

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TASAVVUF BİLİM DALI

YÖNETMEN MESUT UÇAKAN'IN İÇSEL YOLCULUĞU:
ANKA KUŞU

Yüksek Lisans Tezi

İsmail ÇAKMAK

Ankara, 2024

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TASAVVUF BİLİM DALI

YÖNETMEN MESUT UÇAKAN'IN İÇSEL YOLCULUĞU:
ANKA KUŞU

Yüksek Lisans Tezi

İsmail ÇAKMAK

Tez Danışmanı:
Prof. Dr. Vahit GÖKTAŞ

Ankara, 2024

T.C
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
TASAVVUF BİLİM DALI

YÖNETMEN MESUT UÇAKAN'IN İÇSEL YOLCULUĞU:
ANKA KUŞU

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Vahit GÖKTAŞ

Tez Jüri Üyeleri

Adı Soyadı

1. Prof. Dr. Mustafa AŞKAR

2. Prof. Dr. Vahit GÖKTAŞ

3. Doç. Dr. Sevim ARSLAN

Tez Savunma Tarihi: 13/09/2024

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Prof. Dr. Vahit GÖKTAŞ danışmanlığında hazırladığım “Yönetmen Mesut Uçakan’ın İçsel Yolculuğu: Anka Kuşu (Ankara, 2024) adlı yüksek lisans tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

22/10/2024

İsmail Çakmak

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
KISALTMALAR	II
ÖN SÖZ.....	III
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	2
SİNEMA, SANAT, İDEOLOJİ.....	3
1.1. Sinema Sanatının Mazisine Dair	3
1.2. Sinemanın Diğer Edebi Türlerle İlişkisi.....	6
1.3. Sinemanın Dili, İdeolojisi ve Sinema Akımları.....	10
İKİNCİ BÖLÜM	29
TÜRK SİNEMASI, 1970'LERDE SİYASİ İKLİM, MİLLİ SİNEMA	29
2.1. Türk Sinemasının Tarihçesi.....	29
2.2. 1970'lerin Siyasi İkliminde İslâm ve Millilik Düşüncesi.....	40
2.3. Milli Sinemanın Doğuşu, Gelişimi ve Türk Sinemasındaki Yeri.....	55
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	71
MESUT UÇAKAN VE SİNEMASI	72
3.1. Mesut Uçakan'ın Hayatı ve Sinema ile Tanışması.....	72
3.2. Anka Kuşu'na Kadar Mesut Uçakan'ın Filmografisi.....	78
3.3. Mesut Uçakan'ın İçsel Yolculuğu: Anka Kuşu.....	91
SONUÇ	111
KAYNAKÇA	115
EK 1: YÖNETMEN MESUT UÇAKAN İLE GÖRÜŞME.....	122
ÖZET.....	126
SUMMARY	127

KISALTMALAR

AP	Adalet Partisi
Bkz.	Bakınız
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
ev.	Çeviri/eviren
der.	Derleyen
DP	Demokrat Parti
ed.	Editör
haz.	Hazırlayan
MCH	Milliyetçi Cephe Hükümeti
MHP	Milliyetçi Hareket Partisi
MNP	Milli Nizam Partisi
MSP	Milli Selamet Partisi
MTTB	Milli Türk Talebe Birliği
sad.	Sadeleştiren
trc.	Tercüme

ÖN SÖZ

Sinema, yedinci sanat olarak kabul görmesinden sonra hızlı bir ilerleme sürecine girdi. Fotoğrafa da çok şey borçlu olan sinema, görüntülerin ve daha sonra seslerin birleştirilmesi ile kâmil münhasır bir sanat olarak belirdi. Dünyanın birçok ülkesine yayılan sinema, toplumun kendi kültürel faaliyet alanı içinde kendisine has bir yol izledi. Kimi zaman bir konuyu dile getirdiği, kimi zaman da bir propaganda vasıtası olarak kullanıldığı bilinmektedir. Sonrasında sinema varlığı ve gidişatı üzerine kafa yoranlar kameranın neyi göstermesi gerektiği konusunda belli fikirler öne sürmüşlerdir. İtalya’da Yeni Gerçekçilik, Fransa’da ise Yeni Dalga ile bu fikirlerin bir tezahürü olarak kendini göstermiştir. Bu akımların temsilcileri sayılan yönetmenler de akımın fikirleriyle uygun filmler ortaya koymuştur.

Türkiye’de kısmen de olsa dünyada görülen akımların da etkisiyle yeni görüşler ortaya atılmıştır. Toplumsal Gerçekçilik bu etkinin tezahürü olarak kabul edilebilir. Gelişen akımların yanı sıra, dış etkiye kapalı, tamamen milli değerlere dayalı adı milli sinema olan bir akım da kendisini göstermişti. İslâmi ve milli değerleri önceleyen bu akım üzerine zaman içinde çok düşünülmüş ve tartışmalara konu olmuştur. Yücel Çakmaklı’nın öncülük ettiği akım, o zaman sinemaya meyli olan İslâmi gençlik hareketi tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Bu ilgililerden biri de günümüzde filmleri hâlen tartışılan Mesut Uçakan’dır. 1975’te *Gençlik Köprüsü* filmi ile sinemaya adım atan yönetmen, sonrasında birçok filme imza atmıştır. Özellikle filmlerinde “Müslümanca” bir bakışın derdine düşen ve bu fikrinde kendi sınırları içinde direnen Uçakan, konuları farklı olsa da filmlerinde kendi ilkelerine riayet etmeye çalışmıştır.

2007 yılında vizyona giren *Anka Kuşu / Bana Sırrımı Aç*, çektiği filmler arasında benim içsel yolculuğum dediği filmidir. Filmde insanın metafiziksel tarafını anlamaya çalışan Uçakan, yine kendine has bir tavırla konuyu ele almıştır. İnsanın yaşadığı bu serüveni bir seyrü sülûk olarak yansıtan yönetmen, kendisine ve çevresine yabancılaşan insanın özünü bulma gayesini kadraja almıştır. Bunu kimi zaman teolojik kimi zaman da felsefik bir söylemle harmanlayan yönetmen, insanın kurtuluşa ermesini işlemiştir. Filmin içinde bazı aksaklıklar olsa da yönetmenin beyanına göre verdiği mesaj yerine ulaşmıştır.

Böyle bir tezin vücuda gelmesinde desteğini her daim hissettiğim, sıkıntılarında hemdert olan kıymetli hocam Prof. Dr. Vahit Göktaş’a, eseriyle yolumuza kandil olan Tasavvuf Anabilim Dalı Başkanı Prof. Dr. Mustafa Aşkar’a ve bütün yoğunluğu arasında teze

zaman ayıran Mesut Uçakan'a müteşekkirim. Sevgili annemin ve babamın dualarını da unutmak ne mümkün. Ayrıca çalışmalarına her daim omuz veren Esra Selçuk'a da teşekkür ederim.

İsmail Çakmak



GİRİŞ

1. Araştırma Konusu, Problemi ve Kapsamı

1970'lerin siyasi ikliminde İslâmi gençlik hareketinin önemli bir yeri vardır. Zaman içinde bir dönüşüm yaşayan MTTB'de gençliğin fikri karargâhı olma rolünü üstlenmiştir. MTBB'nin gençlik hareketi mezkûr yapılanmanın içinde kurduğu kulüplerle o dönemde kendine önemli bir faaliyet alanı açmıştır. Kurumun bünyesinde açılan sinema kulübü, daha sonrasında yönetmen olacak bir kuşağının öncüsü olmuştur. Bu yönetmenlerden biri de Mesut Uçakan'dır. Milli sinemanın da can bulduğu bir dönemde sinemaya başlayan Uçakan, İslâmi duyarlılığı ihtiva eden filmler yapmıştır. Tabi ki bugün bulunduğu yere gelmek için de büyük mücadeleler vermiştir. Bu araştırmanın konusu; kendisinin beyanıyla "içsel" yolculuğum dediği 2007 yılında vizyona giren "*Anka Kuşu / Bana Sırrını Aç*" filmidir. Çalışmada Uçakan'ın çektiği filmlerin genel bir değerlendirilmesi yapıldıktan mezkûr filmi anlamaya yönelik bir çaba içine girilecektir. Film; özünde manevi bir varlık olan insanın, maddi dünyadaki çırpınmalarının sebeplerine eğilmektedir. Ayrıca insanın yaşadığı yabancılaşmanın "ne"liği ve insandaki tezahürü problemi de araştırmanın dertleri arasındadır. Çalışmanın tarihsel bir zemine oturması açısından İslami gençlik hareketlerinin önem kazandığı döneme de değinilmiştir.

2. Araştırma Amacı ve Önemi

Uçakan'ın gençlik yıllarının mahsulü olan *Türk Sinemasında İdeoloji* kitabına İslâm ve tasavvuf diye bir bölüm açmıştır. Gençlik yıllarından beri tasavvufa aşinadır. Bu yıllardan itibaren fikri sancılara düştüğünü ve bir merhem aradığını dillendiren yönetmen, *Anka Kuşu* filminde bunu tamamen aşikâr etmeye çalışmıştır. Modern dünyada kendine yabancılaşan insanın, içindeki metafiziksel çalkantıların peşinde seyrü sülûktan geçerken insanın ne gibi engellere karşılaştığı ve bunlarla nasıl mücadele ettiği konusu film ile rabıtalı olarak işlenmiştir. Bu yaparken de tasavvufi kaynaklar ile filmdeki anlatımın birleşigi yerlerin kodlarına değinilmiştir. Türk sinemasının zaman içinde star sinemasından yönetmen sinemasına kaymasına bağlı olarak *Anka Kuşu*'nun yönetmenin iç dünyasına yönelik bir film olması açısından da önemi haizdir. Bunların sadece teolojik göndermelerle değil, felsefik bir veçhe ile ortaya konulması *Anka Kuşu*'nun dikkate değer başka yönüdür. Böylelikle yönetmen, esasında kendisinden menkul bir film ortaya koymuşsa da aslında bütün insanların bu

tür bir yolcuğa nazmet olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Türk sinemasında dini filmler dışında *Anka Kuşu*'na benzer yapımlar olsa da mezkûr film kâmilten bir arayışı konu edinmesi cihetiyle farklı bir yerde durmaktadır. Bütün bunlardan mülhem, çalışma amacı; iç yolculuğuna çıkan bir insanın, modern zamanın çıkmazlara düşerek bunlardan kurtuluş reçetesi olarak tasavvufi bir seyrü sülûktan geçmesini ve değişimlerini anlamaya yöneliktir.

3. Araştırma Yöntemi ve Kaynakları

Araştırma Mesut Uçakan filmlerindeki genel çerçeve analiz edildikten sonra, özelde *Anka Kuşu* üzerine yapılan incelemeler üzerinden kendisine bir mecra tayin etmiştir. Sonrasında Uçakan'ın film hakkındaki bizzat kendi beyanları ve bazı filmler ile mukayese eden incelemeler esas alınmıştır. Konu hakkında yazılan kitap ve makaleler de görüşler de araştırmaya dâhil edilmiştir. Özellikle gazete ve dergi yazılarındaki müspet ve menfi yazılardan yola çıkılarak yönetmene ve filme yönelik tartışmalar üzerinde durulmuştur. Sadece *Anka Kuşu* üzerinden bir değerlendirme yerine benzer bir konu ile bir yıl önce gösterime giren *Takva* filmi ile mukayese edilerek *Anka Kuşu*'nun oturduğu zemin anlaşılmaya çalışılmıştır. Film, ayrıca 1999 yılında vizyona giren *Matrix* ile de kimi bazı benzer yerleri olduğu şeklindeki yorumlamalara karşılık, hakikate varma konusunda iki filmin müttelik olduğu ve ayrıştığı noktalar üzerinden de kıyasa gidilmiş ve bunların dayandıkları dinsel kaynaklar da konuda edilmiştir. Yönetmen, diğer benzer yapımlara göre hakikat üzerine geliştirdiği söylem ile de farklı, içten gelen bir metot sunmuştur. Bu metodun filmde nasıl işlendiğinin ve verilmek istenen mesajın da bir analizi yapılmıştır. Analizde tasavvufun belli başlı kaynaklarına da başvurulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA, SANAT, İDEOLOJİ

1.1. Sinema Sanatının Mazisine Dair

Sinema yedinci sanat olarak rüştünü ispat ettiğinde, artık kendini kabul ettirmiş ve sanatın şubeleri içinde kendine yer bulmuştur. Bu sanat anlayışının sacayaklarını da hareket (devinim), görüntü ve ses üzerine kurdu. Fakat sinema evvelinde “münferit” bir sanat olmaktan ziyade özünde resim, fotoğraftan çok parçalar vardı. Bu durum sinemanın görsel bir olmasıyla da alakalıydı. John Berger’e göre insan önce görmüş, çevresini tanımlayarak (görerek) dünyadaki mekânını böyle belirlemişti.¹ İnsanın dünyaya gelmesiyle görme eylemi arasındaki zamansal aynılık, diğer organlara göre öncüldü. Bu noktada onların ilk sanatsal başarıları arasında mağara resimlerini saymak da yanlış bir yorumlama olmayacaktır. Taşınabilen sanat eserlerinde olduğu gibi, zaman içinde mağara sanatında da değişik tarzlar ortaya konmuştur. Bazı çalışmalar göstermiştir ki bu resimler daha önce yapılan resimlerin üstüne yapılarak bir “etkinliğe” dönüştürüldü. O dönemde resimlerin konuları insanların hem sık gördükleri hem de korktukları hayvanlar olmuştu. Resimlerin iptidai şartlarda yapılmasına rağmen “enerjik” ve “canlı” olması o dönem betimlemelerine ait diğer bir başarıydı.²

İnsanın tarih öncesinin ve günümüzün koşulları değerlendirildiğinde “tekinsiz” yaşama/dünyaya olan karşı duruşlarından biri de hadiseleri ifade etme adına resimde ete kemiğe büründü. Resimin insana dair içsel duyguların bir neticesi olarak “müşahhas” zemin elde etmesi de uzun bir maziye sahipti. Berger’in de ifade ettiği gibi, insanın yıllar boyunca içinde didinip durduğu varoluşsal çilelerin nihayetindeki hedefi insanın yer edinme derdinden başka bir şey değildi. Bu söylem minvalinde resim, bizim etrafımızda ve mütemadiyen belirip kaybolan görünürün olumlanmasıydı. Resim, kaybolma korkusunun da bir tetikleyicisiydi. Bazı mağara resimlerinde neye hizmet ettiği çok muğlâk olsa da hayvan figürlerinin yanında, insan figürleri de görünmeye başlamıştı. Bu noktada resim yapma güdüsü de gözlemden veya ruhtan gelen bir histen ziyade bir karşılaşmanın ürünüydü. Resim bu yorumlamadan müteşekkil bir “biçim verme” eylemiydi.³ Bütün bu birikimle on altıncı yüzyılın sonlarının,

¹ John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman (İstanbul, Metis Yayınları, 2014), 7.

² Robert J. Braidwood, *Tarih Öncesi İnsanları*, çev. Bilgi Altınok (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2008), 105-106.

³ John Berger, *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*, çev. Bülent Somay (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 27-28, 29-34.

büyük sanatçıları olarak öne çıkanların ressam ve mimarlar olması tesadüf değildi.⁴ Özellikle Rönesans hareketi ile sanat -doğal olarak resim- kendi içinde çok fazla değişim geçirdi. Rönesans ve benzeri hareketlerin tezahür etmesinde toplumsal alanda yaşanan bir takım siyasal, kültürel, sosyal, ekonomik değişimler vardı. Orta Çağ'da Avrupa'daki inanç ve kurumlar Rönesans ile biçim değiştirdi, yerini başka kurumlara bıraktı. 15. ve 16. yüzyıllardaki bu değişimin yaşanmasına neden olan güç ise coğrafi keşiflerdi. Avrupa'daki müreffeh hayatın artmasıyla, Orta Çağ'ı tahakküm altına alan Hristiyanlık ve uygulamalarına da bakış değişti ve daha sorgulayıcı bir düşünce tarzı gelişti. Tarihte "aklı" önceleyen bir zihniyet yapısı Avrupa'da köklü değişimler getirdi. Bu durum Avrupa'nın dünya görüşüne ve hayat tarzına da sirayet etti ve bu muhitte sert devrimlerin olmasını körükledi. Sonrasında yaşanan Endüstri Çağı da "sanatsal gelişimlerin" rotasını ve ana temasını tamamen değiştirdi, bu durum birçok sanat dalının tarzında ve yapısında yeniliğe/değişime sebep oldu.⁵ Esasında bütün bu zaman zarfında -birçok devirde- sanat yönetici güruhunun çıkarlarına hizmet etti. 1500-1900 yılları arasında Avrupa sanatı farklı formlar içinde kapitalin erkine dayanan yönetici sınıfın tekelinde kaldı. Kapitalin toplumsal hayata aksetmesi resim sanatına da tesir etti.⁶ Resim sanatı kendi içinde sanata yeni katkılarda bulunurken, yeni bir sanat dalı da ortaya çıkmaya başladı. Bu hareketin ilk hamlesi profesyonel bir fotoğrafçı Edward Muybridge (1830-1904) tarafından geldi. 1877'de dörtlü koşan atların ayaklarını yere nasıl yerleştirdikleri üzerine kafa yormaya başlamasıyla, insanların hayli uzun zamandır üzerine düşündükleri bir konuyu açığa kavuşturdu. Bunun için deneyler yapmaya başladı ve yirmi dört fotoğraf makinesinden oluşan bir sistem/düzenek kurarak bu karmaşık yapıyı çözmeyi başardı. Dörtlü koşan atların ayaklarının hızını ardı sıra birleştirerek bir görüntü kaydetti. Bunun yanında Fransız fizyolog Etienne Marey de hayvanların hareketlerini kayıt eden bir cihaz geliştirdi.⁷ 1886'da Fransız gökbilimci Pierre Jules-Cesar Janssen (1824-1907) bir "fotoğraf revolversi" yapmayı başardı. Bundan sonra gerek teknik gerekse de çekim üzerine önemli merhaleler kaydedildi. Thomas Alva Edison (1847-1931) ve yardımcısı İngiliz William K. L. Dickson'un (1860-1937) günümüzde de kullanılan 35 mm.'lik kenarları delikli (perforeli) filmi icat etmeleriyle sinema dünyası başka bir boyut kazandı.⁸

Bu birikimlerden mülhem, fotoğraf makinesinin icadı ile de anlık görünümün birbirinden ayrıldı; zaman kavramı da düşünce anlamında yeni bir boyut kazandı. Fotoğraf

⁴ André Bazin, *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener (İstanbul: Doruk Yayınları, 2011), 276.

⁵ Esen E. Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar* (İstanbul: Phoenix Yayınları, 2017), 18-21.

⁶ Berger, *Görme Biçimleri*, 86-87.

⁷ Roy Armes, *Sinema ve Gerçeklik*, çev. Zeynep Özen Barkot (İstanbul: Doruk Yayınları, 2011), 18.

⁸ Giorgio Vincenti, *Sinemanın Yüzyılı*, çev. Engin Ayça (İstanbul: Evrensel Yayınları, 2008), 22-23.

makinesinin bulunuşu insanın görünüşünü de değiştirdi. Görünen nesneler başka anlamlar ifade etmeye başladı. Hatta makinenin bulunuşunu, mezkûr bulunuştan önceki resimlere olan nazarı da farklı bir mecraya getirdi.⁹

Bu iki sanatın birikimi ile sinema varsıl bir fabrikatörün çocukları olan Fransız Louis Lumière ve Georges Méliés ile ete kemiğe bürünecektir. Lumière, 1895'te, Paris'te, Grand Cafe'de bulunan "İndian Room"da ücret mukabilinde ilk gösterimini yaptı. Sinemayı ilk etapta bir "endüstri" olan kuran Lumière, daha sonra onu "gerçek" yaşamı kaydetme aracı olarak görmeye başladı. Onun ilk filmlerinin gerçekçi olmasının altında yatan bu özelliğidir. İlk film gösterisini yapana kadar da elli kısa film çekmişti. Bu filmlerin konusu; gerçek hayat içinde yaşanan "günlük" hadiselerden ibaretti. İlk filminde Lyon'daki fabrika işçilerini karşıdaki evin penceresinden çekmişti. Diğer filmleri de buna benzer doğallığın ürünüydü. Filmlerindeki gerçekçilik o kadar insanlara tesir etmişti ki ilk filmi olan "*Bir Trenin Gara Giriş*"nde insanlar treninin gerçekten üstlerine geldiklerini düşünerek koltukların altlarına gizlendikleri söylenir. Lumière'nin, ölümünden birkaç yıl önce Fransız sinema müzesine bağışladığı filmler bugün için bizlere zengin bir kaynak sunar.¹⁰

Sinemaya önemli katkıları olan diğer kişi de sihirbaz, illüzyonist olan Georges Méliés'di. Başlarda Lumière'yi taklit ederek başladığı sinemaya, tesadüfen bulduğu söylenen çeşitli hile efektleri koymasıyla maruf oldu. Bunun için mesleğinin ve bir tiyatrodaki (Robert Houdin) çalışmasının imkânları asla göz ardı edilmemelidir. Méliés, hemen hemen her türde film çekti. Bunun dışında birçok ve farklı konularda reklam filmleri ile de sinemaya katkılar sağladı. Montreuil'deki stüdyosunda (yerlilerin ayaklanması, Martinik'teki yanardağın püskürmesi vb.) gerçek yaşamda meydana gelen olayları mahirane bir üslupla taklit etti. Görüntülerin kayda alınması, kameranın yaşamın içine girmesi önceleri sessiz sinema ile kendine bir mecra buldu. 1920'lerin sonlarında sesin tezahürü ile sinemanın reel veçhesi daha çok gündeme gelmeye başladı. Büyük Britanya'da öncü belgesel yönetmenleri (Paul Rotha ve John Grierson) ve kuramcıları Hollwood'un ciddiyetsizliğine karşılık belgesel filmin eğitici ve müspet yanlarının işlevselliğini savundu. 1940'ların başında İtalyan eleştirmen ve yönetmenler Yeni Gerçekçiliğin temellerini attı ve 1950'li yıllarda bunu Yeni Dalga akımı takip etti. Bir sinema eleştirmeni olan André Bazin, sessiz sinemacılardan bakiye kalanları, sinemanın özü olarak kabul edilen kurgu ya da montajın varlığı görüşünü sorguladı. Siegfried

⁹ Berger, *Görme Biçimleri*, 18-19.

¹⁰ Armes, *Sinema ve Gerçeklik*, 22-25.

Kracauer, *The Theory of Film* (1960) kitabında sinema ve fotoğrafın reel işlevlerden ilham alarak bir sinema estetiği oluşturmaya çalıştı.¹¹

Sonuç olarak sinemanın sanatın resim, fotoğraf gibi şubelerinden istifade ederek zaman içinde kendi özgü bir sanat dalı olarak gelişimini tamamlaması bazı süreçlerden geçerek meydana gelmiştir. Sinemayı salt olarak bu iki sanatın mahsulü saymadan, fakat bu iki sanatın birikimlerinden mürekkep olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

1.2. Sinemanın Diğer Edebi Türlerle İlişkisi

Sinemanın bir sanat olarak “nevi şahsına münhasır” bir yer etmesine kadar diğer edebî türlerle rabıtası inkâr edilemez. Bunlardan ilki, tiyatro ikincisi de edebiyattır. Aslında bu noktada ikisinin de sanat olarak kabul gördüğü düşünülürse sanatın ne olduğuna dair soruların cevabını aramak belki de daha makul bir görüştür. Tarkovski’ye göre her sanat dalının zuhurunda “ruhsal” bir ihtiyaç vardır ve çağın derin sorunlarının bir mesele olarak gündeme gelmesinde büyük bir rol oynar. Tarkovski’nin sanatçıyı vasıflandırması da şöyledir:

“Sanatçı sakın, soğukkanlı olmak zorundadır. Heyecanını, konuya olan özel ilgisini dışa vurmaya da seyircisine içini dökmeye de hakkı yoktur. Kendisini heyecanlandıran her şeyi olimpiyat sükûneti denebilecek bir biçime dönüştürebilmelidir. Ancak bunu başardığında anlatabilir sanatçı, kendisini heyecanlandıran şeyleri.”¹²

İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi sanatı insanlara zorla fikirler benimsetmek olarak değil, aksine insanlardan fikirler almak olarak yorumlar. Çünkü sanat, yargıda bulunma makamı değil, bilgi ve öğretme mecrasıdır. Bu noktada sanatçının görevi sorunları gün ışığına çıkarmak ve bu sorunlara kafa yormaktır. Kıyamet sonrası senaryolarıyla tanınan yönetmen Michael Haneke, sanatı ve insanın onunla bağını çok beşeri bir zeminde kurar. Ona göre “canı yanmayan” insan sanatla uğraşmaz. Üreten insanın bir derdi de bir şeyleri telafi etmektir. Zaten “ideal” bir toplumun sanata ihtiyacının olması da beklenemez ve dünyada yaşayan herkes bahtiyar olsaydı muhtemeldir ki sanat olmayacaktı. Haneke, sanatın merkezine bir erdem olarak “doğruluğu” koyar. Eğer bir söylemi olacaksa; sanat statükoya ve kaosa karşı bir estetik heyecandır. Haneke, insanın oluşturduğu sanatına kendisinin bir değer biçmesine

¹¹ Armes, *Sinema ve Gerçeklik*, 19-20, 26-27.

¹² Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Mazlum Beyhan (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2017), 72.

de mesafeli bakar. Bir yapıtı değerlendirme işi kesinlikle başkalarının işidir. Ona göre insanın kendisine bir “sanatçı olma” payesi biçmesinden daha kerih bir durum da yoktur.¹³

Bir sanat olarak sinemanın oluşumundan itibaren başka sanatlarla olan bağı üzerine kafa yorulmuştur. Sinema diğer sanatlara göre daha yakın tarihli -genç- bir maziye sahiptir. Tiyatro, resim, müzik gibi dallar neredeyse tarih kadar eskiye gitmektedir. Sinema bütün bu sanatların bir bileşeni -ya da finali- olarak değişim sürecini tamamladı. Sinema mezkûr sanatlara göre daha hızlı mesafe kat etmiş, diğer sanatlarla olan uzaklığını kısa sürede kapatmaya çalışmıştır. Kendisinden daha eski sanatları taklit yoluna gitmesi de -uyarmalar, alıntılar- anlaşılabilir bir tutumdur. Ne kadar farklı yorumlar yapılsa da tiyatro hâlen sinemanın babası konumundadır. Şunu kabul etmek gerekir ki sinema; tiyatro ve edebiyatın mirasçısıdır. İkisinin de uyum içinde olması için gayretler sarf edilmiş olsa da bunda çok muvaffak olunamamıştır. Örneğin uyarlamalarının -Hamlet vb.- sinemanın iptidai olarak yapıldığı dönemlere denk düşmesi büyük şansızlık olmuştu. İlk dönem filmleri, uyarlamanın gerçek biçiminin oluşturulmasına yeterli olacak düzeyde değildi. Ayrıca yine aynı dönemlerde sinema üzerine entelektüel tartışmalar yapacak yetişmiş kişilerin olmaması da ayrıca başka bir eksiklikti.¹⁴

Özünde sinemanın diğer türlere göre daha genç olmasına rağmen birbirleriyle olan etkileşimleri düşünüldüğünde kaynak olarak birbirlerini beslemelerini de kabul etmek zorundayız. Fakat sinema sanat biçiminden çok sosyolojik ve endüstriyel bir olgudur. Uyarlanan bir eser, aynı zamanda popüler olmanın alanına girmekteydi. Esasında garip tecelli şuydu; biz sıklıkla olmasa da doğruyu Stendal ile hiç haşır neşir olmamış, onu bilmeyen bir film tacirinden öğrenebiliyorduk. Tabî ki bir edebî eserin ekrana gelirken içinde bir şeylerin değişmesini de doğal karşılamak gerekir. Bu durum seyircide “hoşnut olmak” ve eserin “orijinalini okuma” isteği uyandırır. Son tahlilde uyarlama girişimlerinin, edebiyata ve kültür birikimine bir zararının olmadığını bilmek gerekir. Neticede edebiyat uyarlamalarının ziyadeleşmesi de sinemanın saflığına zeval getirmeyecektir.¹⁵

Sinema kendi içindeki var oluş serüvenine devam ederken, diğer sanatlarla olan bağı devam etse de bir sanata dönüşme sürecinin roman ve tiyatrodan bağımsız olacağının sinyallerini vermiştir. Çünkü verdiği bazı duygular açısından sinema ile tiyatronun ayrımlarının olduğu aşikâr bir durumdur. Sinema, izleyiciyi sakinleştirirken, tiyatro aksine

¹³ Thomas Assheuer, *Yakın Plan Haneke*, çev. Nazlı Pakkan (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013), 6-7.

