'an* zihniyetinin doğası sonucunda, *Kur'an*'da üç değişik ahlâki kavram kategorisi” vardır. Bunlar, “Allah'ın ahlâki vasfı ile alâkalı olanlar, insanın kendisini yaratan Allah'a karşı temel tutumunun çeşitli bölümlerini tanımlayan kavramlar ve İslam topluluğun mensubu olup bu topluluk içinde yaşayanlar arasındaki ahlâki ilişkileri düzenleyen ilke ve kurallara ilişkin kavramlar”dır. (İzutsu, 1991, s. 37)

Söz konusu ahlâki kavramların arasından topluluk içinde yaşayanların aralarındaki ilişkiye esas ahlâki kavramların bazıları çalışmaya esas film sahnelerinde seyirciye aktarılmıştır.

Dondurmam Gaymak'ın bir sahnesinde çırağının getirdiği börekten bir parçayı kaçırın çaycıya kızan Ali Usta çok sinirlenerek getirdiği çayların parasını vermeyeceğini söylerken gelen imam “Eee alsın ne olacak, göz hakkıdır, misal sen burda dondurma yapıyorsun, burdan parası olmayan bir çocuk geçeken canı çekti, ne yapacaksın?”, “Vermek zorundasın, dinimiz öyle emrediyor, isteyip de vermeyince o çocuk kendi nefisini köreltecek kadar çalacak, o zaman onun günahı onun değil, senin boynuna yazılır” diyerek halkın ağzında sürekli karşılaştığımız “göz hakkı” kavramı çerçevesinde aktarılan ahlâki bir davranış biçimidir. Ancak bu açıklamada yer alan *elde edemezse çalabileceği* düşüncesi ahlâki olmayan bir uygulamanın sorgulanması seyirciye bırakılmıştır. Bu açıklamalar karşısında bile yumuşamayan ve kızmaya devam eden ustaya İmam'ın gülüp geçtiğini, göz hakkının önemini daha fazla anlatmaya çalışmadığını, söylediklerinde ısrar etmediğini, baskıcı hoca tavrı göstermediğini görmekteyiz.

Göz hakkı gibi bir başka ahlâk kavramı olarak karşımıza konan aç gözlülük kavramının yansıtılması da yine imamın sözleri üzerinden yapılmış, camide çocuklara aç gözlü olunmaması gerektiği, aç gözlülüğün bu dünyada da öteki dünyada da kendine mutlaka zarar vereceği imamın gözünden sahnelenmiştir. *İftarlık Gazoz*'da imamın camide oruç üzerine anlatılarında, orucun sırf aç susuz kalmak olmadığını söylemesi, “dil zinası yapmayacaksın, yalan söylemeyeceksin, küfürlü konuşmayacaksın, göz zinası yapmayacaksın, başkasının karısına kızına, başka surette harama bakmayacaksın, cııldak kadınlara, cııldak mecmualara bakmayacaksın” diyerek ahlâki kuralları sıralamasıyla, bocalayan Âdem'in yaşadıkları karşısındaki durumu, psikolojik olarak sorgulamayı getirmekte, altından kalkmakta zorlandığı görülmektedir.

Film sahnelerinde dini kurallar olarak görülen bazı uygulamaların yaşamda ahlâki bir kavram olduğu, toplumun ahlâk anlayışını yansıttığını söylemek söz konusu olacaktır.

2.7.5. Yaşam Hakkı, İntihar

Aksu'nun filmlerinde düşünme, konuşma ve hareket etme biçimleri olarak adlandırılan

beden folkloru (*bodylore*) izlerini de sıklıkla görmekteyiz. “Beden, bedensellik (*corporeality*), bedenselleştirme (*embodiment*), ben (*self*), düşünce, anlık (*mind*) ile bunlar arasındaki ilişkiler farklı kültürler de farklı biçimlerde kurulmaktadır” (Young, 2006, s.250). Beden folklorunda mitlerin kozmolojik bedeni, ayin edim/eylemlerinin dinsel bedenleri, beden tabuları, duygular, ruhsallık ve anlık araştırılmaktadır (Young, 2006, s. 253). Beden folkloru çerçevesinde ölüm ve intihar kavramları film sahnelerinde yer almaktadır.

Aksu, intihar kavramını ve eylemini film sahnelerine yansıtırken, intihar eylemi karşısında din adamlarını görüşlerini de aktarmakta, bu aktarımlarda inanmaların kökenine inilmediği görülmektedir. Halkın inançlarını “batıl” olarak tanımlayıp, bu inanmaların köklerine inemeyen din adamlarını eleştirme Sedat Veyis Örnek metinlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Örnek, çalışmalarında ölüm folklorunda karşımıza çıkan kurallar ile İslam dininin ölüme ilişkin kuralları arasında oluşan sürtüşme ve çelişkilerin gösterilmesine önem verildiğinden söz etmiştir (Aygün Cengiz, 2017). Örnek’in dini inançlara yönelik bakış açısının, Tayfun Atay’ın ifadesiyle “seküler, analitik ve eleştirel, olduğunu, aynı zamanda hiç negatif olmayan ve eleştirel bir sakinlik de barındırdığını söyleyebiliriz” (Bulut, 2017, s. 201).

Aksu’nun filmlerinde beden folkloru çerçevesinde, Durkheim’in tanımlamasıyla “insanın doğuracağı sonucu bilerek, olumlu veya olumsuz bir eylemle doğrudan veya dolaylı olarak kendini ölüme sürüklemesi” (akt. Aygün Cengiz, 2019) olan intihar eylemi ve düşüncelerini görmekte, çalışmaya esas teşkil eden üç filmde de intihar, kendini öldürme üzerine diyaloglar ve davranışlarla karşılaşmaktayız.

Filmlerinde konu edilen intihar girişimlerini bu şekilde “Bedensel duruşlarla bunların simgesel anlamlarını araştıran alanın da adı olan beden folkloru” çerçevesinde veya hayatın üretilmesi ve korunması meselesinin ölümün artışıyla birlikte biyopolitika kavramı ile değerlendirmek de mümkün olmaktadır. Hayatla uğraşan politika olarak tanımlanabilecek biyopolitika bir başka bakış açısında hayatın ötesinde konumlanmaktadır (Lemke, 2016). Sadece politikanın nesnesi olmayan hayatın karar alma süreçlerinin de dışına itilmesi mümkün değildir. Bu nedenle de pek çok anayasa ve hukuk metinleriyle koruma altına alınan yaşam hakkı, hayat, ölümün karşıtı olarak da ele alınmaktadır.

Biyopolitikanın gücü Michel Foucault’nun çalışmalarıyla artmış, içeriği onunla güçlenmiştir. Foucault’ya göre “[h]em iktidarın tüm teknik mekanizmaları potansiyel ve fiili boyutlarıyla yaşamı belirlemek için seferber olmuş, hem öldürme yetkisi yerine yaşatma iradesini öne çıkaran bir paradigma değişikliğini, hem de bireysel ve bütünsel düzlemde kendisini yalnızca baskıcı, negatif unsurlar üzerinden değil, üretken ve olumlayıcı bir pratikler silsilesiyle belirleyen merkezlessiz bir iktidar ilişkileri ağını ilan etmektedir” (akt. Kartal, 2016, s. 7).

Dondurmam Gaymak filminde Ali Usta’nın intihar etme fikrini duyan Arif Dayı’nın verdiği öğüt yaşamın değerliliği üzerine düşünceler içermektedir. Söz konusu sahnede imam “dert gelmeden derman bulunmaz, herkesin rızkını Allah verir,” “Canına kıymaya ne hakkın var, senin canın sadece sana ait değil, Cenabı Allah bedenimizi bize emanet etmiş, böyle aklına esince emanete hıyanet edilmez,” “Allah’ın verdiği canı Allah alır,” “Senin canında bırak Allah’ı, annenin-babanın, sana emeği geçen herkesin, dağların havanın da hakkı var” diyerek hayatın değeri üzerinde durmuştur.

Söz konusu sahnede dinde kabul edilmeyen bir kavram olarak karşımıza çıkan tam da Minois’in anlatımıyla çok yönlü bir fenomen olan intihar davranışı yalnızca bireysel

koşullara bağlı olmayıp toplumun tarihsel geçmişi, gelenekleri ve kültürüyle bağlantılı bir olgu olarak (akt. Aygün Cengiz, 2019) bireysel bir seçim olmaktan çıkarıp toplumun insan bedeni üzerindeki hâkimiyetini yansıtmaktadır.

2.7.6. Dini Köken, İnanç

Belli bir dine inanma şekli olan inanç, aynı zamanda bir düşünsel vargıdır. Güç duygusu ile olan ilişkisi ve semboller veya simgeler aracılığıyla oluşan inanç alanları oluşmuş, bu inanç alanlarında yer alanlar belirli kökenlerden geldiklerine, aynı kökene bağlı olduklarına inanmaktadırlar. İnsanlığın kökeninin Âdem ve Havva'ya uzandığı, Âdem ve Havva'nın çocukları olduğu inancı yaygındır. *Entelköy Efeköy'e Karşı* filminde Efeköylülerin davul zurna eşliğinde karşıladıkları, kıraç tarlalarını, yıkık dökük taş evlerini hiç sorgulamadan istedikleri fiyatı vererek alan şehirli *entellerle* yaptıkları toplantıda, “Böyle demokrat bir köyde sizinle yaşamaktan çok mutluyuz” diyen şehirliye “Biz atadan dededen Demokrat Partiliyiz, Menderesçiyiz, bir de aramızda az biraz aşırı Halk Particiler var” cevabını veren Muhtar Ali'ye, kendisinin anarşist olmadığını, asıl anarşistin şehirden gelenlerin olduğunu söyleyen amcaoğlu Aşırı Mustafa, Kenan Evren zamanında üniversiteden fikirleri nedeniyle atılan, esirikli olarak tanımlanan bir köylü olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşırı'nın uyarısıyla şaşırın Muhtar Ali “Anarşist misiniz”? sorusuna “Evet, felsefi olarak doğru sayılır, biz de anarşist sayılırız” cevabını aldığı anda önce anarşist bir gruba köyden yer verdikleri için paniklemiş, ancak hemen toparlayarak “Olsun varsın madem, hepimiz kardeş değil miyiz?”, “Âdem babamızdan Havva anamızdan gelmedik mi, anarşik komünist mi kaldı, koca Rusya bitti” cevabını vererek dini olarak tanımlanan kökenine sarılmış, böylece kendisini ve köylüleri rahatlatarak yolu seçmiştir.

Her iki kesimi *harmandalı* altında birleştiren Rock konserinde ise John Berger'in sözünü ettiği “yüksek sesli ritmik müzik ve yapılan tehlikeli derecede atletik dans tercihi değil, kendini ifade etme, geri kafalı geleneği yenme anlamına gelen müzik” (Berger, 2007) eşliğinde kültürel birleşmenin gerçekleştiğini görmekteyiz.

2.7.7. İnanç, Kader, Çıkar İlişkisi

İnsanların yaşadığı olayların Allah tarafından daha önceden belirlendiği, belli bir zaman ve yerde nasıl olacağını bilindiği iyi, kötü, itaat, isyan gibi olan her şeyin meydana geleceği, Allah'ın dilediğinin olup, istemediğinin olmadığı ve değişmeyeceği inancına dayalı düşünce sistemi İslamiyette kader fikrini oluşturmaktadır. İnsanlar gündelik yaşam içerisinde istemedikleri olayları yaşadıklarında, çıkarlarına ters durum ve kararları kadere bağlamaktadırlar.

Filmlerin bazı sahnelerinde çıkar için kaderin nasıl kullanılabildiği, ibadetin çıkar için yapılabileceği yansıtılmıştır. *Entelköy Efeköy'e Karşı*'da termik santral kurulması için elinden geleni yapmaya çalışan Muhtar Ali “[Yatağan'daki] santralde çalışan askerlik arkadaşım var, ayda 3000 lira alıyor” dediğinde, Entelköy sakininden “İyi de orada akciğer kanserinden erken yaşta ölüyor insanlar” cevabı alır. Buna karşı çıkarlarını korumak uğruna, “Ölüm de Allah'tan, kalım da Allah'tan” diyerek kader inancına sığınmakta, her şeyin sorumlusu olarak Allah'ı göstermekten çekinmemektedir. Buna karşın *Dondurmam Gaymak*'ta motorunun çalınmasından kendisini, kaderini sorumlu tutan, çalışır vaziyette motoru bıraktığı için kızan köylü “Hangi devirde yaşıyoruz, Peygamberimiz bile ‘Önce deveyi bağla, sonra Allah'a havale et’ demiş, önce tedbir,

sonra takdir” diyerek Ali Usta’yı suçlamakta, Allah’ın bunda bir suçu olmadığını belirtmekte, kader kavramına içinde bulunduğumuz duruma göre inanmak veya kabullenmektedir.

2.7.8. Nefs, Kâmil İnsan

Arzu, heves, varlık, ruh gibi anlamlar taşıyan nefis sözcüğü tasavvufta en fazla yer alan kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Nefs tasavvufta kötülük ve günah kaynağı olarak görülen arzuların bütünü olarak ele alınmıştır. Nefsine sahip çıkabilen ancak kâmil insan olabilmekte, doğru, ahlâklı, kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. *İftarlık Gazoz* filminde Ege kültürü çerçevesinde dinin hayatın içinde nasıl şekillendiği, Anadolu toprakları üzerinde yaşanmış kültürler içinde geniş bir yer tutan İslam ve tasavvuf anlayışına değinilerek, ahlâk ve nefis kavramı detaylı olarak, incelenmiş ve aktarılmaya çalışılmıştır. ‘Âdem’ olmanın başta gelen kurallarından birinin nefisini yenmek olduğu, nefis ile mücadele etmede en önemli araçlardan birinin oruç olduğu ve insanın bununla sınanması, *eşref-i mahlûk* mertebesine ulaşmak için bu çabanın gerekliliği vurgulanmıştır. Bu sürecin sonunda *insan-ı kâmil* olarak tanımlanan aşamaya ulaşılabilecektir. Gerçekliğin iki kutbu arasında Berzah’ı oluşturan kâmil insan, göğün ve Allah kelamının temsilcisi olarak durmakta hem yerin hem de kozmosun temsilcisi olarak vücut bulmaktadır (Eliade, 2013).

Camide hocanın teravih namazı kılınmadan önce verdiği vaazda oruç sayesinde nefis terbiye edilir, nefis ve irade inşa edilerek insan olunur, Âdem yani insan olmanın en önemli esaslarından biri nefisini yenmektir dediğini gördüğümüz sahneden hareketle, dini ve ahlâki bir ifade olarak nefis, kavramı ile insanda kötü duygu ve davranışı yaratanın ne olduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Tasavvufu tanımlamak üzere yapılan en popüler açıklamalardan biri ahlâk sistemi, kısaca ahlâk olduğudur. Bu kapsamda tasavvufun veya tarikatın amacı, ahlâki değerlerle insanları donatmaktır. Ancak nefsi kontrol etmek, ona sahip çıkmak kolay olmamakta, insanlar nefislerine yenik düşebilmektedir.

Nefsi yok etmek veya öldürmek yaşamın sona erdirilmesi anlamına geleceğinden imkansızlaşmaktadır. Kastedilen nefsin arzu ve isteklerini öldürmektir, tabii ki kimse nefisini kendisini öldüremez, nefsin ölümü bizim ölümümüz demektir (Atay, 1996). Nefsi kurbanlık koça benzeterek “Ben kesilecek kurbanı çoktan buldum, yeter ki siz bıçaklarınızı bileyin! Gelin önce şu nefis koçunu kesmeyi deneyelim de hakikat karşısında mütevazı olmayı birlikte öğrenelim” diyen Düccane Cündioğlu, kuyu sanıldığı kadar uzun değil sadece ipimiz kısa demiştir (Cündioğlu, 2015, s. 110). Bu felsefenin Âdem’in Ramazan orucuyla başlayan yolculuğunun nefis mücadelesi ile sürdüğü süreçte devam ettiğini, sonuçta ölüm orucu ile sonlanmasında görebiliyoruz.

Sinema tarihi içinde kültürel, dini, siyasi etkilerin filmlere yansması söz konusu olup, dünya ve Türk sineması örneklerinde, yönetmen, senarist, oyuncu gibi sinema insanları aracılığıyla kültürel aktarmalar verilmektedir. Bu çerçevede yerli sinemanın temsilcilerinden Yüksel Aksu ve filmleri bu olguyu yansıtan örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Aksu, kendi bakış açısıyla birlikte günlük hayatın içinde yaşanan dini, din adamlarını ve dini uygulamaları film karelerine yansıtmıştır.

Yansıttığı bu karelerde dinin kutsal kitapta yazılanlarla değil, kültürel etkilerle şekillendiğini görebilmekteyiz. Dinin kuralları belli buyruklarının bile uygulamada değişebildiği, cami, namaz, oruç, kefare, abdest örnekleri üzerinden filmlerine konu coğrafyada nasıl uygulandığını, din adamlarının bu gelişime nasıl uyumlandıklarını aktarılmıştır. Nitekim bu aktarımda yaşanan hayatın uygulamaları nasıl şekillendirdiğini

görmekte, halk dininin kavramlara ve uygulamalara etkisi değerlendirilmektedir.

2.8. DİNİN RÜYALARDA TEMSİLİ, SİNEMADA YANSIMASI VE FİLM SAHNELERİNDE RÜYA KULLANIMI

İnsanların iyi veya kötü anlamlar yüklediği, pek çok araştırmaya konu olan, tartışılan rüya kavramı, kültürden kültüre farklı tanımlar ve yorumlar göstermektedir. Freud'a göre bir açık, bir de gizli anlamı olan ve uyanık haldeki bastırılmış bir arzunun ifadesi olarak kabul edilen rüyanın, Tanrı'yla haberleşme ve gelecekte haberler verme, Tanrı'yla insan arasında ilişki kurma yolu olduğuna ilişkin görüşler de çeşitli dönemlerde ve kültürlerde kabul görmüştür. Rüyalar kültürün oluşturduğu ortamların sonucunu yansıtmaktadır. Bunun örnekleri Sumer, Babil, Eski Yunan, Mısır metinlerinde yer almaktadır.

Rüyaların tarih öncesi çağlarda algılanışının izlerini antikçağ toplumlarında bulmak mümkündür. Burada "İnsanlar rüyaların tapındıkları insanüstü varlıkların dünyasıyla ilişkili olduğunu ve tanrıların ve şeytanların kelimini bize taşıdığını varsayıyorlardı" (Freud, 2019, s. 44).

Özellikle dinlerde rüya, Tanrı'dan mesaj alınmasını sağlayan unsur olarak yer almıştır. Rüyayı geleceği bilmede araç olarak gören bu düşünce yapısı İslam düşünce geleneğinde de karşımıza çıkmaktadır. İslam ülkelerinde halk dininin tamamlayıcı bir parçası olan *kehanete müracaat* olarak tanımlanan "ilm el-gayb" (gizliliğin ilmi) çerçevesinde, gelecekte haber vermenin özel bir yolu olarak rüya yorumlamanın (Patai, 2002) ele alındığı görülmektedir.

Eski çağların rüya anlayışında rüyaların ruh dünyalarındaki gerçekliğin dış dünyaya yansımaları olduğu kabul edilmekte, rüyadan uyanıldığında akılda kalanların uyanık yaşamı etkilediği düşünülmekteydi. Freud'a göre "Uykudan uyanan insan naif bir düşünceyle, rüyaların başka bir dünyadan gelmeseler de kendini alıp başka bir dünyaya götürdüğünü varsaymaktadır" (Freud, 2019, s. 47). Rüyalar ve uyanık yaşamla ilgili olarak, birbiriyle çatışan pek çok görüş bulunmaktadır. Rüyanın uyanık hayatın bir devamı olduğu görüşlerinin yanında, rüya görürken uyanık hayatın düzenli akışından kopmuş olduğumuzu savunan görüşler de bulunmaktadır. Rüyalar uyanıldığında silinip gittiği gibi, rüya gördüğünü hatırlayıp, rüyada ne görüldüğünün hatırlanmaması da çok sık karşılaşılan bir durum olarak aktarılmaktadır. Bu uyanık yaşamda algıladığımız pek çok şeyi unutmamız kadar doğaldır.

Rüya teorileri, rüyanın gözlemlenen pek çok özelliğini, belli bir bakış açısıyla açıklamaya çalışan, rüyayı tanımlayan görüşler olarak özetlenmektedir. Bu tanımdan yola çıkarsak, teorilerden birinin antikçağda rüyaların insanların faaliyetlerini yönlendirmek için tanrılar tarafından gönderilmesi olduğunu ifade edebiliriz. Bir başka teori uyanık yaşamdaki psikolojik etkilerin tamamının rüyada devam ettiğini kabul eden görüşlerden oluşmaktadır. Bunu tam tersini savunan bir başka teori, rüya görürken ruhsal etkinliğin azaldığı, bağlantıların zayıfladığını dolayısıyla rüya için gerekli malzemenin olmadığını kabul etmektedir. Rüya gören zihne, uyanık yaşamda olamayacak ruhsal etkinliklerin gerçekleştirme eğilimi atfedilen teori de rüya teorileri arasında yer almaktadır (Freud, 2019).