¹⁴ Bazin, *Sinema Nedir?*, 63, 66-68.

¹⁵ Bazin, *Sinema Nedir?*, 73, 79.

izleyiciyi heyecanlandırmaktır.¹⁶ Abbas Kiyarüstemi'ye göre sinema gösterirken bir taraftan da sınırlayıcı bir yapı üzerine kuruludur. Bu sınırlayıcılık, bencilcedir. Neticede gerçekliğin bir yüzeyini görüyoruz. Yönetmen olarak seyirciyi ve bakış açısını sabitliyoruz. Hâlbuki bu noktada yapılması gereken seyircinin rolünü daha fazla hesaba katmaktır. Seyirci müdahil ve aktif olarak filmin yapısında etkin ve inşa edici bir sürece dâhil edilebilir.¹⁷

Sinemanın ve tiyatronun “seyirlik” iki sanat olmasına rağmen türlerinin farklı olmasından dolayı bazı ayrımlarının olması anlaşılabilir bir durumdur. Bazı kesimlerce tiyatronun, sinema önünde bir handikap olduğunu ileri sürse de aksine “filmleştirilmiş tiyatrolar” bunun tersini ispat eder. Çünkü sinemanın, tiyatronun uzun mazisini reddetmesi ve ondan etkilememesi neredeyse imkânsızdı. Neticede on yedinci yüzyılda Racine ve Molière'in ortaya koyduğunu elân Charlie Chaplin tatbik etmeye çalışıyordu. Filmleştirilmiş tiyatroların en büyük problemi, sahneden harekete geçişte çeşitli engellerin olmasıydı. Neticede bir tiyatro oyunundaki hareketin, film uyarlamasıyla benzeşmesine ya da aynı olmasına gerek yoktu. Sinemadaki illüzyon, tiyatrodakinden farklıydı. Ekranda tüm aldatmacıların işlenme sahasıydı ve zorunluluktur.¹⁸

İyi işlenmiş, filmleştirilmiş tiyatronun umumi halk tarafından da tiyatronun iyi bir şekilde anlaşılmasını sağlayacaktı. Sonuçta sinema gibi bir sanatın önünde tiyatro kandil olmak durumundaydı. Örneğin, “Henry V” filmi. Bu filmde önce insanlar Shakespeare hakkında az buçuk bilgileri vardı, en azından onun varlığından haberdardı. Onun sinema ile bir şiirsellik kazanması, doğal olarak Shakespeare hayranlarını birdenbire artırdı. İnsanların büyük çoğunluğu tiyatroyu estetik bir mutluluk olarak makbul karşılarken, sinemanın “moda” olduğunu düşünmekteydi. Olumlu koşullar sağlandığında sinemanın yararlı bir işlev kazacağını düşünenler de hali hazırda mevcuttu. Tiyatronun temel unsurlarına zarar vermeden, sinemanın malik olduğu “estetik” ve “sosyolojik” yararın iyi değerlendirilmesi elzemdi. Eski filmler, tiyatrodan aşikâr görünmese de gizliden bazı unsurları almıştı. Sinema esasında klasik tiyatroya eş değer bir yapı içinde kendine bir yaşam alanı açmıştı.¹⁹

Sinemanın doğuşundan itibaren melez bir tarafı vardır. Bunun yanında karşıtlıkları da içinde barındırmaktadır. Örneğin, tiyatro uyarlamaları dışında roman uyarlamaları da sinemanın can damarlarından biri olmuştur. Romanın yaşamak için sinemaya ihtiyacı olmasa da sinema roman gibi “hazır” metinlerin varlığını lehine kullanmayı bilmiştir. Fakat filmi,

¹⁶ Bazin, *Sinema Nedir?*, 103.

¹⁷ Jean-Luc Nancy, *Filmin Apaçıklığı / Abbas Kiyarüstemi*, çev. Tacettin Ertuğrul (İstanbul: Küre Yayınları, 2013), 98, 100.

¹⁸ Bazin, *Sinema Nedir?*, 106, 112.

¹⁹ Bazin, *Sinema Nedir?*, 114-115.

romanın zayıf ve geçici versiyonu olduğunu düşünmek çok da yanlış olmayacaktır. Zaten sinemaya uyarlama yapılırken, onun kendine ait yöntemleri olduğunu görmezden gelmemek gerekir. Örneğin, Robert Bresson'un, Georges Bernanos'un aynı adlı kitabından sinemaya uyarladığı “*Bir Taşra Papazının Güncesi*” filmi metnin tamamına sadık kalarak çekilseydi ortaya şimdikinden daha farklı bir film çıkardı. Belki de özgün metne tam manasıyla bağlı kalmak seyircide başka bir nazar geliştirebilirdi. Metnin kadraja girerken farklı bir şekilde işlenmesi, iki sanat dalının dilinin, yönteminin farklı olmasıyla alakalıdır. Şüphesiz romanın münferiden bir manası vardır. Onun okuyucu üzerindeki tesiri bir filme büründüğü zaman daha farklı şekilde görünecektir. Hülasa; bütün bunlar olumsuz bir hava estirir gibiyse de genç bir sanat olarak beliren sinema, edebiyat uyarlamalarından zarar görmeyecektir, aksine edebiyatı besleyecektir.²⁰ Sinema tarihine bakıldığında, sinemaya uyarlanmış çok sayıda edebiyat eseri mevcuttur. Fakat bir türün başka bir türe uyarlanması beraberinde bazı sorunları da getirmiştir. Bu durum çoğu edebiyat uyarlamasında yönetmen ile yazar arasında çatışmaları da körüklemiştir. Çünkü bir edebiyat eserini doğrudan/birebir sinemaya diline uyarlamak oldukça zordur. Sinema diline uyarlanan bir eser, artık varlığının çok büyük kısmını bu dilin imkânlarına bırakmak zorundadır. Çünkü edebiyatın dili yazı iken; sinema senaryo, çekim vs. gibi alanlarda sinematografik bir dil kullanmaktadır.²¹ Burada şunu da unutmamak gerekir ki dünyada şöhrete ulaşmış yönetmenlerin yaşam öykülerine bakıldığında mutlaka bir sanat ile bağı rabitası olduğu dikkat çeker. Sanat ile olan bu ilgisi ya aile çevresinden gelir ya da kendi özel merakındandır. Şairleriyle bilenen bir ülkede doğan Abbas Kiyarüstemi bu ilgisini babasının edebiyat ve Farsça şiirler konusunda bilgisine bağlar. Ona göre babası dönemindeki insanlardan üstün bir dünya görüşüne sahipti. Babasından aldığı ilham ile kitaplar kiralarak okumaya başlar, ablasından İran'ın büyük şairi Hafız'ın şiirlerini duyar ve daha sonra kendisi de şiirler yazmaya başlar.²²

Sinemadaki uyarlamayı bir sorun olmaktan ziyade yöntemsel bir fark olarak algılamak daha yerinde olacaktır. Çünkü bazı metinler sadece bir esin kaynağı olmuş, bu esin kaynağı da sinemanın olanakları ile estetize edilmiştir. Burada esas olan neyin ön planda tutulduğudur. Bazen bu ilişki iki türün arasında bir “egemenlik” ya da “tahakküm” alanı olarak algılansa da iki türün ürünlerini ortaya koyma şekilleri açısından kullandıkları aparatların farklı olduğunu bilmek gerekir. Metne sadakat konusunda ortaya konan çoğu fikirler bir çatışma şeklinde

²⁰ Bazin, *Sinema Nedir?*, 75, 79, 120.

²¹ Tuncay Yüce, “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”, *Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1/2 (2005), 71.

²² Mehdi Muzaffer Sâveci, *Abbas Kiyarüstemi ile Söyleşiler*, çev. Mehmet Akif Koç (İstanbul: Alfa Yayınları, 2023), 34, 39, 46.

lanse edilmiştir. Çatışma zaman içinde ön yargıların oluşmasına da neden olmuştur. Öne sürülen düşüncelerin bazıları iki sanat dalı arasında “sadakatin” mümkün olmadığını filme alınan metin ile metnin aslı arasında ille de bir paralellik olamayacağını dile getirir. Her ayrıntıya sadık kalmasını yönetmenden beklemek beyhude bir beklentidir. Netice sinema romana göre zamansal mahdutlukları olan bir sanat dalıdır.²³

Son yıllarda yaşanan gelişmeler ve teknolojinin ilerlemesine bağlı olarak sinema ürünlerinde de önemli bir miktarda artış görülmektedir. Enformasyon çağındaki değişiklikler insan yaşamının her alanına sirayet etmektedir. Yazılı/matbu olanın yerini daha çok görsellik ve hareket alırken insanın dikkatinin bunlara kayması da anlaşılır bir durumdur. Görüntü geçici bir nitelik taşısa da devinim içindeki görüntü, kâğıttaki sözcüklerden daha etkilidir. Hatta hareket ve görüntü modern çağın en önemli bileşenidir. Edebiyat ve sinemanın bu konudaki ortak paydası “kitlelere” ulaşmaktır. İki türün birbirine faydaları düşünüldüğünde yeni ufuklar açmaları da mümkündür. Sinema sanatı, geniş bir nazarla değerlendirilirse multidisipliner sistemlerle bağı düşünülmeli ve ontolojik bir alan içinde değerlendirilmelidir. Bu anlamda sinema, eklektik (çok yönlü) bir yapının sadece bir parçasıdır. Sinemanın işlevsellik yönünün tam olarak anlaşılması için diğer parçalarının da o oranda anlaşılması gerekmektedir.²⁴

Türk edebiyatında da sinema ve edebiyatın ilişkisine olumlu bakılmıştır. Bazı yönetmenler yazılı metinlerin sinema için önemli bir malzeme olduğu vurgulamıştır. Bu minvalde hazırlanan bir kitapta sinema ve edebiyat bağı hakkında sorulan bir soruya neredeyse bütün yönetmenler müspet cevap vermiştir.²⁵

1.3. Sinemanın Dili, İdeolojisi ve Sinema Akımları

Sinema genç bir sanat olması hasebiyle kendisinden önceki sanatların mirasını iyi bir şekilde değerlendirmiştir. Tabii ki tiyatro, edebiyat, resim gibi sanat dallarının mazideki kökleri eskiye gitmekteydi. Peki, tanımsal olarak diğer sanatların bir karşılığı varken sinema bu sanatlar içinde neye tekabül ediyordu? Abbas Kiyarüstemi’ye göre sinema belli metodolojiye ya da fikirler dizisine bağlı değildi. Sinemanın bir hikâye anlatma görevi var ise bunun roman daha âlâ bir şekilde yapmaktaydı. Sinema birçok şeyi içeriyor olsa da yine de

²³ Süreyya Çakır, “Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış”, *SineFilozofi Dergisi*, 2019 (Özel Sayı), 441, 443.

²⁴ Mehmet Önal, “Edebiyat, İletişim ve Sinema”, *Edebiyat ve Sinema*, haz. Fatih Sakallı (İstanbul: Hat Yayınları, 2011), 36-38.

²⁵ Detaylı bilgi için bkz. Soner Sert, *Film Çekmek / Yönetmenler İlk Filmlerini Anlatıyor* (İstanbul: H2O Yayınları, 2018).

“minör” bir sanat olarak kalmıştı.²⁶ Edebiyat ile sinema mukayese edildiğinde sinema “işbirliğine” dayalı yani ortaklaşa yapılan bir sanattır. Bir yazar eline aldığı bir kurşun kalem ile büyük bir roman yazabilir, bir ressam bir şairde münferiden eserler ortaya koyabilir. Ama sinemada böyle değildir. Hazırlanan bir istatistiğe göre orta derecede bir Amerikan filmi için takriben 246 ayrı sanat, meslek ve disiplinden insanın çalışmalarını bir raya getirmeleri gereklidir. Bu müştereklik sadece sanat yönünde değil, teknik yönünde de kendini açığa çıkarır. Sinema kendi içinde bir “iş bölümü” olan bir sanattır.²⁷

Sinemada değişik bileşenlerin bir araya gelmesiyle yapılan filmler ilk başlarda belgesellerdi. Bu aslında sinemacıların kameranın gerçek olan mekâna etkin olarak girebileceğinin de bir deliliydi. Böylelikle kamera açılarının değişmesiyle olayları farklı şekilde kadrja alınarak istenilen nesneler gösterilmiş, istenilmeyenler de dışarıda bırakılmıştır. Bu çerçevede görüntüler bir araya getirilip düzenlendiğinde reel zamana göre, onunla ilgisi olmayan farklı bir zaman meydana getirebildiği görülmüştür. Kadrja alınan hadiselerin gerçek süresine eş değer bir zaman algısı ile film çekebilme ihtimali giderek artmış ve filmin reel zaman ile mukayese edildiğinde, “bağımsız” kendi içinde bir zaman anlayışı oluşturmuştur. Aslında bu tür gelişmeler yedinci sanatın kendi içindeki gelişim hamleleriydi. Böylece sinemasal bir anlatım biçimlenmeye başlamıştır. Film ilk başında gerekli olan bir yöntemler bütünü de kendi içinde belli aşamalar kaydetmiştir. Sinema sanatının ustalarından sayılan yönetmen David W. Griffith’e göre (1875-1948) göre sinemayı yeni bir anlatım dili olarak görmek yerine, sinemayı sadece teknik bir vasıta görerek tiyatro, resim ve edebiyat gibi sanat yöntemlerini kullanma hatasına düşülmüştür.²⁸

1900’li yılların başında sinema gelişimine katkılar sağlayarak yoluna devam edecektir. Amerika dışında Fransız, İtalyan ve İskandinav sineması da belirmeye başlayacaktır. Fakat sinema araştırmacıları sinemanın anlatımsal yapısının ilk kez “bilinçli” bir şekilde geliştirilip kullanılmasında David W. Griffith’in tesirinin büyük olduğunu düşünür. Griffith’in hoşgörüsüzlük (*Intolerance*, 1916) filminde dört hikâyeyi (Babil’in düşüşü, Ugonotti’lerin katliamı, İsa’nın tutkusu ve Yargısal bir modern bir hikâye) iç içe kurgulayarak uyguladığı bu koştur kurgu, sinema sanatının ulaştığı olgunluğu gösteren en çarpıcı örnektir. Sinema, düşünce mesajları veren ve insanın etki vasıtalarından biri olarak kadim sanatlara göre artık kendine nevi şahsına münhasır bir sanat dili oluşturmaya muvaffak olmuştur.²⁹

²⁶ Cronin, *Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri*, 1.

²⁷ Onat Kutlar, *Sinema... Sinema / Yazılar-Konuşmalar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018), 11-12.

²⁸ Vincenti, *Sinemanın Yüzyılı*, 24-25.

²⁹ Vincenti, *Sinemanın Yüzyılı*, 26-28.

Sanatsal bir dil oluşturmaya başaran sinemanın bir ideolojisinin olup olmadığı konusu da gündeme gelmiştir. Bazı düşünürlere göre sinema en başından beri bir ideolojinin ürünüydü. Bu konu sinema üzerine bazı düşünce pratiklerini beraberinde getirmiş, sinema alanında yapılan bazı kuramsal çalışmalarda ve polemiklerde tartışılmıştır. Sinemanın gerçekte olan rabıtası, ideolojiye ne gibi bir katkısı olacağı, kameranın reel anlamda nasıl ideolojik bir cihaz olabileceği konu edilmiştir. Sinemanın bir vasıta olarak egemen ideolojiye hizmet ediyor olması da onun belli bir ideolojinin yayılması adına olan bir değerlendirmeyi de beraberinde getirir. Sonuçta, sinema bir yandan başat ideolojiyle arasını iyi tutsa da bir yandan da başat ideolojinin dışında ona muarız başka ideolojik yapılar için ideal bir araç olmuştur.³⁰ Aslında bu bir taraftan da sinemanın sanatının temel bileşenlerinden olan yönetmenin hayat bakışı/duruşu ile ilgiliydi. Neticede yönetmen eğer içinde bulunduğu düzenin bir parçası ise ister istemez sistemin ideolojisini kadrajına aksettirecektir. Sinema perdesi ile yönetmenin tavrına olan nazarı bu açıdan değerlendirmek gerekir. Bazı sinema düşünürlere göre sinemanın ideolojik olarak kullanılması makuldür. Çünkü sinema bunun için müsaittir bir sanattır. Filmin ideolojik boyutunun da seyircide can bulduğu andan itibaren ortaya çıktığı söylenir.³¹ Bu durum akıllara şu soruyu getirmektedir: Sinema aynı zamanda bir “propaganda” aracı olabilir mi? Sanatın meşakkatli zamanların mahsulü olduğu ve sinemanın artık bir noktaya kadar sansürleneceğini söyleyen Abbas Kiyarüstemi, bu sorunun cevabını şöyle verir:

“Sinema, asla propaganda için en uygun alan olmamıştır. Toplumda radikal değişiklikler yapma gücü yoktur. Yönetmenler, elerinde oyuncakları olan çocuklar gibidir. Dünyayı yeniden kurmak için saatlerce oynayabilirler ancak yetişkinlerin içeri girip ellerini yıkamalarını ve yemeğe gelmelerini söyleyecekleri bir an yaşanacaktır. Doksan dakikalık bir hikâyeye bir insanın kaderini değiştiremiyorsam bile belki de o kişi en azından filmlerimden birini izledikten sonra yeni bir şey düşünmeye başlar veya yazdığım bir şiiri okurken aşına olmadığı duyguları yaşar.”³²

Lenin, sinemayı sanatların en üstünü saymış, sinemanın insanı harekete geçiren vasıta olarak oldukça güçlü olduğunu fark etmiştir. Sovyet sineması, evvelinde kitleler üzerinde tahakküm kurmayı amaçlamış, siyasi bir eğitim yoluyla kitlelerin düşünce yapısı ile ilgili propaganda çalışmasını yürütmüştür. Sinema bizzat Lenin’in teşviki ile devlet bünyesinde bir

³⁰ Ertan Yılmaz, “Sinema ve İdeoloji Üzerine”, *Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1*, der. Burak Bakır ve diğ. (İstanbul: Nirengi Kitap, 2008), 65-66.

³¹ Rovshan Jafarlı, *Sovyet Birliği Döneminde Egemen İdeolojinin Azerbaycan Sinemasına Yansıması (1920-1941)*. (Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2004), 14-15.

³² Cronin, *Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri*, 53.

kisveye bürünmüştür. Çalışmaların sonucunda kısa adı VGIK olan Sovyetler Birliği Devlet Sinema Enstitüsü 1919 yılında kurulmuştur. 1918 yılında Sovyet propagandası “Ajitasyon Trenleri” ile yapılır. Sovyet döneminin en ilginç uygulamalarından olan bu trenler içindeki tam bir donanımına sahip olarak ilki doğu cephesine, diğeri ise ülkenin ücra köşelerine gitmişlerdir. Bu seferlerde ülkenin çeşitli yerleri bir film ekibi tarafından kadraja alınırken, bir yandan da bir eğlence aracı olarak film gösterileri düzenlemiştir. Seferlerde çekilen görüntüler, Moskova’ya ulaşmış ve Vertov tarafından kurgulanmıştır.³³ İran’da da benzer bir durum meydana gelmiştir. 1979 yılında Şah’ın ülkeyi terk etmesinden sonra Humeyni ülkeye büyük bir zaferle dönmüş, kurulan İslâm Cumhuriyeti’nde sinema büyük bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. En yetenekli İranlı yönetmenlerin filmleri sansürlenerek yerine devrimi ululaştıran filmlerin çekilmesi için milyonlarca dolar harcanmıştır.³⁴ Sinemanın bir propaganda aracı olarak görülmesi onun işlevinin ne olduğu konusunda bazı sorular akla getirmektedir. Öyleyse sinemanın sadece güzel vakit geçirmemizi sağlayan bir sanat olmaktan öte bir anlamı vardır. Kimi zaman güçlü bir propaganda ve iletişim aracı, kimi zaman da bir ticaret endüstrisi ve popüler kültürün bir parçası olduğu göz görülebilir bir gerçektir. Bütün bu söylemelere anlam verebilmek için sinemanın her şeyden önce bir sanat olduğunu görmemiz ve neden sanat olduğunu anlamamız gereklidir. Bazı yönetmenler ona hayatı anlatmanın “kutsal” değeri şeklinde derin anlamlar da yüklemişlerdir. Eğer bunların tam olarak anlaşılmasını da istiyorsak sinemanın kendi dilinin ve bu dilin olanaklarını keşfetmek asli bir görevdir.³⁵ Genel anlamda sinemanın geniş bir muhite hitap ettiği düşünülürse belli kaygılara sahip olmasından dolayı “gerçekliği” ne kadar aksettirdiği konusunda da bazı soru işaretleri akla gelmektedir. Abbas Kiyarüstemi sinemayı hakikati asla olduğu gibi yansıtmadığı için bir “dolandırıcılık” olarak yorumlar.³⁶ Sinemanın Aristo’su olarak kabul gören Bazin’e göre de sinema reel olanı bir bütün olarak elinde tutamaz, reel olana kıyıdan köşeden teğet geçebilir.³⁷ Hileli bir anlatım -gerçeği olduğu gibi yansıtmama- fikri daha öncede bahsettiğimiz gibi bir sihirbaz olan Méliés ile başlamıştı. Méliés gerçeği olduğu gibi yansıtmak yerine sihir ve şaşırtma kısmına ağırlık vermişti. Bugün sinemada kullanılan son teknoloji ile yapılan filmler

³³ Rovshan Aliyev, *Sovyet Dönemi ve Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması: İdeolojik Bir Bakış* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007), 9.

³⁴ Hamit Dabaşı, *İran Sineması*, çev. Barış Aladağ-Begüm Kovulmaz (İstanbul: Agora Yayınları, 2004), 25.

³⁵ Hakan Savaş, “Sinema İnsanı Anlatır”, *Sinema Neyi Anlatır*, der. Ayşen Oluk Ersümer (İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2015), 22, 28.

³⁶ Cronin, *Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri*, 8.

³⁷ Bazin, *Sinema Nedir?*, 208.

ona çok şey borçludur. Anlaşılan o dur ki sinema daha icat edilirken bile kameranın gösterdiğinin gerçek olduğuna inananlar, sihre ve büyüye inanlar olarak ikiye bölünmüştü.³⁸

Sinemanın işlevi, taze bir sanat olarak dünyayı kendi imkânlarıyla kameraya almasıdır. Bir anlatıyı, hikâyeye dökme işinin kökeni de hayli uzun bir maziye dayanmaktadır. Sinemanın anlatım tekniğinin esas unsurları olan “ses” ve “görüntünün” bir araya getirilmesiyle hikâyelerin yeni bir anlatım dili ortaya çıkmıştır. Sinema ilk olarak görsel-işitsel bir niteliğe maliktir. Bu gerçek öncelenirse bir film yazılı olan herhangi bir şeyden farklıdır. Aksine film, bir anlatım bütünlüğü içinde seyredilir ve işitilir. Bu minvalde, bir filmde estetik bir olgusal gerçeklik, hissedilir ve yaşanır. Bilimsel kurallar, kodlar yerine doğrudan zihinlere seslenmez. Her film; görüntünün, sesin, hareketin, zamanın arasındaki rabıtanın oluşun, dinamik bir bütünlüğün eseridir. Bunların bütünleşik ilişkisi de sinemanın kendisini estetik bir hakikat olarak var etmesine vesile olur.³⁹

Tarkovski’ye göre bilimin ve sanatın müşterek yanı her ikisinin de dünyayı sahipleniş biçimidir. Her vesile ile ikisinin de gayesi dünyayı tanıma, öğrenmedir. İnsan gerçekliği, öznel tecrübeler yoluyla, sanat vasıtasıyla benimser. Bilimde, insanın dünyaya dair bilgisi değişir, gelişir. Somut bir gerçekliğe vasıl olmak ve kendi içinde tutarlı olmak adına önceki bilgileri yadsır. Bilimselliği kavramak isteyen biri, mantıksal bir anlayışı geliştirmek için formal bir eğitimden geçmesi gerekir. Sanat ise herkese seslenir. Köklü bir pozitivist eğitimden geçmiş olmayı gerektirmez sanat, belli bir ruhî incelik düzeyine ulaşmak kâfidir onun için. Sanat, mantıksal düşünmez.⁴⁰ Tarkovski sinema sanatını da aynı minvalde yorumlar. Ona göre filmi yapan kişi, yalnızca senarist-psikolog gibi değil, aynı zamanda psikiyatri uzmanı gibi olmalıdır, der. Ve sanatçının soğukkanlı olması konusunda telkinlerde bulunur. Sanatçı, kendisine tesir eden bir şeyi sükûnet içinde dönüştürmelidir.⁴¹

Doğal olarak her sanatın tarihî, toplumsal ve kültürel kodları vardır. Bunlar sadece kendi içinde döngüden ibaret olmayıp psikolojik, felsefik bazı temellerinin olduğu sarıh bir gerçektir. Peki sinema felsefe ile nasıl bir rabıta sağlamıştır? Daha önce de bahsini açtığımız gibi başlarda sinema bir sanat dalı olarak kabul görmemişti. Dönemin bazı entelektüelleri yeni bir icat, yeni eğlence ve gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olduğu konusunda ısrarlı tavırları ile sinemayı görmezden gelmişlerdi. Sinemaya dair ilk tartışmalar film felsefecilerinden Noel Carroll’un sinemanın ne olup ne olmadığı mevzusunu gündeme

³⁸ Ümit Ünal, “Sinemanın Dili”, *Sinema Neyi Anlatır*, der. Ayşen Oluk Ersümer (İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2015), 12.

³⁹ Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, 198, 199.

⁴⁰ Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, 31, 35.

⁴¹ Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, 69, 72.

almasıyla başladı. Düşünce anlamında yaşanan bu ikiliklerle filozoflar ve film teorisyenlerinin çalışmaları sonucunda, sinemanın bir sanat dalı olduğuna dair argümanlar şüpheyi azaltacak seviyede azdır. Sinema filozofu olarak bilinen Deleuze, sinema ile karşılaşmanın önümüze yeni bir çıkış açacağını savunmuştur. Ona göre sinemanın kendisi, kuramını felsefesinin bütünlüğü içinde gelişen yeni imgeler ve göstergelerdir.⁴² Sinemanın daha çok “teknik” tarafına yönelen Sergei Eisenstein ile sinemanın “ne olduğu” konusuna kafa yoran Tarkovsky mezkûr sanata farklı bir boyut katmıştır. Eisenstein göre sanat kuramdan asla ayrılamaz. Ayrıca sanatta teori-patik tefriki yapılmaksızın sanatın gelişmesi düşünülemez. Eisenstein bu konuda incelemeler yapmak için bazı dilleri öğrenmiştir. Bu dillerin verdiği olanaklarla kendi kuramını ortaya koymayı başarmıştır. Onun bu çalışmaları aynı zamanda multidisipliner çalışmaların menbaı olmuştur. Çalışmalarının temeline Marx’ı koymuştur. Fakat Marksist ideolojiye körü körüne biat etmemiştir. Dogmatik Marksçılarla aralarında önemli problemler olsa da Marx ve Lenin’in düşüncesine olan bağlılığını asla kaybetmemiş, düşüncelerine bu kişilerin çerçevesinde nizam vermiştir.⁴³

Eisenstein’in sanat felsefesinde yine kendisine tesir eden Marx ve Engels’in diyalektik sistemi vardır. Ona göre varlık, birbiriyle paradoks içinde olanın birbiri üzerindeki fiillerinin sürekli değişmesidir. Bu süreçteki karşıtlık kendi içinde bir çatışma meydana getirir, bu diyalektik ilkenin kendini gösterme biçimidir. Sanatın temeli de bu çatışmadan ibarettir. Çatışmanın bir köken olması da toplumsal görevinden dolayıdır. Çünkü varlığın içindeki çelişkileri ortaya çıkarmak da sanatın vazifesidir. Bu noktada hem işler durumda olması hem de düşünceyi harekete geçirebilmesi özelliği ile sinema, sanatın bu yapısına haiz tek müşahhas sanattır.⁴⁴ Aynı zamanda Sovyetler Birliği’nde Eisenstein de içinde olduğu “Rus biçimciliği” diye isimlendirilen bir edebiyat akımı da belirmiştir. Vsevolod Pudovkin (1893-1915), Dziga Vertov (1896-1954), Aleksander Dovzenko (1894-1956) gibi yönetmenlerin yanı sıra, Boris Eichenbaum (1886-1959), Juri Tynianov (1894-1943), Osip Brik (1888-1945), Vitor Sklovski de (1893-1984) gibi teorisyenler de mevcuttur. Edebi akımın içinde olan yönetmenler ve teorisyenler sinemayı bu yüzyıl için fırsat görmüşlerdir.⁴⁵ Örneğin Vertov, sinemaya gerçeğin yeniden inşası olarak bakmıştır. Bu aynı zamanda gerçeğin yorumlanmasıydı, halka yönelik siyasal bir söylemin oluşturulmasıydı. Edebi metinlere ve tiyatro gösterilerine bağlı olduğu için Vertov geleneksel sinemayla müttefik değildir. Bunu sinemanın kendine has dilini bulması adına bir engel olarak görür. Ona göre geleneksel

⁴² Elif Nuyan, *Sinema Felsefesine Giriş* (İstanbul: Sentez Yayınları, 2016), 10-11, 13.

⁴³ Nuyan, *Sinema Felsefesine Giriş*, 15, 18-21.

⁴⁴ Nuyan, *Sinema Felsefesine Giriş*, 22-23, 27.

⁴⁵ Vincenti, *Sinemanın Yüzyılı*, 34-35.

sinemada yönetmenin vazifesi, filmin anlatmak istediği hikâye, örgü ve senaryo sınırlıdır, aksine sinemanın konusu ve öyküsü çekimlerin kendisinden ve kurgudan fışkırmalıdır. Vertov, Sovyetlerin işçi ve köylüler için sinemalaştırılmasını istemektedir, bu anlatım aracı olarak sinemanın var olmasıdır. Sinema vasıtasıyla işçiler ve köylüler kendi bilinçlerinde realiteyi keşfederek anlatabileceklerdir.⁴⁶

Gerçeklik dışında Sovyet sinemasının mevzularından biri de sinemada neyin ön planda tutulacağıdır. Eisenstein göre sinemada biçimsel/teknik sorunlar çözülmeksizin, sinemanın emeline ulaşması akamete uğrayacaktır. Eisenstein, Sinema dilini oluştururken, bu dilin kendisine uygun düşen amaçları üzerine düşünce pratikleri yapmış, bunun yöntemlerine kafa yormuştur. Tekniğin giderek artan imkânları ile sinemanın yaratıcı gücüne beynelmilel bir özellik kazandırmıştır. Çünkü sinemanın olanakları tam olarak anlaşıldığında onun evrensel barışa olan katkıları da dünyaya bir hizmet olarak düşünülebilecekti. Hatta sinema halkın terakkisine ve tesanütüne de yol gösterici olabilirdi. Bu veçheden bakıldığında sinemanın cemiyet ve kültürel hayat içinde dönüşümde müspet bir rolünün olacağı gözden kaçmamalıdır. İnsanların sinema sanatından beklentileri de yapacaklarına nazaran büyüktür.⁴⁷ Eisenstein, kuramını ortaya koyarken sinemanın temeline “kurguyu” koymuştur. Bazı zamanlar her ne kadar görmezden gelinse de “kurgu” her daim sinemanın mihenk taşı olmuştur. Fakat kurgu yapmanın da belli ilkeleri vardır. İlkelerin ana omurgası kurgu yaparken biçim ve ana tema rabıtasına dikkat edilmelidir. Böylece sinemanın gerçek ilkeleri bozulmamış olur ve sinema gerçekçi bir dile kavuşur. Kameraya sine-göz olarak bakan Vertov, kameranın/makinenin dünyayı sadece görebildiği kadar gösterebileceğini öne sürer. Ona göre Sinema edebiyatın, tiyatronun tahakkümünden çıkarılmalıdır, kurguda kullanılacak şey bizzat yaşamın kendisidir/gerçekçidir. Hülâsa sinema, gerçeğin nizam verilmiş hâlidir. Filmlerdeki dramaya da mesafeli duran Vertov, çarpıtılmış gerçekleri halka verilmiş afyon olarak yorumlar.⁴⁸ Tarkovski, sinemadaki kurgu konusuna bütüncül olarak bakar. Ona göre bir filmi meydana getiren parçaların yekpare olarak bir anlamı yoktur. Sanat eseri olarak ortaya çıkan filmin bütünüdür. Film, 1920’lerde savunulduğu gibi -Kuleşov, Eisenstein- masa başında kâmilan kurgunun ürünü değildir. Kurgu, farklı sahne ve planlar arasındaki bağı bozmamaktır, çünkü onların arasında daha önce kurgu yapılmış gibidir. Tarkovski, bu düşüncelerine ek olarak kurgunun önemsenmesini seyircinin kendi tecrübelerini kadrajda

⁴⁶ Vincenti, *Sinemanın Yüzyılı*, 43-45.

⁴⁷ Nuyan, *Sinema Felsefesine Giriş*, 29-32

⁴⁸ Nuyan, *Sinema Felsefesine Giriş*, 38, 44, 47-48.

gördükleriyle bağdaştırmaması yüzünden reddeder ve Eisenstein filmlerinde bu tavrın baskın olmasından dolayı seyircinin bir duruş sergilemesine izin vermediği görüşünü ileri sürer.⁴⁹

Hülasa; dünya sinema tarihinde Sovyet yönetmenlerin yaptıklarının hâlen biçim, muhteva ve teknik anlamda üstüne çıkılamamıştır. Eisenstein, kuram ve kurgu konusunda; Vertov, sine-göz kuramıyla ve sinemanın gerçekliği üzerine geliştirdiği söylemlerle hem Sovyet sinemasına hem de dünya sinemasına önemli katkılar sağlamışlardır. Fakat Sovyet sinemasının bu dönemine üzerine çalışmalar yaparken yapılan filmlerde sinemanın halkın üzerinde etkili bir aparat olarak kullanıldığı akıldan çıkarılmamalıdır.⁵⁰

20. yüzyılın başlarında sinema kendine bir mekân tayin ederken bazı ülkelerde gelişen sanat akımları resim, heykel ve mimarlık gibi pek çok alanda etkili oldu. Almanya’da empresyonizme ve Naturalizme karşı gelişen ekspresyonizm (dışavurumculuk) bu modern akımlardan biridir. Resimde başlayan akım, sonrasında sinemaya da sirayet etmiştir. Dönemin sanatçıları insanların acılarını, sefaletini, tutkularını görmezden gelerek sanatta uyum ve güzellik üzerine yönelmenin riyakârlıktan başka bir şey olmadığı konusunda bir fikir birliği içindeydi. Sinema sanatına ilgili olan Paul Wegener, Reinhardt’ın tiyatro eserlerinden etkilenecek 1913 yılında *Prag’lı Öğrenci* (Der Student von Prag) adlı oyunu beyaz perdeye aktarır. 1914 yılında dışavurumculuğun en tipik örneği olan Henrik Galeen’in yardımıyla eski bir efsaneden yola çıkılarak *Golem* filmi çekilir. Bu akımın tam olarak sinemaya aksetmesi 1919’da çekilen *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi* (Das Kabinett des Dr. Caligari) filmi ile olur.⁵¹

Ekspresyonizm 1920’lerin ortalarına doğru haşmetini kaybetmeye başladı. Natüralist tesirler taşıyan adını Reinhardt’ın tiyatro geleneğinden alan “kammerspiel” türüne giren filmlerdeki görselliğe yeniden nizam verilmesiyle kendini hissettirmeyi sürdürdü. Evvelinde ekspresyonist sinemanın senaristlerinden olan Carl Mayer, tiyatrocuların yolunu takip ederek onların fikirlerini sinemaya uyarladı. Arthur von Gerlach’ın tarafından çekilen *Vanina* ya da *Darağacındaki Düğün* (1922), *Griesshuus’un Günlüğü* (1924) filmlerinin senaryolarını yazan Mayer, kammerspiel türüne yaklaşmış ve bu türün teorisyeni olmuştur. Yine Carl Mayer’in senaryosunu yazdığı *Paramparça* (Scherben, 1921), *Son Kahkaha* ya da *Son Adam* (Der Letzte Mann, 1924) gibi filmler de yine bu akımın mahsulüdür. Mayer, aynı zamanda sinema

⁴⁹ Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, 116-117, 121.

⁵⁰ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 72.

⁵¹ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 72, 77, 79-80.

sanatı için önemli olan “hareketli kamera” fikrini ilk olarak ortaya atmış ve sonradan ortaya çıkacak olan “sokak filmleri” akımına giden yolu başlatmıştır.⁵²

1920’lerde Fransa’da başlayan 1930’larda varlığını sürdüren avant-garde terimi ortaya çıkar. Filmler genel olarak deneysel tarzda, yenilikçi, tecim kaygılarından uzak, sanatsallığın ön planda olduğu filmlerdir. Avant-garde sineması, önemli ölçüde resim ve edebiyat alanındaki cereyanların tesirinde kalmış, farklı akımlardan da etkiler görülmüştür. Çekilen filmler âdeta akımların bir karmasını andırır. Filmlerin içinde; Kübizm, Dadaizm, Soyut Sanat, Empresyonizm ve Sürrealizm akımlarının müşterek etkisini görmek mümkündür. Akımın öncü yönetmenleri filmlerinde mutad bir tarz yerine önceden denenmemiş, teknik ve anlatım usullerine müracaat etmişler, sinemada yeni olanaklar araştırmışlardır. Akımın ortaya çıkışı tarihsel şartların getirdiği bir zorunluluktan esastır. 1910’lu yılların ortalarında sinema endüstrisine ABD hâkimdi. Birinci Dünya Savaşı’yla dış satımı zor girdiği için, askere alınan teknisyen ve sanatçılar nedeniyle bu durum yapımcıları da güç duruma sokmuş ve Fransız sinema salonları giderek ABD filmlerinin egemenliğinde kalmıştır. Savaş ekonomisinin getirdiği ağırlık sinemayı da etkilemiş, yapılan film sayısı giderek azalmıştır.⁵³ Savaşın getirdiği olumsuz koşullar Fransız sineması için fırsat olmuştur. Fransa’da meydana gelen ekonomik sıkıntılar büyük yapım şirketlerinin işini bozmuş, birçoğu film piyasasından uzaklaşmıştı. Böylelikle film ithalatçılığına eğilimin artmasıyla Fransız sineması kendisine bir yaşam alanı buldu. Özellikle sinemanın ilk olarak Ricciotto Canuda tarafından 1911 yılında yazılan bir yazı da “yedinci sanat” olarak lanse edilmiştir. Sinemanın ilk tenkitçileri arasında yer alan Louis Delluc’un bu sanatın gelişmesinde emekleri büyüktür. Birlikte kurdukları “*Yedinci Sanatın Dostları Kulübü*” (Clup des Amis du Septieme Art) sinemanın tartışıldığı bir mahfil haline gelmiştir. Birçok alanda sanatsal faaliyet içinde olan bu kulüp yeni akımlara öncülük etmiştir.⁵⁴

Öncü akımlardan biri de yine kendini ilk başta resim alanında gösteren empresyonizmdir. Louis Delluc’un haricinde Germaine Dulac, Abel Gance, Marcel L’Herbier, Jean Epstein ve Jean Renoir gibi sanatçılar bu akımın mümessilleridir. Akım; belki Delluc’ün edebiyatla olan müspet rabıtasından dolayı Fransız edebiyat geleneğine fazlasıyla bağlı kalmış, hatta sinemayı bazen edebiyatın başatlığına sokmuştur. Akıma bağlı sanatçıların ortaya koydukları çoğu eserin edebiyat uyarlaması olması da bir rastlantı değildi. 1916 yılında ise Dadaist akım belirmeye başlar. Hugo Ball’ın bir gazete ilanı ile genç sanatçıları Zürih’e

⁵² Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 86-89.

⁵³ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 92-94.

⁵⁴ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 94-96.

davet etmesi sonucu sol görüşlü gençlerin bir araya gelmesiyle hareket bir çıkış noktası buldu. Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı olumsuzluk, kentsoylu değerlere ve mutlak estetiğe karşı duyulan bir kalkışmaydı. Akımın en önemli temsilcileri; Marcel Duchamp, Hans Arp, Francis Picabia, Kurt Schwitters ve Max Ernst'tir. Geleneğe karşı eleştirel bir tutumla gelişen hareket 1916'da kendini sanatsal anlamda ortaya koymaya başlamıştır. Dadaizm, geçerli olan tüm sanatsal eğilimlere reddiye okurken, içinde romantik eğilimler barındırmıştır. Akımın öncüleri, soyut sanatın temellerinin çok önceye dayanmasına rağmen sinemada Dadaizm sayesinde soyut sanatı da sinemaya taşımışlardır.⁵⁵

Dadaizmin sonrasında bir devam olarak Sürrealizm akımı kendini gösterdi. Kişiliğin özgürleşmesini dilin özgürleşmesine bağlayan akım, kendini daha çok bir devrim hareketi olarak gördü. İlk başlarda edebiyat muhitinde kendini gösteren Sürrealizm, sonraları resim, heykel, tiyatro gibi diğer sanat dallarında da kendini bir mekân buldu. Özellikle 1919-1939 arasında beynelmilel bir şöhrete kavuştu. Sinemayı; rüyaları, duyguları, dürtüleri ifade etmede en güçlü vasıta olarak gören Luis Bunuel ve arkadaşı Salvador Dali akımın en önemli temsilcileri oldu. Ren Clair'in beyaz perdeye aktardığı *Perde Arkası* (Entr'acte, 1924) filmini ilk sürrealist sinema saymak mümkündür. Fakat akım, senaryosu Salvador Dali ve Luis Bunuel tarafından yazılan ve yine Bunuel'in yönetmen koltuğunda olduğu *Endülü's Köpeği* (Un Chien Andalou, 1928) filmi ile özdeşleşmiştir. Ayrıca yönetmen Man Ray'ın *Deniz Yıldızı* (L'Etoile de Mer, 1928), *Zarlar Şatosu'nun Sırları* (Les Mystères du Châteaudu Dé, 1929) filmleri de yine bu akımın etkileriyle yapılmıştır.⁵⁶

1927 yılında Alan Crosland tarafından *Caz Şarkıcısı* (The Jazz Singer) filmi ile sessiz filmlerin miadı dolmuş, ses artık sinemaya girmişti. Bu gelişme bir dönemin başlamasının önünü açtı. 1929 yılındaki ekonomik bunalım birçok sektörü etkilemiş, sinema da bundan nasibini almıştı. Yaşanan toplumsal ve ekonomik kaos ortamı cemiyet içindeki birtakım çarpıklıkları dile getirmek, dönemin psikolojik ve sosyolojik yapısına işaret etmek adına filmler çekilmiştir. Mezkûr filmler; Şiirsel Gerçekçilik veya Şairane Gerçekçilik (Réalisme Poétique) akımı içinde değerlendirilmiştir. 1930'lu yıllarda Fransa'da can bulan akımın, en maruf yönetmeni, akımı Şiirsel Gerçekçilik yerine "Toplumsal Fantastik" diye adlandıran Marcel Carné'dir. 1938 yılında beyaz perdeye taşıdığı *Sisler Rıhtımı* (Quai des Brumes), 1939 yılı yapımı *Gün Doğarken* (Le Jour se Leve) filmleri ile Şiirsel Gerçekliğin bütün özelliklerinin yanı sıra yaklaşan savaşın izlerini taşıyan karamsarlık duygusunu Nihilizme kadar vardırmıştır. Bu akımın yönetmenleri; Rene Clair, Julien Duvivier, Jean Renoir'dir.

⁵⁵ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 109-112.

⁵⁶ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 119, 121, 122-125.

Akım sadece sinema ile sınırlı kalmamış Georges Bernanos, Louis Céline, Andre Malraux gibi sanatçılar, 30'lu yılların toplumsal tenkidini yapan bu akım içinde eserler vermiştir.⁵⁷

Bir diğer sinema akımı ise bu defa İngiltere'de İngiliz Belge Okulu olarak belirmiştir. Philip Dunne, belgesel filmi; deneysel, yaratıcı olan şeklinde yorumlamıştır. Dunne, belgesel filmin pergelini biraz genişleterek onu bir düşün silahı, bir propaganda aracı olarak görmüştür. Bu aynı zamanda sinemanın gerçeklikle olan bağını tartışma konusu olarak gündeme getirmiştir. Robert Flaherty bu akımın öncüsü olurken, akımın kökeninde Vertov'un sinema-gerçek kuramından yararlanmıştır. Robert Flaherty'in, *Kuzeyli Nanook* (Nanook of North) akımın ilk filmi olarak kabul görmüştür. İlk belgesel filminden sonra Flaherty, tükenmekte olan ilkel toplulukların yaşamlarını, özellikle de bunu insan-doğa ekseninde bir araya getirerek "gerçek" olanı sergilemeye çalışmıştır. Belgesellerde, insanlardan bir hikâye çıkarmaya çalışmış, kamerasını anlık bir biçimde kullanmıştır. Flaherty sineması bu gelişmelerin yanında ticari ilişkiler içinde Hollywood'a karşı yeni tarz oluşturma bakımından da önemi haizdir. Bu tarz belgesel filmler Flaherty dışında John Grierson gibi bazı yönetmenlerden tarafından da benimsenmiştir.⁵⁸ Hatta Grierson, belge filmin ilkelerini belirleyen ve nasıl olması gerektiğine dair yazılar da kaleme almıştır.⁵⁹

Savaş koşulları dünyanın sosyo-kültürel, ekonomik, tarihsel vb. birçok dengesini yerle yeksan ettiği için sinema akımları da bu koşullar içinde bir mecra çizmeye çalışmıştır. 1920'li yıllardan beri Benito Mussolini öncülüğündeki faşist anlayış ivme kazanmış, Almanya'da Nazi'lerin iktidara gelmesiyle dünya savaşa sürüklenmişti. 1945'te sonlanacak bu yıkım ülkelerde başka şekillerde kendini göstermişti. 1945'te Mussolini'nin -yani Duce'nin- halk tarafından alaşağı edilmesiyle İtalya'nın Büyük Roma olma hayali sadece hayal olmakla kalacaktı. Faşist iktidar yıllarının başlarında sinemaya fazla teveccüh edilmemişti. Daha çok Hollywood filmlerinin bir taklidi olan müzikal ve komedi türünde filmler çekilmiştir. Hükümet yalnızca tarihsel ve kendinden övgüyle bahseden filmlere izin veriyor, sinema ile ilgisini bu tavırla mesafeli tutuyordu. Ancak Mussolini'nin ağırlığını iyice hissettirmesiyle faşist hükümet sinema ile rabitasını artırdı.⁶⁰

Hükümetin bu tavrı İran sinemasına ve Sovyet sinemasına benzer bir tabloyla sinemanın propaganda aracı olarak kullanılmasından başka değildir. Sinema çevresine de el atan hükümet ülkede sinemaya koruyucu tedbirler alarak sinema endüstrisini tahakkümü

⁵⁷ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 132, 152.

⁵⁸ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 152-154.

⁵⁹ John Grierson, "Belge Film Üstüne", çev. Akşit Göktürk, *Türk Dili* (Sinema Özel Sayısı), 196 (Ocak 1968), 343-347.

⁶⁰ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 171-172.

altına aldı. Hükümetin bütün müteşebbis hamleleri pek tesirli olmadı. Bu durum ülkedeki genç sinemacıların faşist ideolojiyle aynı çizgide olmak istememeleriyle alakalıydı. Yeni Gerçekçilik akımı da bu yıllarda kendisine bir kaynak bulmuş, faşist yönetimin başat egemenliğinden farklı bir mecrada terakki etmiştir. Soğuk savaş döneminin hemen evvelinde, yerle bir edilmiş İtalya’da film endüstrisine yeni bir nizam verilmeden öncesinde Yeni Gerçekçi akım kendine uygun bir gelişme fırsatı da yakalamıştı. Bir taraftan bunlar olurken akım direnişçi politik grupların dikkatini çekmeyi başarmıştır. Diğer bir nazarla da Yeni Gerçekçiliğin gerçekle olan bağı tabi mikyasta “gerçekçi” bir tavır olarak makbul ve makul karşılanmıştı. Her şeyin “gerçekçi” bir konsepte olması stüdyo çekimlerine olan zorunluluğu ortadan kaldırmıştır. Akımın eğilimlerinin politik ve bunun haricinde ortaya koymaya çalıştığı “gerçeklikle” bir ilişkisi vardı.⁶¹

Yeni Gerçekçilik akımı İtalyan’ın faşist ve savaş döneminde olgunlaşmaya başladı. Savaş ile sona eren diktatörlük tam manasıyla bir hürriyet ortamını getirmedi. Yaşanan işgal, Nazilere karşı bir mukavemetin oluşması, cemiyet hayatında yaşanan karmaşa İtalya için başka bir anlam ifade ediyordu. İtalyan halkının bu sebepten müteşekkil dertlerini dile getiren Yeni Gerçekçilik akımı böylelikle kendini olgunlaştırma fırsatı elde etti. Bu gerçekçilik profesyonel oyuncuların kadraja girmesi yerine, çoğu oyuncunun sıradan, sadece oyuna uygun mesleklerden seçilmesi diğer akımlarla olan farklılığını ortaya koydu. Esasında filmlerde rol alan insanlardan oyunculuk yapmaları değil, kendilerini canlandırmaları istenmişti.⁶²

Akımın özüyle özdeşleşen ilk film olarak Roberto Rosselli’nin 1944’te çekimlerine başladığı *Roma, Açık Şehir* kabul edildi. Rosselli’nin filmleri hükümetin yardımıyla yapılmış olsa da ideolojik olarak uç noktalarda değildi. 1943 yılında Mussolini’nin iktidardan düşmesinden sonra, Rosselli Alman karşıtı direnişlerde yer almış, mezkûr filmi de bir direnişin hikâyesiydi. Filmin merkezinde siyasallaşmadan ziyade tinsel hususlar daha ön plandadır. Bu yüzden reel kahraman partizan değil, ulviliği simgeleyen bir rahiptir. Film ayrıca Katolik-Komünist birliğini de ululaştırmıştır.⁶³ Rosellini, o günleri şöyle hülâsa eder: *Savaştan sonra yerle bir olmuş İtalya ile karşı karşıya kalınmıştı. Sinemada da film yapanların esamesi okunmuyordu. Bazı denemeler olsa da bunlar mahduttu. Fakat her ne olursa olsun ilginç bir özgürlük havası da vardı.* Bu koşullar altında sinema ile bağını koparmayan Rosellini, *Roma, Açık Şehir* filmini çok büyük zorluklar içinde çekmiştir. Düşük

⁶¹ Pam Cook, “İtalya ve Yeni Gerçekçilik”, çev. Hasan Ramazan Yılmaz, *İlem* (Yıllık), 4(2009), 115.

⁶² Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 174-176.

⁶³ Cook, “İtalya ve Yeni Gerçekçilik”, 117-118.

bütçe ile çekilen filmi, küçük bir festivalde gösterilmiş fakat ne halktan ne de eleştirmenlerden istenilen ilgiye mazhar olamamıştır.⁶⁴

Vittoria de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* Yeni Gerçekçilik akımının bir diğer önemli filmidir. Hatta Rossellini'nin filminden daha çok bu akımla anılmıştır. Sinema eleştirmeni Bazin'e göre bu film Yeni Gerçekçilik akımının estetiğinin bütün unsurlarını bir araya getirmiştir. Film; konusunu alt tabaka insan topluluğundan bir işçinin gündelik yaşamındaki bir kazadan almıştır. Filmde doğaüstü bir şey yoktur. Her şey normal akışında seyreder. Bir işçi, Roma caddelerinde tüm gün çaldığı bisikletini aramaktadır. Fakat bisikletini bulma gayreti bir müddet sonra yerini umutsuzluğa bırakacak, kendisi de başka bir bisiklet çalmaya yeltenecektir. Burada bir hırsızla aynı durumda olmanın derin bir utancını hissetmeye başlar. Burada vurgu sadece minimal bir konuyu dillendirmek değildir. Film; o dönemde İtalyan toplumundaki büyük bir sorun işsizlik ile beraber okunduğunda anlamlı bir çabaya dönüşecektir. Konusu basit bir hırsızlık olayı olan film Yeni Gerçekçilik akımının bütün özelliklerini barındırmıştır.⁶⁵

Sinemanın ortaya çıkmasından itibaren sahnelerde önemli bir yeri olan stüdyolar bu filmde kullanılmamıştır. Oyuncuların hiçbirinin sinema ile bağı yoktur. Her şey sokaklarda çekilmiş; İşçi olan oyuncu fabrikadan getirilmiş; annesi gazetesi satıcısı olan çocuk sokakta oynarken filme dâhil edilmiştir. Yine Bazin'e göre İkinci Dünya Savaşı sonrası tek geçerli komünist film *Bisiklet Hırsızları*'dır. Filmde matematiksel bir veçhede yoktur. Hareket merkezde değildir, sadece anlatımın varlığını takip eden bir vasıta. Yönetmenin düşüncesini asla öncelemeyen film, saf sinemanın ilk numunelerinden biridir. Bazı şeyler o kadar zekice kurgulanmıştır ki her şey kendi niteliğine uygun olarak var olmuştur. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin önemli bir özelliği olarak beliren profesyonel olmayan oyuncu kullanımı ve yönetmenin düşünce yapısının öncelenmemesi *Bisiklet Hırsızları* filminde sarıh bir şekilde ortaya konmuştur.⁶⁶ Zavatti, filmin senaryosunu altı ayda yazmıştır. Bu süreçte senarist ile De Sica'yı etkileyen en önemli hadise, savaş sonrasındaki insanın yalnızlığıydı.⁶⁷

De Sica'ya göre gerçekçilik (réalisme) ile doğruculuk (vérisme) tanımları birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Doğruculuk bayağı bir belgeliktir. Oysa gerçeklik, ozansı bir yaklaşımla gerçeğin doğrudan aktarımıdır. Ayrıca De Sica, insanların duygularını, yoksulluklarını, dramlarını anlayabilecek bir istidadının olduğu sonucuna da varmıştır. Bu durum onun yaşam

⁶⁴ Roberto Rossellini, "Yeni Gerçekçilik", çev. Salâh Bırsel, *Türk Dili* (Sinema Özel Sayısı), 196 (Ocak 1968), 450.