Freud'a göre rüyaların ilahi bir yönü bulunmamaktadır ve rüyalar arzu tatminine dayanan bilinçdışıdaki düşüncelerden oluşmaktadır. Son derece karmaşık bir zihinsel etkinliğin eseri olan rüyaların, bir arzunun gerçekleşmesi olarak oluştuğu, rüyanın açıkça bir arzunun gerçekleşmesini içerdiği düşüncesi yanında, endişe benzeri ruhsal eylemlerde

rüyaya özgü oluşumlara dönüşebilmektedir. Bilinçte var olan bir arzu uyarımının rüyanın oluşmasına katkı sunduğunu belirten Freud, ön bilinçteki arzu başka bir yerden güçlendirilmeye maruz kalmadıkça rüyanın oluşmayacağını ifade etmiştir (Freud, 2019, s.567).

Film çalışmaları açısından rüya en önemli malzemelerden biri olarak ele alınmış ve aktarımda rüyadan yararlanılmıştır. Bu aktarımlarda rüya ve rüya dili yalnızca başka bir dil olarak ilgi çekici olup, rüyalar estetik olarak ele alınmaktadır. Ancak “rüyaların kendisi sadece söz olamaz, dolayısıyla ne *id*’in ne de *egonun* saf bir tezahürü olabilir” (Botz-Borsnstein, 2017, s. 74). Rüya ancak id kaynaklı dürtüler, arzular, fantezilerin, *egonun* ve süper *egonun* karşıt talepleri ile karşılaşmasıyla inşa edilebilmekte, film yönetmeninin kendisi rüyaları üretmektedir. Bu çerçevede film incelemelerinde rüya düşüncesini veya içeriği ele alınırken farklı şemalaştırılmakta, örneğin senaryo açık içerik olarak filmin karşısına konabilen gizil bir rüya içeriği olarak görülebilmektedir (Botz-Borsnstein, 2017, s. 200).

Arzunun giderilmesinin tam karşıtı acı veren bir düşünce veya utanç veren bir olayda rüya oluşmakta, bu tür tatsız rüyalar ceza rüyaları olarak tanımlanabilmektedir. Burada da yine bilinçdışıdaki bir arzu söz konusu olmaktadır. Bu tür rüyaların giderdiği yine bir arzudur ki bu, rüya görenin bastırılmış, yasak bir arzudur. Bu arzunun uyarımı yüzünden cezalandırılmaktadır (Freud, 2019).

2.8.1. Dinin Rüya Çerçevesinde Yüksel Aksu Sinemasına Yansıması

Psikanaliz ve sinema arasındaki diyalogda önemli bir yere sahip olan rüyalar (Sabbadini, 2015), aynı zamanda tüm dinler tarafından da kabul edilmekte ve rüya görme sırasında ilahi güçlerle temasa geçildiği, rüyaların Tanrı ile insan arasında bir haberleşme aracı olarak kullanıldığı ve gelecekte haber verdiği düşünülmektedir. Bu özelliği nedeniyle rüyalar insanların hayatlarında belirleyici unsur haline gelebilmektedir. Sinemada rüya motifini kullanan yönetmenler sıklıkla karşımıza çıkmakta, bazıları kendilerine ait bir üslupla tanınmaktadırlar. Bu yönetmenlerin çoğu rüya sahnelerini kullanılarak kültürel ve dini etki ve değişimleri yansıtmakta, filmlerinde rüya tetikleyici unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

İftarlık Gazoz’da yer alan ilk rüya sahnesinde, arkadaşına özenerek ailesinden gizli oruç tutmaya kalkan Âdem, ustasıyla sahilde gazoz sattıktan sonra uzun ve zorlu yolu arabayla tek başına sıcak altında yürümek zorunda kalır ve ustası onu bırakarak arabayla döner. Çok yorulan ve sıcaktan bunalan Âdem çeşme başına geldiğinde su içmek için uzandığında kulaklarında “Hakiki pehlivan nefsinin yenebilen pehlivandır” sözüyle su içmemek için direnir, sadece elini yüzünü yıkayarak, kafasını suyun altına tutar. Ağacın altında dinlenmek için oturduğunda eline ilk önce Hasan’ın kendisine okuması için verdiği Maksim Gorki’nin *Ekmeğimi Kazanırken* kitabını alır, sonra onu bırakarak La Fontaine Masalları’ndan *Ağustos Böceği ve Karınca*’yı okumaya başlar, ancak bir süre sonra yazılar gözünün önünde bulanıklaşarak uyuyakalmasına neden olur.

Gördüğü rüyada sırtında yüküyle kendisine doğru gelen karınca; “Ya bir oruç tutayım dedin, ikide bir çeşmenin başına koşturup geliyorsun arkadaş ya, azıcık daha sabretsen, rızkın sana koşup gelecek, koynuna ölümsüzlüğü katacak, senden de ölümsüz bir şeyler alıp gidecek,” “Azıcık sabret ne oldu öldün mü sen ya, bismillah, ayrıyeten şu elindeki La Fontaine deyyusu var ya, okuma sen o şerefsizi, ciğeri beş para etmez arkadaş,” “Ya bizim hiç suçumuz yokken bizi karaladı” demektedir. Diğer tarafta saz çalan ağustos

böceği ise “Bizi de karaladı, dilenci durumuna düşürdü, biz sanatımızla karnımızı doyuruyoruz” derken, karınca “İnsanların fitne fesatlığını komple bizim üstümüze atıyor, arkadaş kışın gelmiş de, benden arpa istemiş de, ben kapıdan kovalamışım da, abo, abo! Ne laflar, ne yalanlar, ayıp ya ayıp, ben kapıma gelmiş misafire bunu yapacak karakterde biri miyim? Yalana bak yalana,” “Bir kere benim ömrüm bir buçuk iki ay, ben ömrümde kış mevsimi mi görmüşüm” diye söylenmektedir.

Ağustos böceği ise “Ayrıyeten müzisyenlik neden tembellik oluyor?” diye sorduğunda karınca “Bu arkadaş sazını çalmasa ben çalışmam ki bu sıcakta ya, bana kuvvet veriyor onun şarkıları ben de ona arpa bitti gitti, neyin peşindesiniz daha neyin peşindesiniz, öyle değil mi, al bakalım bu arpayı idareli ye” diyerek bir tutam arpayı ağustos böceğinin önüne koyar. “Len sen de tutacaksın tut orucunu tutmayacaksın tutma, milleti de yorma” diye uzaklaşırken Âdem’in “sen nereye gidiyon ki?” sorusuna “Hacca varıp geleceğim” diyerek cevap verir. Bu cevap karşısında şaşırın Âdem “Sen biraz önce ‘İki ay ömrüm var’ demedin mi, bu kadar zamanda nasıl varacaksın hacca” diye sorar. “ ‘Varcağım’ diyen kim, mühim olan bir yere varmak değil, bir yola girmek, varmasam da yolunda ölürüm, anladın mı? Kal sağlıcakla” diyerek uzaklaşırken korna sesiyle uyanan Âdem gazoz satmak için yola devam eder.

Âdem’in yorgunluğu artık son raddeye ulaşmış, sıcaktan bunalmış nefes nefese yürürken yine önüne çıkan çeşmede duraklamıştır. Çeşmeye yanaştığı sırada kulaklarında yankılanan; İmamın “Sizlere oruç farz değil”, Ustasının “Kolay mı bu sıcaklarda oruç tutmak!”, annesinin “Sıcağı veren Allah takati de, Allah ona göre gayretini de verir”, kız arkadaşının “Ben bugün tam tuttum”, yaşlı kadının “El kadar çocuk bu sıcaklarda oruç mu tutar, yavrum!” arkadaşı Mehmet Ali’nin “Sen kiimm, oruç tutmak kim, büzük ister büzük!”, Hasan Abisinin “Sen niye oruç tutacak oluyorsun oğlum? Daha çocuksun çocuk!”, İmam’ın “İnsan olan oruç tutabilir, hayvan olan tutabilir mi, çünkü şuur yok, çünkü idrak yok” şeklinde konuşmasına karşı direnmiş, tekrar ağaç altına uzanmıştır.

İkinci rüya sahnesinin yer aldığı sahnede tekrar uykuya dalan Âdem ağustos böceğinin “Tamam, yeter be, sen bakma bizim karıncaya, bir bildiği çalışma çalışma, sen insansın, âdemsin, hayat azıcık da gezme, eğlenme, yaşantıdır, yaşantı; sen gayri ispat ettin nefsinin ya, koskoca Cenab-ı Allah görmüyor mu bunu, bu devirde kaç tane çocuk senin kadar sabreder açlığa, susuzluğa, hadi tamamdır gari, kalk iç lan suyunu, iç gazozunu, çırpıniver, içiver” sesleri arasında gazoz ağacının arkasından gelen gazoz isteyen ve içen bikinili kadınlardan kaçarken uçurumdan düşmektedir. Bu düşüş ve yarattığı korkuyla düşünden uyanan Âdem koşarak bir gazoz açar ve içer. Ancak gazozu içerken orucun bittiğini belirten topun patlama sesi ile İmam’ın “Altmış bir gün, altmış bir gün kefarete, altmış bir gün oruç tutacaksın, altmış bir gün, mademki sen iradene sahip çıkamıyorsun çekçeksiz cezanı, altmış bir gün, nefsinin yenildin, çekçeksiz cezanı” sözleri Âdem’in sonraki tüm yaşamını belirleyen bir sürecin başlangıcı olacaktır.

Dondurmam Gaymak film sahnesinde Ali Usta, rüyasında bir taraftan etrafında yer alan mankenlerle dondurmasına reklam filmi çekmeye çalışıp, diğer taraftan süt banyosu yapmaktadır. Keyifle devam eden süreç çevresindeki güzel mankenlerin ineğe dönüşmesiyle kesilmektedir. Ormanda kaybolan Ali Usta korkuyla koşmakta ancak; her yerde ineklerin, boğaların kovalamasıyla karşılaşmaktadır. Kendisini kovalayan inek ve boğalar, üzerinde *Gelato* yazan kamyonlar haline gelmekte ve onlar tarafından uçurum kenarında sıkıştırılmaktadır. Uçurumdan kaygının düşürülmesi üzerine büyük bir korkuyla uyanan Ali Usta, “Mankenler, inekler, ağaçlar, kamyonlar çekeceğim reklam filmi engellemeye çalışıyorlar, üstüme üstüme geldiler, ama ben karılara kanıp da tuzaklarına düşmedim” diye söylenerek uykudan fırlamakta, diğer tarafta “Tüüüü cenabet oldun” diyen karısının sesiyle yüz yüze gelmektedir. Uykuyla, sersemlik arasında

motorunu aradığı bir başka sahnede kendisine kızan bir başka kadının “Cenabet” sesleri kulaklarında yankılanmakta, sonuçta dereye giderek abdest almaktadır.

“Yas ve Melankoli” adlı çalışmasında nesne kaybı ve ayrılık deneyimini inceleyen Freud, kayıpla karşılaşan bireyin bilinçdışı tepkilerini anlamaya çalışmıştır (Freud, 2014). Freud'a göre “nesne kaybı yaşayan birey, onu kaybettiği hissine karşı bir savunma geliştirmekte, kaybedilen nesne ile kısmen özdeşleşmektedir” (akt, Terbaş, 2015). Bu çerçevede motorunu kaybeden Ali Usta'nın motorunun peşinde takıldığı tavır tam da bu özdeşleşmeyi aktarmakta, motorunun kaybolmasını kendi cenabetliğine bağlamakta, kayıp karşısındaki çaresizliğini abdest alarak gidermeye çalışmaktadır. Freud'a göre başlangıçta anne rahminden ayrılan bebek, daha sonra anne memesini de kaybetmekte, bu kayıplar yaşam boyunca devam etmektedir. Her kayıp, insanı yas sürecine sürükleyerek bilinçdışında ölümsüz varlık olduğu kabulüne bir darbe vurmaktadır. İnsanın kayıp karşısındaki en temel tepkisi yas tutmadır. Freud yas tutmayı, şiddetli acı veren duygular olarak tanımlamakta, yas tutarken dış dünyaya karşı ilgi yoksunluğu olduğunu ve yeni bir insana sevgi yatırımı yapma yoksunluğunun bulunduğunu belirtmektedir (Freud, 2014).

Entelköy Efeköy'e Karşı filminde yer alan bir rüya sahnesinde de evinin avlusunda uyuya kalan Muhtar Ali, gökyüzünü seyrederken geçen bulutları gelinlik içindeki Katrin'e benzetmektedir. Ali'nin, at üzerinde gelen Katrin'le birlikte olma isteği bir yatak üzerinde oturarak öpüşmesi, gelinliğini çıkarmaya çalışması, gelinlik üzerindeki bekaret simgesi olarak kabul edilen kırmızı kurdeleyi çözerek atması filmdeki sahnelerde görülmektedir. Ancak bu uğraşlar arasında Ali Katrin'i kaybetmektedir. Üzerinde kimse olmadan koşan atın peşinden giden Ali'nin onu yakalama çabaları arasında dipsiz bir kuyuya düşüp çıkma uğraşları ve bir araya gelememenin korkusu rüyasına yansımakta, sonuçta kaybetmenin korkusu ile sıçrayarak uyanmaktadır. Burada da banyo suyu hazırlayan annesi “Ne olup durun da bu kadar cenabet olup durun sen, rüyanda hangi kızını görüp de böyle olun, töbeler olsun yarabbi, ‘Evlen’ diyom evlenmiyor, kim azdırıp durur, kim kızdırıp durur, hayret bişey ya” diye söylenmektedir.

2.8.2. Yüksel Aksu Filmlerinde Yer Alan Rüyalar

Çalışmamda yer verilen film sahnelerinin çözümlemesini yaparken bir tarafta Timothy Corrigan'ın belirttiği filmin ana konusunu saptamak olarak ifade edilebilecek tema ve söz konusu temanın belirli bir düzen ve yapı içinde düzenlemesini içeren anlatısı içinde yer alan karakterleri ele alarak, mizansen ve gerçekçilik¹⁰ çerçevesinde değerlendirip, diğer taraftan arzu doyurucu rüyaları psikanalitik çözümleme yöntemini kullanarak Freud ve Jung'un rüya çözümlenmeleri çerçevesinde ele aldım.

Freud'un tanımıyla “rüya çoğunlukla inanıldığı gibi rastgele veya anlamsız çağrışımlar veya pek çok yazarın düşündüğü gibi uyku sırasında meydana gelen somatik duygulanımların bir sonucu olmaktan uzaktır ve psişik etkinliğin özerk ve anlamlı bir ürünüdür bu nedenle de diğer bütün psişik işlevler gibi sistemli bir şekilde incelenebilir” (akt. Jung, 2017, s. 11). Rüyalar çok mu önemlidir? Belirsiz olabildiği gibi, kesin ve açık rüyalar da bulunmaktadır. Ancak sonuçta kimsenin rüyanın önemsiz bir fenomen olduğunu söyleme hakkı bulunmamaktadır. Öyle ki rüya gördükten sonra uyandıığımızda

¹⁰ Mizansen, giysiler, dekor ve diğer şekiller, gerçeklik ise, gündelik hayata ait olan görüntülerin orada olduğuna inandıran bir çeşit mizansendir (akt. Yenen, 2011).

oluşan ruhsal durumumuzun etkisi bazen tüm gün sürmektedir. Bazı rüyaları uyandıığımızda unutuyor olsak da bazılarını üzerinden yıllar geçse de unutulmuyor, yeni görmüş gibi insanların aklına gelebilmektedir (Freud, 2018c).

Rüya görülmesi için kişiyi öncelikle uyuyor olması gerekmektedir. Uyku sırasında ruhsal durumun dışa vurulması bir gerçektir ve bu uyanık olduğumuz yaşamımızda benzerlikler taşısaya da çok büyük farklar bulunmaktadır (Freud, 2018c). Burada uykunun ne olduğuna bakmak gerekecektir. Freud'a göre uyku, uyuyan kişinin ne olup bittiğini bilmek istemediği bu dünya ile ilişkisini kopardığı durum olarak tanımlanmıştır. Yine bütün rüyalarda bulunan ortak karakter, Freud tarafından özelliklerinin çok zor anlaşılacak, sonraki araştırmalar için ip ucu vermemesi olarak ele alınmıştır (Freud, 2018c).

Bazı rüyalarda yaşadığımız olayın ilişkisi ve tekrarını yaşarken, bazılarında ise yaşantımızla hiçbir bağlantı olmayan görüntülerle karşılaşmaktayız. Ancak ilgisi yokmuş gibi düşünülen rüyaların bilinçdışımızı yansıtmaya söz konusu olabilmektedir. "Büyük bir olasılıkla rüyayı gören kişi rüyasının anlamını biliyor ancak, bildiğini bilmiyor, dolayısıyla da bildiğine inanmıyordu" (Freud, 2018c). Freud'un psikanaliz kuramında rüyalar bilinçdışının tezahürü olarak ortaya çıkmakta, bilinç ve bilinçdışı süreçler rüyaların oluşumunu sağlamaktadır. Bilinçdışına itilmiş, bastırılmış olan düşünceler çeşitli temsiller yoluyla rüyalarda ortaya çıkmaktadır.

Freud'un "bastırma" dan kaynaklandığını belirttiği nevroz psikanalizin temel taşı olarak kabul edilen kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan geçmişte yaşanan travmatik deneyimleri ve bunlardan kaynaklanan hallerinin bilince çıkmasını bastırıp, engelleyerek bilinçdışında tutmaktadır. Bu durum sürekli bir çatışma oluşturarak saplantı gibi nevrozik bozuklukların da ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Freud, 1998, s. 296). Ego bastırma yoluyla tehlikelerden kaçarken, içgüdüsel dürtü kenetlenmekte, düşünceler ve tetikleyici neden unutulmaktadır. Ancak içgüdü yeni bir tetikleyici nedenle tekrar uyanarak isteği tekrarlamakta, bastırma izi semptom oluşumunda bastırılan malzemenin dönüşü olarak karşımıza çıkmaktadır (Freud, 2018b). Çocukluk dönemine ait deneyimler bu açıdan çok önemlidir, en başından beri var olan cinsellik, psikanalizin en temel kavramı haline gelmektedir (Köse, 2000, s. 32).

Kültürle birlikte yaşamın zorluğuyla ortaya çıkan içgüdüleri bastırma arasındaki ilişkide, Freud, dinin libidoyu insanları kapsayan bir sevgiye dönüştürdüğünü, herkesi kendi mutluluk kazanımı ve acıdan korunma yolu olarak kullandığını, bunun da insanları bir ruhsal çocuksuluk durumuna sokarak nevrozdan görece kurtarabildiğini belirtmiştir (akt. Ergüven, 1996).

Psikanaliz, travmaların yaşamın ne kadar erken evrelerinde yaşanırsa o kadar kalıcı ve onarılması zor yaralar açtığını gösteriyor. Bebeğin yaşadığı mahrumiyet "ne kadar yoğun ve uzun süreli olursa o kadar travma yaratıcı bir niteliğe bürünüyor, daha da önemlisi bebeğin ve çocuğun başta anne baba olmak üzere, kendisini çevreleyen dünyayla anlam üreten ve yeterince güven verici bir ilişki kuramadığı durumlarda, ruhsallığının, yani iç dünyasının oluşumunun ve zihinsel becerilerindeki gelişimin zarar gördüğünü gösteriyor" (Erdem, 2013). Bu çerçevede *İftarlık Gazoz* filminde Âdem'in çocukluktan gelen hem Hasan'ın öldürülmesinden sorumlu olduğu hem de orucu bozmanın kalıcı ve onarılması güç etkisini, gördüğü rüyalarda ve ölüm orucuna uzanan süreçte görmekteyiz.

Bastırılmış duyguların yansımaları bulabildiğimiz *Entelköy Efeköy'e Karşı*'da yer alan rüya sahnesinde Muhtar Ali'nin farklı dine sahip olan Katrin'le birlikte olmasını engelleyebilecek, kültürel ve dini kuralların etkisi açık bir şekilde yansımaktadır. Kırmızıya, yani cinselliği çağrıştıran yakut kırmızısı karşısında dehşete düşmesi

(Quinodoz, 2017, s. 29) bele bağlanılan kırmızı kurdele ve at ile aktarılmıştır. Kültürel yansıması bekaret olan kırmızı kurdele Ali tarafından çözümlenerek atılmaktadır. Ancak her şeye rağmen yine de cinsel birlikteliğin istendiği, kadın cinsel organı, rahmi simgeleyen çukur, maden, mağara, şişe, cep gibi (Freud, 2018c) gibi derin yerlere benzeyen bir kuyunun içine düşmesi ile görülmektedir. Bilinçdışının yansıması rüyada tezahür etmekte, bastırılmış cinsellik yansımaktadır.