⁶⁵ Bazin, *Sinema Nedir?*, 172.

⁶⁶ Bazin, *Sinema Nedir?*, 181, 188-189.

⁶⁷ Vittorio De Sica, "Sinema Üzerine...", çev. NijatÖzön, *Türk Dili* (Sinema Özel Sayısı), 196 (Ocak 1968), 457.

serüveniyle doğrudan alakalıydı. Düşüncelerine paralel olarak De Sica yaşamındaki tecrübesini şöyle aktarır:

“Bende çok, üstelik adamakıllı acı çektim. Gençliğinden beri düş kırıklıkları, acılar, kendi halime bırakılmalarla karşılaştım. Bu ömrümüz boyunca sürüklediğimiz, unutulmaz bir tecrübedir: İnsanın çevresine anlayışlı ve cömert gözlerle bakması, görünüşlerin ve uydurmaların ardında her insanın gizli dramını seçebilmesi gibi kesin ve gizemli ihtiyaçlarla sürüp giden bir tecrübe.”⁶⁸

De Sica, Rossellini gibi Yeni Gerçekçilik akımının usta temsilcileri düşünceleri ile sinema sanatına önemli katkı sağlamıştır. Fakat sinemanın gerçekliğe yakın olmadığı zaman sanat kategorisine girebileceğini savunan biçimci akımın şöhretli savunucusu Rudolf Arnheim göre gerçeklik estetik değeri yok ederek sinemanın sanat olma yollarını tıkamaktaydı. Buna karşılık eleştirmen Bazin, sinemada gerçekliğin estetik ile birlikte olabileceğine sıcak bakar. Biçimci kuramcılar aksine o, sinemanın gerçeğe ülfet ettikçe sanat olabileceğini savunur. Senaryonun gerçekliği, oyunculuğun doğruluğu gerçekçi filmlerin estetiğinin özüdür. Gerçeklik ve estetik birbirlerini tamamlayıcı unsurlardır. Hatta sinema tekniğinde ortaya çıkan gelişmeler sinema sanatını olduğundan daha gerçekçi bir yola sürüklemektedir. Şunu da unutmamak gerekir ki sinemanın diğer sanatlara göre gerçeği kayıt altına alma ve dışarıya yansıtılma gibi bir yeteneği de vardır.⁶⁹ Gerçekçi kuramın savunucularından ve bu konuda bir de kitabı olan Siegfried Kracauer de sinemanın gerçekliği yansıtması konusunda diğer gerçekçi akımcılarla müttefiktir. Akımın ünlü senaristlerinden Zavattini de gerçeğe bakmayı ve görmeyi öğretmesinden dolayı Yeni Gerçekçilik akımının bu niteliğinin önemine vurgu yapar. Luchino Visconti de sinemanın vazifesini, yaşayan -gerçek- hikâyesini anlatan bir vasıta olarak yorumlar.⁷⁰

İkinci Dünya Savaşı sadece İtalya için bir süreci başlatmadı, savaş birçok ülkeyi etkilediği gibi Fransa da yaşananlardan nasibini almıştı. Bu durum sinemada yeni bir akımın çıkmasına vesile oldu. İlk kez haftalık “L’Express” dergisinde François Giroud’nun “Nouvelle Vogue” olarak isimlendirdiği Yeni Dalga olarak beliren bu akım 1958 yılından beri tesirli olmaya başladı. Fransız sineması savaş yıllarında ve sonrasında dünya sinemasındaki konumu koruyamadı, Amerikan sineması karşısında irtifa kaybetti. Yüksek bütçeli filmler yerine Fransız genç izleyicisini sinemaya çekmek için hem de çok fazla risk teşkil etmemesi için düşük bütçeli yapımlara tercih edildi. Mezkûr akımın ete kemiğe bürünmesinde bir diğer

⁶⁸ De Sica, “Sinema Üzerine...”, 458.

⁶⁹ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 192-193.

⁷⁰ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 194-195.

etken Fransa'nın içinde bulunduğu toplumsal ve politik durumdu. Sömürgelerin hürriyetini isteyerek solcuları yanına alan General de Gaulle'nin 1958'de 5. Cumhurbaşkanı olması ehemmiyetli bir gelişmeydi. O dönemin Kültür Bakanı olan Andre Malraux, Fransız sinemasının gelişmesi için yeni uygulamaları devreye soktu.⁷¹

Yeni Dalga'nın önemli yönetmenleri kariyerlerine sinema eleştirmeni olarak başlamışlardı. Bunun yeri de önceki adı *La Revue de Cinéma* sonraki adı *Cahiers de Cinéma* olan dergiydi. Dergi, film eleştirmeni André Bazin, Jacques Doniol Valcroze ve LoDuca tarafından hayata geçirilmiştir. Nisan 1951'de ilk sayısı çıkan dergiye 1960'lı yıllara kadar birçok ünlü yazar katıldı. Kısa sürede oldukça fazla yol kat eden derginin akıl hocalığını Bazin üstlendi. Bunun öncesinde 1940'ların sonlarına doğru Paris'te genç entelektüellerin sinema üzerine fikir teatilerinde bulundukları bir kulüp vardı. Bu kulüp Henri Langlois'in açtığı Cinémathèque Française'ydi, kulüp 1948 yılında sinemaseverlerin buluşma noktası olmuştu. Cinémathèque sadece bir fikir mahfili değildi, 50 koltuklu mütevazı ve dünyanın çeşitli yerlerinden gelen filmlerin gösterildiği bir kulüptü.⁷²

Yeni Dalga akımının önemli isimleri Cinémathèque Française'de bir araya geliyorlardı. İsimler arasında François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol gibi ileride çok fazla ün yapacak yönetmenler vardı. Yeni Dalga'nın ortaya çıkışı sadece bir dergi çevresinde halkalanmış bir grup sinemaseverin sonradan yönetmenliğe meyletmesiyle açıklanamaz. İtalya'da şartların doğurduğu Yeni Gerçekçilik akımının Fransa'daki Yeni Dalga'ya olan tesiri yadsınamaz. Roberto Rossellini, Vittorio De Sica gibi yönetmenler stüdyo haricinde, gerçek mekânlar kullanarak repliklerin çoğu üzerinde daha önceden prova alınmadan/spontane ve usta oyuncular yerine amatörler şans verilerek mahirane filmlerin çekilebileceğini kanıtlamıştı. Yine Dalga'nın cesaret merkezlerinden birisiydi bu; sinemada yeni yolların denenmiş olması. *Cahiers* eleştirmenleri sinemayı sadece film izlemek ve üzerine kafa yormanın yanında film endüstrisini de enine boyuna düşünmüşlerdi.⁷³

Yeni Dalga yönetmenleri sinema filmlerinde hikâyenin anlatım tarzını daha çok öncelemişlerdir. Karmaşık olay örgüleri yerine, filmler daha çok kısa filmden uzun metraja dönüştürülmüş gibidir. Bu akımın yönetmenleri geleneksel hikâye anlatma yöntemlerinden koparak sıçramalı, kesme gibi dikkat çekici ve ihtişamlı teknikler kullandı. Onlara göre seyircilere film izledikleri hissettirilmeliydi. Karakterler direkt kameraya konuşur ve filmler çoğunlukla yakın plan ile başladı. Akım, edebiyatla da bağımlı sıkı kurmuştu. Balzac özellikle

⁷¹ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 199-200.

⁷² Chris Wiegand, *Fransız Yeni Dalga Sineması*, çev. Serdar Güneri (İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2011), 11, 13.

⁷³ Wiegand, *Fransız Yeni Dalga Sineması*, 10, 14.

Truffaut'nun en sevdiği yazardı. Senaryolar genellikle yönetmenler tarafından yazılmış olsa da Fransız aşk romanlarından uyarlamaların sayısı da az değildi. Kaleme alınan senaryolar da işbirliği içinde yazılmış, kimi zaman yönetmenler bazı sebeplerden dolayı projelerini değiş tokuş ettikleri bile olmuştur.⁷⁴ Truffaut'a göre bütünüyle bakıldığında 1959'da başlayan düşle, Yeni Dalga umulandan çoğunu ortaya koymuştu.⁷⁵

Yeni Dalga akımının Amerikan sinema dünyasına da tesiri olmuştur. *Cahiers* dergisinde yazan eleştirmenler ilk eserlerini ortaya koyarken, Amerikan bağımsız sinemacılarının üstadı sayılan John Cassavetes de hemen hemen aynı zamanlamayla piyasa çıkmıştı. Cassavetes, eserlerini beyaz perdeye aktarmak için ekonomik destek almıştı. Bazı filmlerinde Fransız Yeni Dalga akımının özellikleriyle açık benzerliklerde vardır. Bazı ülkelerin sinema anlayışlarını bile etkilerken, kendilerinden sonra gelen Fransız sinemacılarına da rehber olmuşlardır. Yeni Dalganın birçok yönetmenine nazaran, Luc Besson ve Leos Carax gibi yönetmenler sinemada önemli bir yer edinmiştir. Besson, 1985'te Paris'in yer altı tünellerinde geçen filmi *Subway* (Yer altı) ile erken zamanda şöhreti yakalamıştır. Leos Caeax da *Mauvais Sang* (Kötü Kan) ve *Les Amants de Pont Neuf* (Köprü Altı Âşıkları) filmleriyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Fakat tarzları "cinémadulook" diye tabir edilen Yeni Dalga yönetmenleri bazen fazla ihtişamlı ve olağanüstü olmakla eleştirilmiştir. Yeni Dalga'nın etkileri aynı zamanda son dönemdeki dijital devrimde ve Dogme95 manifestosunda hissedildi; hatta yeni nesil İskandinav sinemacıların eserlerine yansdı.⁷⁶ Kendisi dışında başka ülkelere de etki eden Yeni Dalga akımı, Türk sinema yazarlarına göre -örneğin, Atilla Dorsay- Yeni Gerçekçilik kadar makbul ve makul bir akım değildi. Çünkü Yeni Dalga, biçim üzerine kafa yorarken, içerik (öz) ihmal etmişti. Bu akımın öncü sinemacısı Godard'ın kendisi bile, tarif ettikleri, tanımladıkları akımın doğasına aykırı davranarak politik bir sinemaya yönelmişti. Fakat bu durum, her ne olursa olsun, Yeni Dalga'nın ilk modern akım olarak kabul edilmesi gerçeğini değiştirmez.⁷⁷ Son tahlilde bu akım bazı yönetmenlerle maruf olsa da Eric Rohmer, Alain Resnais, Louis Malle, Roger Vadim, Jacques Demy, Agnès Varda, Chris Marker, Jean Rouch, Jacques Rozier, Jean Douchet, Alexandre Astruc, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Eustache, akımın diğer yönetmenleri arasındadır.

1950'li yıllar sadece Fransız sineması için bir dönüm noktası değildi. Mezkûr yılların ortalarında, İngiltere'de beliren ve kökenini İngiliz belge sinemasından olan Özgür sinema

⁷⁴ Wiegand, *Fransız Yeni Dalga Sineması*, 19, 21-22.

⁷⁵ François Truffaut, "Yeni Dalga Üzerine", der. Salâh Bırsel, *Türk Dili* (Sinema Özel Sayısı), 196 (Ocak 1968), 481.

⁷⁶ Wiegand, *Fransız Yeni Dalga Sineması*, 24-25.

⁷⁷ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 235-236.

akımı (Free Cinema) da öncü olmuştur. 1947 yılında yayın hayatına başlayan *Sequence* (Sekans) ve 1951’de çıkmaya başlayan *Sight ve Sound* (Görüntü ve Ses) dergilerinde Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson yazılarında İngiliz yapımlarına şiddetli bir şekilde eleştiriler yönelterek sinemada köklü bir değişimin olması gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Bu isimler bir yandan ağır eleştiriler yaparken, bir yandan da kısa belgeseller çektiler. 1956 yılında yayımladıkları bir bildiri ile özgür sinema hareketini resmi bir ruha büründürdüler. Lindsay Anderson’un 1953 yılında kadrja aldığı *Düşler Ülkesi* (O Dreamland, 1953) isimli belgeseli özgür sinemanın ilk örneği kabul edilir. Anderson’un Küçük bir lunaparktaki yaşantıyı ele aldığı filmde, işçi sınıfının kültürel değerleri üzerine eğilmektedir. Tony Richardson ve Karel Reisz de özgür sinemanın karakterini temsil eden belgeseller çekmişlerdir.⁷⁸ Kökleri 1920’a kadar giden Amerikan deneysel sineması da kayda değer gelişmeler ortaya koymuştur. Türün ilk örneği sayılan, Charles Sheeler ve Paul Strand’ın birlikte yaptıkları *Mannahatta*’dır (1924). Belgesel film yapımcılarından Robert Flaherty’nin *24 Dolar Adası* (24 Dollar Island) isimli filmi de deneysel tür içinde değerlendirilir. Fakat Amerikan çağdaş deneysel sinemasının başlangıcı olarak 1940’lar verilir. Bu tür Maya Deren ile müsemma olmuş, onun çalışmaları ilerideki birçok türün de altyapısını oluşturmuştur. Eşi Alexander Hamid ile birlikte çektiği *Öğle Sonrası Tuzağı* (Meshes of the Afternoon, 1943) Maya Deren’in ilk eseridir. Eşi birlikte oynadığı bu film sandalyeye oturan bir kadının (Maya Deren) uykuya dalmasıyla gördüklerinin bir anda olumsuzluğa evrilmesi ve kendi ölümünü yaşamasıdır âdeta. 14 dakikalık film bir anlamda kişinin iç deneyimlerine yönelmiştir, çevresi ve objeler ona göre yeni bir hâl almıştır.⁷⁹

1960 yılı sinema alanına başka bir kapı açtı. Newyork kentinde yayımlanan *Film Culture* dergisi çevresinde haklanan bir grup bağımsız sinemacı, müşterek bir bildiriye imza attı. Bu grup; yaratıcılığı kısıtlayan, demode olmuş ve bu yönüyle de sıkıcı olan geleneksel sinema anlayışına karşı bir duruşla “bölünmez bir bireysel anlatım” olarak tanımladıkları Yeni Amerikan Sineması anlayışını ortaya koydu. Mottoları da “*para kazanmak için değil, film çevirmek için bir araya geldik*” şekildedir. Bu hareket çoğunlukla bağımsız ya da Amerikan deneysel sinemasının bir alt türü olarak kabul edilen Underground (yer altı) terimiyle anılır.⁸⁰ Hareket; film çekiminde denetlenmeyi -yani izin alınmasını- reddetmiştir. Kitap, şiir yazmak ya da beste yapmak için izin alınmadığına göre aynısı film için de geçerli olmalıydı. Sadece bu değil, dağıtım ve gösterim siyasetini de yeni anlayış getirilmeliydi. Asıl gaye; bu kadar

⁷⁸ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 238-240.

⁷⁹ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 250-254.

⁸⁰ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 260.

olagelmiş, tabulaşmış ve kırılması zor olan bütün tahakkümlere bir karşı çıkıştı. Hareket yönetmenlerin filmlerini tamamlamalarında işbirliğini, yapılacak işler içinde bir fon kurmayı planları arasına aldıklarını beyan etmişti.⁸¹ 1960'lı yıllar bu tür karşı çıkışların yılı olmuştur. Bu durum II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa sinemalarında yaşanan bunalımla ilişkiliydi. Yeni sinema hareketlerinin/akımlarının ortaya çıkışı bu anlamda tesadüf değildi. Bu anlamda Underground sinema kendisine bir mecra bularak kişisel anlatımın egemen olduğu doğaçlamaya dayanan bir tür şeklinde belirdi. Vertov ve Fransa sinemasından kendisine bazı örnekler alsa da çalışmalarında propaganda ve politik sinema anlayışına sıcak bakmamışlardı. Underground sinemanın 1968'de bütün dünyada yaşanan siyasal, toplumsal ve öğrenci hadiselerine denk gelmesine rağmen politik mevzulara meyletmemesi hayli ilginçtir. Onların asıl üzerinde durdukları, ticari sinemanın kalıplarını kırıp, bağımsız sinema anlayışı geliştirmektir.⁸² Bu sinema tarzının dünyada tanınmasını sağlayan Pop Art akımının ünlü Amerikalı mümessili Andy Warhol'dur. Esasen resim ile adını duyuran Warhol, 1963 yılında sinemaya ilgi duymuş ve ilk filmi olan *Tarzan ve Jane Yeniden Kazanıldı... gibi* (Tarzan and Jane Regained... sort of, 1963) filmini çekmiştir. Çeşitli zamanlara ayrılarak incelenen sinemasının ilk dönemlerine baktığımızda, zaman mefhumu üzerine kafa yormuştur. Bu türe dair ilk filmi *Uyku*'da (Sleep, 1963) 6 saat boyunca uyuyan bir adamın uyuması kadraja alınmıştır.⁸³

1960'lar önemli bir gelişmeye daha sahne olmuştur. Üçüncü dünyada oluşan ulus olma bilinci yeni bir sosyalist devrim çağının üçüncü dünya ülkelerinde de bir yol bulduğuna dair yaygın bir inancın önünü açmıştır. Bu durum, Afrika'nın sömürgelerden kurtuluş sürecini başlattı fakat Latin Amerika'da yaşanan ABD destekli darbeler, aslında bu devrim hareketlerinin çok da güçlü olmadığını açığı çıkardı. Fakat sosyalist bu hareketlenme üçüncü dünya ülkesindeki birçok yönetmene ilham oldu. Bu yönetmenler ülkelerindeki sömürgeci kurtuluş ve bağımsızlık süreçlerini anlattıkları, ulusal sinemayı önceleyen bir anlayışla yeni bir sinema dili geliştirdi. Bu dönemdeki iklimden etkilenen yönetmenler arasında; Türkiye'de Yılmaz Güney, Brezilya'da Glauber Rocha, Bolivya'da Jorge Sanjines, Senegal'de Ousmane Sembene, Şili'de Miguel Littin, Arjantin'de Fernando Solanas ve Octavia Getino sayılabilir. Brezilya'da yeni sinema türünün ilk örneği Nelson Pereirados Santos'un 1954-1955 yılları arasında çektiği *Rio, 40 Derece* (Rio, 40 Graus) filmidir. Ancak yeni sinema akımının

⁸¹ "Yeni Amerikan Sineması Topluluğu/Bildiri", çev. Nijat Özön, *Türk Dili* (Sinema Özel Sayısı), 196 (Ocak 1968), 492-493.

⁸² Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 263-265.

⁸³ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 266-267.

niteliklerini asıl taşıyan Glauber Rocha'dır. Yönetmenliğe *O Patio* (1959) filmi ile başlayan Rocha sömürgecilik ve açlık kültürü üzerinde durmuştur.⁸⁴

Genel hatları ile sinema tarihine bakıldığında kendisinden önceki bir sanatla rabıta kurarak ilerlediği fark edilecektir. Her ne kadar sinemanın kökeni çok eski değilse de kısa bir zamanda diğer sanatlara kat ettiği mesafeye yaklaşmıştır.



⁸⁴ Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 272, 275-276, 280.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI, 1970'LERDE SİYASİ İKLİM, MİLLİ SİNEMA

2.1. Türk Sinemasının Tarihçesi

Lumière Kardeşlerin 1895 yılındaki ilk gösteriminden sonra sinema bir icat olarak dünyada bilinmeye ve merak edilmeye başlandı. İstanbul'un maruf fotoğrafçılarından Vafiadis Lumière Kardeşler'e bir mektup yazarak yaptıkları bu icat hakkında bilgi edinmek istemişse de bu girişimi akamete uğradı. Lumière Kardeşler, çeşitli ülkelere Paris'teki gösterimden sonra yeni görüntüler elde etmek adına çeşitli yönetmenler gönderdi. Bu yönetmenlerden biri olan Alexandre Promio Türkiye'de bazı mekânların görüntüsünü aldı. Lumière Kardeşler'in ekibinden olan diğer bir yönetmen Félix Mesguich de Rusya'ya giderken İstanbul'a uğramıştı.⁸⁵ Osmanlı Devleti'nin bu gelişmelerden haberdar olmasının bir diğer vesilesi de Mösyö Jamin isimli bir Fransızdı. Sinematografin icadı Osmanlı sarayı çevresinde yararlı bir icat olarak kabul görmüş, bu ilginin tesiriyle ilk gösterim Yıldız Sarayı'nda yapılmıştır. Buradaki gösterimlerin akabinde halka açık gösteriler yapılmış ve İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra da yerleşik sinema kültürü gelişmeye başlamıştır. 1908'den sonra yerleşik sinema ağır aksak ilerlese de düzenli bir seyir izlemiştir. Sinema sektörü 1914'e kadar Müslüman olmayanların tahakkümünde olmuştur. 1914'de Şehzadebaşı'nda ilk yerli ve milli sinema solunu açıldı. 1921'e kadar İstanbul'da yirmi birin üzerinde salon faaliyet göstermeye başladı.⁸⁶

Sinemanın merkezden çevreye doğru -taşraya- doğru gelişmesi de yine İkinci Meşrutiyet dönemine tekabül eder. Fransız tüccarların vasıtasıyla Merzifon, Sivas ve Adapazarı'na kadar gösterimler yapıldı. Sonraki yıllarda İzmir, Trabzon ve Konya'da sinema salonları faaliyet göstermişti. Milli Mücadele yıllarında Ankara (1920), Kastamonu (1921), Çankırı'da (1928) sinema gösterimleri yapıldığına dair kayıtlar mevcuttur. Gelişmeler arasında Konya'da açılan Sanayi Mektebi sinemanın taşrada ola serüvenine önemli bir katkı sağlamıştır. Sinemanın bu şekilde yayılmasına bağlı olarak Birinci Dünya Savaşı ve Milli

⁸⁵ Nijat Özön, "Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış", *Türk Dili* (Sinema Özel Sayısı), 196 (Ocak 1968), 267.

⁸⁶ Tunç Boran, "Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Taşrada Sinema Seyri: Çankırı Örneği", *Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim ve Kuram Dergisi*, 41(Güz/2015), 258.

Mücadele yıllarındaki faydası da kıymeti haizdir.⁸⁷ Sinema salonlarının merkezde ve taşrada artışı devam ederken, bir taraftan da 14 Kasım 1914'te ilk Türk filmi diye tarihe geçecek olan “*Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Hedmi (Yıkılışı)*” kadrja alınır. Abide, Rusların Doksan Üç Harbi'nin ahirinde Yeşilköy'e kadar dayanmalarının anısına yaptırdıkları anıttır. Geçen zamanda ayakta kalmayı başaran anıtın, milliyetçi bir dili körükleyerek propaganda vasıtası yapılarak yerle yeksan edilmesi kaçınılmazdı. Abidenin yıkılış görüntüsü, Avusturyalı Sascha-Film ekibinden aldığı hızlı eğitimden geçecek olan ve ilk Türk film yapımcısı olarak tarihe geçecek olan Fuat Uzkınay tarafından çekilmiştir. Yıkıma dair elimizde ne kopya ne de yaşayan bir şahit kalmadığından yıkımın detaylarına ulaşmak güçtür. Uzkınay'ın sinemacılığı 1910 ve 1914 yıllarında dâhiliye müdürlüğü de yaptığı İstanbul Sultanisi'nde (İstanbul Erkek Lisesi) sinema kulübüne kadar gider. Osmanlı ordusu 1915 yılından bir foto film merkezi kurmuş ve başına da Romanya vatandaşı olan Sigmund Weinberg'in yerine, yardımcısı olan Uzkınay geçirmiştir.⁸⁸ 1916 yılında *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'nı filme alınmıştır. Fakat oyuncuların silâh altına alınmasından dolayı yarıda kalan filmi Uzkınay tarafından tamamlanmıştır. Yine aynı sebepten Weinberg'in başladığı *Leblebici Horhor* (1916) tamamlanmadan kalmıştır. 1916'da “Müdafaa-i Milliye Cemiyeti” adıyla kurulan, yarı askerî bir niteliği olan bu kurum, gelir kaynaklarını artırmak amacıyla film yapma işlerine de girer. Kenan Enginsoy savaşa ilgili haberler yapar, Boğaziçi'nden çeşitli manzaralar çeker. Çekilen filmler genel anlamda Batı uyarlamasıdır. Cemiyet, savaş yıllarında ülkeye yabancı film istilasının azalması üzerine ileride Türkiye'nin *Hürriyet* gibi şöhretli bir gazetenin sahibi olacak olan Sedat Simavi'nin film önerisini kabul eder. Bu gayretin neticesi olarak stüdyolar kurulur, beyazperdenin ilk yerli filmi olan *Pençe* (1917), *Casus* (1917) ve *Alemdar Mustafa Paşa* (1918) filmleri çekilir. Son film İtilaf güçlerinin İstanbul'a saldırıları sonucu yarım kalmıştır.⁸⁹

1918'de Osmanlı Devleti savaştan mağlup çıkınca Merkez Ordu Dairesi'nin ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema araçlarına işgal güçlerince el konulmaması için Malûlîn-i Guzat-i Askerîye Muavenet Cemiyetine (günümüzde Malûl Gaziler Cemiyeti) aktarıldı. Bu cemiyet film yapımına devam etti, yerli ve yabancı bazı edebiyat uyarlamaları filme alındı. Kurtuluş Savaşı'ndan Yunan'ın bozguna uğramasını konu olan, TBMM'ye geçen sinema araçlarıyla *İstiklâl* (İzmir Zaferi, 1922) adlı büyük bir belge-film çekildi. Aynı yıllarda

⁸⁷ Hakan Aydın, “Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910-1950)”, *Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2008, 63, 69

⁸⁸ Savaş Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi / Başlangıçtan Günümüze*, çev. Rifat Özçöllü (İstanbul: Kronik Yayınları, 2022), 65-66.

⁸⁹ Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, 74-75; Özön, “Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış”, 269.

ülkenin ilk özel film yapımcısı olan Kemal Film kurulmuş, film yapımcılığında bir dönem sona ermiştir. Ordunun doğrudan sinemacılık yapmadığı ama tali yollardan bu işe girdiği bu dönemde onun uhdesinde Fuat Özkınay, Sedat Simavi gibi genç sinemacılar ilk ürünlerini verme fırsatını bulmuşlardır.⁹⁰ 1923'te Cumhuriyet'in ilan edildiği yıllarda sadece 30 sinema varken, bu sayı 1939'da 130'a, 1949'da ise 200'e yükselmişti. Aynı tarihlerde takriben halkın yüzde 80'i kırsalda, yüzde 90'ı okuma yazmaya bilmiyordu. Cumhuriyet didaktik bir söylem içeren ve daha çok propaganda amaçlı yerli film üretimini önemsiyordu.⁹¹ 1933'te Cumhuriyetin onuncu yılı görkemli bir törenle kutlandı. Cumhuriyetin yönetici kadroları, bu görkemi beyazperdeye yansıtmak amacıyla Sovyet Sinemacı Nathan Zarkhi, Maarif Vekili Reşit Galip'in daveti üzerine Türkiye'ye geldi. Dönemin edebiyat camiasının önemli isimleriyle (Faliş Rıfkı, Reşat Nuri, Yakup Kadri) fikir teatilerinde bulundu. Zarkhi, bu görüşmeler sonucunda *Öldürmeyen Adam* adlı senaryosunu 1933'ün Eylülünde bitirdi ve film yönetmeni Sergei Yutkevich ile senaryoyu Maarif Vekâletine teslim etti fakat bu senaryo fazla "ihtilâlcî" bulunarak kabul görmedi. Yine aynı yönetmen tarafından Türkiye'nin eski ve yeni hallerinin kadrâja alındığı, onuncu yıl kutlamalarından da parçaların yer aldığı, bir anlamda Türkiye'nin modernleşen/değişen yüzünü anlatan, 55 dakikalık *Türkiye'nin Kalbi Ankara* filmi çekildi. Film, Maarif Vekâletine verildikten sonra Çankaya Köşkü'nde Mustafa Kemal'e özel gösterim yapılmış, bu gösterimde dönemin Maarif Vekili Yusuf Hikmet Bayur da hazır bulunmuştur.⁹²

Koşullar gereği Türkiye'nin sinema serüveni 1940'ların sonlarına kadar büyük çoğunluğu yurt dışından getirilen filmlerin istilası altında kalmıştı. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Alman, Batı Avrupa ve Sovyetlerden de film ithalatı olsa da Amerikan sineması diğer ülkelerde olduğu Türkiye piyasasına da hâkim olmuştu. 1925 yılından itibaren Türk sinemasına ciddi bir egemenlik kuran Amerika sineması, bu varlığını İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar sürdürür. 1930'larda Metro, Paramount, Fox, United Artists, Warner Brothers, Universal ve First National gibi Hollywood gibi büyük film şirketleri Türk sineması dâhil pazarda yerini almıştır. Aradaki ciddi ekonomik ve kültürel farka rağmen Hollywood Türk sinemacılarının tahayyülünde hep yer tutmuş, bu tahayyülün bir aksi olarak dergilerde ve köşe yazılarında bu hayali gerçekleştirmeye çalışmıştır. Hatta bazı dergiler Türk oyuncularını Amerika ve Batı Avrupa'yla tanıştırmak için yarışmalar düzenlemiştir.⁹³ 1929'da meclise sunulan bir raporda ithal filmlerin Hristiyan ve Yahudilik propagandası yaptığı gerekçesiyle

⁹⁰ Özön, "Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış", 269-270.

⁹¹ Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, 76-77.

⁹² Ali Özuyar, *Gazi'nin Sineması* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021), 33-35.

⁹³ Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, 78-79.

kamu ahlakının zarar gördüğü dile getirilmiştir. 1932’de Mustafa Kemal, dağıtımcılardan *Batı Cephesinde Yeni Bir Yok* filminin gösterilmemesini hususi olarak istemiştir. 1932’de yılında sinema filmlerinin kontrolüne dair bir talimname yayımlanmıştır. Son haliyle 1934 yılında son şekli verilen kanunda yabancı filmlerde tahakküm kurulmazken, yerli filmler sıkı bir denetime tabii tutulmuştur. Denetimcilerin yabancı lisan bilmeme gibi eksikleri bilinmekle beraber, genelde Türkiye karşıtı filmlerin üzerinde bir baskı kurmaya çalışmıştır.⁹⁴

1922-1939 yılları arasında on yedi yıl boyunca sinemanın “tek” adamı Muhsin Ertuğrul’dur. İlk hamlelerini tiyatrocular ile yapan Türk sineması bu süre zarfında tiyatronun tesiri altında kalmıştır. Bu dönemin bir topluluğu olan Darülbeyt’in (sonra İstanbul Şehir Tiyatroları) başındaki adam Muhsin Ertuğrul’dur. Tiyatronun bu kadar sinema üzerine baskı kurması, sinemanın uzun süre belini doğrultamamasına neden olduğu açık bir gerçektir. Fakat bazı yazarlara göre sinemanın gelişmediği dönemde bundan sadece Muhsin Ertuğrul’u sorumlu tutmak yanlıştır. Gelişmeleri şartlarla beraber düşünmek bizleri daha doğru tevellere götürecektir. Bu dönemde tiyatro oyunlarında Osmanlı tiyatrosunun unsurlarından uzak durulmuş, Batı tarzı oyunlara öncelik verilmiştir. Ertuğrul’un döneminde tiyatronun öncelenmesinin bir nedeni de onun tiyatro kökenli olmasıyla alakalı bir durumdu. Türkiye’de yirmi dokuz film çeviren Ertuğrul’un, son filmi *Halıcı Kız* (tamamı renkli ilk Türk filmi, laboratuvar işlemleri Almanya’da yapılmıştır) filmi ile sinemadaki serüveni bitmiştir (1953).⁹⁵

Ertuğrul’un bu uzun denilebilecek tiyatro ve sinema üzerindeki tek adamlığı bazı yönetmenlerden tarafından ağır bir şekilde tenkit edilmiştir. Sadece filmlerin değil, Batı’dan çekim planlarının bile kare kare kopyalandığı ve Batı değerlerinin bir “tanrı” olarak kabul edildiği şeklindeki görüşte tenkitlerin diğer boyutudur. Hatta bazı yönetmenler onun bu taklitçiliğini sinemada takliden en aşırı örneği olarak yorumlamıştı. Bu tezahürün de o dönemdeki politik iklimle doğrudan alakası vardı.⁹⁶ Eleştirilerin dozu ne olursa olsun Ertuğrul’un Türk sinemasına önemli katkılar sağladığı ve eserlerinin Yeşilçam’ın kaynağı olduğu unutulmamalıdır.⁹⁷ Bütün bunlar olurken Cumhuriyet seçkinleri jakoben tavırları ve toplumsal mühendislik projelerini reel bir zemine oturtmak adına pratiklerini Batı idealleri ile at başı götürerek bir değişim hareketi içindeydi. Kemalizmle bir “nizam” verilmeye çalışılan bu anlayış ile memleketin ırak yerleri de tenvir edilmeye çalışılmıştı. Cumhuriyet’in “yukarıdan Türkleştirmesi”ne karşılık, halk buna tepki olarak “aşağıdan Türkleştirme” ile

⁹⁴ Arslan, *Türkiye’de Sinemanın Tarihi*, 91-93.

⁹⁵ Özön, “Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış”, 271.

⁹⁶ Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji* (İstanbul: Sepya Yayınları, 2010), 28, 220.

⁹⁷ Arslan, *Türkiye’de Sinemanın Tarihi*, 104.

mukabele ediyordu. Türkleştirmenin bu durumunu Yeşilçam ve arabesk müziklerinde müşahade edilebilirdi.⁹⁸

1939-1950 arası bir geçiş dönemi olarak değerlendirilebilir. Bu dönem İkinci Dünya Savaşı'na denk gelmesi hasebiyle yanında birçok sıkıntı da getirmişti. Geniş insan kitleleri sürekli silahaltında tutulmasından dolayı, çok büyük bir kitle üretimden tüketime geçmişti. Bunların yanında yiyecek sıkıntısı, kara borsa, hayat pahalılığı, ekonomik sıkıntı hayatın her yerine sirayet etmişti. Her ne kadar Türkiye'yi bu savaşa sokmak için çeşitli propagandalar yapılsa da Türkiye bu savaşta tarafsızlığını ilan etmişti. Fakat Türkiye savaşın bütün olumsuz tesirlerine de maruz kalmıştır. Savaş koşullarının etkisi kültür alanına da yansdı. Tiyatrocular döneminden sonra Türk sinema büyük bir atılımın peşindeydi. 1938'de biraz ferahlama getirme açısından sinemalardan ve filmlerden alınan vergilerde⁹⁹ büyük miktarda indirimi gidilmişti. Ortaya koyulan bütün iyi niyetlere rağmen savaş bütün süreçleri olumsuz bir yapıya çevirdi. Savaşın etkisi sinema piyasasına da yansdı. Kapanan Avrupa pazarlarının yerine ABD ve Mısır filmleri ikame edildi. 1938-1944 yılları arasında çevrilen yerli filmlerin sayısı ile Türkiye'ye gelen Mısır filmleri sayısı aynı idi. Bütün bu olumsuzlukların birleşimi ile geçiş dönemi sinemacıları dişe dokunur bir iş ortaya koyamamışlardı.¹⁰⁰ 1945'e kadar Türkiye'de yapılan film sayısı 60'tı. İkinci Dünya Savaşı'nın izleyen dönemde, 4 yılda, 55 film çekilmiştir. Bunlardan; 6 tanesi 1946'da, 12 tanesi 1947'de, 18 tanesi 1948'de, 19 tanesi 1949'da kadraja alınmıştır.¹⁰¹ 1952'de Türk Film Dostları Derneği kuruldu. Sonraki yıl, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin en iyi Türk filmi belirlemek için 1948'de düzenlediği yarışmayı takiben ilk Türk filmi festivalini organize etti. Burhan Arpad, Lürfi Ö. Akad, Aydın Arakon, Orhon M. Arıburnu ve Hıfzı Topuz derneğin üyeleri arasındaydı. Dernek amacını; Türk sinema sektörünün ulusal ve uluslar arası ölçekte gelişimine katkıda bulunmak ve bunu yaparken de Türk filmlerinin en iyilerini seçmek olarak belirlemiştir.¹⁰²

İkinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa'dan gelen film ithalatının durması ile Mısır filmleri Türk piyasasını ele geçirmeye başladı. 1940'larda yüz civarında Mısır filmi gösterilmiştir. Mısır filmlerinin görünürlüğünün artmasıyla Anadolu ve çevresinde sinema salonlarının artmaya başlaması aynı zamana denk gelir. Mısır filmleriyle birlikte sinemanın bir eğlence kültürü olarak ortaya çıkmasının ilk hâli belirlemiştir. Bununla birlikte

⁹⁸ Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, 108.

⁹⁹ 1948 yılında yerli filmlerden alınan belediye eğlence resminde (vergisinde) yapılan indirim, film yapımının aniden artmasına, yapımcıların çoğalmasına yol açtı. 1916-1944 arasında yıllık film sayısı ortalaması, 1,46 iken, 1945-1959 arasında bu oran 41,46'ya yükselir. 1950-1959 arasında ise bu oran 56,70'tir. Bkz. Özön, "Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış", 276.

¹⁰⁰ Özön, "Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış", 274.

¹⁰¹ Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, 76.

¹⁰² Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, 109-110.

Cumhuriyet'in reformlarına aykırı olmadan, aksine muvafık olarak filmler çekilmeye devam etmiştir. Film yapımcısı Hürrem Erman'ın ilk filmi olan *Damga* (1948) buna sarıh bir örnek olarak gösterilebilir. Cumhuriyet'in bir ideal olarak sunduğu ideolojisinin amacı Anadolu topraklarında Batılı tipi/ya da Batılılaşmış yeni Mozart'lar'ın, Shakespeare'ler'in çıkmasını sağlamaktı. Bu uğurda yapılanlara karşılık mukavemet edenler de zaman zaman kültürel rijitliklere maruz kalmıştır. Cumhuriyet seçkinlerinin bu kadar temkinli duruşlarına rağmen, sadece Mısır filmlerinin ilgi görmesinden ziyade 1960'lardan itibaren İstanbul çevresinde göçmenlerin yaşadığı yerlerde kültürel bir direniş olarak arabesk müziği ve kültürü de trend haline geliyordu.¹⁰³

1940'lı yıllarda Türkiye'de sadece Batı dışı sinemaların akını yoktur. 1947'den sonra özellikle Türkiye'de pazara dâhil olan sinema filmleri vardı: Örneğin, Hint filmleri. Raj Kapoor'un *Avare'si* (1951) gibi Hintlilerin melodram türündeki eserleri Türkiye gişelerinde de hatırı sayılır bir mekân bulmuştu. Sonraları filmin bir Türkleştirme politikası olarak aynı isimle türevleri çekilmiştir. Takip eden zamanda film ve şarkıları birbiriyle sentezleyen anlayış öncesinde türkülerle sonrasında arabesk müzikle bir araya getirilerek piyasa sürülmüştür. 1970'lerin başlarından itibaren Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur'un arabeskin melodramında gözükmesinde bununla ilişkiliydi ve bu 1950-1960'lı yılların türkücü-şarkıcı melodramlarının formülize edilmiş haliydi. Yeşilçam'ın bu tutumu Türkleştirme sürecinin net bir yapısının olmadığı şeklinde bir yorumla, kararlı ve homojen olmayan bir yapı içinde değerlendirilmiştir.¹⁰⁴

İkinci Dünya Savaşı'nın akabinde yeni bir sinema anlayışı olarak gelişen Yeşilçam'ın Demokrat Parti ile gelişen demokrat bir anlayışın ürünü olduğu düşünülebilir. Fakat bu sürecin gidişatı parti liderinin idamıyla değişmiş, sahip olanaklar ve mümkünler mahdutlaştırılmıştı. 1960 Darbesi devletçi bir Kemalizm'in mümessili iken, Demokrat Parti halkın muhafazakâr ve İslami hassasiyetlerini öncelemiş, Batılılaşma ve modernleşmeyi daha geride tutmuştur. Liberal bir karakterin temsilcisi olan Demokrat Parti, reformist bir Kemalizm'in tehdit noktası olarak görülmüştür. İlginç bir şekilde, iki cenahında Batılılaşma ve modernleşme gibi bir hayali vardı. 1971 Muhtırası da Türkiye'deki siyasi yapıdan başlayarak birçok tabakada değişmeye neden olmuştu. Bu yıllar Yeşilçam'ın parlak olduğu zamanlara denk gelmişti. Hatta bu yıllar 1960-1974 yılları arası ile tarihlendirilmiştir. Bir müellif bu yılları "Türk sinemasının bahtiyar günleri" olarak değerlendirilmiştir.¹⁰⁵

¹⁰³ Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, 112-113, 115-116.

¹⁰⁴ Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, 118.

¹⁰⁵ Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, 160, 162, 165.

Yönetmen Mesut Uçakan bazı badireler atlatan Türk sinemasını Muhsin Ertuğrul'un başat gücünden kurtulduktan sonra, Demokrat Parti yıllarını şöyle özetler:

“Demokrat Parti 1946 seçimlerine katıldı ama ayak oyunları ile diskalifiye edildi. Halkın iktidarı diyebileceğimiz bir iktidar oluşmadı o döneme kadar. Bu ancak 1950'den sonra mümkün olabildi. Demokrat Parti, işbaşına geldiği zaman, süratli bir şekilde yol, su, elektrik çalışmalarına başladı; o döneme kadar ancak birkaç büyük şehirde var olan sinema salonları, küçük kasabalara hızla yayıldı. Bu da büyük bir film ihtiyacını ortaya çıkardı. Bu ihtiyacı gidermek adına, Türkiye'nin dört bir tarafından gelen yapımcılar Yeşilçam'a akın ettiler. Daha çok Adana'dan gelenler oldu. Ardından da sektör oluşmaya başladı. Menderes'in halkın değerlerine ciddi manada önem veren söylemleri de işi kolaylaştırdı. Bunun en çarpıcı ve tarihte kalan örneği, o dönemde, Türkçeleştirilmiş ezanın, Arapça aslına dönüştürülmesidir. Önceki tek parti dönemi, pek çok şeyin karanlıkta kaldığı bir dönemdi. İnançlı insanların irtica yaygaraları içerisinde büyük baskılar altına alındığını, Kur'an-ı Kerim'leri bile toprak altına gömmek zorunda olduklarını dedelerimiz anlatıyor bize. Demokrat Parti, inançlı insanlara bir rahatlama getirdi. Ne var ki tek parti iktidarı Osmanlı'nın yıkılışından sonra, dini dışlayan ve Batı değerlerini körü körüne hâkim kılmak isteyen Jakoben bir tavrın neticesiydi, ülkeye çöreklenen bir sulta'nın eseri idi. Bu sulta, Demokrat Parti'nin bu küçük bu açılımlarına bile müsaade etmedi. Türlü entrikalarla üniversiteli gençleri de harekete geçirerek iktidarı alaşağı etti. Adnan Menderes ve bazı arkadaşları asıldı. Güya böylece, Batı ekseninden kaymasından korkulan tren yeniden rayına konulmuş oldu.”¹⁰⁶

Demokrat Parti'nin “liberal-kırsal” rejiminin ordu tarafından tasfiye edilmesiyle Türk tarihinde ve bu tabii sonucu olarak da kültürel hayatta yüzeysel olmayan, azımsanmayacak mikyasta değişiklikler meydana geldi. 1961 yılında yapılan anayasa ile hassaten düşünce, bilim ve sanat özgürlüğü konusunda geçmiş zamana göre ileri hamleler yapıldı. Daha önceden görülmeyen, politik yaşamda kısıtlı olan sosyalist partilere, sendikal hareketlere izin veren ve ülkenin sorunlarına farklı açılardan bakan yeni bir nizam kuruldu. Bu durum kültür hayatının şubelerinden olan sinemaya da yeni düşünce kapıları araladı. Daha önce yönetmenler mesafeli durdukları konularda fikirlerini açıkça ifade edecekleri ruhsata kavuştu. Bu olumlu hava yönetmenlere cesaret vermişti. Bir bütün olarak sinemada toplumsal gerçekçilik akımının oluşmasının alt yapısı da böyle oluşmuştur.¹⁰⁷ Sinemada bu akımın ortaya çıkmasında Türkiye'deki yaşanan politik dinamiklerin yanında İtalya'da kendisini gösteren Yeni Gerçekçilik akımının da tesiri olmuştu. “Toplum için sanat” anlayışını şiar edinen akım, sanatçının idealize ettiği âlemde değil, tecrübelerle müşahade edilen ve yaşanan bir dünyanın

¹⁰⁶ Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 228.

¹⁰⁷ Berk Tunalı, *27 Mayıs 1960 ve Toplumsal Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması: Toplumsal Gerçekçilik* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2009), 68-69.

ürünüydü. Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* filmiyle akım ilk defa arzı endam etmişti.¹⁰⁸ Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında 27 Mayıs'ın ümitvar havasının çabuk bozulduğunu söyler. Bunda; ihtilalin “temelsiz” oluşunun ve askerler arasındaki fikri tefrikin olmasının etkisi büyüktü. Fakat 27 Mayıs, olaylara farklı bakabilme ve değişik görüşleri de beraberinde getirmiş, bu durum sinemaya da sirayet etmişti. Bunların bir araya gelmesiyle de toplumun çeşitli katmanlarından insanların ilişkilerini anlatan toplumsal gerçekçilik akımı da böyle bir ortamda ortaya çıkmıştı.¹⁰⁹

Refiğ'in dillendirdiği, dertlendiği esas mevzu Türk aydınının kendi özünden, kendi kaynaklarından uzak kalması, bunun doğal sonucu olarak da kendisine ümitvar bir şekilde bakmamasıydı. Bir taraftan bu yabancılaşmanın dozu artarken, diğer taraftan Demirel'in seçimleri kazandığı yılda Şakir Eczacıbaşı'nın Sinematek Derneği kurma girişimi Türk sinema tarihi için önemli bir dönüm noktasıydı. Bu makule çevresinde cem olanların hem solcu geçinen aydını temsil etmesi hem de Türk sinemasına karşı bir anlayış içinde olmaları konusu hayli ilgi çekiciydi. Türk sinema tarihinde ilk bilinçli sol bir duruş olan “toplumsal gerçekçilik” sağ matbuatın rakik ilgisi (!) ile yeterince kabul gördükten sonra, ölüm darbesini yine kendi güruhunun solcu geçinen yazarlarından aldı. 27 Mayıs'la başlayan olumlu süreç 1965'te sona buldu. Bu minvalde toplumsal gerçekçilik akımını 27 Mayıs hadisesinden ayrı düşünmemek gerekir.¹¹⁰ Mesut Uçakan'a göre 27 Mayıs'la ete kemiğe bürünmüş toplumsal gerçekçilik akımı, Marksist bir zihniyetin ürünüydü. Fakat akım; Marksizm'i bütüncül olarak savunmamıştır. Bütüncül bir savunu yerine ucundan kıyısından temas etmekle yetinilmiştir. Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenler mezkûr akımın yansıması olan sinema filmleri çekmişlerdir. Toplumsal gerçekçilik, Marksizm'in hasmı olan Adalet Partisi'nin iktidar olması ve akımın mümessilleri olan yönetmenlerin Kemal Tahir'in önderi olduğu “ulusallaşma” akımına kapılarak Türk toplumunda Karl Marks'ın tarifine uyan sınıfsal bir yapının olmadıkları ileri sürünce kendi muhitlerinden olan bilimsel sosyalistlerle zıt düşmüşlerdir.¹¹¹

Toplumsal gerçekçilik akımının 1965'ten sonra silikleşmesi üzerine “ulusal” bir sinema anlayışı doğmaya başlayacaktır. Muhsin Ertuğrul'un on yedi yıllık sürecinde tek partinin yüzeysel olan Batıcılık anlayışı sinema alanında verilen eserlerden kendisini belli etmiştir. 1966-1967 yıllarında bu yanlış Batıcılığa karşı bilinçli bir şekilde oluşan ulusal

¹⁰⁸ Meryem Serdar, *Türkiye'de İslami Sinema Akımında Kimlik Arayışı (1989-1994)*(Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2017), 61.

¹⁰⁹ Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019), 31-32.

¹¹⁰ Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, 38-40.

¹¹¹ Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 35, 47.

sinema tabiri yürürlüğe girdi. Halk sinemasında da olduğu hareketin kökeni “taban” değildi. Metin Erksan, Halit Refiğ, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından kuramlaştırılan bir sinema biçimiydi. Anlayış, halk sineması ve Batı sinemasına olan hayranlığa yönelik bir karşı gelmeden müteşekkildi. Eğer sinemanın halktan bir desteği yoksa varlığını sürdürmesi devletin umumi genel kültür politikasına bağlıydı. Fakat her iki gruptan istenilen destek gelmedi. Bu yönüyle akım; “*Haremde Dört Kadın*”, *Sevmek Zamanı*”, “*Kuyu*” ve “*Bir Türk’e Gönül Verdim*” filmleriyle sınırlı kaldı.¹¹² Refiğ, halk sinemasından ayrı olarak düşündüğü ulusal sinemayı, halkın değerlerine saygı duyan, bir bilinçlendirme olarak kişinin içinde bulunduğu durumun farkına varmasını sağlayan anlayış olarak tanımlamıştır. Fakat Refiğ’e göre bütün iyi niyetlere rağmen, birçok sinema düşünürü tarafından ulusal sinema akımı “faşist” bir düşünce olarak değerlendirilmiştir.¹¹³

Uçakan, ulusal sinema örneği saymadığı, Türk tarihine Freudyen bir kafa ile bakan ve Antalya Film Festivalinde yuhalanıp, ticari bir akamete maruz kalan *Haremde Dört Kadın*’ın yönetmeni Halit Refiğ’in ortaya attığı ulusal sinema akımına tenkitler getirir. Ona göre ulusal sinema, hâlen ciddiye alınacak bir kıvamda değildir. Çünkü ulusal sinema fikri, Batılılaşma, iktisat, ahlâk, felsefi görüş ve hayatın içinde yer edinebilecek bir “olgunluğa” nail olamamıştır. Yine Uçakan’a göre ulusal sinemada tanımlanan ulussallığın sınırları “müphem” ve “karmaşık”tır. Bu noktadan bakıldığında halkın değerlerinden istifade ederek bunu medeniyetin bir parçası haline getirme iddiaları da samimiyet arz etmemekteydi. Ulusalçıların her ne kadar Markisizmle araları bozuk gibi olsa da bu hislerden kâmilten ayrı düştükleri ve materyalizme kıymetsiz bakmadıkları da anlaşılmaktadır. Hatta Refiğ, kitabında tarihi maddeciliği bir usul olarak kullanmaktan imtina etmeyeceğini dile getirmiştir.¹¹⁴ Türkiye’de gelişen bir diğer sinema akımı Marksist duruşla rabıtalı devrimci sinemaydı. Akımın sinemadaki ilk numunesi de yönetmenliğini Yılmaz Güney’in¹¹⁵ yaptığı *Umut* (1970) filmiydi. Bazı cılız denemelerden sonra “*Arkadaş*”, “*Endişe*” ve “*Bir Gün Mutlaka*” filmleri ile güçlü ve cesur çıkışlar yapmıştır. Devrim sözünden anlaşılan Yeşilçam’ın kökten kaldırılarak yerine Marksist düzenin getirilmesidir. Bunun kuramsal aşaması bazı dergilerde tartışılmaya açılmıştır. Devrimci sinemanın bilinçaltında Marksist düşünce yatıyordu ve istenen bu düşüncenin genel anlamda sinema aksetmesiydi. Bu Marksizmin tavizsiz bir

¹¹² Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, 91, 93.

¹¹³ Refiğ, *Sinemada Ulusal Tavır / Halit Refiğ Kitabı*, söyleşi: Şengün Kılıç Hristidis (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2007), 185.

¹¹⁴ Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 67, 75-75.

¹¹⁵ Kurtuluş Kayalı, Yılmaz Güney’i büyük bir sinemacı olarak anar. Ona göre Türk kültürünün deli dâhisi, Metin Erksan, bilgesi Lütfi Akad, günlük hayattan çıkıp gelen, gündelik hayatı yansıtan da Yılmaz Güney’dir. Bkz. Kurtuluş Kayalı, “Bir Sanatçı, Entelektüel ve İnsan Olarak Metin Erksan”, *Sinema ve Sosyoloji*, ed. Mehmet Emin Balcı (İstanbul: Alfa Yayınları, 2020), 165.