Jung'a göre "bastırılan, ihmal edilen veya bilinmeyen pek çok şeyi otomatik olarak analizleri" analitik tedavinin bir aracı olarak da kullanılmıştır. Bilincin belirli bir tutumu ve psişik durumla ilgili olan rüyaların kökenleri bilinçli zihnin en derinlerinde yer almaktadır ki bu karanlık derinlik bilinçdışı olarak tanımlanabilecektir (Jung, 2017).

Freud'un rüya simgeciliğiyle ilgili açıklamalarına baktığımızda ilk olarak rüya gören kişinin uyanırken habersiz olduğu ve onu gördüğünde tanımadığı simgesel anlatım biçiminin emrinde olması, ikinci olarak bu simgesel betimlemelerinin ne rüya gören kişiye ne de rüya çalışması yapan kişiye ait olması, üçüncü olarak da nerdeyse tüm simgelerin cinselliği, cinsel ilişkiyi anlatmak için kullanıldığını görmekteyiz.

Bu açıklamaların ışığında *İftarlık Gazoz*'da psikanaliz yönteminde kullanıldığı şekilde, zamanda geri gidilerek yansıtılan sahneler ile ölüm orucundaki Âdem'i anlayabilmek için onu çocukluğuna götürerek aktarmıştır. Haz ilkesi bağlamında gazoz içmenin vereceği zevk kuşkusuz istek sahibinin arzularını gerçekleştirmeyi sağlayacaktır. Yetişkinlerin ben duygusunun yanında çocuğun "ben"i çok küçük kalmakta, duyularının kaynağını dış dünyadan ayıramamaktadır. "Ben"in genel duygulardan ayrılması, dış varlığın tanınması haz ilkesinin askıya alınması ile mümkün olacaktır (Freud, 2018c). Oruç ve sıcağın bunalan ve direndiği sürece haz ilkesini askıya alan (Freud, 2018a s.28) Âdem acı içinde ve keyifsizdir. Direnmekten vazgeçtiği anda gazozu içerek orucunu bozmuş, yaşadığı mutluluk ve haz yüzüne yansımıştır. Ancak çok geçmeden yaptığı davranışın büyük bir cezası olduğu kulaklarında altmış bir gün sesleri ile yankılanan Âdem sonuçta hazzın bedelini tıpkı Freud'un tanımladığı ölümü simgeleyen yola çıkmada olduğu gibi açlık orucu ile (rüyasında gördüğü iki aylık ömrü olan ağustos böceğinin Hacca gitmek için yola çıkması) yola çıkarak ödeyecektir. Burada "arkaik toplumların insanı ölüme bir önem atfederek son tahlilde ölümünü kendisini nihai bir son olarak görmekten çıkarıp bir geçiş ritüeli haline gelmesini sağlaması ve ölümü bu yolla fethetmesini" (Eliade, 2017. s. 257) böylece giderek ölümsüzlüğe yaklaşıldığını görmekteyiz.

Benzer bir şekilde çevresinde dans eden kızlarla birlikte eğlenen Ali Usta'nın *Dondurman Gaymak* filmi bağlamında hazdan sıyrılarak karabasan şekline dönen rüyasında korkularının yansımasını görmekteyiz. Karabasan veya kâbus genellikle bir arzunun gerçekleşmesinin örtülü durumu olarak ortaya çıkmakta, geri itilmiş bastırılmış, kabul görmeyen istek olarak yansımaktadır ki, Ali Usta'nın satış başarısını istemesi ancak küresel sermaye karşısında bundan duyacağı hazdan geri kalması rüya ile yansıtılmaktadır. Sonuçta nevrozları anlamak için rüyaları ele alan Freud nevrotik bir kırılma yaşandığında bunun bir anlam taşıdığından söz ederek başta ne kadar karışık ve anlaşılması güç görünse de bilinçdışı psişik süreçleri ilgilendiren psikanaliz ön varsayımlarının doğruluğunu kanıtlamak, eğilimlerin ortaya çıkarılmasını sağlamak için birkaç saatin yeterli olacağını belirtmiştir (Freud, 2018c).

İnsanlık tarihi boyunca merak konusu olmaya devam eden rüyalar ve bu rüyaların sinemada kullanımı ve rüya kuramlarının sinema filmlerinde bulunduğu yerin öneminin devam edeceği görülmektedir. Yönetmenin rüyayı kullanarak aktarmak istediklerini film karelerine yansıtmasının izleyici için izlenen filmlerin anlamını derinden kavramada tetikleyici bir unsur olmaktadır.

SONUÇ

Sinemanın ortaya çıkışından günümüze kadar geçen sürede sinemanın dinle olan ilişkisinin de devam ettiği görülmektedir. Sinema filmleri aracılığıyla kültürel bir olgu olarak dinin etkisi yansıtılmaktadır. Yönetmen veya senaristin dine bakışının olumlu veya olumsuz olmasının önemi olmaksızın din, sinema filmlerinde yer almakta, dine bakış film karelerinde perdeye yansiyarak yönetmenin dine yönelik tutumunu da değerlendirmeye izin vermektedir.

Sinema ile din arasında inceleme ve araştırmaya değer çok yönlü bir ilişki bulunmakta, film sahnelerinde din, psikoloji, toplumsal kurallar, kabuller ve sorgulamalar sıkça yer almaktadır. Sinemaya son yıllarda muhafazakâr kesimin ilgisi yükselen İslamcı siyasetin etkisiyle artmış, ancak sadece muhafazakâr bakış açısı öne çıkmamış, pek çok yönetmen de filmlerinde dinin yansımalarını aktarmaya çalışmıştır. Seküler ve dini perspektif açısından din ve psikoloji etkisi film sahnelerine yansıtılmıştır. Eski çağlardan günümüze kadar gelen dinsel tören ve uygulamalar senaryolarda ve yönetmenlerin kameralarında yer alarak seyirciye sunulmuştur.

Sinema filmlerinde coğrafyanın, kültürün ve dinin yaşanan hayatı nasıl şekillendirdiği de sıklıkla izlenmektedir. Yüksel Aksu sinemasında da yaşanan coğrafyanın etkisi hissedilmekte, hayatın içinde dinin nasıl şekillendiği, halkın yaşamını nasıl etkilediği, dini kuralların kültürle etkileşimi sonucu uygulamada gösterdiği farklılıklar izlenmektedir. Dinin (bu çalışma özelinde İslam'ın) çıktığı topraklardan uzaklaşıp, yayıldıkça ulaştığı kültürlerle etkileşimi sonucu değişebildiği, bunun da uygulamalara, ritüellere, inancın şekillenmesine yansıdığı görülmektedir. Coğrafya kültür ve yaşanan hayat değişikçe farklı oluşumlara geçişi sağlamakta çok sesli bir armoni oluşmaktadır. Ortodoks Sünni İslam'ın dini düzen ve kurallara sıkı sıkıya bağlı olunması gereken düzenlemelerine karşın kültürel etkiyle Pagan veya Hristiyan geleneklerden gelen uygulamaların yansınmasıyla heterodoks İslam anlayışının toplumsal yansımaları şekillenmektedir.

1960'lı yıllarda "Sinemacılar Kuşağı" olarak adlandırılan yönetmenlerden Lütfü Akad ve Metin Erksan ile "Devrimci Sinemanın" temsilcilerinden Yılmaz Güney'in ardılı¹¹ olarak kendisini ifade eden Yüksel Aksu, filmlerinde yöresel unsurları başarılı bir şekilde perdeye yansıtmakta ve 2000'li yıllara izini bırakan yönetmenlerden biri olarak karşımızda durmaktadır. Türkiye sinemasında gerçekliğin yansıtıldığı, kültürel ve toplumsal dinamiklerin çokça yer aldığı 1960'lı yıllar sinemasından, filmlerin de siyasallaştığı 1970'li yıllara gelinmiş, sinema tarihinin bir başka boyuttaki önemli filmleri ile karşılaşmış, ancak 1970'li yılların sonunda seks filmleri furyası, televizyonun yaygınlaşması ile sinema seyircisi azalmaya başlamıştır. 1980 sonrası ise popüler ve ticari sinema çerçevesinde video filmler bolca ortada dolaşmaya başlamış, ancak, 1980'li yılların sonu, 1990'lı yılların başında tekrar canlanma ve kişisel tarzların ortaya çıktığı filmler yapılmıştır. Bu süreç 2000'li yılların sinemasının şekillenmesinde etkili olmuş, 2000'li yıllar gerçekçi ve yönetmen sinemasının yoğun üretimi ile şekillenmiştir. Bu gelişim sürecinde Yüksel Aksu, komedi unsurları eşliğinde Anadolu coğrafyasını önümüze koymuş, filmlerinde "kültürel sermaye" olarak dönen dini ve psikanalitik folklor unsurlarını sahnelere yansıtmıştır. Aksu filmlerine bu din unsurlarını yansıtırken, Türk sinemasında bir dönem furya halinde üretilen din ticareti, ticari kazanç aracı olarak

¹¹ Yüksel Aksu'yla yapılan 22.12.2017 tarihli görüşmeden alınmıştır.

din diye değerlendirilen dini filmlerden farklı bir yöntem kullanmış, doğrudan din, dini kavramlar, din adamı gibi unsurlarını filme konu etmek yerine yaşamın, doğanın bir parçası olarak yerleştirmiştir.

Yönetmen Mayıs 2017 tarihli görüşmede “Şimdi ben de *Dondurmam Gaymak*’ı yaparken bir Muğlalılar efsanesiyle falan yapmadım, ya da yerelcilik saplantısıyla yapmadım, koca bir yeni gerçekçilik deneyimi vardı geride, İtalyan neorealizmi, biçem olarak da biçim olarak da içerik olarak da” diyerek gerçekçilik akımından etkilendiğini belirtmiştir. “Ege’de geçen, kendi kasabamda geçen hikâyeyi, kendi kasabamın şivesi, yerelliğiyle ki o da bir kültürel kayıt, nazal n, henüz n ile m arası olan ses, Türkmen lehçesi ve *soundu*, gırtlığa değil burna atılan ses” demiştir. Kendi deyişiyle” coğrafyasıyla, o coğrafyanın insanların *gestus*larıyla, beden dilleriyle nakledilsin anlaşılmasa da hiç önemli değil, beden dili ile olayın seyri anlaşılacaktır” diyerek filmlerinin anlaşılıp anlaşılmamasının çok da önemli olmadığını vurgulamıştır. “Kaldı ki biz oturup da bir Vietnam filmi çekmiyoruz, bir dondurmacının canhıraş mücadelesini aktardık, şunu yaptık orda aslında, eğer türkü diyeceksek, onu evet cura ile çaldık, saz ile çaldık, darbuka ile değil defle çaldık, bendirle çaldık, kabak kemane kullandık, yani gerçekten yerel enstrümanlarla bir meseleyi aktarmaya çalıştık., mesele ne kadar evrensel olursa olsun yerel enstrümanlarla çaldık bunu” diyerek filmlerinde yerel unsurları nasıl kullandığını belirtmiştir. *Entelköy Efeköy’e Karşı*’nın ise “Biraz aranjman, biraz daha hafif batı müziği gibi” olduğunu ifade eden Aksu, *İftarlık Gazoz*’un ise “Rock gibi” olduğunu belirtmektedir.

Filmlerinde coğrafyanın etkisini hissettiğimiz Aksu, kendisiyle yapılan görüşmede “Coğrafyanın belirleyici değil etkin olduğunu düşünenlerden” biri olduğunu belirtmiş, İbn-i Haldun’un kökeni de Herodot’a dayanan “Coğrafya kaderdir” sözünü hatırlatarak, “Psikoloji ilminin coğrafya okulu ekolünün, coğrafyanın insan kaderi üzerinde, insan hayatı, kültürler ve medeniyetler üzerindeki etkisini baskın hatta belirleyici bulduğunu, kendisinin coğrafyanın modern öncesine kadar yani özellikle sanayi devrimi öncesi çok belirleyici olduğunu ama sanayi devrimi sonrası ve dijital devrimden sonra o kadar belirleyici olmadığını, olmayacağını düşündüğünü, çünkü insan ve toplumların doğaya müdahaleleri ile artık bir kontrol mekanizması bulunduğunu” aktarmıştır. “Arabistan’da artık klima bulunduğundan, İsrail’in istediği domatesten istediği şeyi üretebiliyor olmasından söz ederek, bilimin bu aşamaya gelmesi ile etkisinin nereye varacağını bilemediğini ama kadim tarihten baktığımızda insanlığın son iki yüz yılından öncesi çok daha uzun bir evre olduğunu sonuçta coğrafyanın kader olduğuna inananlardan birisi olduğunu ve kısa sürede insan davranışlarını etkilediğini, kültürel, hatta genetik kodlarından aktarıldığını düşündüğünü” belirtmiştir.

Yönetmen filmlerinde Anadolu coğrafyasını plato olarak kullanmış özellikle içinden çıktığı Ege (Muğla ve civarını) coğrafyası üzerinden aktarımlar yapmıştır. Bu coğrafya da yer alan toplumun uzlaşma noktalarını yakalamış, onlar üzerinden sahneler oluşturmuştur. Bu uzlaşmayı tüm filmlerinde farklı şekillerde aktarmıştır. Uzlaşmanın zeybekte ortaya çıktığı, harmandalı eşliğinde buluşmanın gerçekleştiğini gördüğümüz *Entelköy Efeköy’e Karşı*’da yer alan o sahnede yönetmen “Kültürel ters yüz oluşlar ve kültürel hermafroditiler özellikle kullandığından” söz etmiş, “Cinsiyetlerin yer değiştirdiği, Alman ve ekolojist kıza Ege türküsü söyletirken, milli, milliyetçi ve Anadolu köylüsü olan erkeğe”, kendi deyişiyle “dünyanın en kötü parçalarından birisini, *Toto Cutugno*’nun bir şarkısını” söyletmiştir. Anadolu’yu dekor olarak kullandığı filmlerinin yanında doğayı kullanarak çektiği *Anadolu’nun Son Göçerleri Sarıkeçililer* belgeseli de yer almaktadır. Söz konusu belgeselde “Doğa ile hemhal durumunu, mevsimleri, oradaki panteist öğeleri çektiğini, metne oryantalist bir tavırla, Toroslardan çiçekler açınca diye şarkı türkü eşliğinde, klasik, konvansiyonel belgesel yapmak yerine, ben kim oluyorum ki Yörükleri ben anlatayım” deyip, “Yörükleri Yörüklere anlattırarak, onların ritüelleri, kavrayışları,

dini telakkileri, tabiatla ilişkileri, hayvanla, çocuklarla kurdukları ilişkileri” aktarmaktadır.

Entelköy Efeköy’e Karşı filminde “Zeybek ifadesinin altında koca bir antikitenin olduğunu” belirten Aksu, “Sınırların antik dönemde şimdiki kadar kesin olmadığını, kültür ve sanatın kesin sınırları bulunmadığını, dansın hayatın taklidi olduğunu” belirtmektedir. “Zeybeğin önemli bir kıymet olduğunu nakşedebilmek, bunun mitolojik, arkeolojik, sosyal kodlarını inceleyebilmek ve sahneye aktarmak amacı bulunduğunu” söyleyen Aksu, “zeybeğin bir hasat, bereket, erginlenme ritüeli olduğunun ipuçlarını bulduğu için filmine de yerleştirdiğinden söz etmiş, Sarıkeçililer’de, *Entelköy Efeköy’e Karşı*’da Pan’a ulaştığını belirtmiş, Yörük kızlarında Nympha’ları gördüğünü” ifade etmiştir. “Kültürlerin ve tarihin diyalektiğine inanan birisi olarak görüntünün altındaki kültürel kodları, kalıntıları, katları tespit etmeye çalıştığını” aktarmaktadır. Panteizme göre her şey Tanrı’nın bir parçasıdır, her şey Tanrı’dır, Tanrı doğadadır. Dolayısıyla doğaya zarar vermek, Tanrıya zarar vermek olacaktır. Doğayla uyum halinde bir yaşam tarzı kurmak bu anlamda önem taşımaktadır. Bu çerçevede kutsal mekân olan doğa aynı zamanda bir ibadet mekânı olarak kullanılmaktadır.

Aksu filmlerinde yer alan din adamı imajının ceberut ve katı kuralları olan din adamı imajına sahip olanlardan farklı olarak yumuşak, hoşgörülü bir şekilde yansıtılmasında, “Her iki aktarımında doğruyu yansıttığını, din adamı denilen kişinin en nihayetinde Allah yapısı bir kul, yani senin benim gibi bir kul” olduğunu belirtmektedir. “Bunların içinde erdemlisinin de, erdemsizin de bulunduğunu, paracısı, hikmetlisi olduğunu, sapığın, engin gönüllünün olabildiğini, bir mürşit, bir seyir haline gelmiş insanların, kutup yıldızı olmuş şeylerin varlığını dolayısıyla bu coğrafyada ne varsa onu resmettiğini” belirtmektedir. “Bunun ekstradan eklektik olarak seçilmiş, dizayn edilmiş, tanzim edilmiş bir din telakkisi olmadığı için seyircinin kıymet verdiğini” düşünmektedir. Nitekim *Dondurmam Gaymak* sahnelerine yansıyan hocanın özel bir din adamı kıyafeti içinde yansıtılmaması, gündelik kıyafet içerisinde, başında sadece bir takke ve elinde tespihle görüntülenmesi ve çocuklara olan sevecen tarzı, *Entelköy Efeköy’e Karşı*’da imamın Aşırı’nın ahlâkına kefil olması, *İftarlık Gazoz*’da temsil edilen din adamının halktan biri olarak yansıtılması örnekleri bunu göstermektedir. *İftarlık Gazoz*’da yazlık sinemada ezan okuyan imamın Anadolu insanının zihninde ve hislerinde harmanlanmış olan halk dininin şekillenmesine karşı koymadığını görmekteyiz. Bunun örneklerini film seyretmeye dalarak ezanı geç okumasında, nefis mücadelesini aktarırken, oruçla nefsin terbiye edilmesinden söz etmesinde, Âdem yani insan olmanın en önemli esaslarından birinin nefsinin yenmek olduğunu aktarmasında, camide teravih namazı öncesi konuşması sırasında uyuyanlardan birini gördüğü halde müdahale etmemesinde, oruç tutmanın sadece aç kalmak olmadığını belirterek, ahlâklı olmanın gerektiğini belirtmesinde, dünya kupası finalini seyretmek isteyenlerin baskısı ile hızlı hızlı namazı kıldırarak final maçını izlemeye gitmesinde görmekteyiz.

Filmlerinin de yansıtılan dinin ve uygulamaların aldığı eleştirilere yönelik olarak bu eleştirilerin “Türk’ün paranoyasından kaynaklandığını, solcusunda sağcısında fark etmeden bizi ister ‘Cenabı Allah yaratmış’, ister ‘Tabiat yaratmış’ diyelim, bizi paranoyak doğurmuş, paranoyak da gönderiyor” diye cevap veren Aksu, başyapıtların da eleştirildiğinden söz etmektedir. “Keskin bir çizgiyle, kontrastlar nedeniyle eleştirilen yapıldığından söz ederek, bir kişinin hem laik hem Müslüman yine bir kişinin hem laik hem ateist olabileceğinden” söz ederek, “bir başka insanın hacca gidip, beş vakit namaz kılıp aynı zamanda laik olabileceğini, aynı şekilde bir başkasının da laik olup gerici olabileceğinden” söz etmiştir. “Güncellerin bize öğretilmiş yüklenimler tasnifler yerine kadim tasnifleri daha değerli bulunduğunu, İslamcıyı anlatmadığını, Müslümanı anlattığını” belirterek arada fark bulunduğunu, kendi dünya görüşüne, ideolojisine, yüklenimlerine,

seyircisine, partisine, her neyse o aidiyetlerine değil, tarihe ve gerçeklere sadakat göstermek zorunda olduğunu, sanatçı olarak fotoğraf çektiğini ve çektiği fotoğrafı elleyip, allayıp pullayıp *fotoshop* yapamayacağını, dolayısıyla hangi imamı gördüyse, ne tür din adamı gördüyse onu yansıttığını, kıymetlisi kıymetsizi diye bakmadığını ve genel olarak da bir sanatçı olarak tarihin, coğrafyanın, sosyolojinin içerisinde kıymetli olana gözünü diktiğini ve kamerasını oraya yönelttiğini ifade etmektedir.

Hikâyelerinde “Kötücül bir imamı veya kötücül bir solcuyu şimdilik var etmediğini” belirten Aksu, dine bakış açısının herkesten değilse de, belki de çoğu insandan farklı olduğunu düşünmektedir. Kendi deyişiyle, “Avrupa pozitivizminde devralınan, Comte’dan, Machiavelli’den devralınan özellikle skolastik kilise ile yuvarlak hesap bin yıla uzanan dönüşümün inşa ettiği din kavrayışını ve bunun Türkiye modernitesi tarafından bize naklini doğru bulmamakta, eksik bulmaktadır.” Dine bakış açısının, “tırnak içinde ortodoks bir pozitivist, batıcı bir kişi gibi veya ortodoks Marksist gibi olmadığını, din meselesine Marksist gibi baktığını” belirtmiştir. “Eğer Türkiye’den referans arayacak olursak Dr. Hikmet Kıvılcımlı’nın yazdıkları, çizdikleri, oralarda hikmetli ve kıymetli aradığı şeyler ve İbn-i Haldun’un yazıp çizdiklerini söyleyebileceğini, yine Batı literatüründe Ernest Bloch’un, Walter Benjamin’in, Latin Amerika’nın devrimci hareketindeki teoloji ve teleoloji ilişkilerinden etkilendiğini” belirtmiştir. “İktidarın dini ile dinin kendisinin aynı şey olmadığını, araçsallaşmış din ile dinin farklı olduğunu” ifade etmiştir. Dinin “insanın ezeli ve ebedi şeylerinden birisinin merhemi olduğunu, insanın ezeliyetini henüz bilmemesi, ebediyeti ile de ilgili olarak da somut ve kesinleşmiş bilgilerinin bulunmadığını, istemesek de doğada ölümlü olduğunu lojik olarak şimdilik bilen yegâne varlığın insan olduğunu” düşünmektedir. Hem ölümlü hem de yaşam içgüdüleri bulunan insanda dinin bu manada çok önemli bir terapi ve ihtiyaçtan doğan durumu bulunmaktadır. Aslında “terapi demeyi çok da doğru” bulmadığından söz ederek, “çok teskin edici, çok gayba ilişkin yani fizik ötesi dünyaya ilişkin bu da çok insanca bir şey” olduğundan söz etmiştir. Aksu, “Yanılmıyorsam Abdullah Cevdet’in ‘Havasın dini ilimdir avamın ilmi dindir’ diye Alman materyalist Ludwing Büchner’den esinlenerek söylediği meşhur bir lafı vardı” diyerek, din ve mitolojik kavrayış biçiminin, bir mental yapı ve örgü olarak önemli olduğunu, dinin, kültürlerin, tarihlerin insanlığın mirası olduğunu belirtmiştir. Bir sanatçı olarak “Hayatın içinde cinayet varsa gösterdiğini, din varsa, bilim varsa gösterdiğini, kadın varsa, doğa varsa, ürün varsa bunların hepsinin resmini yaptığını ve genellikle de kendi optimistik durumumdan dolayı iyimser şeyleri gösterip onları tercih ettiğini” söylemektedir.

Filmlerinde bölge ile kültürel, siyasal tarih referansı da veren Aksu, anlattığının “Anadolu Müslümanlığı olduğunu belirterek, bunu ayrımcılık adına söylemediğini ancak İslam’ın bir tane, *Kur’an* bir tane olmasına rağmen Müslümanlığın milyon tane olduğunu” söylemektedir. Dolayısıyla burada “Marksist bir cümle kurduğunu” söylemekte, “Praksis, Türk-İslam praxisi, göçerin monoteist praxisidir ve kıymetlidir, hemhaldir” diyerek bunu “Sarıkeçililer’de, İmâm-ı Âzam Ebû Hanîfe’nin metinlerinde bulduğunu” belirtmektedir. “Türk-İslam dedikleri şeyin bize [19]60’lı yılların soğuk savaşında öğretilen kılıç kalkan değil, Türk-İslam denilen şeyin Karacaoğlan, Yunus Emre, Hacı Bektaş-ı Veli, Abdalan Rum dervişleri olduğunu, buralardaki taassup dışı kozmopolit yani formel olmayan daha çok gönül gözü dediklerimiz olduğunu” aktarmıştır. Bunun “Anadolu’da bin yıla uzanmış bir tekabüliyeti olduğunu belirterek, Anadolu’nun birçok büyük dinin, ilahi dinin, birçok da panteist, politeist ritüelleri bünyesinde taşımış bir geçiş bölgesi olduğunu, son otuz yılın doktriner İslamı’nda işin değiştiğini onun da zaten Müslüman değil İslamcı olduğunu, başka bir şey, bir tasarım, doktrin olduğunu kısaca başka bir şey olduğunu, kendisinin filmlerinde bundan değil, diğerinden bahsettiğini bunu da bilerek ve isteyerek yaptığını ve doğru betimlediğini” belirtmiştir. Aksu, “Koca bir Türk sineması külliyyatına dikkat edildiğinde önemli bir oranda sabah ezanının gün

doğarken okunduğunu, bunun bilgisizlik olduğunu, basıp geçtiğin toprakta sen namaz saati, namaz ne demek, imsak ne demek, oruç ne demek, altı nedir üstü nedir, kim nerden devralmıştır bilinmiyorsa bunu kendisinde eksiklik olarak gördüğünü, Türk sinemasında oryantalist bakış açısıyla Müslümanlık kavrayışını doğru bulmadığını ve bu konuda ezberi bozan biri olduğunu” düşündüğünü aktarmıştır.

“Din denilen şeyin sadece bize soğuk savaşın veya pozitivismin öcü gibi gösterdiği şey olmadığından” söz ederek, dinin aynı zamanda “*komşusu açken tok yatan bizden değildir* meselesi olduğunu” ifade etmektedir. Dine “ne aklama amacıyla ne de din iyidir, kötüdür diye bakmayan Aksu, Dostoyevski Hristiyanlıkla ne kadar ilgileniyorsa, Bergman Hristiyanlıkla ne kadar ilgileniyorsa, Pasolini ne kadar ilgileniyorsa, Fellini ne kadar ilgileniyorsa ben de o kadar ilgileniyorum ve doğru resmetmeye çalışıyorum” diyerek dine bakışını aktarmaktadır.

Yönetmen dine bakışı ve düşünceleri bu çerçevede olsa da filmlerine yerleştirdiği dini kavram ve uygulamalar ile çok eleştirilmiş, özellikle *İftarlık Gazoz*’da diğerlerinden çok daha fazla eleştiri ile karşılaşmış, normal oruçtan ölüm orucuna nasıl ve neden geçtiğinin anlayamadığı görülmüştür. Kendisiyle yapılan söyleşide oruç aktarmasını “İrlanda Kurtuluş Örgütü’nden de öğrendik diye yapabilecekken bu aktarımı Kербela’dan öğrendiğini” belirtmekte, esas buluşun da o olduğu, her iki uygulamanın da oruç olduğu ve kefaretin orada çıktığından söz etmektedir.

Toplumların ve o toplumların yaşadıkları kültürün hayatın içinde değişmesi Nisan 2017’deki görüşmemizde söz ettiği şekilde Aksu’nun filmlerinde ele almaktan kendi deyişle “keyif” aldığı unsur olarak karşımızdadır. Toplumsal yaşamın en durağan alanı olan dini ritüellerin bile hayatın içinde değiştirilebiliyor olması, imamın kendi camisinin cemaatini korumak için namaz saatini, şeklini ve süresini bile değiştirmeyi göze alması örneğinde karşımıza çıkmakta, bu değişiklik sürecini çok açıkça yansıtmaktadır. *İftarlık Gazoz*’un bir sahnesinde teravih namaz saatiyle dünya kupası futbol maçının saatinin çakışması nedeniyle, cemaatin teravihi erteletmek için imamı ikna etmeye çalışmaları, namazı maçın bitişinden sonra kılmak istemeleri karşısında önce katı bir tutum izleyen imam dini kuralların değişmeyeceğini söyleyerek, talepleri reddetmektedir. Ancak, kasabalının namaz saatinde daha kısa ve hızlı namaz kıldırılmayı kabul eden imamın camisine gitmesi nedeniyle boş kalan cami karşısında tavrını değiştirmek zorunda kalmış, “Günah yazma, Yarabbi” diyerek hızla namaz kıldırarak dünya kupasını izlemeye gitmiştir. İmamın bu davranışının arkasında halk dininin etkisi görülmekte, zamana ve kültüre duyarlı bir dinselğin varlığı hissedilmektedir.

Dondurmam Gaymak’ta aklı hep motorunda olan Ali Usta’nın camide namaz sonrası tespih çekme sırasında “Motorum, motorum” diye kendinden geçmesi ve “Motorumu bulduruver, Ya Rab” diye söylenmesi de namazın amacını aşan bir uygulama, kutsallığın dışında kendi çıkarı için dua edilerek niteliğini değiştirme olarak karşımıza konmuştur. Benzer bir örnek camilerde ibadet şeklinin yaşamın içinde değişikliğe uğraması örneğinde de karşımıza çıkmaktadır. Dini uygulamalara göre camide bir hastalığı veya sorunu bulunmuyorsa ayakları uzatarak oturulmaması, yatılmaması gerekmekte, namaz belli kurallara göre kılınmalıdır. Ancak camide uyuya kalma, yatma örnekleri yaşamda sık karşılaşılan örnekler olup, *İftarlık Gazoz*’a da yansımıştır. Teravih namazı öncesi konuşma yapan imamı dinlemek yerine yatıp uyuyan birini çocukların imame püskülü ile gıdıklayarak uyandırmasında ibadet ederken yatılamayacağı, uyunamayacağı kuralının değiştiğini, uyuyakalmanın doğallaştırıldığını görmekteyiz. Belli kurallar içinde kılınması gereken namazın, ayakta kılamayanlar tarafından değiştirilmesi, esnetilmesi hayatın içinde dinin ve dini kuralların nasıl değiştiğine bir başka örnek olarak karşımızdadır.

Oturarak namaz kılmakta zorlananların önce yanlarında götürdükleri tabure ve sandalyelere oturarak namaz kılmalarıyla başlayan süreç daha sonra camilerde bu nitelikteki kişiler için özellikle sandalyeler bulundurulmasına dönüşmüştür. Ancak bu uygulama tartışmalara neden olmuş, dini kuralların özellikle dinde değişmez, zorunlu kural, farz olarak tanımlanan kuralların değiştirilmemesi gerektiği üzerinden, Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından açıklama yapılmış, Diyanet İşleri Başkanı Erbaş, “Namazı saflardan ayrı bir bölümde sandalyeler, sıralar üzerinde kıldığımız zaman camiye uymayan, başka dinlerin ibadet alanlarını hatırlatan görüntüler ortaya çıkıyor”¹² demiş ve bu konuda Diyanet İşleri Başkanlığı bir genelge yayımlamıştır.

Aksu'nun filmlerinde dinin kültür etkisiyle değişmesini ve insanların bu değişime gösterdikleri uyumu izlerken diğer yandan dinin insanın bilinç dışında yaptığı etkiyi görmekteyiz. Film sahnelerine yansıyan bir başka nokta ise, insanların çocuklukları sırasında yaşadıklarının, edindikleri dini terbiye ve ritüellerin yetişkinliklerinde de etkili olmaya devam ettiğidir. Öte yandan, dini kurallar, ritüeller insanların akıllarında, bilinçlerinin gerisinde o boyutta yer tutmaktadır ki edinilen alışkanlıkları değiştirmek çok kolay olmamakta, dini kurallarla ile yetişmiş ama sonradan dinden uzaklaşmış insanların bile yaşamında etkisi devam edebilmektedir.

Aksu bunu da *İftarlık Gazoz* örneğinde yerleştirmiş, oruç bozmanın cezası olan altmış bir gün kefaret-ceza orucunu dünya ve siyasi görüşü farklı cephede yer alan Âdem'in açlık grevi sırasında tuttuğunu yansıtmıştır. Âdem'in çocukluğunda dayanamayarak, ezan okunmasından (iftar saatinden) birkaç dakika önce bozduğu orucunun kefaretini, dinsel ayin ve törene başvurarak sonu ölüm de olsa, altmış bir gün oruç tutarak ödemektedir.

Benzer şekilde *Dondurmam Gaymak* filminin bir sahnesinde motorunu aramaktan bitap düşmüş Ali Usta'nın, “Hayırlı kazancın olmasın, tüü pis cenabet!” diye söylenen yaşlı kadının sesiyle, irkilmesi ve karısının da “Cenabet!” diyen sesini hatırlamasıyla, dereye gidip gusül abdesti almasında karşılaşmaktayız. Ali Usta'nın düşüncesinde cinselliğin, cinsel birlikteliğin sonucunda abdest almasını emreden dinin kurallarına uymadığı için cezalandırılmış olduğu, motorunun da bu nedenle kaybolduğu yer etmekte ve dini gereklerini yerine getirdiğinde cezadan kurtulacağı düşüncesiyle abdest almayı hatırlamaktadır.

Tüm bu örneklerden yansıyan, kültürel etkiyle dini kurallara uymamanın suç olarak değerlendirilmesi sonucu, pişmanlıklar ve dehşet duygularının oluşması insan zihninde huzursuzluğa yol açan unsur olarak karşımıza çıkmakta, kabahatlerinin kefareti olarak dinsel ayin ve törenlere başvurmaktadırlar. Yaşamın içerisinde halk dini veya halk İslam'ı olarak kategorize edilen, yazılı kaynaklardan hareketle değil, yaşam biçimi ve kültüre duyarlı olarak belirlenen dinseliliğin varlığıdır. *Halk dini* istense de istenmese de böyle yaşamakta, dini kuralları kendi yaşamına uyumlayarak kültürel aktarmaları yansıtmakta ve kendince yaşamaktadır.

Yönetmen ayrıca her üç filminde de aktarmak istediği dinsel folklor unsurlarını geçmişten günümüze sinemada sık uygulanan bir yöntem olarak karşımıza çıkan hem kendisi hem de sinema için vazgeçilmez olarak tanımladığı rüyaları da kullanarak gerçekleştirmekte, “Sinema nerdeyse rüyanın kendisi”dir diyerek, sinema ve rüya arasındaki güçlü ilişkiden yararlanıp, dini ve dinsel uygulamaları perdeye yansıtmaktadır.

¹² <https://www.aa.com.tr/tr/yasam/diyanet-isleri-baskani-erbastan-camide-tabure-ve-sandalye-aciklamasi/1677271>, Erişim Tarihi, 18.12.2019.

Entelköy Efeköy'e Karşı da evinin avlusunda uyuya kalan Muhtar Ali'nin Katrin'e olan duyguları ve isteğinin yansıması, at üzerinde gelinlikle gelen Katrin'in peşinden koşarak, kırmızı kuşağı çıkarıp atması ama dipsiz bir kuyuya düşmekten kurtulamaması, *Dondurmam Gaymak*'ta Ali Usta'nın kaybolduğu ormanda peşindeki inek ve boğalardan kaçarken sıkıştırılması ve teknesinin uçurumdan yuvarlanması, *İftarlık Gazoz*'da Âdem'in ağustos böceği ve karıncanın söyledikleri arasına sıkışarak gazoz ağacının arkasından gelen bikinili kızlardan kaçarken uçurumdan yuvarlanması, bilinçdışında yer eden bastırılmış cinselliğin, ötelenen arzuların bir yansıması olarak karşımıza çıkmakta, filmdeki ilgili sahnede tanrının ilettiği mesaj olarak algılanmaktadır. Ali Usta ve Muhtar Ali'nin rüyalarından korku içinde ve erekte olmuş bir halde uyanmaları uymadıkları dinsel kurallar karşısında cezalandırılmaları ve suçluluk duygusuna kapılmalarına kadar giderken, Âdem'in rüyasından uyanıp, gazoz içerek orucunu bozması suçluluk duygusu içinde sonu ölüm orucuna giden bir yolculuğa dönüşmektedir.

Söz konusu film sahnelerine de yansıyan, açık ve gizli anlamı olan ve uyanık haldeki bastırılmış bir arzunun ifadesi olarak kabul edilen rüya bu filmlerde Tanrı'yla haberleşme ve gelecekte haberler verme yolu olarak karşımıza çıkıyor. Çeşitli dönemlerde ve kültürlerde Tanrı'yla insan arasında ilişki kurma yolu olduğuna ilişkin görüşler de kabul görmüştür. Rüya pek çok kültürde Tanrı'dan mesaj alınmasını sağlayan unsur olarak yer almıştır. Rüyayı geleceği bilmede araç olarak gören bu düşünce yapısı İslam geleneğinde de karşımıza çıkmakta, rüyalar yorumlanırken buna dikkat edilmektedir.

Başlı başına bir konu olarak filmlerdeki dini yansımalarda mizahın kullanılması tartışmalara ve eleştirilere yol açsa Yüksel Aksu ve onunkine benzer yorumları yapan yönetmenlerin akademik ve siyasi tartışmalara konu olmaya devam edeceği açıktır. Sonuçta din de diğer kültürel süreçler gibi doğduğu topraklardan uzaklaştıa ve/veya zaman ve yaşam değiştikçe yeni biçimlere/içeriklere evrilebilmekte, bu süreçte “emreden dinden, yaşanan dine” dönüş daha da güçlü bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adıbelli, R. (2011). *Mircea Eliade ve Din*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Amos, D.B. (2006). “Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru”, *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*, içinde (Çev. Ekici, M. Oğuz Ö.M. ve diğerleri), 27-39, Geleneksel Yayıncılık, Ankara.
- Apaydın, H. (2005). “Erich Fromm’un Psikanaliz ve Din Adlı Yapıtı Üzerine Bazı Düşünceler”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı 18-19 içinde, 163-192. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/188554>, Erişim Tarihi, 21.07.2019.
- Atay, T. (1996). *Batıda Bir Nakşi Cemaati- Şeyh Nazım Kıbrısı Örneği*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atay, T. (2011). *Din Hayattan Çıkar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atay, T. (2013). “Şerif Mardin, Din ve Türkiye’de Galile Olmak”, *Şerif Mardin Okumaları* içinde, (Ed. Taşkın Takış), 102-121, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Atay, T. (2017a). *Parti, Cemaat, Tarikat, 2000’ler Türkiye’sinin Dinbaz-Politik Seyir Defteri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atay, T. (2017b). *Görünüyorum O Halde Varım, “Meşruhiyet Çağı”nda Kültür ve İnsan*, Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- Auge, M. (2017). *Yaşsız Zaman, Kendi Etnolojini Yapmak*, (Çev. Öncel Naldemirci), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aygün Cengiz, S. (2009). *Modernizm, Otomobil Kültürü ve Reklam*, Ütopya Yayınları, Ankara.
- Aygün Cengiz, S. (2015). “Hikâyemiz” , *Folklor/Edebiyat Dergisi-Sedat Veyis Örnek Özel Sayısı*, Cilt 21/Sayı, 82, 2015/2 içinde, 13-32. <http://sedatveyisornek.humanity.ankara.edu.tr/files/2015/11/Folklor-Edebiyat-Dergisi-Sedat-Veyis-Ornek-Ozel-Sayisi.pdf>, Erişim Tarihi, 13.03.2017.
- Aygün Cengiz, S. (2017). “Ölüm Üzerine Düşünmek: Sedat Veyis Örnek’in Anadolu Folklorunda Ölüm Çalışması”. *Sarı Sıcak Güneş- Sedat Veyis Örnek E Kitap*: içinde, (yayına hazırlayanlar, Serpil Aygün Cengiz, Meryem Bulut, Günseli Bayraktutan), 378-399, Ankara, 2017, Ankara Üniversitesi Yayınları (Yayın No, 620), Ürün Yayınları, ISBN:978-605-2117-14-9. <http://sedatveyisornek.humanity.ankara.edu.tr/files/2018/12/Siyah-Sicak-Gunes-SVO.pdf>, Erişim Tarihi, 05.03.2019.