şekilde tatbik edilmesi demektir. Fakat şurası bir gerçektir; Sömürü düzenine karşı gelen Marksizm hareketinin de kendi içinde handikapları vardı. Ayrıca Marksizm özel mülkiyeti devletleştirirken muzaffer olma adına cebir/zorlama yoluna gitmeyi mubah görmüştü.¹¹⁶

Bu arada Yeşilçam sineması 1960'ların sonları ile 1970'li yılların başlarında aksiyon-avantür filmlerinde çıplaklık erkek izleyicinin ilgi alanı giren aksiyon geriliminin bir parçası iken müstehcen komedilerinde çıplaklık egemen öge haline gelmiştir. Bazı sinema yazarlarına göre çıplaklığın bu derece ön planda olması seyirciyi avlayarak ticari gelirleri artırmaya yönelik bir taktikti. Bu tür filmlerde daha Yeşilçam'ın yıldızları yerine, alt kademelerde yer alan, önceliği olmayan, oyuncu ve figüranlar oynatılmıştır. Ya da bu sektör içinde kendine bir yer edinmek isteyen yeni oyuncu namzetlerine şans verilmiştir. Bu arada başta Avrupa olmak üzere 1974-1980 arasında yabancı müstehcen film ithalatı artar. İlginç bir şekilde Türkiye'de mezkûr yıllarda iki defa Milliyetçi Cephe Koalisyon Hükümeti tecrübesi yaşanmıştır. Politik rekabet ve şiddet hadiselerinin artması hem müstehcen filmlerin hem de politik içerikli filmlerin sansür kurullarının gözünden kaçmasına neden olmuştur. 1980 Darbesi ile üç yılın kalan cunta yönetimi bu tarz filmleri ortadan kaldırsa da etkileri uzun süre devam etmiştir. Fakat Yeşilçam'ı sadece bu sektöre indirmek olmaz; müstehcen film furçasının yanında ana akım melodramlar ve komediler varlığını devam ettirir.¹¹⁷ Bazı sinema çevreleri ve yönetmenler tarafından Yeşilçam dönemi kayıp yılları olarak değerlendirilse de Mesut Uçakan aynı fikirde değildir:

“1990'lı yıllarda sanat filmi altında yerli sinema piyasasında ayrı bir sektör oluşmaya başladı. “Art house, akademik, yönetmen sineması” gibi tanımlamalarla da sözü edilen hareket, ana akım sinemayı dışlayan, gişe kaygısı olmayan ve daha çok yurt içi ve yurt dışı festivallerde kendine yer bulan, salt özgün estetik kaygılarla filmler yapıldı. Ama sektörü yaşatan, işin başından beri ana akım sinema, gişeye odaklanan, halkın ilgisine yaslanan sinema olmuştur. Ama ana akımda değişen bir şey yok. Ana akımda Yeşilçam Sineması anlatım diliyle sürüyor. Dil dediğimiz de zamanla gelişir tabii. Yeşilçam sineması halkın bağrından bir sinemadır; merhum Halit Refiğ'in tabiri ile bir “halk sineması”dır. 1950'li yıllarda Demokrat Parti'nin iş başına gelmesiyle yaygınlaşan yol, su, elektrik hizmetleri sonucu açılan sinema salonlarına film yetiştirmek için, Türkiye'nin dört bir tarafından gelen, genelde bu işin mektebi yokken alaylı yani usta-çırak ilişkisiyle yetişen bir neslin sinemasıdır. Zamanla açılan sinema mekteplerinden yetişenler, 1900'li yıllardan sonra kendilerine alan açmak için, biraz da ideolojik sebeplerle alaylıları beğenmez oldular; geçmişi horlamaya başladılar. Bunun adını da Yeşilçam Sineması koydular. Ne de olsa onlarca yıl önce uygulanan ve hep geçmişi yıkmak mantığı üzerine sürdürülen bir baskı döneminin çocuklarıydı bunlar. Ama Yeşilçam Sineması hiç de onların dediği gibi değildi.

¹¹⁶ Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 96-97, 117-118.

¹¹⁷ Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, 183-184.

Hâlâ varlığını ezici şeklinde sürdüren akım bir Yeşilçam sinemasıdır; anlatımıyla ruhuyla. Hâsılı Yeşilçam yaşıyor! Bu böyle biline!”¹¹⁸

1980’li yıllardan sonra Yeşilçam’da zaman, mekân ve kişiler arasında daha önce kurmadığı rabıtaı kurma gayreti vardı. Melodram yerine dramatik bir anlayışa kayan yönetmenlerde şahsi bir metoda meyyal olmalarının yanı sıra filmlerde karakteri çevresi ile birlikte vermeye dikkat etmişlerdi. 1980 sonrasında mebzul derecede çekilen filmlerde biçim-içerik sarıh bir şekilde oturmadığına dair tespitler vardı. Bunun nedeni de geleneksel anlatım tarzının ötekileştirilerek Batılı dramatik bir anlayış takip edilmesi ve böylelikle biçim-içerik uyumsuzluğun ortaya çıkmasıydı. Ayrıca eskinin/melodramın başat gücünü hâlen koruması ve Batı’dan alınan dramatik yapının sosyolojik alt yapısı düşünülmeden, alındığı gibi -birebir- uygulanmaya çalışılması uyumsuzluğun başkaca nedenleridir. Bir sinema yazarına göre içerik boşaltılınca anlatım/üslup öncelenmiştir. Toplumsal mevzulardan uzaklaşmış, edebiyat uyarlamalarının baskın olması nedeniyle yönetmenin şahsi kimliği de silinmiştir.¹¹⁹

1980’lerin ortalarından 1990’ların sonlarına kadar Hollywood’un yerli piyasadaki hâkimiyeti kırılmamıştır. Türk filmlerinin çoğu gişede hüsrana uğramıştır. Bazı sinemacılara göre 1989 ile 1996 yıllarında çekilen 485 filminden ancak 10 tanesi gişede gösterime girme imkânı bulacaktı. Ancak 2000’ler civarında Türk filmleri gişede hatırı sayılır bir yer edinmeye başlayacaktı. Yeni sermaye tarafından destek gören bu yeni anlayışta çoğunlukla dağıtıcı merkezi yine Hollywood idi. Türkiye’nin yeni dönemde kapitalist düzende devletin özelleştirme siyasası ile kapitalizme uyum sağlama sürecinde, yeni kentleşen sermaye medyayı domine etmeye başlamıştı. 1990’ların başlarında devlet televizyonu haricinde hususi televizyonlarında ortaya çıkışıyla, sinema filmlerinin burada gösterime girmesi farklı piyasanın ortaya çıkışına zemin hazırladı. Bu durum sinemanın ve televizyonun çehresini değiştirdi. Sinemacılar dizilerde görünür olmaya, dizi yönetmenleri de sinema filmi çekmeye başladı. Tezahür eden değişiklikler sinemaya da tesir etmiş; 1999, 2002 ve 2006’da yapılan anket çalışmalarına göre sinema izleyicinin çoğunluğunu genç, eğitimli ve üst sınıflar oluşturmuştur. 1990’lı yıllardan günümüze kadar da Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerle Yeşilçam’ın sonrasında kendi dilini -auteur- oluşturan sinemacılar çıkmıştır.¹²⁰

¹¹⁸ İsmail Çakmak (Söyleşen) “Kırıkkaleli Yönetmen Mesut Uçakan’ın Gözünden Yeşilçam”, *Cevval*, 6/2022 (Kasım-Aralık), 10-11.

¹¹⁹ Filiz Bilgiç, *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002), 132-134, 139.

¹²⁰ Arslan, *Türkiye’de Sinemanın Tarihi*, 375, 378-379.

2.2. 1970'lerin Siyasi İkliminde İslâm ve Millilik Düşüncesi

Türk düşüncesi üzerine yazılan metinlerin çoğunda Batılılaşma meselesi her daim tartışıla gelmiştir. Mevzunun pergeli genişledikçe kökenleri Osmanlı'ya kadar giden, Cumhuriyet'in ile daha da belirginleşen bir zeminde tezahür etmiştir. Şerif Mardin'e göre yükselme devrinde kendini Batı'dan üstün gören Osmanlı'da Batı'nın bir örnek olarak takibi sorun olarak belirmemişti. İmparatorluğun çözülmeye başlamasıyla, çeşitli sorular da kendisini göstermeye başlamıştı. Bunun altında yatan “reel” nedenler önce devletin yönetim sisteminde aranmış, sonra çok da derin olmayan bir tutumla Batı'nın askeri üstünlüğünün buna bir cevap olacağı düşünülmüştür. Arayışların ilk olarak Osmanlı'nın sivil bürokrasisinde olduğu son zamanlarda yapılan araştırmalarla sabitti. On sekizinci yüzyılın başlarında üstünlüğü makbul ve makul karşılanan Batı'nın askeri gücünün imparatorluğa nasıl intikal edileceği büyük bir meseleydi. Hatta meselenin teknolojik boyutu bir yana, gerilmeyi “din bütünlüğü”nün kaybolmasına bağlayan bazı ulema makulesi de yok değildi.¹²¹

III. Selim döneminde Osmanlı Devleti, yeni bir ordu nizamı ile ortaya çıktı. Bir müşahede ile Batı'nın terakkisinin sadece askeri gücün devlet içinde galebe çalmasıyla olmadığı aşikârdı. Devletin içindeki mali kaynaklarda bu yükselişin sebepleri arasındaydı. Bu durum yine dönemin padişahı olan Selim tarafından fark edilmişti. II. Mahmut döneminde Batı'da vazifeli elçilerinde burada olup bitenler konusunda Osmanlı'ya getirdiği malumatlar da biliniyordu. Bunun devamı olarak Osmanlı Devleti'nde tezahür eden Tanzimat Fermanı da anlayış olarak Avrupa'da parlayan Kameralizm'den bir ilhamdı. Dönemin devlet ricaline Kameralist bir anlayışın cazip gelmesinin saikleri tabîi ki vardı. Osmanlı gibi dağınık bir devleti “bütün” haline getirecek bir altyapı ancak bu sistemle kurulabilirdi. Devlet aygıtı dağınık kültür organizasyonlarını bir çatı altında “Osmanlılık” ile toparlanabilirdi. Fakat bu kuramsal fikrin pratik aşaması asla kendisini gösteremedi, gerçekleşmedi. Tanzimat'ın hazırlayıcıları ve tatbik edicileri kurdukları “tahayyülün” reel bir zemine oturmamasında çeşitli devletlerin aralarındaki ticareti rekabeti -sonrası sömürge- hesap edememiş olmaları da bir eksiklikti. Bundan maada, Osmanlı Devleti'nin 1838'den beri bazı devletlerle imza etmiş

¹²¹ Şerif Mardin, “Batıcılık”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), 1/245.

olduğu tecim antlaşmalarında Batı'ya karşı kendilerini muhafaza edemeyişleri de onlara karşı muarız duruşlarının bir sebebiydi.¹²²

Tanzimatçı güruha ilk ciddi tenkitler (1860'lar), “Yeni Osmanlılar” namıyla maruf, Namık Kemal ve Ziya Paşa'dan gelecekti. Yeni Osmanlıların tenkitleri; Tanzimat hazırlayıcılarının sömürü hadisesini anlamadıkları, kendi kültürlerinin uzağına düştükleri (kastedilen şeriat) ve sathi bir Batıcılık anlayışı üzerineydi. Tanzimat'ın başını çekenler haricinde, diğerlerinin fikrî grupların hareketli olmasının, karşı beyanlarda bulunmasının vasıtası, Yeni Osmanlıların da içinde olduğu gazetecilikti. 1862'de İbrahim Şinasi'nin banisi olduğu ve daha sonra Namık Kemal ve Yeni Osmanlıların uhdesinde varlığını sürdüren *Tavşir-i Efkar* gazetesi Osmanlı aydın kesiminde politik bilincin tevsi etmesinde büyük mikyasta rol oynadı. Tanzimat'ın sonrasında işin ikinci bir halkası gibi görünen Islahat Fermanı ilan edildi. Ferman'a göre bu vakte kadar hâkim millet olan Müslümanlar, din farkına bakmaksızın bir “Osmanlı vatandaşlığı” ön görüyordu. Fakat tasarlanan “beraberlik” düşüncesi bir müddet sonra Müslüman halkın gayri Müslimlere sağlanan hukuki imkânların gerisinde kalmasıyla sonuçlandı. Bazı düşünürler ortaya çıkan bu durumu Batı'ya verilen bir ödün olarak yorumlamışlardı.¹²³ II. Abdülhamit döneminde Batı fikirleri daha da “anlaşılır” bir seyir izledi. Bu dönemde açılan okullar, yabancı lisan bilenlerin sayısının mebzul derecede artması, padişahın şahsında Batı'nın bizzat bir “model” olarak makbul karşılanması Batı'ya olan ülfetin sebepleri arasındaydı. Batı bir yandan Abdülhamit'in markajındayken, diğer yanda da Müslümanlık daha da kavileştirilmeye çalışılıyordu. Yeni açılan okulların, ders programlarında Batı'yı okuyan ve onu pozitif bilimlerle bir tutan düşünce sistemi gelişmeye başladı. Bu düşünce sisteminin eğitiminden geçen kuşaklar daha sonra Abdülhamit'e karşı durur bir tavra bürünmüşlerdi. Batı'nın düşünce olarak “üstün” olduğuna dair inanç II. Meşrutiyet'in politik yapısını temsil eden İttihatçılardan tarafından kabul görmüştü. Bu söylem Atatürk'ün dönemi Türkiye'sinde Batı'nın bir “terakki” vesilesi olmasını sayan anlayışta devam etmiştir.¹²⁴

Bütün koşullar beraber düşünüldüğünde “Batılılaşma” serüveni Osmanlı Devleti için bir zorunluluktur. Batı'nın emperyal politikalarından nasibi alan devletler az buçuk bu zincirin halkası oldular. Diğer devletlerle mukayese edildiğinde Batılılaşma hadisesine daha kolay adapte olan Türkiye olmuştu. Batılılaşma düşüncesi can bulmaya başladığı andan itibaren Türkiye için “ilerleme” ile eş değer tutulan bir sistem içinde kendine mekân bulmuştur.

¹²² Mardin, “Batıcılık”, 1/246.

¹²³ Mardin, “Batıcılık”, 1/246-247.

¹²⁴ Mardin, “Batıcılık”, 1/248-250.

Kendisi içinde düşünsel tefrik meydana getiren Batıcılığın yanında hizalananlar “ilerici”, karşında Şark düşüncesine hürmet edenler ise “gerici” yaftalarına maruz kalmışlardı. Bu durum ileride ciddi bölünmelere yol açtı. Kimileri Avrupa’nın “pozitivizmine” hayranlık duyarken, bazı düşünürler bunu külliyen reddetmişti. Erken Cumhuriyet döneminde Pozitivist-Batıcı çizgiden sapma olduysa da sonrasında sosyal, kültürel, hukuki alanda yapılan birçok yeniliği Cumhuriyet elitlerinin Batı kültürüne olan itimatlarının bir delili saymak mümkündür.¹²⁵

1946 yılında tek parti döneminden ve CHP’den olaylı bir şekilde kopan ekip Demokrat Parti isimli muhalefet partisini kurdu. Bu mağlubiyet CHP’de derinden bir çöküntüye sebep oldu. Aynı yıl girdiği seçimlerden bir zafer elde edemese de yeni kuruluşunu tamamlamış olan Demokrat Parti, 1950’de muzaffer olmayı başardı. 1950 ile iktidar bayrağını artık DP aldı. Demokrat Parti’nin zaferi, bütün yurttaki geniş bir nümayişle karşılandı. DP, başlarda *devri sabık yaratmayacağız*, sözüne rağmen evvelinde bir tepki iktidarı olarak davranmaya başladı. Ekonominin buhranlı zamanlarında bu hasletini kullanarak CHP’nin tenkitlerine karşılık onların dönemindeki olumsuz hadiselerle mukabele etti. Liberal çok Batıcı olmayan, CHP’ye göre daha alt kesime hitap eden tarzıyla ve bundan aldığı cesaretle yasal düzenleme de ilk olarak ezanı tekrar Arapçaya çevirdi. Bu CHP makulesinin rahatsızlığına neden olmuştu. DP, dini çevreye verdiği bu tavizle ve CHP’nin olanlara tepkisini de fırsat bilerek onları “millete şikâyet etme” namına bir delil oluşturmayı başardı. Fakat DP’nin hesap edemediği, Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren kadrolaşmış ve İsmet İnönü’ye biat etmesi ile bilinen ordunun kendisinden rahatız oluşuydu ki 1960 Darbesi de bunun sarıh kanıtıydı.¹²⁶

1960 Darbesi’nden sonra eskiye nazaran daha özgürlükçü gelişmelerin yaşanmasının önü açılmıştı. 1961 Anayasası, önceki dönemlerde baskılanan birçok demokratik gelişmeye kapı aralamıştı. 1950-1960 arasında iktidar olan DP’nin aynı şekilde revaçta olamayacağı ve aynı ivmeyi tutturamayacağı biliniyor ve seziliyordu. DP’nin bu mutlak gerçekliğine karşılık, yeni siyasal organizasyonun yapılması elzem görülmüştü. Bütün bunlardan mülhem, Adalet Partisi de böyle bir durumun mahsulüydü. DP’nin cazip oy kitlesinin nereye kayacağı konusunda siyasal zeminde ciddi bir savaş veriliyordu. 27 Mayıs’tan sonra ordudaki tasfiye’nin öncesinde Genelkurmay Başkanlığı’na getirilen Orgeneral Ragıp Gümüşpala, parti kurma çalışmalarına hız verdi ve 11 Şubat 1961’de Adalet Partisi kuruldu. Parti kendisini DP’nin doğrudan varisi olarak ilan etmese de partinin önde gelen isimleri DP’nin devamı

¹²⁵ Murat Belge, “Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), 1/263-264.

¹²⁶ Tevfik Çavdar, “Demokrat Parti”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), 8/2065-2068.

olduklarına dair beyanat veriyordu. Bunu aşikâr olarak görmek için 1961 seçimlerini beklemek gerekecekti. Bu seçimlerde parti hiç de azımsanmayacak bir oy aldı: %35. 1964 yılında Gümüşpala'nın ölümü (1964) üzerine, doğal namzet gibi görülen Sadettin Bilgiç yerine Süleyman Demirel genel başkan oldu. Bilgiç'in aday olamamasının nedeni basına onun Atatürk ilkeleriyle bağdaşmayan davranışları olarak yansıtılmıştı. Parti, 1965 yılında tek başına iktidar oldu.¹²⁷ Parti içinde Osman Turan (Türk-İslâm sentezi), Osman Yüksel Serdengeçti (radikal milliyetçilik), Gökhan Evliyaoğlu (Pan-türkist), İlhan Darendelioğlu (Komünizmle Mücadele Derneği Başkanı), Hami Tezkan, Ali Erverdi, Ali Fuat Başgil gibi siyasette “sağ” kanadı temsil eden kişiler vardı. Süleyman Demirel'in kişiliği ile beraber düşünüldüğünde partiyi “muhafazakâr” olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır. Bununla birlikte parti; liberal (ekonomide), milli iradeye saygı duyan, devletin tarihselliğini önemseyen bir görünüm de arz etmekteydi.¹²⁸ Partinin özellikle 27 Mayıs sonrasında bürokrasiye muarız giriştikleri siyasal iktidar mücadelesinde İslâmi muhalif hareketini yanına aldığı da bilinmekteydi.¹²⁹

1965'te AP'nin iktidar olması Türk siyasi hayatında bir dönüm noktasıydı. Hem DP'nin varisi olduğu söylemi hem de dinsel muhalefeti yanına alarak hizalanması ileriki dönemlerde Milli Nizam Partisi'nin kurulmasına zemin hazırlamıştır. 1963'lerde ekonomiye yeni bir nizam verilmeye çalışılmıştır. Bu yıl tarımla kıyaslandığında sanayi kesimindeki gelişmelerin arttığı bir yıldır. İmalat sanayinde büyük iş yerleri diye adlandırılabilir özel kesime ait kurumların sanayideki payı git gide artmaya başlamıştı. 1968 yılındaki anonim şirketlere bakıldığında geçmiş yıllara oranla sermaye ortalamalarının yükseldiği görülür. AP döneminde devlet politikası gereği sanayi burjuvazisi oluşmuş, toprak ağaları politik erklerini kaybetmişlerdi. Fakat bu olumlu gelişmeler, özel sanayi kuruluşlarını memnun ederken, Anadolu'daki küçük sermayedarların tepkisine yol açmıştı. Bu tepki Milli Nizam Partisi gibi başka siyasal tercihlerde kendini gösterecektir.¹³⁰

Bütün bu olayların bileşimi olarak milli görüş Türk siyaset tarihinde yer alacak siyasal bir hareketin temelini atmıştı. Hareketin başında ise Necmettin Erbakan vardı. Genç bir akademisyen olan Erbakan, 1969 yılında Odalar Birliği Başkanlığına kadar yükselmişti. 200 ortakla kurduğu Gümüş Motor A.Ş ile Türkiye'de ilk defa yerli motor üretimine başlamıştı.

¹²⁷ Tevfik Çavdar, “Adalet Partisi”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), 8/2090-2091.

¹²⁸ Enver Kubilay Yüksel, *Türkiye'de Muhafazakârlık ve Muhafazakâr Bir Parti Olarak Adalet Partisi* (Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2004), 70-71.

¹²⁹ Ali Yaşar Sarıbay, *Türkiye'de Modernleşme / Din ve Parti Politikası -MSP Örnek Olayı-* (İstanbul: Alan Yayınları, 1985), 91.

¹³⁰ Sarıbay, *Türkiye'de Modernleşme*, 94, 96-97.

Sanayi kongrelerinde konuşmalar yapan Erbakan, 1969 yılındaki bir konuşmasında Cumhuriyet'in tanıdığı din ve vicdan özgürlüğünün 163. madde ile mahdutlaştırıldığını söylemiştir. Ona göre uygulanan din ve vicdan hürriyetinin Sovyetlerdekinden farkı yoktur. Hatta bu konuşmalarda hafta tatilinin neden cuma olmadığı bile dile getirilmiştir. Ticaret Bakanlığı'nın, Erbakan'ın TOB başkanlığını tanımaması, seçimin iptal edilmesi ve görevden el çektirilmek istenmesi, Erbakan'ı siyasetin içine doğru iyice sürüklemiş, bir anlamda onun bu arenada görünmesi dönemin şartlarının bir gereği olmuştur.¹³¹

Erbakan, muhafazakâr, geleneksel değerlere hürmet eden, kendi düşüncelerden ayrıştırmayan AP'den milletvekili adaylığı için başvurur, fakat bu girişim parti tarafından reddedilir. Buna gerekçe olarak da Odalar Birliğinde Süleyman Demirel ile fikirlerinin uyuşmamasına gösterilir. Erbakan, AP'nin vetosu hakkında üstü kapalı, biraz da tehditkâr bir açıklama yapmıştır. Erbakan, çevresiyle yaptığı görüşmelerle Bağımsızlar (Müstakiller) hareketi olarak anılacak bir girişimle Konya'dan bağımsız olmuştur. Erbakan ile birlikte bazı şahsiyetlerde bağımsız adaylıklarını koymuştur. Erbakan, seçim çalışmalarında yaptığı konuşmalar maddi ve manevi içerikliydi. Ona göre Komünizm, Siyonizm zehirliydi. Her milletin kendi milli değerleri ve mukaddesatçılığı dışında pek bir yolda yoktu. Bazı söylemlerinde sol ile *teşhiste birleştiklerini fakat tedavide tefrike düştiklerini* beyan eden Erbakan, esasında AP'den farklı olduğunu da ortaya koymuştu.¹³²

Erbakan söylemlerini açık bir şekilde dile getirmekten çekinmez. Yapacaklarının önündeki en büyük engeli de anayasadaki 163. madde olduğunu ileri sürer. Asıl hedefi de meclise girip bir parti kurmaktır. Konuşmalarında Anadolu sermayesinin ısrarlı bir şekilde güçlendirilmesini savunurken, bu durumun İzmir ve İstanbul'daki sermaye maliklerinin hoşuna gitmeyeceğini söylemiştir. Bir diğer tenkidi Batıcılık üzerinedir. Batı'nın İslâm medeniyete göre yüksekte tutulmasını ağır bir şekilde tenkit eder. Erbakan, Batı birçok ilmini İslâm medeniyetinden almasına rağmen, Türk eğitim sisteminde bunlara neden yer verilmediği şeklinde sorular sorar. Din derslerinin seçmeli olması yerine zorunlu olmasına dair beyanlar verir. Seçim zamanlarında kendisinin ve çevresinin “İmanlı Büyük Türkiye” ve benzeri sloganlar ile de düşüncelerindeki teolojik alt yapıyı açığa vurmuştur. Bütün fikirlerin bileşkesi 26 Ocak 1970 yılında Milli Nizam Partisi'ni doğurmuştu.¹³³ Erbakan ve arkadaşlarının güç birliği ile İslâmi bir söylemi olan parti, isminden anlaşılacağı üzere

¹³¹ Hüseyin Arslan, *Milli Görüş Hareketi* (İstanbul: İlem Yayınları, 2021), 16-19.

¹³² Arslan, *Milli Görüş Hareketi*, 19-21.

¹³³ Arslan, *Milli Görüş Hareketi*, 22-24.

Türkiye'ye yeni bir nizam/düzen verme derdindeydi. Açık İslâmi söylemi de -maddeci söyleme ağırlıkla tenkitler ile- dönemine göre cesaretli bir hamle olarak okunabilir.

MNP, 8 Şubat 1970 kuruluş kongresini yaptı. Kongrede atılan Allahuekber ve benzeri nidalara bakıldığında, partinin İslâmcı veçhesini açıkça faş etmekte bir beis görmediği göze çarpmaktadır. Kongrede seküler söylemi bastırarak başta “maneviyatçı/ahlakçı” nizam işaret edilmiştir. MNP programında “*milletimizin fitratında mevcut olan yüksek ahlak ve faziletin, kuvveden file çıkarılması*” söylemi geçmişin sahiplenildiğine ve takdis edildiğine delaletti. Program; sosyal hayat ve ekonomik hayat içinde kendisine yer edinecek olan “inançlı insan tipi” yaratmayı ve “ahlaki düzeni” sağlama konusunu hayli önemsemekteydi. Yine İslâmi motif çerçevesinde anlatılan “helal kazanç”, “mülkiyet hakkına saygılı davranmak” ilkeleriyle bütünleşik olarak özel girişimciyi teşvik etme yoluna gidilmiştir. Madde 6’da dini hassasiyetler vurgulanmış, yanlış siyasal yollara sapmak yerine, din duygusunun istismarına engel olunacak tarzda eğitim ve öğretim politikaları geliştirilmeliydi. MNP’nin, DP ve AP’den tefrikle; dini muhalefeti kendi sosyo-ekonomik tabanına dayandıran bir politika izlemişti.¹³⁴ MNP, İslâmi söylem içinde din dersinin zorunlu olmasını isteyen tavrı karşısında Cumhuriyet Başsavcılığı 20 Mayıs 1971’de, partinin “laik devlet niteliğinin ve Atatürk devrimciliğinin korunması ilkelerine aykırı olduğu” gerekçesiyle kapatılmasına karar verdi. Erbakan, karardan sonra İsviçre’ye gitmiş, tekrar yurda döndüğünde Turgut Sunalp tarafından yeni parti kurma konusunda teşvik edilmişti.¹³⁵

MNP’nin kapatılmasından sonra, İslâmi görüşe meyyal yeni parti kurma çalışmaları başlar. Yeni partinin kurulma çalışmaları, anayasa mahkemesinin önceki kararından dolayı partiyi kuranların temkin makamında hareket etmelerine sebep olmuştur. Kapatılan MNP’deki olaylarla tekrar yüz yüze gelmemek için Erbakan’ın yeni partide esamesi dahi okunmaz, değil genel başkanlık (genel başkan, Süleyman Arif Emre) partinin kurucu kadrosunda adı bile geçmemiştir. MNP’deki olumsuz tecrübelerin birçoğu yeni partide telafi edilmeye çalışır. Yeni oluşumun adı, yine İslâmi referansla Milli Selamet Partisi konulmuştur (11 Ekim 1972). Parti kısa zamanda yurt içinde örgütlenme faaliyetlerine hız vermiştir. 21 Ocak 1973 tarihindeki ilk kongresinde 42 ilde, 300’e yakın ilçede teşkilatlanmış ve bu kongreden sonra partinin niceliksel ve niteliksel büyümesi devam etmiştir. Fakat ilginçtir ki, MSP, MNP’nin uğradığı sansüre uğramaktan imtina etse de diğer taraftan bazı söylemlerinde MNP’nin bir

¹³⁴ Sarıbay, *Türkiye’de Modernleşme*, 99, 101-105.