- Aygün Cengiz, S. (2019). “Medya ve İntihar Davranışı”, *İntiharı Anlama ve Müdahale-Temel Kitap, Türkiye Psikiyatri Derneği Yayınları, Çalışma Birimleri Dizisi-28* içinde, (Yay. Haz. Halise Devrimci Özgüven, Mustafa Sercan) 435-452, Bayt Yayın Hizmetleri, Ankara.
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*, Hayalet Kitap, İstanbul.
- Berger, P.L. (2007). “Küresel Kültürün Dört Yüzü”, (Çev. Şahin Gürsoy, İlhan Çapçioğlu), *Küreselleşme, Ulus-Devlet ve Din*, içinde, 1-16, (Ed. Şahin Gürsoy, İlhan Çapçioğlu) Platin Yayınları, Ankara.
- Blizek, W. L. (2015a). “Dinden Faydalanarak Filmleri Yorumlama”, *Sinema ve Din* içinde, (Ed. Bilal Yorulmaz, William L. Blizek ve diğerleri), 1213-1224, Dem Yayınları, İstanbul.
- Blizek, W. L. (2015b). “Dinleri Değerlendirmek/Eleştirmek İçin Filmleri Kullanma”, *Sinema ve Din* içinde (Ed. Bilal Yorulmaz, William L. Blizek ve diğerleri), 1216-1224 Dem Yayınları, İstanbul.
- Botz-Borsnstein, T. (2017). *Filmler ve Rüyalarda*, Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai, (Çev. Cem Soydemir), Metis Yayınları, İstanbul.
- Boratav, P.N. (2012). *Türk Mitolojisi, Osmanlı-Anadolu-Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi*, (Çev. Recep Özbay), Bilgesu Yayıncılık, Ankara.
- Bulut, M. (2017) “Yeryüzünü Gördü Sivas’dan, Yeryüzü Onunla Gördü Sivas’ı: Tayfun Atay’la Söyleşi”, *Sarı Sıcak Güneş- Sedat Veyis Örnek E Kitap* içinde (Yayına Hazırlayanlar, Serpil Aygün Cengiz, Meryem Bulut, Günseli Bayraktutan), 197-204, Ankara, 2017, Ankara Üniversitesi Yayınları (Yayın No 620), Ürün Yayınları, ISBN:978-605-2117-14-9.
<http://sedatveyisornek.humanity.ankara.edu.tr/files/2018/12/Siyah-Sicak-Gunes-SVO.pdf>, Erişim Tarihi, 05.03.2019.
- Capps, W.H. (2013). “Toplum ve Din” *Din, Toplum ve Kültür, Din Sosyolojisi ve Antropolojisine Giriş* içinde, (Der., Çev. Ali Coşkun), İz Yayıncılık, 23-51, İstanbul.
- Coşkun, A. (2013). “Toplumsal Düşünce Tarihinde Din Sorunu”, *Din, Toplum ve Kültür, Din Sosyolojisi ve Antropolojisine Giriş* içinde, (Der., Çev. Ali Coşkun), İz Yayıncılık, 7-23, İstanbul.
- Crapps, R.W. (2004). “Psikanaliz ve Din”, (Çev. Ali Ayten), *Marife*, Yıl 4, Sayı 1, Bahar içinde, 171-190. <https://dergipark.org.tr/pub/marife/issue/37809/436587>, Erişim Tarihi: 21.7.2019.
- Cündioğlu, D. (2015). *Sinema ve Felsefe*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Çağrı, M. (1989). “Ahlak”, *TDV. İslam Ansiklopedisi*, Cilt 2 içinde, 10-14. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ahlak#1>, Erişim Tarihi, 03.11.2019.

- Çelik, H. (2010). “Yerel Kültürün Ayak Sesleri: Yeni Gerçekçilik Akımı Doğrultusunda Dondurmam Gaymak Filmi”, https://www.academia.edu/37125702/Yerel_K%C3%BClt%C3%BCr%C3%BCn_Ayak_Sesleri_Yeni_Ger%C3%A7ek%C3%A7ilik_Ak%C4%B1m%C4%B1_Do%C4%9Frultusunda_Dondurmam_Gaymak_Filmi, Erişim Tarihi, 13.03.2017.
- Çığ. M.İ. (2017). *Kur'an, İncil ve Tevrat'ın Sumer'deki Kökeni*, 45. Basım, Kaynak Yayınları, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö. (2016). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Diken, T. E. (2018). *The Spectacle of Politics and Religion in the Contemporary Turkish Cinema*, Palgrave, Macmillan.
- Dorsay, A. (2016). “Yüksel Aksu'dan Bir Yarım Başarı”. <https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/kendi-insanlik-suclarini-unutmus-ulkenin-hikayesi,13782>, Erişim Tarihi, 05.11.2017.
- Dorson, R.M. (2007). “Folklor ve Fake Lore”, *Folklorun Sahtesi: Fakelore içinde*, (Çev. Selcan Gürçayır), 11-22, Geleneksel Yayınları, Ankara.
- Durkheim, E. (2005). *Dini Hayatın İkel Biçimleri*, (Çev. Fuat Aydın), Ataç Yayınları, Ankara
- Eliade, M. (2003a). *Dinler tarihine Giriş*, (Çev. Lale Arslan), (Ed. Ergun Kocabıyık), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Eliade, M. (2003b). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi/ Cilt I, Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına*, (Çev. Ali Berktaş), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Eliade, M. (2013). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi/ Cilt III, Muhammed'den Reform Çağına*, (Çev. Ali Berktaş), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Eliade, M. (2017). *Mitler, Rüyalar ve Gizemler*, (Çev. Cem Soydemir), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Elmacı, T. (2011). “Taşrada Gündelik Hayatın İdeolojisinin Vivien ve Süt Filmleri Perspektifinden Okunması”, *Selçuk İletişim Dergisi*, Cilt 7, Sayı 1, içinde, 161-173. <https://dergipark.org.tr/pub/josc/issue/19023/200596>, 28.2.2017.
- Erbaş, H., Soydemir P. (2011). “Sermaye Hareketleri ve " Küresel Kent " Olma Yolunda İstanbul-lar”, *Bilsay Kuruç'a Armağan* içinde, (Der. Serdar Şahinkaya ve N. İlter Ertuğrul), Ankara: Mülkiyeliler Birliği Yayınları, No. 2011/2, 635-677.
- Erbaş, H. ve Alioğlu, T.Ö. (2019). “Göç Filmleri Bağlamında Sınıf, Yoksulluk ve Dayanışma Üzerine Bir Tartışma”, (Ed. Elma, M.F, Becermen, M.), *Yoksulluk, Dayanışma ve Adalet, IV. Uluslararası Felsefe Kongresi Bildiri Kitabı, Uludağ*

Üniversitesi, içinde, 295-301.

<https://www.researchgate.net/publication/318723706> Erbas H ve Alioglu Turker O .

Goc Filmleri Baglaminda Sinif Yoksulluk ve Dayanisma Uzerine Bir Tartisma Gozden gecirilerek guncellenmis hali ic Gidislerden Kacislara Goc ve Gocmenlik Phoeneix Yayinlari, Erişim Tarihi, 23.10.2019.

Erdem, N. (2013). “Hayatin Mırıltısı (R. Erdem'in Filmi Hayat Var Üzerine)”, *Sinema ve Psikanaliz, Filmler ve Bilinçdışı* içinde, (Der. Özden Terbaş), 89-97, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Ergüven, M. (1996). “Sembol ve Psikanaliz: Ölümler Adası”, *Yüz Yılın Psikanalizi, Cogito*, Sayı 9, Güz 1996, içinde, 193-199.

Eriksen, T. H. (2009). *Küçük Yerler, Büyük Meseleler Sosyal ve Kültürel Antropoloji*, (Çev. A. Erkan Koca), Birleşik Yayınevi, Ankara.

Frazer, J.G. (1992). *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökleri II*, (Çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul.

Frazer, J.G. (2004). *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökleri I*, (Çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul.

Freud, S. (1998). *Ruh Çözümlemesine Giriş Konferansları*, (Çev. Ayşen Kapkın, Dr. Emre Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul.

Freud, S. (2014). *Yas ve Melankoli*, (Çev. Aslı Emirsoy), Telos Yayıncılık, İstanbul.

Freud, S. (2017). *Bir Yanılsamanın Geleceği, Neden Savaş, Ferud'un Einstein'a Mektubu*, (Çev. Kamuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul.

Freud, S. (2018a). *Uygarlığın Huzursuzluğu*, (Çev. Haluk Barışcan), Metis Yayınları, İstanbul.

Freud, S. (2018b). *Dinin Kökenleri, Totem ve Tabu, Musa ve Tektanrıcılık ve Diğer Çalışmalar*, (Çev. Selçuk Budak), Öteki Yayınevi, İstanbul.

Freud, S. (2018c). *Psikanalize Giriş, Rüya*, (Çev. A. Can İdemen), Cem Yayınevi, İzmir.

Freud, S. (2019). *Rüyaların Yorumu*, (Çev. Dilman Muradoğlu), Say Yayınları, İstanbul.

Fromm, E. (1991). *Psikanaliz ve Din, İnsan Bir Tanrı mı?* (Çev. Aydın Arıtan), Arıtan Yayınları, İstanbul.

Geertz, C. (1993). “Religion as a Cultural System”, *The Interpretation of Cultures* içinde, 87-125, Fontana Press.

http://nideffer.net/classes/GCT_RPI_S14/readings/Geertz_Religion_as_a_Cultural_System.pdf, Erişim Tarihi, 31.1.2018.

- Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması*, (Çev. Hakan Gür), Dost Kitabevi, Ankara.
- Gündoğdu, M (2017). *Metin Erksan Kuyu'da Bir Yönetmen*; Cümle Yayınları, Ankara.
- Günerigök, M. (2013). “Şerif Mardin’de Din Sosyolojisi”, *Şerif Mardin Okumaları* içinde, (Ed. Taşkın Takış), 168-206, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Güvenç, B. (1996). *İnsan ve Kültür*, Remzi Yayınevi, İstanbul.
- Güvenç, B. (2018). *Kültürün ABC’si*, YK Yayınları, İstanbul.
- Halis, G. (2019). *Göbeklitepe Sembolizmi*, A7 Kitap Yayıncılık Matbaacılık San. ve Tic. Ltd.Şti., İstanbul.
- Hume, D. (1995). *Din Üstüne*, (Çev. Mete Tunçay), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- İlhan, N., Cengiz, S.A. (2015). *Reklama Düş Olarak Bakmak, Psikanalitik Bir Okuma*, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- İzutsu, T. (1991). *Kur’an’da Dini ve Ahlaki Kavramlar*, (Çev. Selahattin Ayaz), Pınar Yayınları, İstanbul.
- Jones, E. (2007). “Psikanaliz ve Folklor”, (Çev. Banu Yılmaz), *Millî Folklor*, 2007, Yıl 19, Sayı 74, içinde, 104-115.
- Jung, C.G. (2017). *Rüyalar*, (Çev. Aylin Kayapalı), Pinhan Yayınları, İstanbul.
- Karaman, H., Özek, A., Dönmez, İ.K. ve diğ., (2000). *Kur’ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*, Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Kartal, O. (2016). “Biyopolitikanın İzini Felsefe Tarihinde Sürmek”, *Biyopolitika, Platon’dan Arendt’e Biyopolitikanın Felsefi Kökenleri* içinde (Ed. Onur Kartal), 7- 26, NotaBene Yayınları, Ankara.
- Kayalı, K. (2015a). ‘Metin Erksan, Lütfi Akad ve Yılmaz Güney Türk Sinemasından Öte Türk Kültürünün Deli Dahisi, Bilgesi ve Gündelik Hayattan Fırlayıp Gelen Efsanesidir’ *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 18, Sayı 72, içinde, 11-25.
- Kayalı, K. (2015b). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Tezkire Yayıncılık-İstanbul.
- Kayalı, K. (2017). “Önsöz ya da Kitaptaki Yazılar Üzerine Birkaç Söz”, *Türk Sineması* içinde, (Ed. Kurtuluş Kayalı), Bibliyotek Yayınları, Ankara.
- Köse, A. (2000). *Freud ve Din*, İz Yayıncılık, İstanbul.

- Köse, A. (2014). “Sekülerden Kutsala Yolculuk, 21. Yüzyılda Dinin Geleceği”, *Kutsalın Dönüşü* içinde, (Der. Ali Köse), 128-145. Timaş Yayınları, İstanbul.
- Lemke, T. (2016). *Biyopolitika*, (Çev. Utku Özmakas), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Maraşlı, G.N. (2011). *Türk Sinemasının Dine Bakışı, Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam*, Ufuk Yayınları, İstanbul.
- Mardin, Ş. (2014). *Din ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Morris, B. (2004). *Din Üzerine Antropolojik İncelemeler*, (Çev. Tayfun Atay), İmge Kitabevi, Ankara.
- Marx, K., Engels, F. (2013). *Din Üzerine*, (Çev. Kaya Güvenç), Sol Yayınları, Ankara.
- Ocak, Ahmet, Y. (2013). *Türkler, Türkiye ve İslam, Yaklaşım, Yöntem ve Yorum Denemeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ocak, Ahmet, Y. (2016a). *Ortaçağlar Anadolu’sunda İslam’ın Ayak İzleri, Selçuklu Dönemi*, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Ocak, Ahmet, Y. (2016b). *Yeniçağlar Anadolu’sunda İslam’ın Ayak İzleri, Osmanlı Dönemi*, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Onaran, A.Ş. (1994). *Türk Sineması I*, Kitle Yayınları, İstanbul.
- Onaran, A.Ş. (1995). *Türk Sineması II*, Kitle Yayınları, İstanbul.
- Örnek, S. V. (1971). *Etnoloji Sözlüğü*, A.Ü. DTCF Yayınları Sayı 200, Ankara. <http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/26350/>, Erişim Tarihi, 03.5.2017.
- Özbudun, S. Uysal, G. (2016). *50 Soruda Antropoloji*, Bilim ve Gelecek Kitaplığı İstanbul.
- Öztürk, Y. N. (1996). *Kur’an’daki İslam*, Yeni Boyut Yayınları, İstanbul.
- Parsa, A.F. (2014). “Son Dönem Türk Sinemasında Yer Alan Din Adamı İmgesinde Yaşanan Değişim ve Dönüşüm: Kış Uykusu Filminde Yapısalcı Karakter Çözümlemesi”, *Sinema ve Din* içinde, 605-620, Dem Yayınları, İstanbul.
- Patai, R. (2002). “Halk İslamı”, (Çev. Mustafa Arslan), *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi II*, Sayı 3, içinde, 235-239.
- Quinodoz, J.M. (2017). *Freud’u Okumak, Freud’un Eserlerinin Kronolojik Olarak Keşfi*, (Çev. Bahar Kolbay, Özge Soysal), Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Rappaport, R.A. (2006). “Ritüel”, (Çev. Kürşat Korkmaz), *Halk Biliminde Kuramlar ve*

Yaklaşımlar 1, (Ed. M. Öcal Oğuz, Metin Ekici, Nebi Özdemir ve diğerleri), içinde, 187-193, Geleneksel Yayıncılık, Ankara.

Ryan, M., Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş, Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*, (Çev. Emrah Suat Onat), De Ki Basım Yayım Ltd.Şti., Ankara.

Sherman, S. R. (1998). *Documenting Ourselves Film, Video and Culture*, University Press of Kentucky.

Sherman, S.R., Koven, M.J. (2007). *Folklore/Cinema: Popular Film as Vernacular Culture*, Logan: Utah State University Press.

Sabbadini, A. (2015). “Hayatta Kalmak: Bir Psikanalitik Komedi”, (Çev. Sevil Uzunoğlu), *Sinema ve Psikanaliz 2, Kayıp ve Zaman*, (Der. Özden Terbaş), içinde, 13-20, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Soydemir, A.P. (2017). “Yerelin İçinden Bir Yönetmen: Yüksel Aksu Filmlerinde Din Ögesi ve Muğla Özelinde Türkiye Taşrasının Sahici Bir Fotoğrafı”, *Türk Sineması*, (Ed. Kurtuluş Kayalı), içinde, 229-240. Bibliyotek Yayınları, Ankara.

Soydemir, P. (2018). “Yerelin İçinden Bir Yönetmen: Yüksel Aksu”, *Folklor/ Edebiyat Dergisi*, Cilt. 24, Sayı.93, içinde, 263-268.

Şahin, M.C. (2016). “Antropoloji ve Din: Tarihsel ve Kuramsal Temeller”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi* Yıl. 20, Sayı. 2, Ağustos 2016, içinde, 451-473.

Şener, A. (1988). “Abdest”, *TDV. İslam Ansiklopedisi*, Cilt 2, içinde, 68-70. <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdest>, Erişim Tarihi, 03.11.2019.

Şentürk, L., Yazıcı, S. (2000). *Diyanet İslam İlmihali*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Tanyu, H. (1973). “Dinî Folklor veya Dini-Manevi Halk İnançlarının Çeşit ve Mahiyeti Üzerinde Bir Araştırma”, Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 21, Sayı 1, 123-142. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/auifd/issue/40719/490626>, Erişim Tarihi, 21.04.2017.

Temren, B. (1998). “Din Antropolojisi Açısından İnanç ve Din Olgusuna İlişkin Bir Değerlendirme”, *Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi*, Cilt. 38, Sayı.1-2, içinde, 301-311. <http://dctfdergisi.ankara.edu.tr/index.php/dctf/article/view/2761>, Erişim Tarihi, 23.07.2019.

Terbaş, Ö. (2013). “Sine-masal Dil ve Psikanalitik Eleştiri”, *Sinema ve Psikanaliz, Filmler ve Bilinçdışı*, (Der. Özden Terbaş), içinde, 1-10, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Terbaş, Ö. (2015). “Kayıplarımızın ve Zamanın İzinde”, *Sinema ve Psikanaliz 2, Kayıp ve Zaman*, (Der. Özden Terbaş), içinde 1-10, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

- Tümer, G. (1994). “Din”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 9, içinde 345-349. <https://islamansiklopedisi.org.tr/din>, Erişim Tarihi, 03.11.2019.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*, Ankara.
- Uçkaç Altun, S. (2011). “Dondurmam Gaymak Filmi Bağlamında Medyada Egemen Söylem ve Kültürün Temsili”, *İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi Dergisi*, Cilt 0, Sayı, 41, 27-48.
- Warburton, N. (2017). *Felsefenin Kısa Tarihi*, (Çev. Güçlü Ateşoğlu), Alfa Basım Yayım, İstanbul.
- Yazır, E. M. H. (2018). *Hak Dini Kur'an Dini Tefsiri*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yenen, İ. (2011). “Toplumsal Tezahürler Bağlamında Türk Sinemasında Din, Dindarlık ve Din Adamı Olgusu” Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri (Din Sosyolojisi) Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Tez Danışmanı, Prof. Dr.Niyazi Akyüz. <http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/5988/>, Erişim Tarihi, 13.03.2017.
- Young, K. (2006). “Beden Folkloru”, (Çev. Serpil Cengiz) *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*, (Ed. M. Öcal Oğuz, Metin Ekici, Nebi Özdemir ve diğerleri), içinde, 250-253, Geleneksel Yayıncılık, Ankara.
- Yörük, Z.F. (2016). “İftarlık Gazoz'da anlatılan kimin hikayesi?” https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/02/160225_iftarlikgazoz, Erişim Tarihi, 19.06.2019.
- Zhang, J. (2005). “Filmic Folklore and Chinese Cultural Identity”, *Western Folklore*, Sayı.64, içinde, 263-280.
- Zıraman, Z.C. (2015). “1990 Sonrası Türkiye Sineması ve Reha Erdem Filmleri”, *Doğu Batı*, Yıl 18, Sayı 74, içinde, 67-85.

EKLER

EK 1

YÜKSEL AKSU'YLA GÖRÜŞME¹³

Pervin Soydemir: Görüşmeyi kabul ettiğiniz için teşekkür ediyorum. Ben bugün sizinle tanışmak için gelmiştim, ancak sohbet keyifli gidiyor, izin verirsiniz ses kaydı alabilir miyim? En azından başlamış oluruz.

Yüksel Aksu: Tabii ki. Bugün ayın 12'si mi?

Pervin Soydemir: Bugün ayın 11'i, 11 Nisan.

Yüksel Aksu: Siz sohbe devam edin, ben aralarda girerim, evet dediğim gibi, öyle yani, o salınım özelde Gazozcu'nun aslı meselesi. Ben unutursam siz hatırlatın.

Pervin Soydemir: Yönetmen olarak filmlerinize din unsuru nasıl yerleştiriyorsunuz, ekleliyorsunuz? Başka yönetmenlerden etkilendiniz mi?

Yüksel Aksu: Dikkat ederseniz insanın kendi icadıyla dinin icadı at başı, göçebe toplumda, ilkel komünal toplumda din var. Din insanın ihtiyacı olarak var oluyor, hal böyle olunca birikiyor. Bir de zaman içinde lojik insanla mitolojik insan ayrışıyor. Biliyorsun Aristoteles'e kadar genel olarak mitolojik. Sokrates'le ve Aristoteles'le, ardıllarıyla lojikleşiyor. Ha, bu doğrusal zamanda, bizim kronolojik kafamızda böyle. Annemde böyle değil. Annem hâlâ mitolojik, babam hâlâ mitolojik.

Mitoloji yerelde de evrenselde de var olmaya devam ediyor. Avam mitolojik. Kuzey Amerika, New England hâlâ mitolojik, hatta havas'ın önemli bir kısmı mitolojik. Hatta geçenlerde yanılmıyorsam bir metin okuyorum. "Havasın dini ilimdir, din avamın ilmidir" diyor. Yani bunları açarız sonra. Avam mitolojik akıl, ister havas ya da kartezyen akıl de, ne dersin de daha lojik. Onlar en azından logosla şeyi ayırıyor, yani tam bu böyledir ama ben inanıyorum yani rasyonaliteyi bu bağlamda rafa kaldırıyorum diyebiliyor. Bu da muteber, anlaşılır bir şey ama avam da bambaşka. Dolayısıyla uzun yıllar aslında logosun kendisi olmuş yani. Mesela biz Marksist literatürde şeyi öğrendik. Tek Tanrılı dine geçiş üretimde aslında otomasyonu getiriyor, emeği örgütlüyor, artı değeri merkezileştiriyor. Koruyor, kentleşmeyi, yerleşmeyi, düzeltmeyi gibi. Filmlere bunları serpiştirdim biraz.