¹³⁵ Hüseyin Aykol, *Türkiye’de Siyasi Parti Kapatmanın Tarihi* (Ankara: İmge Yayınları, 2009), 259.

devamı olduğunu gizleme gereği duymamıştır. Aslında kapanan MNP'deki çoğu simanın MSP'de görünür olması da partinin çok da yeni oluşum olmadığının kanıtıydı.¹³⁶

MSP'nin bu hızlı ilerlemesi MNP'den gelen geleneği devam ettirmesiyle ilişkiliydi. 14 Ekim 1973'deki genel seçimlerde diğer köklü partilere göre MSP hatırı sayılır bir oy almış ve 48 milletvekili çıkarmıştır. Aynı seçimde; CHP, 185 milletvekili, AP 149 milletvekili, Demokratik Parti (DP), 45 milletvekili, Cumhuriyetçi Güven Partisi (CGP), 13 milletvekili ve Milliyetçi Hareket Partisi (MHP), 3 milletvekili çıkarmıştır. Fakat seçim sonucunda herhangi bir partinin mutlak zaferi olmadığından partiler arasında koalisyon çalışmaları başlayacaktır. Bu dönemde CHP'nin başında Bülent Ecevit vardı. Çoğunluk CHP'de olduğu için hükümeti kurma görevi Ecevit'e verildi. Diğer partilerle görüşmelerden bir sonuç alamayan Ecevit, seçimlerden önce MSP'nin genel başkanı olan Necmettin Erbakan ile görüşmeler yapar ve görüşmelerin olumlu sonuç vermesiyle 26 Ocak 1974 tarihinde CHP-MSP koalisyonu kurulur ve 7 Şubat'ta güvenoyu alır. Koalisyon ortağı olan Erbakan, başbakan yardımcısı olur ve 6 bakanlık alır. MSP'nin önemli bakanlıklar (iç işleri, sanayi, adalet vs.) elde etmesi seçimde vaatlerini hayata geçirmesine vesile olur. İki ortak arasında yüz dokuz maddelik bir antlaşma metni hazırlanır. Antlaşmada; düşünce suçlularının affı, demokrasi ve özgürlük, inanç, ilk ve orta öğretime mecburi ahlak derslerinin konulması, imam hatip okulları da dâhil olmak birçok konu gündeme alınır. İki ayrı kökten gelen partinin ileri gelenleri arasında bazı meseleler anlaşmazlığa sebep olur.¹³⁷ Başlarda yaşanan bu tefrik ileride yaşanacak olanların habercisidir aslında. Çünkü birliktelik ayrışan ideolojilerin pratik zemininde pragmatik bir çabanın mahsulüdür.

Erbakan, ülkenin müreffeh olabilmesini mucidinin kendisini olduğu milli görüşe dayandırmıştır. Bunları maddi ve manevi anlamda kalkınmak şeklinde beyan etmiş, ahlakçılığı/ahlakiliği öncelemiştir. İlginçtir ki doktrin olarak sunulan görüş asla “milliyetçi” bir söylem ile bağdaştırılmamıştır. Milli görüş, daha çok İslâmiyet'e olan atıfla adını duyurmuştur. MSP'nin sahip olduğu nazarla Atatürk ve devrimleri konusunda da olumlu bir tavrı yoktu. Örneğin, partinin genel merkezinde Atatürk resminin olmayışı, MSP'nin 4. kongresinin sonunda Atatürk posterlerinin yırtılması ve Atatürk hakkında duvarlara galiz lafların yazılması parti üzerindeki dikkatleri daha da artırmıştır. Milli görüş; laikliğin “*inanmayan insanların inananlara tahakkümü*” algısının da yanlış anlaşıldığı kanaatindeydi. Hâlbuki laikliğin reel manası; “kimse başkasını düşüncelerinden dolayı kınayamaz” şeklindeydi. Kemalizm ideolojisinin hâlen etkin bir olduğu düşünüldüğünde Necmettin

¹³⁶ Sarıbay, *Türkiye'de Modernleşme*, 109.

¹³⁷ Arslan, *Milli Görüş Hareketi*, 49-50, 51.

Erbakan'ın ve Oğuzhan Asiltürk'ün bir söyleşide Atatürk ve devrimleri konusunda “müphem” cevaplar vermesi başka türlü anlaşılamaz zaten.¹³⁸ Milli görüşün esas aldığı, modern bir devletin parçalı aparatlarına mukabil, İslâm'daki nizam fikriydi. Bu yüzden laikliğin yanlış yorumlandığı konusunda tenkidi ve cumhuriyet konusundaki fikirleri temkin makamındadır. Eğer dönemdeki siyasal hayat daha rahat olsaydı MSP'nin fikirlerinin içindeki derinliği aşikâr etmesi kolay olurdu. Milli görüş, her ne kadar İslâm'ı ve onun getirdiği emirleri öncelemiş olsa da sanayileşmeyi bir hayat memmat meselesi olarak görmüş ve bunu maneviyatçılık kadar önemsemiştir.

MSP, her ne kadar geniş bir ideolojinin ve pratiğin temsilcisi görünse de düşünce yapısı olarak kâmilten dört başı mamur fikri bir sistem değildi. Partinin topluma dair sorunlara yaklaşımı muğlâktı, rehber olma niteliği taşııyordu. Toplumu bir tesanüt güruhu olarak görmekte, modern topluma dair farklılaşmalara dikkat etmiyordu. İslâmi simgelere başvurulmakta, fikirsel anlamda ümmet-millet arasında kararsızdı. İçinde koyu bir İslâmi anlayış olmasına rağmen, İslâm düşünürlerine olan ülfet cılız bir referans dozunda kalmış, doktriner bir muhtevaya da malik değildi.¹³⁹ MSP'ye getirilen bu tenkitlerin yanında, onun kısa sürede CHP gibi kurucu bir partiye karşı rüşünü ispat etmesi partiyi “meşru” kılmıştır.¹⁴⁰ CHP-MSP koalisyonu mazileri farklı iki partinin ittifakı olması açısından Türk siyaset tarihi için önemli hadiseydi. CHP-MSP koalisyonunun ilk zamanlarında “Atatürkçü” ve “dinci” iki partinin nasıl bir araya geldiği konusunda tartışmalar yaşanmıştı. Bu durum Türk siyasi tarihinde eşine çok da rastlanır bir ortaklık değildi. MSP'liler böylelikle koalisyon sayesinde seçimle yasama düzeyinde bir kazanım elde ettikten sonra, bunu yürütme düzeyine de çıkarmıştı. MSP'nin manevi kalkınmanın gereği olarak; kuran kursu hocalarına kadro verilmesi, ortaokul ve liselerde ahlak derslerinin konulması, imam hatip okulu mezunlarının diledikleri fakülteye gidebilmesi gibi istekleri CHP'yi rahatsız etmeye başlamıştı. Kıbrıs Barış Harekâtının Ecevit'e izafe edilmesi ve bunun CHP oylarını ziyadesiyle artıracığı düşüncesi koalisyon masasını sallamaya başlamıştı. CHP genel başkanın hükümetten çekilmesinin akabinde erken seçim talep etmesi başka türlü açıklanamaz. Erbakan'a göre sekiz ay uyumlu bir şekilde sürdürülen koalisyonun bozulmasında; MSP'ye artan ilginin hasetle karşılanması ve bunun yanında Ecevit'in sinirli ve fevri bir insan olması etkili olmuştur.¹⁴¹

Ecevit'in istifasından sonra Cumhurbaşkanı hükümeti kurma görevini Sadık Irmak'a verir fakat o da hükümeti kursa da meclisten güve oyu alamaz. Böylelikle hükümeti kurma

¹³⁸ Sarıbay, *Türkiye'de Modernleşme*, 114-118.

¹³⁹ Sarıbay, *Türkiye'de Modernleşme*, 128-129.

¹⁴⁰ Arslan, *Milli Görüş Hareketi*, 57.

¹⁴¹ Sarıbay, *Türkiye'de Modernleşme*, 188, 190, 193.

görevi Süleyman Demirel'e verilir. Demirel bir dizi görüşme yaptıktan sonra, Milli Selamet, Milliyetçi Hareket Partisi ve Cumhuriyetçi Güven Partisi ile birlikte 31 Mart 1975'te Milliyetçi Cephe Koalisyonunu kurar, 12 Nisan'da da meclisten güvenoyu alır. Bu partiler bir araya gelerek birleşme hakkında ortak bir metin yayımlar. Metinde; iktisadi, dini, sosyal konulara üzerinde fikir teatileri yer almıştır. Erbakan yeni kurulan hükümette başbakan yardımcısı olur. Erbakan'a göre anarşinin önüne yine "maneviyatçı" bir anlayış ile geçilecektir. Yine gündeme gelen konulardan biri de laikliktir. MSP'ye göre zorla bir fikrin kabul ettirilmeye çalışılması, din ve vicdan özgürlüğüne muarızdı. Partinin ileri gelenleri, laikliğin bir sistemi olabileceğini fakat şahsın laik olamayacağını savunmuşlardı. Milliyetçi Cephe, komünizmi tek tehlike olarak görmüş, muzır bir hareket olarak lanse etmiştir. Yine bu dönemlerde sağ-sol olaylarında kayıplar yaşanmıştır (170 kişi). 1. MCH'nin, 5 Haziran 1977'de ki genel seçimlerle vazife süresi sona ermiştir.¹⁴²

1977 genel seçimlerinde en fazla oyu alan parti CHP oldu. Durumun doğal sonucu olarak hükümeti kurma yetkisi, CHP'nin genel başkanı Bülent Ecevit'e verildi. Fakat hükümet çok kısa süreliğine görev yapabildi (21 Haziran-21 Temmuz). Ecevit'in görevden çekilmesi üzerine, 2. Milliyetçi Cephe Hükümeti kuruldu ve 12 Temmuz 1977'de görevi devraldı. AP, MSP, MHP'nin oluşturduğu koalisyonda birincisine benzer bir protokol imzalandı. Metinde imam hatip liselerinden icazet alan öğretmenlerin ilkokulda din ve ahlak derslerine girebileceği, anayasada Milli Selamet Partisi'ni oldukça rahatsız eden 163. madde de değişikliğe gidileceği, milli ve manevi değerleri içine alan bazı konular masaya yatırılmıştır. Fakat AP'nin öncülüğünde kurulan Milli Cephe Hükümeti fazla bir varlık göstermeden 5 Ocak 1978'de tarihinde dağıldı.¹⁴³ Bu tarihlerde MNP ve MSP öncülüğünde gelişen bir düşünce yapısı vardı: Millilik. Bazı kaynaklarda daha önce bahsedildiği gibi, temayüz eden millilik fikrinin çok doktriner bir veçhesi yoktu. Derin ideolojik kaynaklardan yoksundu. Kemale ermesi ancak içindeki yüzeyselliği aştığı ölçüye bağlıydı. CHP'nin seçimlerde birinci parti olması rağmen, içinde daha çok İslâmi referanslar barındıran milli görüş hareketiyle her iki partinin çevresine göre şaşırtıcı bir ortaklık kurmuştu. Bu aslında Türkiye'de milli ve manevi değerlere bağlı ısrarlı ve cesaretli bir hamle yaparak köklü bir CHP'ye alternatif bir parti olması açısından düşünülürse MSP'nin varlığı Türk siyasi hayatı için önemli bir gelişmeydi.

Milli görüş, 1975 yılında fikirler bütünü olarak Erbakan'ın "Milli Görüş" kitabıyla ete kemiğe bürünür. Kitap; Dergâh Yayınlarının 1970'lerde Çağdaş Türk Siyasi Düşüncesi

¹⁴² Arslan, *Milli Görüş Hareketi*, 58-62.

¹⁴³ Arslan, *Milli Görüş Hareketi*, 63.

serisinin içinde çıkar. Bu seri içinde Alparslan Türkeş, Süleyman Demirel, Turhan Feyzioğlu, Ferruh Bozbeyli'nin de bir kitabı yayımlanır. Yayınevi Bülent Ecevit'ten de bir kitap istemiş ama Ecevit'in seri kapsamında bir kitabı yayımlanmamıştır. Erbakan'ın kitabı, Milli Görüş hareketine siyasi cihetten ziyade fikirsel bir zemin oluşturmuştu. Erbakan'ın kitabı münferiden olarak mı, yoksa milli görüşü temellendirmek amacıyla mı kaleme aldığı tam olarak belli değildir. Kitabın milli görüş fikrine anlamak ve katılmak isteyenler için girizgâh niteliğinde olduğu söylemek yanlış olmayacaktır. Konuşma üslubu şeklinde bir söylemi olan kitabın, Erbakan'ın konuşmalarından müteşekkil olduğu da aşîkârdır. Ahlak, maneviyatçılık ve milli olmanın gerekliliği ve önemi vurgulanmıştır. Bunun dışında kitap; Milli Görüş'ün esasları, devlet, anayasa, maarif, kalkınma, iktisat, sanayileşme, siyaset ve savunma konularındaki görüşlerden mürekkeptir. Ayrıca milli görüşün ta başlardan itibaren tenkit oklarından nasibini alan laiklik, aynı şekilde kitapta da benzer tavırla eleştirilmiştir. Erbakan laiklik konusunda fikirlerini beyan ederken, fikirlerini temellendirmek adına ayet ve hadislere başvurmuştur.¹⁴⁴

1970'lerde siyasi manada İslâm'la bütünleşik olarak fakat maddi tarafları da olan milli bir hareket gelişirken, mezkûr düşünce İslâmcı bir kuşağın da önünde rehber olmuştur. Bazı kaynaklar, gençlik hareketinin mevcut ortamla ilişkilendirilmesine mesafeli bakmış, hatta hareketin dönemin siyasal iklimden bağımsız olduğunu da ileri sürmüşlerdir. Her ne olursa olsun, 1970'lerin fikri düzleminin zihin haritasına bakıldığında İslâmcı gençliğin doğrudan olmasa da zımnen bir yapı arz ettiği tevil edilebilir. Fakat ikisini bir noktaya kadar bağımsız düşünmek çok da mümkün değildir. Çünkü kısmen AP'den başlayarak MNP, MSP ile belli bir ivme yakalanmış, milli ve manevi değerler daha sarîh bir dille beyan edilmiş ve konu hakkında taleplerden de imtina edilmemiştir. Bundan mülhem, gençlik hareketi içinde bu düşünüşün bir karşılık bulduğu da mutlaklıdır. Artık gençlik arasında kolektif bir bilinç oluşmuş, dikilen düşünce fidanları da yeşermeye başlamıştır.

İlk kolektif bilinçlenmelerden biri, 1962 yılında büyük şehirlerdeki İmam-Hatip Okulları mezun dernekleri aynı okulun federasyon şeklini oluşturmuştu. 1977 Nisan ayı itibarıyla federasyonda otuz altı mezun derneği bulunurken, kırk bin civarında İmam Hatip Okullarından mezun olan yirmi beş binden fazla kişi federasyon bünyesindeki derneklere üye olmuştur. Federasyonun başkanı Hasan Gökler göre İslâmi hareket için önemli bir yeri olacak bu oluşumun gayesi; İslâm'ın tebliğini iletme ve tek yolun İslâm olduğunu anlatmaktır. 1979'da bu yapı, bir birlik haline dönüşecektir. İmam Hatip Okulları İslâmcı kanadın

¹⁴⁴ Arslan, *Milli Görüş Hareketi*, 69-70.

mümessilleri tarafından hareketin eylemci yetiştiren üsleri olarak görülmüş, bu nedenle İslâmcılık haricindeki etkilere kapatılma amacı güdülmüştür.¹⁴⁵

Köken itibariyle İslâmcı gençlik yapılanmasının örgütlü teşekkülü, Milli Türk Talebe Birliği'di. Ama gençlik hareketlerinin mazisini İkinci Meşrutiyet'e kadar götürmek mümkündür. Milli Türk Talebe Birliği (1924), kuruluşu 1922 olan Darülfünun ve Mekatib-i Aliye Cemiyet-i Merkeziyesi'nden neşet etmişti. İdol siması da Mustafa Kemal, takip edeceği ilkeler bütünü de tek partinin çizdiği politik imgeye uygun davranmaktı. MTTB, 1930'larda kendisine çizilen resmi hudutların dışına çıkarak Turancı bir yapıya doğru ülfet etti. 1936'da kapısına kilit vurulan kurum, 1946'da tekrar "Türk Talebe Birliği" olarak, 1947'de adının başına yeniden "milli" sıfatını koyacaktı. 1946-1960 yılları arasında çok da aktif olamayan MTTB, 1950'de revaçta olan milliyetçilikten nasibini alacak, ırkçı ve Turancı söylemlerden çekinmeyecekti. DP'ye muarız olan gençlik 27 Mayıs'a güçlü şekilde muvafık olmuştu, kendisini rejimin parçası görüyordu. Fakat onlara bu imtiyaz Kemalist bürokrasinin hudutlarını aşmaması şartıyla verilmişti. Kemalist hudutlar, 1965'te kırılacak MTTB'yi, hukuk fakültesi öğrencisi Rasim Cinisli muhafazakâr-milliyetçi duruşla yönetimi ele alacaktır. MTTB muhafazakâr güruha geçmesinden sonra, aynı grup Türkiye Milli Talebe Federasyonu üzerinde tahakküm kurmak için harekete geçse de gayretleri akamete uğramıştır. MTTB, 1969'da kadar İslâmcı, milliyetçi, muhafazakâr talebelerin birliktelik yeri olacaktı. MTTB, 1969'dan 1980 darbesine kadar İslâmcıların teşkilatlandığı bir karargâh konumundaydı.¹⁴⁶

1975 yılında MSP seçkinlerinin söylemleri komünistlere karşı milliyetçi ve İslâmcı gençlerin bir araya gelmesi şeklindeydi. MTTB, 12 Mart'tan (1971) sonra İslâmcı hüviyetini tekrardan ön plana çıkarmaya başladı. Bu değişim MTTB'nin kuruluşundan beri Milliyetçilik ve Türkçülüğün mümessili olan bozkurt sembolü yerine Kuran'ı simgeleyen kitap konulmasıyla kendini belli etmiştir. MSP, MTTB'deki bu enerjiyi fark ederek onu gençliğe ulaşmada önemli bir vasıta görmüştü. 25 Haziran 1975'te MTTB tarafından organize edilen Milli Gençlik gecesine, Necip Fazıl'ın yanı sıra Erbakan ve MSP'nin seçkinleri iştirak etmiş ve gecede Erbakan'da bir konuşma yapmıştı. MTTB'nin içindeki kahir ekseriyet herhangi bir partinin yan kuruluşu ya da denetimine girmeyi istemiyordu. Partiye karşı mesafeli durma tavrı, ilk başlarda haklı gerekçelere dayansa da önemli bir realiteyi gözünden kaçırıyordu. 1975 yılından itibaren cemiyet tabanında tezahür etmeye başlayan "akıncı" gençlik kendisine bir teşkilat sistemi kuracak bir örgütlenme peşindeydi. Akıncılar derneği kurulmadan önce

¹⁴⁵ Ertuğrul Zengin, *Akıncılar Hareketi / 1970'lerde İslâmcı Gençliğin Oluşumu ve Eylem* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2021), 295-296.

¹⁴⁶ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 90, 92-97.

“Akıncı” namı İslâmi gençliği karşılayan bir tabir olarak kullanıma girmişti. 29 Mayıs’ta Milli Selamet Partisi’nin gençlik örgütlenmesinin 1. Kongresinde Erbakan, Gençlere “Akıncılar” diye sesleniyordu. İslâmi okuyucu kitlesini hedefleyen 1975’te yayın hayatına başlayan *Gölge* dergisi de hitap ettiği kesime “Akıncılar” diye hitap ediyordu.¹⁴⁷

İslâmcı gençlik ile müsemma olan “Akıncı” lafzı, Ankara Devlet Mimarlık ve Mühendislik Akademisi’nde talebe olan on beş kişi tarafından “Akıncılar Derneği” olarak 1975 yılında gayri resmi bir kimlikle kuruldu. Grup; 1975 yılından beri ivme kazanan İslâmcı gençlik hareketinin bütün hasletlerine sahipti. Üyeleri, MTTB ve MSP’nin gençlik kolları’nda görevler üstlenmişlerdi. Aynı isimli yerel dernekler kurulmaya devam ederken, Ankara merkezli “Akıncılar Derneği”nin resmi kimliğe kavuşması 23 Ocak 1976’dır. Kurucu başkan, Tefik Rıza Çavuş 25 Ocak’ta derneğin gayesini ve görevlerini beyan eden ilk toplantısını yaptı. Dernek, mevcut siyasal ortamda ideolojik kavgalara yenilerine eklemek değil, bu kavgaları bitecek bir rol üstlenmek istediğini dile getirdi. Akıncılar derneğin istikrarla savunduğu fikir şu idi: Sosyalist ve milliyetçi hareketler arasındaki tartışmadan uzak kalmak. Dönemin zihni yapısı düşünüldüğünde İslâmi gençliğin “ontolojik” olarak bir mahfilde toplamak -ve devamını sağlamak-, yaşanan “anarşi” ortamından uzak tutmak -şiddetten- derneğin şiarları arasındaydı. Derneğe Mehmet Tezel’in başkanlık yaptığı dönemde (1976-1978) İslâmi gençliğin iki temsilcisi vardı: MTTB ve Akıncılar Derneği. MTBB ve Akıncılar Derneği’nin, hedefleri cemiyetin bütün katmalarına kadar inebilmektir. Akıncılar Derneği’nin MSP ile arasında doğrudan olmasa da partinin derneğin kurulmasında ve teşkilatlanmasında sarıh bir iştiraki vardı. Fakat ikili arasındaki ülfetin yapısının “ne”liği çok aşikâr değil, müphemdi.¹⁴⁸

MSP’nin, derneğin 1976-1978 yıllarında niceliksel gücünü artırmasında büyük katkısı vardı, bir taraftan da derneğin teşkilatlanma süreci devam ediyordu. Çoğunluğu mühendislerinden teşekkül eden derneğin, politik bir program oluşturacak entelektüel bir kadrosunun olmayışı bir sorunsal olarak belirdi. Derneğin, önüne rehber edinebileceği cihanşümül İslâmi bir teşekkül de yoktu. Örneğin, Türkiye’deki sol yapılanmanın ülke dışında benzer örgütlenmeleri varken, İslâmi gençlik bu fikrîsel açığı çeşitli İslâmi eserlerin Türkçeye çevrilmesiyle kapatmaya çalışıyordu, aksi halde Türkiye haricinde aktif bir şekilde başarıya ulaşmış İslâmi bir yapılanma yoktu. İslâmcı gençliğin mevcut şartlar içinde her ne kadar iktidarın diliyle konuşmasa da MSP’nin çizdiği sınırdan çok çıkmıyordu. Fakat İslâmi gençliğin karşısında muayyen nazari ve ameli sorunlarına rağmen günlük hayatın şartlarına

¹⁴⁷ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 131, 133-136.

¹⁴⁸ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 135-143.

getirdiği ekonomik temelli fikirleriyle etkin ve kitlelere hitap eden bir sosyalist güç vardı. İslâmcı gençler arasında hayatın genelini ihtiva eden (siyasi, toplumsal, ekonomik) “mutlak”çı bir mefhumu yönelmeye başladı. Başkan Tezel döneminde, “mutlak fikir”¹⁴⁹ kavramını yayımlanan bir beyannamede kendilerine şiar edinmişlerdi. Kavram, hayatı “bütünüyle” (siyasi, günlük, ekonomik, toplumsal) içine alan bir anlayışın mahsulüydü ve kapsamında İslâm’a göndermeler vardı. “Mutlak fikir” mefhumu Akıncılar hareketinin ilk dönemlerinde İslâmcı fikrin ve fiillerin tamamının membaı ve amacı olarak kullanıldı.¹⁵⁰

Akıncılar Derneği, fikirsel yapılarını anlatmak ve yaymak adına, 29 Mayıs 1977’de ancak çok da düzenli çıkmayacak olan (6 sayı) *Akıncı* dergisinin ilk sayısını çıkarırlar. Çıkan altı sayıda kendilerin bir ideoloji çizebildikleri söylenemez. Bunun nedenleri; bir noktaya örgütlenmiş olsa dahi MSP’nin yanında, ülkücü ve sosyalistlere karşı kendi yerinin muğlak kalması, İslâmcı gençliğe “rehber” konumunda olan entelektüellerin kendilerinin de daha bu işin başında olması ve bütüncül “çekirdek” bir kadrodan eksik olması sayılabilir. Bütün bunlardan mülhem, dernek etkin değil, edilgen bir kısır döngünün içinde varlığını devam ettirme derdindeydi. Bu yıllarda Türkiye’de kaotik bir durum vardı. 1 Mayıs 1977’de 36 kişinin öldüğü olaylarda sorumlu olarak CIA ve Milliyetçi Cephe Hükümet yanlısı ülkücüler ve Maocular gösterilmişti. 1977’deki mezkûr olaylar zaman içinde politik programla rabıtalı olarak bir araç olmak yerine amaç olmuştur. Kaos ortamında MTTB ve Akıncılar Derneği’nin yetkilileri tarafından İslâmcı gençlik şiddet olaylarına sirayet etmemeleri konusunda ikaz edilmiştir. Çünkü İslâmcı gençlik asla şiddet yanlısı değildi ve bu gidişatın içinde aktif rol oynaması mümkün olamazdı.¹⁵¹

İslâmcı gençlik şiddete karşı “pasif” bir tavrı seçmişti, bu aslında derneklerin ve birliklerin yöneticilerinin müşterek kararıydı. Sadece diğer gruplarla olan görüş farklılıkları bazı hadiselerde beliriyor ama sıcak bir çatışmaya dönüşmesine asla izin verilmiyordu. Ülkücüler ve akıncıları tefrik eden unsur sosyalistlere karşı olmaları değildi, sonuçta ikisi de anti-komünistti. Fakat Edirne’de İslâmcı genç Erdoğan Tuna’nın Ülkücüler tarafından öldürülmesi (1977’de) olayların seyrini değiştirdi. 1969’dan beri ideolojik anlamda İslâmcı gençlik kesim ve Ülkücüler ayrıışmıştı. Erdoğan Tuna’nın öldürülmesi de bu keskinliği iyice artırdı. Bundan sonra Akıncılar Derneği Başkanı, Mehmet Tezel, yaşanan ölüm olayından sonra Ülkücülere “kardeşlerimiz” yerine, “faşistler” diyecekti. Bu ithamlar sonrasında

¹⁴⁹ Bu kavram İslâmcı entelektüel guruhunun da dikkatini çekmiştir. İslâm’ı merkeze alarak filmler yapan yönetmen Mesut Uçakan’ın 1977 yılında çıkarmaya başladığı derginin isminin “*Mutlak Fikir, Estetiği ve Sinema*” olması bir tesadüfün değil, dönemdeki İslâmcı fikirlerin bir ürünüydü muhtemelen.