Pervin Soydemir: Peki, bunları serpiştirdiğiniz için mi çok eleştiri aldınız, özellikle *İftarlık Gazoz* da eleştirinin dozu biraz daha yüksekti. Anlaşılmadığınızı düşünüyor musunuz?

Yüksel Aksu: Düşünüyorum. Hiç anlaşılmadığımı düşünüyorum. Şöyle ki benim filmlerimin zor yanı, çok kolay gibi görünür ama kolay, yenir yutulur filmler değildir ve çok katmanlıdır. Ben bunu ifşa ederek saklarım. Bunu mesela tırnak içinde önemli bir

¹³ Yüksel Aksu'yla 11.04.2017 tarihinde Kuzguncuk Mülkiyeliler Birliği'nde (İstanbul) yaptığım bu görüşmeyi, sadece yönetmenle tanışmak amacıyla planlamıştım, ancak kendisinin izin vermesiyle birlikte kayıt altına aldım. Görüşmenin devam ettiği sırada arkadaşı Erkan Mumcu da aramıza katılarak ara ara kendi düşüncelerini ifade etmişti. Yaptığım çözümlemede bu bölümlere de yer verdim, ancak Erkan Mumcu'nun söylediklerine çalışma içerisinde atıf yaparak kullanmadım.

“sinefil grubu” kavrayamıyor. Açık metin görünüyor ama açık değil. Satır arası, saklı katmanların arasına gizli kapaklı yerleştiriyorum. Ben öyle düşünüyorum. Bir de yapıp etmek için kendisi de içerisinde, çemberini yaratıyor. Batı sineması bu zaten. Biz neden bundan imtina ediyoruz? Bizi niye ilgilendirmesin Hilali Habeşi, Yunus Emre ve dervişleri? Nâzım olmasa, Şeyh Bedrettin’i bile kavrayamayacaktık. İyi ama sizin gibi siyasal okuyup böyle bir alana girmek ve buradan bir mevzu devşirmek. Filmlerin etkisi daha zamanla çıkacaktır.

Pervin Soydemir: Çok eleştiriliyorsunuz. Basında da hep eleştirildiniz, örneğin normal oruçtan ölüm orucuna nasıl, neden geçtiniz bu anlaşılamadı.

Yüksel Aksu: Halbuki esas buluş o, buluşun kendisi o, ikisi de oruç, birincisi bu. İkincisi kefaretin orada çıkması. Yoksa İrlanda Kurtuluş Örgütü’nden öğrendik diye de yapabiliirdim. Oradan öğrenmedim ama Kerbela’dan öğrendim. Yani cahiller, ya genel olarak maalesef, hani İsmet Özel’in bir lafı var *nereye kulak kabartırsa, öbürüne sağır*. Sağcılar bir tarafa çekiştirmeye çalışıyor, solcular bir tarafa. Ama yine de yüzde seksen bir kabul var, diğerleri azınlıkta. Alışkın olmadıkları bir tarz ve saptamayla karşılaşınca önce bir şey oluyor.

Pervin Soydemir: Sarsılıyorlar mı diyorsunuz?

Yüksel Aksu: Çünkü iki tane sinema var, ikisi de resmi, Biri Recep İvedik, BKM filmleri, diğeri Nuri Bilge. Şaşıyorlar, yetmiyor bir de sofistike, daha da şaşıyorlar. İnsanlar da konforundan vazgeçip paradigmasını değiştirip, “A böyle de olabilir, öyle de olabilir” demiyorlar. Neredeyse fırsatını bulsalar Mahzun Kırmızıgül muamelesi yapacaklar. Bir kesim sinemasal anlamda, o da değil, birileri sizin gibi uğraşacak, uğraşmalı. Yılmaz Güney’e yıllarca haksızlık yapıldı. Şöyle devrimci, böyle yiğit. Sen bırak bu tavırları, sen onu mukayese edeceksen Tolstoy’larla ve benzerleriyle, kriminal sanatıyla et.

Yine sembollerin önemli olduğunu düşünüyorum. Örneğin neden ODTÜ, bir ODTÜ lafı yetiyor mesajı vermeye, tek bir cümleyle, “Biz ODTÜ’den arkadaşlarıyız” lafıyla beş sahne çekimden kurtarıyoruz. Ancak sizin bizim gibiler için derin okuma var bu cümlede. Annem içinse “Üniversiteli çocuk, yazık vurmasalardı” diyen düz bir okuma söz konusu.

Bir ara Muğla yapıp, köylere gidebilirsiniz, imamlarla görüşmeniz mümkün olur. Camiler büyük değildir, mescit benzeri ufak yapılarda eğitim verilir daha çok. Bizim oralarda din adamı daha bir mütevazıdır. Bizde din adamı, üzüm bağını belledikten sonra gelip üstündeki elbisesini çıkarıp cübbesini giyen adamdır. Diğer taraflarda daha çok Hristiyanlaşıyor, müftüsü, imamı, ademi merkezîyetçi yapı haline geliyor. Gördüğünüzde benim hayatımdaki, izdüşümünü anlayabilirsiniz.

Mesela bizim orada imamlardan biri on numara içkiciydi. Kimse görmemiş, belli etmezmiş ama yıllar sonra birlikte oturup içmişliğimiz vardır. Herkesle içki içilmez. Zaten Anadolu’da kendinden küçüklerle içki içilmez caiz değildir. Herkes her masaya oturamaz. Kahvelerde bile bir düzen vardır. Böyle bir ufak geziyle tamamlarsınız. Ula’da bir müftü vardı mesela, görüşebileceğiniz tanıdık.

Pervin Soydemir: [Konuşmanın bu bölümünde sohbete Erkan Mumcu katıldı.] Kayıt cihazını kapatabilirim, biz daha sonra başka bir görüşme yapacağız.

Erkan Mumcu: Bir sakıncası yok; Kavuklu, Pişekâr misali rol oynarım.

Yüksel Aksu: Erkan Bey, bakanlık döneminde de, sonradan da bir abi gibi, bir dost gibi, öyle değil de böyle olsa daha iyi dediği için, ayrıca kendisi de eski sinemacı, bir de aynı

yönetmenin tedarisatından geçtiğimiz için mesleki abi.

Erkan Mumcu: Estağfurullah, hiç öyle bir şey yok.

Yüksel Aksu: Ama bizde, sinemada öyle bir şey var.

Erkan Mumcu: Evet. Yani sadece “Önce” diyelim, “abi” değil,

Yüksel Aksu: Lise 1’de beş zayıflı ile takdirlik bir olur mu?

Erkan Mumcu: Sadece “Önce” diyelim. Burada “Takdirlik adam” sen oluyorsun. Yüksel Aksu sinemasında bulunan şeyler tesadüfen bulacağımız bir öykü motifi olan şeyler değil. Bilerek, isteyerek, özenle amaçlanarak konulmuş ve bu çözümlemeyi yapmak üzere konulmuş. Her ne kadar çoğu zaman bir mizah ögesi olarak görülsede amacı olan konuyu tartışmaya açtığı ve bakış açısı getirmeye çalıştığı kuşkusuz. Dolayısıyla sizin tezinize konu ettiğiniz şeyi, Yüksel Aksu da kendine konu etmiş. Konusu şu yani, bir yandan antropolojik, ama daha çok etnolojik, ne diyelim ona kültürel bir olgu olarak din.

Yüksel Aksu: Zihinsel de denilebilir.

Erkan Mumcu: Kültürel denince kapsayıcı oluyor zaten. Segment segment açmak gerekir mi bilmiyorum, ama hemen hemen bütün karakterlerin hayatına değen bir şey olarak din meselesini hem de tezatlarla önümüze getiriyor. Çatışmalar içinde önümüze getirmesi kesinlikle istemli, planlı bir şey. Tamamen amaçlayarak böyle yapan başka birini arasak belki buluruz ama Yüksel Aksu, bunu yapan en iyi örnek. Özellikle *Dondurmam Gaymak* ve *İftarlık Gazoz*’da öne çıkıyor. *Dondurmam Gaymak*’ta etnolojik inceleme ve değerlendirme *İftarlık Gazoz*’dan daha fazla. Orada çünkü Yüksel Aksu tezini söylemez, çok fazla tez söylemez, gözlem yapar. Küçük rötuşlarla bize gösterir geçer. Ama *İftarlık Gazoz*’da iddialı bir biçimde bu konuyu tartışacaktır.

Pervin Soydemir: Evet film sahnelerinde görebiliyoruz bu tartışmayı örneğin *Dondurmam Gaymak*’da bir sahnede var. Ezan okunduğu sırada içki içen mahalleli içkilerini masanın altına saklayarak “Aziz Allah” diyorlar ve çaldıkları müziği susturuyorlar.

Yüksel Aksu: Allah saklayınca görmüyor mu? Bunu biliyor ama yine de saklıyorlar.

Karakterler her ne kadar bunu söylemese, kelimenin tam manasını aktarmasa da ideolojik olarak ayrı yerlerde duruşları da aynı kültürel evrende, aynı etkinliğin, aynı anın içinde, fakat farklı bir biçimde farklı gibi durduklarını zannederken bile ayrışma söz konusu değil. Ötekinin kesin çizgilerle ayrılmasına izin verilmiyor.

Erkan Mumcu: *Dondurmam Gaymak*’da etno kültürel olarak İslam’a bakışı tarafsızdır ve kültürel öge olarak ele alır. Bir yerde intihara meyleden karaktere bunun günah olduğunu söyleyen adamın söyleminde bir örgü, orada bir ideoloji vardır. Onun dışında her yerde bir etno kültürel olgudur, motiftir İslam o filmde. Ama *İftarlık Gazoz*’da artık bir din tezi vardır. Bu başka bir meseledir.

Pervin Soydemir: Anadolu’da İslam farklı yaşanıyor, ancak son yıllarda değişik uygulamalar ve daha çok Selefililiğin etkisi görülüyor ve dinden katı ve radikal uygulamalar nedeniyle bir uzaklaşma var görünüyor, bu gelişmede Vahabiliğin, Selefililiğin etkisi var mıdır sizce?

Yüksel Aksu: Bana göre son otuz yılda doktrine oldu. Doktrine olunca dinden çıkıp daha çok siyasileşti.

Erkan Mumcu: Tarihsel olarak da zaten böyleydi. Bunu Halefilik değil Maturidiyyelik üzerinden açıklayabiliriz. Arkaik inanç konularına Asya’da Kafkasya’da, yani saltanattan, hilafetten uzakta, saltanatın siyasetin etkilerinden uzakta inşa eden bir doktrindi Maturidiyyelik. Türklerin en büyük şansı Müslümanlığı öğrendikleri dönemde Emevi siyasasından uzakta bulunmuş olmasıdır. Kültürel, coğrafi olarak uzaklık kültürel ve siyasal etkilerden yalıtılmış olması şans olmuştur. Hanefilik bağlamına gelince yine bugün anlaşılan şekilde Hanefilik saltanatı reddeden, toplumsal hayata siyasal yön verme özelliğini hukuk bağlamında reddeden bir ideolojidir. Bunun en önemli kanıtı da mezhebin kurucusunun hayatıdır. Emevi Abbasi halifesinin Şeyhülislamlık dediğimiz rolünü reddetmesi yüzünden zindanlarda işkenceyle hayatı son bulmuştur.

Burada çok önemli bir şey Vahabilik, Selefilik gibi akımların güç bulduğu alan Arapların İslam öncesi kültürel, tarihsel yapılarıdır. Tıpkı Kербela vakasında olduğu gibi. Din ve siyasetin aynışması, tek elde toplanmasına bir itirazdır Hz. Hüseyin’in tutumu. Şiddet gelenekseldir Araplar için. Bizim Selefi-Vahabi doktrinlerle karşılaşma ve aşılma tarihi yakındır. Bu politik bir meseledir. İslamcılığı etüt etmek gerekir. Bu uzun bir hikâye ve laboratuvar ortamında oluşturulmuş, kültürel olarak toplumun doğasından çıkmış bir şey değil laboratuvar ortamında oluşturulan bir mikrop.

Yüksel Aksu: Açmamız gereken başlık Nasrettin Hoca geleneği mizahı ve dini, aslında “Hoca” değil, halk arasında “Hoca” diye geçiyor ve tüm coğrafyada farklı isimlerle anılıyor. Ondaki dünya ve ahiret birlikteliği, ondaki dinle yaşamın ayrılmazlığı felsefesi, aynı zamanda laikliği.

Erkan Mumcu: Laiklik mi demek gerek ona, emin değilim ama sonradan Batının laiklik dediği şeydir bu. Anadolu Müslümanlığı diye bugün kodlanan şeyi açıklamak için en önemli kaynak ama Anadolu’ya özgün bir şey olmadığı, Anadolu’ya Asya’dan getirilmiş bir şey olduğunu ihmal etmemek gerekir.

Yüksel Aksu: Bu noktada Hoca’nın söylediği o kadar çok nokta var ki yenilir yutulur değil, döneminde niye kimse bunu dövmemiş, niye çarpmamış. Orijinal şeyleri var, eleştirileri var, ayrıca iki lafının biri zamparalık, yaşamın parçası.

Erkan Mumcu: Arkadaşı arı gibi düşünebiliriz. Arılar bal yapar ama “Anlat nasıl yapıyorsun, içinde neler var?” dediğinizde size tarifi veremezler. Yüksel Aksu da “Kendini anlat” dendiğinde böyledir, anlatamaz. Hoca’ya sormuşlar ısrarla “Kıyamet ne zaman kopacak?” diye, “Hangisini soruyorsunuz,” demiş “büyüğünü mü, küçüğünü mü?” Şaşırılmışlar, onların bildiği bir kıyamet var, “Nasıl yani, büyüğü küçüğü mü var?” demişler. Hoca “Var ya,” demiş, “Ben büyük, karım ölürse küçük kıyamet”. Bu müthiş bir dindir. Sana ne kardeşim, meçhul bir zamandaki kıyametten, sana ne! Oysaki herkesin bir kıyameti vardır.

Pervin Soydemir: Evet, kıyamet ölüm mü oluyor bu durumda?

Erkan Mumcu: Ölümü kesin olan bir canlının öleceği konusunda belki de bilgi sahibi yegâne canlının, insanın yani, kendi ölümünü ihmal edip kıyamet sorularını sorması ne saçma. Önemli olan, birincisi eşinin ölümü, küçük kıyamet, ikincisi “Ben ölürsem büyük kıyamet” demesi. Bu nasıl bir din anlayışıdır, ona kıyameti sordular, o ne dedi.

Pervin Soydemir: Yaşamı anlattı.

Erkan Mumcu: Evet, o hayatı anlattı. Türklerin din dediği kesinlikle hayattan kopuk değil. Tanrı kimsenin gücünün yetmediği bir şeyi istemez. Sen kendi gerçeğinden koparak yeni bir sen yaratamazsın, hayatın içindesin, ahlâklı durup, geliş. O nedenle filmde de hayatlar önemlidir, hayatla bağı kopacak birine bir ihtiyar gelir ve üç cümlesiyle hayatla bağını sımsıkı bağlar. Bizde intihar çok istisna bir şeydir.

Yüksel Aksu: Bizde intihar edene çok üzülürler. İntihar eden kaçtığı için sorundur ayrıca, o nedenle de üzülürler.

Pervin Soydemir: İntihar olgusu filmlerinizde yer alıyor, bunun üzerine de konuşmak gerekir.

Erkan Mumcu: Yüksel'e nasıl ulaştınız?

Pervin Soydemir: Bir ortak arkadaş sayesinde ulaştım Yüksel Bey'e. Aslında Sarıkeçililer belgeseline ulaşmak için aramıştım, ama kendisi elinde olmadığından söz etti, ben de belgeseli kendisine de iletmek üzere Kültür Bakanlığı'ndan ulaştım.

Yüksel Aksu: “Yörükler” deyince çok çirkin yemin ettim, niye yemin ettin? Haberin yok, üç gün durmuşum haberin yok, kescen ben bunu, Memedi de kescen. Doğaya düşkün hemhal durumda yaşıyorlar. Kızılderililer de öyle.

Erkan Mumcu: Bu ara haberler vardı, Sarıkeçililer'le ilgili bir şey olmuş, vali mi kaymakam mı, bir şeyler demiş.

Yüksel Aksu: Onların göçecekleri yer de kalmadı. Tüm Konya bir platoyken kadastro geçip parça parça bölündü. Yörükler için mera gerek. Ben mesela, bir de şeye şaşırmıştım, bin koyun, iki bin keçi her neyse, ortak sağılıyor, sütü toptancı alıyor para eşit dağıtılıyor. yüz koyunu olana da bin keçisi olana da malı satarken herkesin kendi parası ama ürün satılınca ortak bölünme, ilginç. Ama bir şey kalmadı artık maden işletiliyor meralarda.

Pervin Soydemir: Zaman çok çabuk geçti, çok teşekkürler yemek ve sohbet için, ancak daha önce de söylediğim gibi benim başka bir yere yetişmem gerekiyor, bu bir tanışma toplantısıydı, ama keyifli bir akşam sohbeti oldu, tekrar görüşeceğiz.

YÜKSEL AKSU'YLA GÖRÜŞME¹⁴

Pervin Soydemir: Tekrar merhaba, Yüksel Bey. Bugün birkaç soruyla devam edeceğimiz görüşmeyi kabul ettiğiniz için çok teşekkürler. Öncelikle filmlerinizi sorarak başlamak istiyorum. Genellikle filmlerinizde, Sarıkeçililer belgeseli olsun, çektiğiniz diziler ve filmlerinize *Dondurmam Gaymak*, *Entelköy Efeköye Karşı*, *İftarlık Gazoz*'a baktığımızda her birinin içinde kültürel unsurlar barındırdığını görüyoruz.

Yüksel Aksu: Zaten başka filmim yok...

Pervin Soydemir: Önceden çok bilinmeyen, ancak filmlerinizi sonra dikkat çeken dizileriniz, kısa filmlerinizi var diye biliyorum.

Yüksel Aksu: Onlar eğitimimin işleri. Biliyorsunuz sinema ve eserin, yönetmenliğin bir yanı meslek, diğer yanı ontolojik alan, hikâye etme alanı. Meslek olarak verilen bir metni “Dört başı mamur nasıl sunarım, nasıl servis ederim, nasıl daha iyi anlatırım?” diye bakıyorsunuz. Ancak ontolojik olarak derdiniz var ise o zaman size ait hikâyeyi kuruyorsunuz ve orada sizin önünüz arkanız, donanımınız, bilinciniz, bilinçaltınız yani onun sembolleri olabiliyor. Dolayısıyla inceleme alanı da benim filmler, şey benim evlatlar yani. Filmlerim benim evlatlar, öbürleri bakıcılık yaptığımız evlatlar, diziler. Çünkü yapımcı tarafından geçirilen, bir starla onaylanan, bir metin yazdırılan, o metne binaen “Bunu en iyi kim çeker vakti ve nakdi uygun?” yani endüstriyel bir alan, direkt işçilik.

Pervin Soydemir: Ancak filmlerde de bir star onaylaması yok mu?

Yüksel Aksu: Bende yok. Ben onaylarsam oluyor. Cem Yılmaz star olduğu için oynamadı. Cem Yılmaz doğru oyuncu, doğru resim olduğu için oynadı. Halbuki Halil Ergün'den, Halil abiden Metin abiye birçok kişiyle görüştük. Atıyorum, gazozcuyu diyelim ki Kıvanç Tatlıtuğ oynamak istiyor ve finansıyla da geliyor. Ama olmaz yani. Dolayısıyla kendi eserlerimde kast konusunda çok büyük bir manipülasyon olmadığı sürece ben karar veririm, benim resmim. Ha yanılıyor muyum? Yanıldığım da olmuştur tabii. Ama kısmet bu ya, istediğimi oynatma gibi bir şansım oldu. İleride ne olur bilmiyorum yani. Dolayısıyla, analığını yaptığım, benim karnımda büyüyen filmlerim onlar benim. Diğerleri babalığını yaptıklarım. Bu aslında teknisyen yönetmen ya da yönetmenle *auteur* yönetmen ayrışması. *Auteur* kavramını ilk Jean Luc Godard çıkardı diye biliyorum, “Bu bir Jean Luc Godard filmi,” “Bu bir Yüksel Aksu filmi” diye. “Bir Yüksel Aksu filmi,” “Bir Yılmaz Güney filmi,” “Yavuz Turgul filmi,” bir şey filmi diye bir film varsa o aslında filmlerin künyesine bakmadan onu yansıtıyor mu, yansıtmıyor mu? Yani kimin ruhu tezahür ediyor, kim teşekkür ediyor onu anlıyorsunuz. Dolayısıyla bu ruh tezahür ettiği için o filmlerde yani bu dört filmimde. Sarıkeçililer belgesel

¹⁴ Yüksel Aksu'yla bu görüşmeyi yönetmenin Çengelköy'deki evinde 08.05.2017 tarihinde yaptık. Görüşmenin yapıldığı gün evde Muğla'dan bir okul arkadaşı Mine Hanım ve yardımcısı Merve Hanım vardı. Yönetmenle yaptığımız görüşme sonrasında, “Anadolu'da eve gelen misafir yemek yemeden gönderilmez” diyerek, kendisinin pişirdiği çok lezzetli bir balık ve Ege yöresine ait zeytinyağlılardan oluşan akşam yemeği eşliğinde arkadaşı Mine'nin çocukluk anılarını aktardığı sohbetle görüşmeye devam ettik. Görüşmenin bu bölümünü özel olduğu için kayıt altına almadım.

olmasına rağmen onda da benim ruhum tezahür eder; çünkü nereye doğru bakacağımı, ne konuşacağımı hiçbir şey bilmeden gittim, hiçbir şey.

Pervin Soydemir: Sarıkeçililer nereden aklınıza geldi, neden böyle bir belgesel çekmek istediniz, özellikle mi tercih ettiniz? Birisi mi önerdi size? Yoksa bu çekim, Muğla civarında ve Akdeniz’de yoğun bir Yörük nüfusunun bulunması mı ya da sizin de Yörük olmanızın getirdiği bir durumdan mı kaynaklandı? Diğer filmlerinizde de yerelin içinden unsurları sıkça görmekteyiz; folkloru bilmek mi etkiledi?

Yüksel Aksu: Şöyle, Sarıkeçililer’in hikâyesini anlatırım, ama bir düzenleme yapmak isterim. Folklorla değil de, yerele daha doğru bence. Folklor olunca folklor biraz dışarıklı olmayı da gerektiriyor. Evet, folklor var, ama aynı zamanda içerliği hemhal olma durumu var. Folklor olması için folklor tırnak içinde bir oryantalizmi veya dışarılılığı, atıyorum İstanbul’da doğup büyüüp, Nişantaşı’nda büyüüp, Fransız mekteplerinde okuyup, Paris’te master yapıp sonra da Torosların lirik şiirini yazdığımız zaman kendi içinde folklorik bir durum peydah oluyor ya, bende tam öyle değil. Filmlerimde folklor var mı var, ama yerelle yerlilik tırnak içinde milli ve bölgesel kavramları 1990’lı yıllardan itibaren bayağı sıkı tartışmalarla, okumalarla bir şeyler yaptım. Yani bu konuda referans verebileceğim metinler bile var, ama ben Sarıkeçililer’e geri döneyim.

Galiba 2009’du. 2008- 2009 *Atlas Dergisi* “Son Göç” diye kapak yaptı. Benim de Hocam Üstün Barışta, eski *Devrimci Sinema*’yı çıkartan ekipten, aynı zamanda bana hocalık, danışmanlık da yapıyor, bu dedi “Son Göç.” O dönemde de Doğa Derneği’ne de danışmanlık yapıyor. “Bu göçü senin çekmen lazım” dedi. Sonra baktım dergiye güzel fotoğraflar falan, ertesi gün ekibi kurdum. Bütün hikâye de şu, Mersin Aydıncık’ta başlayıp, haber değeri de şuydu, Orman Bakanlığı yerli keçi ve Yörük göçünü ormanlara verdiği zarardan dolayı yasaklamış, “Belki bu yıl son olarak izin verilecek veya görmezden gelinecek” şeklinde. Benim için de bu yuvarlak hesap birkaç bin yıllık üretim ilişkisi, folklor, kültür, bana göre antik döneme, tarım devrimine kadar uzanan bir kültür, geniş perspektifle baktığım zaman. Ama Türkiye Cumhuriyeti’nin doktrinine göre baktığın zaman, bin yıldır Türklerle beraber gelen ve Türklerin menkıbesine dönüşmüş bir kültürel durum. *Yörük aslımız, atamız ve neslimiz* diye estetize ettiği, özellikle Cumhuriyet edebiyatının.

Dedim ki derhal, kameraman arkadaşım, görüntü yönetmenim, diğer arkadaşlarım biz bir minibüs olduk, para pul da yok, iki tane veresiye kamera bulduk. Ne çekeceğiz, ne yapacağız bilmeden, “Kafamızda birtakım çağrışım ve imajlarla gidelim” diye yola düştük. Asgarisi bunun bütün kayıtlarımız gelecek kuşaklara bir görsel veri tabanı olarak bırakırız. Dil Tarih Coğrafya’ya da, oraya buraya, kimin ihtiyacı varsa, stoğa koyarız. “Buradan güzel bir metin, iyi bir yaklaşım çıkarabilirsek de güzel olur,” “Öyle mi?” “Öyle.” Ama yol boyu giderken kafamızda Kemal Tahir’den, Yörüklük, göçebelik söylemleri, Sencer Dıvıçioğlu’ndan, ATÜT tartışmalarına, İbn-i Haldun’un göçebe olanlarla Bedevi olanların hikmetliliğine dair makalelerine, giderek eski hafızayı zorlayarak Dr. Hikmet Kıvılcımlı’nın göçerlik ve göçebelik üzerine yazdıkları ve özellikle [19]90’larda ekolojik sosyalist, ekoanarşizm gibi birçok akımın göçebelik ve göçerlikle ilgili bazı tartışmalarına, araştırmalarına kadar olan konuları vardı. Tüm bunları ve mülahazaları cebimizde götürdük. Nuri İyem resimlerinden görüntüler de kafamızdaydı.

Ben bir Yörük çocuğuyum. Nenem, yani babamın annesi, babaannem, çadırda doğup büyümüş, gelin olduğunda yerleşikliğe geçmiş. Dedem, babamın babası otuzlarda iskân politikasıyla yerleşmiş bir Yörük boyundan. Hacı Osmanlar adında bir Yörük boyu. Kan çekti. Hem kan çekti hem epistomoloji çekti. Yürüdük gittik, dedik ki kayda alalım gerisi

Allah kerim.

Sonra başladık Aydıncık'tan itibaren başladık, onlar yaylak, kışlak ve düzlek bu üç mevsimi yaşarlar, mevsimlerini ve otu takiplerini ve buradaki panteist öğeleri, tabiatla olan hemhal olma durumunu çektik. Mesela Yörüklerin doğasever olmadıklarını gördüm. Doğaseverlik daha dışarıklı bir şey, bunlar doğayla hemhal, doğayla birlikte, ötekileştirme yok. Sonra bu metne oryantalist bir tavırla oturup, Toroslardan “Çiçekler açınca” diye şarkı türkü eşliğinde, klasik, konvansiyonel belgesel yapmak yerine, “Ben kim oluyorum ki Yörükleri ben anlatayım, anlatıyorum, metin anlatıyorum?” deyip, Yörükleri Yörüklere anlattırdım. Kendilerini kendilerine, onların telakkilerini, mülhazalarını onlardan almak istedim ve bir tane çok yetenekli anlatıcı bulunca keyifle devam ettim. Onun anlatıları üzerine bir görsel şeye dönüştürerek farklı bir durum yarattım. Yani yönetmenin konuştuğu, metin yazarının konuştuğu, akademik kadronun konuştuğu bir metin yerine, Yörüklerin kendi konuştuklarından bir montaj yaptım. Yirmi beş, otuz saate yakın bir görüntüden bir saate düşürdüm neredeyse. Onların ritüelleri, kavrayışları, dini telakkileri, tabiatla ilişkileri, hayvanla kurdukları ilişkiler, çocuklarla kurdukları ilişkileri aktardım. Çocukların hiç çocuk gibi değil de doğarken büyümüş gibi halleri, yaşlıların da hiç büyümemiş gibi olan halleri derken ortaya bu çıktı.

Folklor tartışmalarında aslında isim vermek doğru değil, gerçi bunlar Anadolu'ya gidiyorlar. Anadolu'yu dekor olarak kullanıyorlar, bu biraz folklor oluyor. Yani “Zeybek nasıl oynanır, kayda aldık” falan filan. Yerellik [19]90'larda bir kıymet olarak tartışılmaya başladı. Ondan önce makro iktisadi, ekonomik, makro siyasal politikalarla ilgiliydi. Birincisi sosyalizm, ikincisi milliyetçilik, millilik, milli olma bunlar makro şeylerdi ve özellikle [19]90'larda dünyanın çok hızlı monoteist politikalar sonrası globalleşmesi ve globalleşmeyle birlikte metanın, emtianın ve nakdin hızlanması, ama insanların yavaşlaması yaygındı. Bu globalleşme döneminde bir tür yerelin imhası ve savrulmasıyla karşı karşıya kaldı insanlık. Bizim gençlik yıllarımıza tekabül ediyor. Gözümüzün önünde *McDonald's*'lar açılırken geleneksel mutfak sanatını temsil eden lokantalar kapanıyordu. Ayranın yerine *Coca-Cola* hâkim hale gelmişti. Önceleri bir figürdü, kolay ulaşılamazdı ama zamanla sudan daha ucuz hale geldi. Yerel veya folklorik, etnik hiçbir şey kalmayıp her şey aynışmaya, benzemeye başladı. Bu benzemeler üzerinden Raymond Williams, Rudolf Bahro, yeşiller ve sol gibi tartışmalar başladı ve postmodernizm başlığıyla kıymete binmeye başladı.

Sinemada da minimalizm oluşmaya başladı. Hal böyle olunca yerellekle yerelciliği, milli olmayla milliyetçiliği, bölge veya bölgeciliği ayırtmak, tasnif etmek, buralardaki küçücük sırları, soğan zarı gibi olan sırları kavramak gibi bir problemle karşı karşıya kaldık. Milli olunca milliyetçi olmak zorunda değiliz. “Bizimki gibi yok” demek başka bir şey, “Zeybek çok güzel, dünyada bir tane” demek başka bir şey, “Zeybek çok güzel, ama tangoya da bayılırım” demek başka bir şey. Beni ilgilendiren zeybekteki mesele, zeybekçilik değil, zeybeğin tangodan daha aşağıda ya da daha yukarıda olduğu değil, zeybeğin önemli bir kıymet olduğunu nakşedebilmek ve bunun mitolojik, arkeolojik, sosyal kodlarını inceleyebilmek ve sahneye aktarmak. Altına baktığınızda koca bir antikite ortaya çıkıyor. *Antik Yunan* demiyorum, *antik uygarlık* diyorum; çünkü antik Yunan bana göre Fransız arkeolojisinin bize attığı bir kazık. Yunan denilen şey İonian, şimdi İonia ile sınırlı değil ki Anadolu arkeolojisi veya kültürü. Bunun Frigya'sı var, Lidya'sı var, Karya'sı, Urartu'su var, Hitit'i var, var da var. *Antik Anadolu* diyebiliriz, *Antik Akdeniz* diyebiliriz. Çünkü o zaman kültürler ve sanatlar bugünkü sınırlar kadar kesin ve pasaportlar gibi sınırlı olmuyor. Dolayısıyla *Zeybekus*, *Zeus* ve *Bekus* [*Bacchus*] diyenler oluyor. Alanımız olmayan şeye girmek istemem ama zeybeğe dalmışken kapatalım. Aristoteles'in *Politika*'sı bizim aslî kitabımızdır ya, drama sanatlarının genel olarak. Orada “Dans hayatın taklididir, mimesisidir” kullanır. Zeybeğin bir hasat, bereket,

erginlenme ritüeli olduğunun ipuçlarını buldum. Örneğin boğa taklidi, yan durmalar, eşinmeler, elini kaldırınca boynuz. Bir Kerimoğlu, bir Harmandalı boğa, ama Tavas Zeybeği Kartal. Teke zortlatması bile dikkat edin, bir oğlağın, keçinin bahardaki hareketlerine çok benzer. Mesela Sarıkeçililer’de Pan’a da ulaştım. O Yörük kızlarında, Nympha’ları gördüm. Şimdi iki tür tarih kavrayışı var. Yani bunu komple antikiteye bağlayan, bir de komple Türk-İslam’a bağlayan. Ortadan yarılmış bir kavrayış. Hâlbuki ben kültürlerin ve tarihin diyalektiğine inanan birisi olarak, orada Pan da var, Nasrettin Hoca da var, efendim bir teke olarak Karagöz de var. Nympha’lar da var. Dolayısıyla görüntünün altındaki kültürel kodları, kalıntıları, katları, onları tespit etmeye çalışıyorum. Nitekim Sarıkeçililer’de anlatan adam satiriktir, taklitle anlatır.

Pervin Soydemir: Benim sorularımın arasında “Zeybek” başlığı da vardı, ama siz önceden konuya girdiniz. *Entelköy Efeköy’e Karşı*’da uzlaşma noktasının zeybekle ortaya çıktığını görüyoruz. *Harmandalının* iki grubu ortak noktada buluşturmasını soracaktım, ama bu konuda bazı şeyleri anlatımınızda buldum aslında.

Yüksel Aksu: Orada, o sahnede kültürel hermafrodit, kültürel ters yüz oluşlar, kültürel hermafroditi özellikle kullanıyorum, cinsiyetler yer değiştiriyor. Şimdi kıza bakıyorsunuz Alman ve ekolojist ve Ege türküsü söylüyor. Erkeğe bakıyorsunuz milli, milliyetçi ve Anadolu köylüsü, dünyanın en kötü parçalarından birisini, *Toto Cutugno*’nun şarkısını söylüyor. Anadolu’da gidiyorsunuz bir barda gerçekten türkü dinleyemez hale gelmişsiniz, inanılmaz bir kültürel işgal var. Ama bunu yaparken de bir tür, geçmişte Türk solunun yaptığı gibi, marş kırması, sazlar gibi -ben oralarda kendime referans ararsam-Cem Karaca, Dervişhan, Apaşalar, Barış Manço, Ruhi Su’nun denemeye çalıştığı biraz folklorik kalıyor.

Sinemada Yılmaz Güney, Akad, Erksan, senkretik olan, kolajlayan, yani bakıyorsunuz *western* kalıplarıyla *eastern* yapıyor, bizim eşkıyalık hikâyemizi yapıyor. El âlem çakma kovboy filmi yaparken, bir diğeri Dokuz Dağın Efesi’yle, zeybekle yapıyor bu hareketi. Biraz sinemasal yalan söylüyor, dramatik palavra sıkıyor belki, ama o aslında bir tür beyaz yalan. Ansiklopedik doğru olmayabilir o, ama ahval olarak doğru hale geliyor. Atıyorum Elia Kazan *Zapata*’yı yapıyorsa o da *Hudutların Kanunu* veya *Ağıt*’ı yapıyor. Gene uluslararası, evrensel bir dil kullanıyor, ama yerli grameri, yerli dili. Bir manada mütercim de olabiliyor, aynı zamanda kendini de koruyarak. Yerlinin mütercimliğini yapıyor. Adaptasyon diyemiyorum, 19. yüzyıl Türk tiyatrosunun Molière’ini alıyor, oradaki Tartuffe’ü burada İvaz yapıyor. Onu yapmak yerine yerlileştiriyor, modifiye ediyor. Aslında aynı formu kendi karakter ve kodlarından üretiyor.

Şimdi ben de *Dondurmam Gaymak*’ı yaparken bir Muğlalılar efsanesiyle falan yapmadım, ya da yerelcilik saplantısıyla yapmadım. Koca bir yeni gerçekçilik deneyimi vardı geride. İtalyan neorealizmi, biçem olarak da, biçim olarak da, içerik olarak da. Koca bir *ajitrenler* [*agit treni*], *agitproplar* [kışkırtma propagandası] vardı. Sovyet devrimi öncesi ve sonrası, meydan tiyatroları, meydan sinemaları, hatta Moskova meydanında Nazım anılarında anlatıyor, kamyondan inmişler şak perdeyi koymuşlar, şak makineyi koymuşlar ve film izlenmeye başlamış falan. Şimdi Brezilya *Cinema Novo*’cuların var, yine dünya sinemasının *underground* yapımları var. Ben de orda Ege’de geçen, kendi kasabamda geçen hikâyeyi, kendi kasabamın şivesi, yerelliğiyle ki o da bir kültürel kayıt, nazal n, henüz n ile m arası olan ses, Türkmen lehçesi ve *soundu*, gırtlığa değil burna atılan ses, bu sesin kendi linguistiği, veyahut etimolojisi ve esasen de fonatiği içeren bir kayıt. Çünkü yeni kuşaklar kitle iletişimden sonra artık şiveli konuşmuyor. O şivenin kendine özgü bir kavramsallaştırma, bir telakki dünyası da var. Bu da kayda geçsin, o coğrafyada geçsin, o coğrafyanın insanların *gestus*larıyla, beden dilleriyle nakledilsin, anlaşılmazsa da hiç önemli değil, beden diliyle olayın seyri zaten anlaşılacaktır. Kaldı ki

biz oturup da bir Vietnam savaşı filmi çekmiyoruz. Bir dondurmacının canhıraş mücadelesini aktardık. Şunu yaptık orada aslında eğer türkü diyeceksek, onu evet curayla çaldık, sazla çaldık, darbukayla değil defle çaldık, bendirle çaldık. Kabak kemane kullandık. Yani gerçekten yerel enstrümanlarla bir meseleyi aktarmaya çalıştık. Mesele ne kadar evrensel olursa olsun yerel enstrümanlarla çaldık bunu.

Entelköy'de biraz aranjman gibiydi. Biraz daha hafif batı müziği gibi. *İftarlık Gazoz*'da ise Rock gibidir. Basgitar, davul atakları, bir sürü enstrüman. Sinema ilminin bize öğrettiği konvansiyonel kodlar, politik referansların genişliği ondan sonra. Zaten "gazoz" tek başına sembol olarak çok moderne, kapitalizme ait bir şey. Dolayısıyla buralarda yerellik tamam, yerel olma tamam, ama yerelci ya da yerlici değil, değilim. Orada taassup başlıyor. Evrenselcide de taassup başlıyor. Cinin başladığı yerde tanım ve sınır başlıyor. Ama yerellik, yerlilik benim istesem de kaçamayacağım bir şey. Bundan da keyif aldığım açık. Bunu önemsiyorum, çünkü her anlatımın bir coğrafyası olmalı bence, jeneriğine bakmadan.

Pervin Soydemir: Yani sanatın mutlaka bir coğrafyası olmalı mı diyorsunuz?

Yüksel Aksu: Evet, ülkesini bilemem, ama bir coğrafyası olmalı. Sanatın, kültürün esasen sinemanın mutlaka bir coğrafyası olmalı. O coğrafyada da kültürel, sınıfsal, iktisadi, sosyo-ekonomik bir sürü kodları da açıklamalı. Üretim ilişkileri tarihsel pozisyonu, sınıf durumu sosyo-kültürel yapısı, bunların tınıları, renkleri olmalı. Belki Arhavi'de çektiğiniz bir film ile Ege'de çektiğiniz ya da Urfa'da çektiğiniz bir film, karşı Yunan adasında çektiğiniz bir film kadar benzemeyebilir birbirine. Yani karşısı daha çok benzeyebilir.

Pervin Soydemir: Evet tam da bu noktada şunu sorayım. Genel olarak Ege ve Ege kültürü üzerine bunu bilinçli yaptığımızı ve kültürel izlerin kalması için bunu yaptığımızı söylüyorsunuz. Bir televizyon diziniz var *Sevdaluk*. Karadeniz insanların daha hareketli olduğu, coğrafyanın etkisinin insan özelliklerinde belirleyici olduğu söylenen, daha hırçın bir doğaya sahip bir bölgemiz. Buna göre daha sakin bir Ege var, insan yaşamına ve kültüre yansıyan. Bu farklılık sizin çekimlerinize yansdı mı? Kültür farklılığı sizi nasıl etkiledi?

Yüksel Aksu: Şöyle bir kere İbn-i Haldun'un sanırım, dibi de Herodot'a dayanan "Coğrafya kaderdir" diye bir sözü vardır. Kaldı ki psikoloji ilminin coğrafya okulu, ekolü coğrafyanın insan kaderi üzerinde, insan hayatı, kültürler ve medeniyetler üzerindeki etkisini baskın, hatta belirleyici bulur. Ben coğrafyanın belirleyici değil etkin olduğunu düşünenlerden biriyim. Aynı zamanda coğrafyanın modern öncesine kadar, yani özellikle sanayi devrimi öncesi çok belirleyici olduğunu ama sanayi devrimi sonrası ve dijital devrimden sonra o kadar belirleyici olmadığını, olmayacağını çünkü insan ve toplumların doğaya müdahaleleriyle artık...

Pervin Soydemir: Arada fotoğraf çekeceğim.

Yüksel Aksu: Tabii tabii... Bir kontrol mekanizması var. Yani sonuçta örneğin Arabistan'da artık klima var, İsrail istediği domatesten istediği şeyi üretebiliyor. Bilimin bu aşamaya gelmesiyle etki nereye vardı onu bilemem. Ama kadim tarihten baktığımızda insanlığın son iki yüz yılından öncesi çok daha uzun bir evre. Coğrafyanın kader olduğuna inananlardan birisiyim ve kısa sürede insan davranışlarını etkilediğini, kültürel, hatta genetik kodlarından aktarıldığını düşünüyorum ve kısa vadede kolay kolay çıkacağına da inanmıyorum. Dolayısıyla Karadeniz'in inişli çıkışlılığı, hamsinin kıpırdaklığı doğal olarak horona yansıyor. Bu benim tezim değil, zaten bilinen bir tez. Ege'nin yavaşlığı ve

sakinliği, ama parlayınca ani çıkışı, Orta Anadolu'nun kanaatkârlığı, Güney Doğu'nun engebeli arazi ve inişli çıkışlı haletiruhiyesi filmlere yansıyor doğal olarak. Coğrafya okulunun coğrafyanın, kültürler ve insan kişilikleri üzerindeki belirleyiciliğine inanıyorum. Bu harslarına, *gestus*larına, *geist*larına da sirayet ediyor. Kafkasların dağlık bölgesinin bu kadar savaşıcı olması ve vatan kuramaması, Yine Arnavutluk'un, yine Sahra insanının, tropikal insanın muhtemelen kendilerine has bir sürü şeyleri var. Bu büyük bir konu ve benim ampirik hayatımda bu farklılıkları ayırt etmeye çalışan birisiyim. *Sevdaluk*'da da o coğrafyanın dinine, kültürüne sadakate azami özen gösterdim. Çok Ege kadar hâkim olmadığım için olabildiği kadar yapmaya çalıştım. Mesela genel olarak bir dizide senaryo alınır, üç gün sonra oyuncu sete çıkar. Ben oyuncuları bir ay önceden götürüp şive çalıştırdım. İnek sağılacaksa inekle, engebe çıkılacaksa oradaki davranış biçimleri, ani hareketler, dilinin *soundu*, sesi falan öğrenmeye, öğretmeye çalıştım ve o inişli çıkışlı coğrafyayı resmetmeye başladım. Ama bir popüler kültürde, bir popüler alana hizmet ettiğiniz bir yerde ister istemez başka coğrafyalara nakledebilmek için bir ortalama değer tutturmak zorundasınız anlaşılır kılınması için. Mesela komple Muğla şivesi, komple Karadeniz şivesine gitseniz ya da o haletiruhiyeyi resmetmeye kalkışsanız paylaşılması çok zor olabilir. Mesela o dizinin ortasında Ayten Alpman şarkı söylemeye başlar. Oraya da beyaz dünyanın, bir merkezin radyoyla, televizyonla ulaştığını, oranın sadece horondan ve Kâzım Koyuncu'dan ibaret olmadığını, aynı zamanda Erkin Koray'ın da, Pink Floyd'un da oralarda dolaştığını, Beethoven'ın da dolaştığını görebiliyorum yani. Mesela kotun üzerine yaşmak giydirdim, bazılarında yelek vardı, yerel yelek altında kot pantolon var, öyle çünkü. Diğer türlü otantizm avcısı, folklorik bir yönetmen yaratır ki o sıkıcı. Bazı dizilerde oluyor çok berbat. O kötü altmışlı yıllar tiyatrosu gibi oluyor. Çok müsamere gibi oluyor.

Pervin Soydemir: Şimdi filmlerinizde yer alan din unsuruna gelmek istiyorum. Filmlerinizde İslam ve tasavvuf var. İnsan yaşantısı, Anadolu'da yaşanan din var. Tüm bunların sizin filmlerinizde farklı aktarıldığı konuşuluyor. Sizin filmlerinizde dini farklı tanımladığınız üzerine bir konsensüs var. Örneğin [Nuri Bilge Ceylan'ın] *Kış Uykusu*, [Özer Kızıltan'ın] *Takva* filmlerine baktığımızda oralardaki bir din adamıyla, tabir yerindeyse daha katı, ceberut bir din adamı imajıyla, sizin filmlerinizde işlenen din adamı görüntüsü, imajı çok farklı. Bu farkı niye görüyoruz? Böyle yaparak bu topraklarda böyle bir farklılık olduğunu mu göstermeye çalıştınız? Bunu mu görüyoruz aslında, siz neyi yansıtmaya çalıştınız? Son dönemde *Anadolu İslamı* diye adlandırılan durumu mu yansıtmaya çalıştığınız?

Yüksel Aksu: Şimdi o bahsettiğiniz arkadaşlarda da ve muhtelif çalışmalarda da anlattıkları yalan değil, benim anlattıklarım da doğru; çünkü din adamı denilen en nihayetinde Allah yapısı bir kul, yani senin benim gibi bir kul. Bunun içinde de erdemlisi var, bunun içinde de erdemsizi var, paracısı var, hikmetlisi var, sapığı var, engin gönüllüsü var, bir mürşit, bir seyir haline gelmiş insanlar, kutup yıldızı olmuş şeyler var. Şimdi benim dini ya da dinsel şeylerim biraz önce ne konuşmuştuk, sanat eserlerinin bir coğrafyası olması gerekiyor. Bu coğrafyanın üzerinde koyun var, keçi var, cami var, kümbet var, bedesten var, ev var, cadde var, yol var, kahve var, kerhane var, var da var. Ne varsa ben onu resmediyorum aslında. Bu ekstradan eklektik olarak seçilmiş, dizayn edilmiş, tanzim edilmiş bir din telakkisi olmadığı için kıymet veriyor seyirci.

Pervin Soydemir: Eleştiriler de alıyorsunuz aslında, bunları filmlerinize bilinçli olarak mı yerleştiriyorsunuz diye.

Yüksel Aksu: Eee o kadar değil, o zaten Türk'ün paranoyasında biliyorsunuz, solcusunda sağcısında fark etmiyor, bizi Cenabı Allah yaratmış diyelim, tabiat bizi paranoyak doğurmuş, paranoyak da gönderiyor. Şimdi eleştiriler tabii ki günün sonunda biz dört başı

mamur başyapıtlar ki, başyapıtlarda eleştirilir, ama genel olarak Müslüman kesiminde, laik kesiminde, anti-laik kesiminde bu kontrastlar ihmal edilmiş kontrastlar. Yani “Müslüman” diyorum, arkasından hemen “Laik” koyuyorum. Bu zaten öğrenilmiş ve dizayn edilmiş bir kontrast. Bir kişi hem laik hem Müslüman olabilir, bir kişi hem laik hem ateist olabilir, insan hacca gidip, beş vakit namazında olup laik olabilir. Bir başkası laik olup gerici olabilir. Bir tek laiklikle bitmiyor iş, laiktir de adam karısını dövüyordur, çocuğunu okutmuyordur. Namus davası için kardeşini öldürüyordur, ama adam siyasal tanım olarak bir şeydir. Ben güncellerin bize öğretilmiş yüklenimler tasnifler yerine kadim tasnifleri daha değerli buluyorum. Yani ben mesela İslamcıyı anlatmıyorum, Müslümanı anlatıyorum. Arada fark var. İslamcılık bir imalat, *cı* çünkü. Hz. Muhammed’in İslamcı olduğunu düşünmüyorum, Müslüman. Tasavvuf da Müslüman, İmâm-ı Â'zam Ebû Hanîfe de Müslüman. Kurtuluş mücadelesine katılanlar da, karşı çıkanlar da Müslüman. Bir eserin coğrafyası varsa o coğrafyanın üzerindeki üretim ilişkisinden, ekilen biçilen buğdayına, ürününe, zihin telakkisinden mitolojik kodlarına kadar bir sürü şeyi doğal olarak resmetmek zorundayım. Dolayısıyla üç filmim taşrada geçiyorsa, modern ile pre-modernin karşılaşma ekseninde, kavşağında geçiyorsa kırdada, *Entelköy*'de komün köyümüz var, onlara mescit yaptırmadım mesela, yapmazlar ama köyde mescit var. Ben aslında kendi dünya görüşüme, ideolojime, yüklenimlerime ya da seyircime, partime her neyse o aidiyetlerime değil, tarihe ve gerçeklere sadakat göstermek zorundayım. Sanatçı olarak ben fotoğraf çekiyorum. Fotoğrafi elleyip, allayıp pullayıp *fotoshop* yapamam. Dolayısıyla ben hangi imamı gördüysem, ne tür din adamı gördüysem, kıymetlisi kıymetsizi ve genel olarak da bir sanatçı olarak tarihin, coğrafyanın, sosyolojinin içerisinde kıymetli olana gözümü dikiyor ve kameramı oraya yöneliyorum. Bu Bedrettin de olabilir Yunus Emre de olabilir. Niye Kuyucu Murat değil, niye çember sakallı bir gericinin peşine düşmüyorum? Hazzetmiyor, sinematografik bulmuyorum. Sevmiyorum. Niye katil bir solcunun, kendi yoldaşını öldüren, infaz eden adamların filmini yapmıyorum? Çünkü bu bana sinematografik ve kıymetli gelmiyor. Kıymetsiz geliyor. Bana göre o tür tırnak içinde kadim etikaya göre tarihin çöplüğüne gitmeli, sinemanın konusu bile olmamalı. Ama bu demek değildir ki Raskol'un [Raskolnikov] korkusu, *Suç ve Ceza* yazılmasın.

Pervin Soydemir: İz kalmamalı diyorsunuz.

Yüksel Aksu: Bence öyle, ama bu demek değildir ki Raskol'un korkusu, ya da *Suç ve Ceza* yazılmasın. Bu demek değildir ki kötülükten iyiliğe bir şey çıkartılmasın. Bu benim alanıma girmiyor şimdilik. Tabii ki [içinde] katil [olan] öykülerim, tabii ki bir sürü şeylerim olacaktır, ama bunu metin belirliyor, öykü belirliyor, konjonktür belirliyor, tarih belirliyor. Yani söylediğim gibi sanatın coğrafyasından kastım sadece düz ova, plato, dağ, yayla, krater gölü değil, toplam ambiyansı, atmosferi kastediyorum, sinema bir atmosfer sanatı. Hikâyelerim kötücül bir imamı, kötücül bir solcuyu şimdilik var etmedi. Bundan sonra yapabilir mi bilmiyorum, ama dine bakış açım herkesten değilse de belki de çoğu insandan farklı.

Dine pozitivistimden devralınan, Avrupa pozitivistimden devralınan, Comte'dan, Machiavelli'den devralınan, özellikle skolastik kiliseyle, yuvarlak hesap bin yıla uzanan dönüşümün inşa ettiği din kavrayışı ve bunun Türkiye modernitesi tarafından bize naklini doğru bulmuyorum, eksik buluyorum. “Komple yanlış” diyemem, ama eksik buluyorum, çünkü Hristiyan iktidarı ve skolastisizmi ve Hristiyan şeriatı varken ve çok iyi örgütlenmiş tarikatlar, kavrayışlar, telakkiler varken, Fransız sistemler, Cizvitler, bir sürü şey, Yahudi ırkçılığının yanında Yahudi kabalizmi de var. İslamiyet'te de Hz. Ali, İmâm-ı Â'zam Ebû Hanîfe'ler, Hasan Hüseyin'ler kadar Emeviler de var, Muaviye de var. Kiminle ilgilendiğiniz kadar hikâyenin kime devredildiğiyle ilgili bir şey bu.

Birincisi dine bakış açım, tırnak içinde ortodoks bir pozitivist, Batıcı bir kişi gibi değil, ikincisi ortodoks Marksist gibi değil, Marksist gibi bakıyorum din meselesine. Eğer Türkiye’den referans arayacak olursak Dr. Hikmet Kıvılcımlı’nın yazdıkları, çizdikleri, oralarda hikmetli ve kıymetli aradığı şeyler, İbn-i Haldun’un yazıp çizdiklerini söyleyebilirim. Yine batı literatüründe Ernest Bloch’un, Walter Benjamin’in, yine Latin Amerika’nın devrimci hareketindeki teoloji ve teleoloji ilişkilerinden, *kurtuluş teolojisinden*, oradaki yoksullarla birlikte olan rahiplerin inancının kıymetini, yine Bloch’daki, Benjamin’deki mesiyanic inanca, Baba İlyas’ların, Bedrettin’in, Yunus Emre’nin Müslümanlığını Kuyucu Murad Paşa’nınkinden yeğ tutuyorum; çünkü iktidarın diniyle dinin kendisi aynı şey değil. “Araçsallaşmış din” ile “din” bana göre farklı.

Din bana göre insanın ezeli ve ebedi şeylerinden birisinin merhemi ki o da şu: İnsan ezeliyetini henüz bilmiyor, ebediyeti ile de ilgili olarak somut ve kesinleşmiş bilgileri yok ve olarak maalesef ki doğada ölümlü olduğunu lojik olarak şimdilik bilen yegâne varlık insan. Hem ölümlü hem de yaşam içgüdüğü var. Dinin bu manada çok önemli bir terapi ve ihtiyaçtan doğan durumu var. Aslında terapi demeyi çok da doğru bulmuyorum, çok teskin edici, çok gayba ilişkin, yani fizik ötesi dünyaya ilişkin bu da çok insanca bir şey, birtakım tasarımlar olduğunu oturursunuz bunu bir kültür tarihçisi olarak, mitolojisiyle, kültür tarihiyle, üretim ilişkisiyle ki bununla ilgili yığınla çok kıymetli literatür var, [Mircea] Eliade gibi. Başka bir bağlamda ele alırsınız.

Ancak meşhur bir lafı vardır, yanılmıyorsam Abdullah Cevdet’in “Havasın dini ilimdir, avamın ilmi dindir” diye, Alman materyalist Ludwig Büchner’den esinlenerek söylediği. Din ve mitolojik kavrayış biçimi bir mental yapı örgü olarak önemli bir şey, birincisi bu. İkincisi zaten kültürlerin, tarihlerin, insanlığın mirasına kıymet veriyorsak, gelenekle ilgili Marx’ın tezlerine bakacak olursak burada bir birikmiş, rafine olmuş, imbiikten geçmiş durum var.

Mesela Kıvılcımlı’nın bir cümlesini -şimdi birebir hatırlayamam ama- mesela cennet tasarımını çok devrimci bir tasarım olarak görüyorum, o da şu, “Bu bir ütopya” diyor, “insanlık için, kadim bir ütopya ve kitlelerin bilincine, bilinçaltına, ruhuna yerleşmiş eşitlikçi ve adil bir dünya tasarımı, bunu öte dünyaya nakletmiş olabilir, ama bu tasarım ve bunun peşinde olma durumu devrimci bir durumdur ve bunu devrimci dinamiğe eklemlemeliyiz” diyor, eğer o taraftan bakarsak. Ben devrimci mühendislik için söylemiyorum bunu. Bana göre bir sanatçı olarak hayatın içinde cinayet varsa gösteririm, din varsa gösteririm, bilim varsa gösteririm, kadın varsa, doğa varsa, işte ürün varsa ben bunların resmini yapıyor ve genellikle de kendi optimistik durumumdan dolayı iyimser şeyleri gösteriyor onları tercih ediyorum.

Pervin Soydemir: Anladım, dolayısıyla da iyimserliği ve sizin gördüğünüz o olduğu için filmlerinizde dinin yaşanışı, din adamlarının tavrı, bölgenin etkisi diyorsunuz.

Yüksel Aksu: Ben burada bölgeyle, kültürel, siyasal tarih referansı da veriyorum. Benim anlattığım ayrımcılık adına söylemiyorum, ama İslam bir tane, *Kur’an* bir tane ama Müslümanlık milyon tane. Dolayısıyla burada yine Marksist bir cümle kuruyorum. Praksis, Türk-İslam Praksisi, geçerin monoteist praksisidir ve kıymetlidir, hemhaldir. Sarıkeçililer’de de bunu buldum, İmâm-ı Â’zam Ebû Hanîfe’nin metinlerinde de bunu buldum. Kendisi bir düşünce suçlusudur. Yani Türk-İslam dedikleri şey bize faşistlerin [19]60’lı yılların soğuk savaşında öğrettiği kılıç kalkan ve şey değil, Türk-İslam denilen şey Karacaoğlan, Yunus Emre, Hacı Bektaş-ı Veli, Abdalan-ı Rum dervişleri [Anadolu dervişleri]. Buralardaki taassup dışı kozmopolit, yani formel olmayan daha çok *gönül gözü* dediğimiz. Bunun Anadolu’da bin yıla uzanmış bir tekabüliyeti var, çünkü Anadolu birçok büyük dinin, ilahi dinin, bir sürü de panteist, politeist ritüelleri bünyesinde taşımış

bir geçiş bölgesi. Dolayısıyla bu heterodoksi kendisini ortodoks Sünni diye tanımlayan yerlerde bile var. Sadece bana göre son otuz yılın doktriner İslam'ında iş değişti. O da zaten Müslüman değil İslamcı oluyor. Başka bir şey tasarım oluyor, doktrin oluyor, kısaca başka bir şey oluyor; çünkü diğerinden bahsediyorum, ben de bunu bilerek de yapıyorum, doğru.

Pervin Soydemir: “Bilerek ve isteyerek yerleştiriyorum” diyorsunuz.

Yüksel Aksu: Evet, bilerek ve isteyerek yapıyorum, zevk alıyorum birincisi, ayrıca doğru da betimlemiş oluyor, yoksa bir ayağı eksik kalır. Dikkat edin koca bir Türk sineması kllyatına, önemli bir oranda sabah ezanı gün doğarken okunur. Bu bilgisizlik. Basıp geçtiğin toprakta sen namaz saati, namaz ne demek, imsak ne demek, oruç ne demek, altı nedir, üstü nedir, kim nerden devralmıştır bilmiyor isen ben bunu kendimde eksiklik olarak görürüm. Ben Türk sinemasında oryantalist bakış açısıyla Müslümanlık kavrayışını doğru bulmuyorum ve bu konuda ezberi bozmuş birisiyim. Yer yer Yılmaz Güney de bunu bozmuş birisidir. Mesela *Umut*'ta namazlar, abdestler, diğer filmlerinde de başka bir kullanımdır, bu kullanımda değil aslında biz gerçeği, hayatı, bir şeyler söylüyoruz, yani din denilen şey sadece bize soğuk savaşın ya da pozitivizmin c gibi gösterdiği şey değil ki. *Komşusu açken tok yatan bizden değildir* meselesidir aynı zamanda.

Son beş yüz yıldır neredeyse dini kurumları elinde tutan havas ya da ulema, böyle olduğu içindir ki sekiz yüz yıldır bir tane icadı yok, koca bir coğrafyanın ya da bin dört yüz yıldır. E şimdi burada bu benim meselem değil, bu ilahiyatçıların, toplumbilimcilerin meselesi. Ama Cumhuriyet döneminde “Milli mücadele caizdir ve çok kıymetlidir” diyen Adana Müftüsü de, karşı çıkan Konya'nın Müftüsü de, Menemen olayının da, aynı zamanda Elmalılı Hamdi [Yazır] yazımını da bizden, kimi nasıl nerden tercih ettiğimize bağlı.

Cumhuriyetin özellikle birinci dönemi bir  yüz, dört yüz yıllık inanılmaz ortodokslaşma gösteren ulema ve özellikle şeyhülislam tarafından bir tortu, bu tortudan sahih hadislere, sahih pratiğe gitme çabası. Yani oradan baktığımızda din tarihiyle ilgili çok iri kıyım şeyler söylemek istemem, ama İbn-i Sina da İslam alemi, İmam Gazali de Aristotelesçi ama İmam Gazali de içtihat kapısı kapanmış. “Artık bu saatten sonra yoruma gerek yoktur” deyip kapatıyor, bu ne demek beni hiç ilgilendirmiyor. Ben İbn-i Sina'ya da, Gazali'ye de, Aristoteles'e de bakarım. Ama toplamda dinle ilgili gericilik yaftası durup dururken de ortaya çıkmıyor.

Daha 1980'lere kadar “Televizyon haram” diyen tarikatlar vardı bu ülkede. Ama hatta ve hatta birçoğu televizyon kanalı kurdu. Bu tarikatlar ve inanılmaz yobaz içtihatlar yapan, korkunç taassup sahibi insanlar var. Bunlar var, sonuçta Sivas katliamını kendine “Müslüman” diyen adamlar yaptı. Dolayısıyla ben ne dini aklama ne de din iyidir ne kötüdür diye bakmam, bu denklemler, bunlar benim dışımda şeyler. Ben Dostoyevski Hristiyanlıkla ne kadar ilgileniyorsa, Bergman Hristiyanlıkla ne kadar ilgileniyorsa, Pasolini ne kadar ilgileniyorsa, ya da Fellini, ben o kadar ilgileniyorum ve doğru resmetmeye çalışıyorum. Sadece ilahi dinler, ya da monoteist dinler de değil benim alanım. Benim filmlerimde alanımda panteist şeyler de bulunur, aradığımız zaman politeist, panteist şeyler bulursunuz. “Dondurma” da amfitiyatrodaki keçiler, satirler, pagan bir sürü şey bulunur. Yani siz din çalıştığımız için daha çok din konuşuyoruz [şu anda], yoksa arkasındaki sosyolojisi de çok güçlüdür. Acıttık sanırım, yemek yiyelim.

Pervin Soydemir: Tekrar zaman ayırdığınız için çok teşekkürler, umarım ortaya keyifli, başarılı bir metin çıkacak...