¹⁵⁰ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 146-149.

¹⁵¹ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 151-152, 157.

Ülkücülerde mutedil bir tavır içine girmedi. Çünkü iki grup arasındaki durum telafisi mümkün olmayan bir durumdaydı. Ülkücüler İslâmcı kesimin sert tutumuna karşılık, dağıttıkları bildirilerde İslâmcıları “mürailikle” suçlamış, teşkilatları “emperyalizme uşaklık etme” söylemiyle töhmet altında bırakmıştı. Söylemlerinde daha ileri giden Ülkücüler, İslâmcı kesimi “münafıklık” yapmakla mücrim ilan etmişti. Karşılıklı salvolarla ortam iyi gerilmiş, aralarında oluşabilecek bağın bütün köprüleri yıkılmıştı.¹⁵²

Akıncılar Derneği, her ne kadar MSP’nin siyasi birçok çalışmasını açıktan destek verse de Parti ile organik rabıta kurmadan, şahsına münhasır bir alanda kalmak istiyordu. Dernek, kendisini 1976-1978 yılları arasında Ülkücü ve sosyalist hareketlerden ayrı mekânda tutmayı başarmıştı. Fakat Parti cihetinden İslâmcı toplumsal hareketle olan bağını güçlendiren bir hadise vardı. *Şura* dergisinin yayın hayatına girmesiyle bağımsızlıkçı, evrenselci, devrimci bir İslâm hat oluşmaya başladı. 1969-1978 arasındaki yıllarda Milli Görüş’ün Türkiye’deki İslâmcılığın politik programı olarak ağırlığı hakiki bir egemenliğe malikti. Hassaten 1976’da beliren Ercüment Özkan ve İslâm Partisi, çeşitli dergiler (*Düşünce, Kriter, Talebe, Aylık Dergi*) ile İslâm yeniden anlamaya çalışılmış, onun politik ve toplumsal cihetini ortaya koymaya çalışan entelektüel bir çaba kendini göstermeye başlamıştı. Bu 1978 sonrasında *Şura* dergisiyle gençlik hareketinin ilgisine sunulan politik bir dile kavuşacaktı. Yeni oluşan söylem, Milli Görüş’ün kavramsal dilinden daha keskin ve devrimciydi.¹⁵³

Türkiye’de İslâmcılığın 1979 yılında meydana gelen İran Devrimi’ne kadar ki gelişmelerine göz atıldığında sarıh, anlaşılır bir hiyerarşinin tepesindeki isim de Erbakan’ın lideri/rehberi olduğu MSP idi. Ancak bütün yapıların (cemaat, entelektüel vs.) denetimi MSP kontrolünde değildi. Akıncılar hareketi de 1976-1978 yılları arasında örgütsel, ideolojik ve siyasi bir yapılanma içindeydi. Artan şiddet olaylarında anarşinin haricinde durma ikazları da Akıncılar Derneği’nin yetkilileri tarafından defaatle dile getirilmişti. Dernek; 1978 sonrasında da İslâmcı gençliğin mahfili konumunda olsa da gençlik hareketini tamamen kontrolünde tuttuğu da söylenemez. MSP’nin 1975-1978 yılları arasında uhdesine aldığı içişleri bakanlığı sayesinde Akıncıların bu süre içerisinde eylemlerini “tebliğ” ile sınırlı tuttular ve yine aynı zamanda devlet güçleriyle (emniyet, yargı) araları da iyiydi. Polis ile karşı karşıya gelinen olay; MSP’nin 29 Mayıs 1978’de Konya’da tertip ettiği “Fetih Mitingi” öncesinde afiş asan yüz altmış üç gencin tutuklanmasıydı.¹⁵⁴

¹⁵² Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 158-161.

¹⁵³ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 161, 164-165.

¹⁵⁴ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 167, 169, 172, 175, 176-177.

İran İslâm Devrimi de İslâmcı gençlik için bir dönüm noktası olur. Devrim, halk hareketi olarak bir vasıtaya -partiye- gerek duymadan İslâmi bir yönetimine geçilebileceğine numune olması açısından önemliydi. İslâmcı gençlik bu hadiseden önce kendisine yön verecek çeşitli olaylarla karşılaşsa da Devrim ile beraber “hızlı” bir şekilde politik bir özne olma potansiyelini elde edecektir. Türkiye’deki İslâmcı gençlik, Devrim’e gönülden bir “sadakat” duymuştu. Bunların haricinde Metin Yüksel’in öldürülmesi (1979’da) İslâmi camiada uyanışın başka bir sembolü idi. İran Devrimi’nin dışında Sakarya Mitingi de (1 Nisan, 1979) İslâmcı gençliğin kendisindeki erki ve potansiyeli görmesi nazarından oldukça önemli bir hadise idi. Mezkûr miting halkın ve derneğin bir araya geleceği mahfil olarak mitinglerin ne kadar “velut” vasıtalar olduğu gerçeğini göstermiş, aktif mücadelenin de önünü açmıştır. Akıncılar, matbuat alanında fikri yapılaşmalarına devam etmişlerdir. Bunun mahsulü; *Akıncı Güç Dergisi*’dir. Necip Fazıl’a ve Büyük Doğu’ya fikri bağlılığı bilinen Salih Mirzabeyoğlu göre *Akıncı Güç*, İslâmcı hareket içinde MSP’ye merkezi bir rol vermemiştir. Erbakan’ın tavsiyesiyle *Akıncı Güç* dergisine denge olarak ivedilikle 3 Ağustos 1979’da *Akıncılar* dergisi çıkarılmıştır.¹⁵⁵

Akıncılar hareketinin siyasi bir karakter olarak eksik kalmasının altında Sakarya Mitingi’nden sonra üzerine sert bir şekilde siyasi tahakkümün uygulanması vardı. MSP’nin 1978’de iktidarı kaybetmesiyle Akıncılar hareketi üzerindeki devlet elinin tahakkümü daha hissedilir olacaktı. 1979’un Şubat’ında Türkiye’de sıkıyönetim yönetim varken, yakın komşusu İran’da bir devrimin meydana gelmesi, Türkiye’deki İslâmcıların bir tehlike olarak algılanmasına neden olmuştu. Bu durumun olumsuz bir tabloya dönüşmemesi için, Akıncılar hareketinin yetkililerini kendi hareketlerinin yerli bir yapısını olduğunu, İran’la benzeşir bir devrimin peşinde olmadıklarını beyan etmeye zorladı. Akıncılar, kurulduklarından beri şiddet yanlısı olmadıklarını açıklamışlardı. İran’a değil, bin yıllık Tür-İslâm devleti geleneklerine bağlı oldukları şeklindeki ısrarlı tavırları devleti ikna etmeye yetmemiş, Sakarya Mitingi’nden sonra tutuklamalar, yurtlara kilit vurulmalar gibi çeşitli baskılara maruz kalmış ve neticede dernek 13 Aralık 1979 tarihinde dönemin Ankara Sıkıyönetim Komutanlığınca kapatılmıştır. Derneğin kapatılmasından yetmiş beş gün sonra (7 Mart 1980), Konya’da Tevfik Rıza Çavuş tarafından “Akıncı Gençler Derneği” kuruldu. Akıncılar derneğinden kalan kadrolardan istifade edildi. Hızlı bir teşkilatlanma ile 67 ilde görünür olmak gibi bir başarıya ulaştı. *Akıncılar* dergisi yerine de *Seriyye* dergisi yayım hayatına başladı.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 203-210.

¹⁵⁶ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 220-224.

12 Eylül'ün evvelinde Türkiye'deki İslâmcılığın en dikkat çekici hadiselerinden biri Konya'da tertip edilen (6 Eylül 1980) "Kudüs'ü Kurtarma Mitingi" olacaktır. Mitingin sebebi; İsrail'in Kudüs'ü Arap kesimiyle dâhil payitaht ilan etmesi, beynelmilel muarızlıklara sebep olmuştu. MSP'nin önderliğinde bizzat Erbakan, Akıncı Gençler Derneği'nin bu tepki mitingine ilgisiz kalmaması istedi. Takriben yüz bin kişinin iştirak ettiği mitingde, bazı katılımcıların İstiklâl Marşı okunurken ayağa kalkmaması üzerine Konya Cumhuriyet Savcılığı tarafından soruşturma açılmıştır. Parti'nin genel sekteri Oğuzhan Asiltürk davranışın art niyetli kişilerde yapabileceğini vurgulamış ve bu davranışın Parti'ye mâl edilmemesi gerektiğini söylemiştir. Miting; İslâmcı bir Parti'nin yeri geldiği zaman Türkiye'deki İslâmcıları harekete geçirebilme istidadını ortaya koymuştur. Fakat miting, Türkiye'de 1980 Darbesi öncesi İslâmcılığın politik serüveninin anlamlı bir sonuydu. Parti'nin İslâmcılar üzerindeki açık tesirini bu tür eylemin tertip edilmesi/yönetilmesi konusunda görmek mümkündü. İşin diğer bir veçhesinde İslâmcılar içindeki hassaten gençlerin arasında iç gerilimlerin hâlâ devam ettiğini ortaya çıkarmıştır.¹⁵⁷

2.3. Milli Sinemanın Doğuşu, Gelişimi ve Türk Sinemasındaki Yeri

Dünya sinemasında olduğu gibi Türk sineması da dünyada yaşanan hadiselerden mümkün mertebe etkilenmişti. Diğer bir hadise; Türk sinemasının kendi ülkesinin iç dinamiklerinin başta düşünce sonrasında ise diğer sanat dallarına aksetmesinin nasıl olduğuna dairdi. Fakat yaşanan gelişmelerin Türkiye'de nasıl bir şekle büründüğü, sinema akımlarına nasıl yansıdığı, bunların başta yönetmenleri ve onun filmlerini neye büründürdüğü konusunda fikir teatileri hayli fazla idi. Bu bir taraftan Türk sinemasının zenginliği idi. Başlarda star sineması olarak beliren sinema anlayışı, sonraları yönetmen sinemasıyla anılır olmuştu. Dış etkilerden gelen tesirlere açık olan, onların etkileri ile bir sinema anlayışı geliştiren yönetmenler de vardı. Özellikle Türk sinema salonlarının yabancı film istilasına yerli sinemanın akamete uğramasının arasında ciddi bir paralel bir yapı arz ediyordu. Sinema bir sanattan mürekkep olmaması, hemen hemen her aşamasının sanatsal bir sürecinin olması film çekmenin başka zorluklarını da beraberinde getiriyordu.

Türk sinemasının belli güruhun tekelinde olması, belli konularla fasit bir dairede dönmesi ve genç olan sinemacılara çok fazla hayat hakkının tanınmaması akla gelen sorunlardan birkaçıydı. İmkânların bu derece kısıtlı olmasında ekonominin yanında, bazı engeller de mevcuttu. Şartlar düşünüldüğünde sektörün içinde olan insanların "çok seyirci" ve

¹⁵⁷ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 228-230.

“kâr” denkleminde çıkamaması anlaşılır bir durumdu. Eğer sinema ile uğraşanların sinemayı bir geçim kapısı olarak gördüklerinde denklemin açıklanır bir tarafı vardı. Fakat sinemanın bir geçim kapısı olarak görülse bile bir sanat şubesi olduğu asla akıldan çıkarılmamalıydı. Bütün şartlar beraber düşünülürken “toplumun zevkini” belli bir yere taşımak sanatçının görevleri arasındaydı. Sinemanın dünyada ve Türkiye’de muayyen bir “takımın” elinde olması, kendisinin haricinde olanı öteleyerek kapsamlı bir tekelin -şirketlerin vs.- oluşu handicap olarak belirlemekle beraber, düşünce muhitini de mahdutlaştırdığı sorunun başka veçhesiydi. Sinema yapımcısı, ne kadar iyi niyetle yola çıkarsa çıksın her şeyiyle piyasa şartlarına uygun hareket etmek zorunluluktur. Bunun için de bütün harcamaların bono ile yapılması kaçınılmaz bir usuldü.¹⁵⁸ Türk sineması, kapital bir sistemin içinde kendisine bir mekân tayin etmeye çalışırken, bazı fikrî kaygıların içinde toplumsal gerçekçilik, devrimci, ulusal sinema, milli sinema akımlarını doğurmuştu. Akımların, fikrî zeminleri farklı kaynaklardan beslenirken, bu durum yeni çatışmalara da sebep olmuştu. Belli yönetmenlerin fikrî takibi neticesinde oluşan, sonrasında kendisine bir kitle oluşturan akımların Türkiye’deki aldığı yol her zaman aynı seyrinde olmamış, belli tıkanmalar yaşasa da varlığını devam ettirmiş fakat zaman içinde önemini kaybetmiştir.

Şimdiler de bazı mecralarda hâlen bir tartışma konusu olmuş, ontolojik düşünce içinde kendisini idame ettiremeyen milli sinema, Türk sineması için önemli akımlarından biriydi. Yücel Çakmaklı *Tohum* dergisindeki (sayı: 11, 1964) yayımlanan bir makalesi ile sanat dünyasını meşgule etmeye başlamıştır. Çakmaklı’ya göre milli sinema, manevî değerleri üstün tutan, milli karakteri, gelenekleri Anadolu gerçeğini beyaz perdeye uyarlanmasıydı. Buradaki tanımdan anlaşılacağı gibi “millî” kelimesinin anlamı kamusta karşılığı olan “ulusal”dan başkaydı. Millilikte anlaşılması gereken evvel İslâmî referanslar ve tarihî bir gelenekle gelen birikimin getirdiği maneviyatçılıktı. Akım, başlarda “sol muhtevalı” filmlere bir tepki olarak tevil edildiği için çok da fazla makul ve makbul karşılanmamıştı. 1960’lı yıllarda kuramsal bir çerçeve çizilmeye çalışan milli sinema, Çakmaklı’nın 1970’de çektiği “*Birleşen Yollar*” filmi ile pratik olarak varlığını gösterecektir. Akımın bir film ile sinema dünyasına sunulması, milli sinema ve onun getirdiği anlayışı tartışılır bir zemine taşımıştı. İslâmî referansları açık bir şekilde veren milli sinemayı milliyetçi bir zeminde düşünmek yanlıştır. İslâmî duruş ile oraya çıkan milli sinemanın mutlak bir tanımı da yapılmış değildi. Bunun en iyi okunacağı yer, akımın mürşidi olan Çakmaklı’nın ve onun halefleri sayılabilecek yönetmenlerin filmlerine bakmaktır. Anlayış; biçimi özün belirlediği esasına

¹⁵⁸ Salih Gökmen, *Bugünkü Türk Sineması* (İstanbul: Fetih Yayınları, 1973), 48-49, 51.

çerçevesinde gelişmişti.¹⁵⁹ Aynı yıllarda devrimci sinemanın öncüsü olan Yılmaz Güney'in "Umut" filmi de çekilmiştir. İki akımda kendi filmleriyle sinemada arzı endam etmiştir. Milli sinemanın girizgâh filmi olarak kabul gören *Birleşen Yollar*, Uçakan'a göre devrin şeraitleri içinde yürekli bir çıkıştı. Belli kalıplar içinde kalmasına rağmen, İslâm düşüncesini direkt vermesi açısından da ehemmiyetliydi.¹⁶⁰

Birleşen Yollar ile rüştünü ispat etmeye çalışan milli sinemanın, bazı sinema yazarlarına göre hem teorik hem de pratik olarak bir karşılığı yoktu. Akım; sol görüşlü sinemacıların ideolojik ürünlerine bir mukabele olarak çıkmıştı. Bazı süslü kelimeler ile bir ivme yakalama gayreti olsa da ileri sürülen fikirlere bakılırsa akımın dikkate alınacak bir tarafı yoktu. En başından beri değişen dünya düzenine, toplum içindeki kaotik sorunlara, dogmatik cihetiyle kemikleşmiş bir din ve ahlak nazarıyla çözüm üretebilmek neredeyse imkânsızdı. Mevzu "öz"ü dönüp dolaşıp Yücel Çakmaklı üzerinde kalsa da zaman içinde çizgisinde kaymalar olan Çakmaklı'nın bütün filmlerini milli sinema olarak sunması, akımın ne ifade ettiği konusunda kafalarda önemli soru işaretleri doğurmuştur. Esasında milli sinemanın kavramsal çerçevesi dört başı/ anlaşılır bir şekilde yapılmadığından, akım, fikrin mucidi ve ürünleri üzerinden okumayı zorunlu kılmıştı.¹⁶¹ Yine Uçakan'a göre Çakmaklı zaman içinde fikri kaygılarını geri plana alarak neredeyse yardımcı bir unsur şeklinde sunması da milli sinema anlayışının hanesine yazılan bir hataydı.¹⁶²

Sinema eleştirmeni Atilla Dorsay'ın milli sinema akımına karşı sert bir tutumdan ziyade yeni bir gelişme olarak mutedil bir tavır sergiler. Ona göre akım; 1970 yılının başlarında karmaşık politik ortamda sanatsal anlamda yeni fikirlerin tezahürü olarak çıkmıştır, bu anlamda da önemlidir.¹⁶³

Dorsay'a göre Çakmaklı günümüz insanının sorunlarını teşhiste ve bunları tedavi etme de nevi şahsına münhasır bir sinemacıydı. Akımın siyasal arka planında Milli Selamet Partisi'nin izlerini sürmek mümkündür.¹⁶⁴ Bu minvalde Çakmaklı yaptığı sinemanın

¹⁵⁹ Ş. Fuat İnci, *Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı* (İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1996), 3-4.

¹⁶⁰ Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 160.

¹⁶¹ İnci, *Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı*, 12-13.

¹⁶² Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 161. [Uçakan tekrar baskısını daha sonra yaptığı *Türk Sinemasında İdeoloji* (ilk baskı, 1977) kitabında Çakmaklı'ya bu tür sert eleştirilerinden ricat ederek kitaba sonradan eklenen söyleşiler bölümünde fikir değişikliğini detaylı bir şekilde izah eder. Bkz. Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 257.-258.

¹⁶³ Atilla Dorsay, *Sinemamızın Umut Yılları / 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar* (İstanbul: İnkılâp Yayınları, 1989), 112.

¹⁶⁴ Salih Diriklik, o dönemde İslâmcı partiler olmasına rağmen siyasal kimliklerinin olmadığını dile getirir. Bizleri, Müslüman ve sinema yapmak isteyen insanlar olarak biliyorlardı. O dönemde bizim camiadan sinema ile uğraşan insanlara da kötü gözle/dışlayıcı bakılmazdı, diyerek bir değerlendirme yapar. Bkz. Mustafa Ablak, *Türk*

merkezine de bir sorun olarak “ahlak”ı oturtmuştur. Bunun sebebi; yüzünü Batı’ya dönerek modernleşme çabaları sonucu İslâm ahlakının işlevini yitirmesi, Batı’nın mahsulü “rasyonel” bir düşünme/yaşam biçimi ve ahlak sisteminin tamamen benimsenmesiyle Türk insanın fikri olarak boşlukta kalmasıydı. Hâlbuki İslâm düşüncesi, toplumun yaralarına deva olacak bir nitelikteydi. Yönünü Batı’ya çevirme ile başlayan kültür ikileşmesi, bunun getirdiği buhran, birçok şeyi öteleyerek “öz”ümüze, kökenimize (Türk olana ve İslâm’a) uzak kalmak bütün sorunların kaynağıydı. Bu tür konuların politik düşüncedeki temsilcisi “MSP” ve “MHP” idi. Bu görüşlerin sinemadaki siması ise Yücel Çakmaklı’yıydı. Dorsay, milli sinemaya çok olumsuz bakmasa da Çakmaklı’nın kaotik olan bazı sorunları, basmakalıp ve şematik biçimde ele almasını tenkit eder. Fakat 1970 sonrasında yeni yönetmenlerin çıkmasını, farklı konuları işlemesini ise ümitvar bir yaklaşımla değerlendirir.¹⁶⁵ Vedat Türkali, özelde milli sinemaya doğrudan bir söylem geliştirmese de “yerli” sinema anlayışına karşı müspet bir tavır takınır. Türk sinemasında “yerliliği” önemsemeyen aydın tipine ağır eleştiriler getirir. Ona göre bazı düşünce yapıları belli hedeflerle çıktıkları yolda (Yeşilçam’ı yıkmak gibi) olumsuz nazarlariyle yerli sinemaya büyük zararlar vermişti. Yerli olandan yüz çevirmeleri, ön yargılı olmaları da Türk sineması adına başka bir menfi tavidir.¹⁶⁶

Milli sinemayı estetik ve biçim ikilemine sığdırmak istemeyen Uçakan, böyle bir ayrımı da çok rasyonel bulmaz. Ona göre mesele o ruhu verebilmektir, o coşkuyu yaşatabilmektir. Milli sinemanın vazifesi Allah’a götürücü olmasıydı. Bu sözlerine müteakip milli sinema üzerine hazırlanan bir tez vesilesiyle Uçakan, milli sinemanın ez cümle “milli” bir nazar olduğunu söyler ve 1970’lerin katı iklimine rağmen “inanç”larından taviz vermediklerini dile getirir.¹⁶⁷

Her ne kadar Milli sinemanın dönemin akımlarına tepki olarak belirmediği şeklinde bazı savlar ortaya atılsa da yerellik konusunda müştereklik içinde olduğu ulusal sinemadan kendini ayırmıştır. Bunun teorik zemini Milli Türk Talebe Birliği’nin sinema kulübünün düzenlediği açık oturumlarda iyice su yüzüne çıkmaya başlamıştı. Yücel Çakmaklı da seminer ve yazılarında “milli kültür” kavramını halkın öz değerlerine inmek olarak yorumlayarak Milli sinemanın kavramsal çerçevesini çizmeye çalışıyordu. Tarihi birikim olarak Selçuklu ve Osmanlı’ya sürekli atıfların yapılması tesadüf değildi. Milli sinema, kendi toplumunu biyolojik olarak diğerinden üstün görme gibi söyleme sahiplenmemişti. Asıl ideal olarak arz

Sinemasında Kimlik Arayışı Bağlamında Mili Sinema Hareketinin İncelenmesi (İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2020), 141.

¹⁶⁵ Dorsay, *Sinemamızın Umut Yılları*, 114-115, 121.

¹⁶⁶ Vedat Türkali, *Bu Gemi Nereye / Yazılar, Konuşmalar, Soruşturamalar* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1985), 106, 108.

¹⁶⁷ Ablak, *Türk Sinemasında Kimlik Arayışı*, 114-119.

edilen İslâm'ı bir yaşam tarzı olarak kabul ederek milli kültürün özüne İslâm'ı koymuştu.¹⁶⁸ Bu minvalde yönetmen Nazif Tunç'a göre Yücel Çakmaklı, kuraklık ve çoraklık zamanlarında perdede yağan yağmur damlasıydı. Çünkü maneviyatın yok sayıldığı bir dönemde ucundan kıyısından olsa da manevi hisleri, manevi karakterleri, inançlı ve edepli insanları sinemaya taşımak büyük bir devrimdi. Çakmaklı sineması sadece film içine sıkışıp kalmamış, siyasi bir harekete dönüşmüştür. Bu ülkeyi idare eden insanlar onun rahleyi tedrisinden geçmişti. Onun sineması bu yüzden değerli ve önemliydi.¹⁶⁹

Çakmaklı evvelinde yazılarıyla sonra seminerleriyle bir akımının öncüsüydü. Milli sinema bütün olarak düşünüldüğünde, onu diğer akımlardan ayırıştıran alametifarika neydi? Bazı yazarlar mezkûr akımı ulusal sinemadan lügati bir tefrik ile ayırıştırsa da içinde muhteva olarak ciddi bir ayrımın olduğu mutlaklı. Milli sinemacılar ile ulusal sinemacılar en çok gelenek ve modern konusunda tefrike düşmüşlerdi. Milli sinemacılar, maziye sahip çıkılması gerektiğini savunan gelenekçilerdi. Ulusal sinemacılar aksine, maziye modern düşünce ve yaşayış tarzına bir handikap olarak görmüşlerdi. Onlar Atatürk'ün jakobence (tepeden inme) oluşturmak istediği modern toplum projesine muvafık olurken, Milli sinemacılar İslâm'ı önceleyen bir yaşam/yaşayış tarzı söyleminin altını çizmişler, bu nedenle maziye daha önemser bir duruş sergilemişlerdi. İki akım arasındaki bir diğer ayrışma da Batı algı konusundaydı. Milli sinemacılar Türk toplumunun batılılaşmasına mesafeli durmakta hatta tenkit etmekteydi. Fakat ulusal sinemacılar da batılılaşma/modernleşme ve Cumhuriyet'in getirdiği radikal devrimleri sahiplenmeci bir yaklaşımı vardı. Son tahlilde milli kelimesi dini ve manevi bir anlamı ihtiva ederken, ulusallık içinde daha çok seküler ve modern bir anlama işaret ediyordu.¹⁷⁰ Bu durum toplumların tarihsel ve sosyolojik yapılarının akımları temsil eden yönetmenler üzerinden okunmasını da mümkün kılmaktaydı.¹⁷¹

Türkiye'deki sinema akımları tek veya birçok yönetmen üzerinden okunsa da akımların mürşidi konumunda olan öncü yönetmenlerin düşünsel arka planları oldukça önemliydi. Halit Refiğ'in Kemal Tahir'i kıymetli görmesi ve fikirlerine itimat etmesi başka türlü açıklanamaz çünkü. Dönemin aydınları için bir mahfil olan Kemal Tahir'in evi, her türlü görüşten insanın (sağ, sol, dinci) rahatlıkla nefes alabildiği, fikirlerin tartışıldığı/tartıldığı bir mekândı. Terbiye sınırlarını aşmadan buradaki insanlar fikirlerini rahatça beyan edebilmekteydi. Sol ideoloji, Tahir'e *Devlet Ana* romanına kadar mesafeli ama saygılı olmuştu. Refiğ'in Kemal Tahir'le ilişkisi zaman içinde ilerlemiş, hatta onun birden fazla

¹⁶⁸ Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 173-175.

¹⁶⁹ Ablak, *Türk Sinemasında Kimlik Arayışı*, 152-153.

¹⁷⁰ İnci, *Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı*, 14-15.

¹⁷¹ Kurtuluş Kayalı, *Metin Erkan Sinemasını Okumayı Denemek* (Ankara: Dost Yayınları, 2004), 40.

romanını sinemaya uyarlamıştı. Örneğin Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanından aynı isimle uyarlanan televizyon dizisi, Kemal Tahir ve Halit Refiğ'in Türk modernleşmesinin pratik bir zemini olan Cumhuriyet'in inşa edilmesi aşamasına, yani Kurtuluş Savaşı dönemine nasıl bir nazarla baktıklarını anlamak kabilindendir. Çünkü Osmanlı döneminde ikinci planda bırakılmış Anadolu'yu savaşa hazır hâle getirmek hayli güç olmuştu. Bu açıdan *Yorgun Savaşçı* hem Anadolu'daki bu zorlu teşkilatlanma sürecini anlatırken, uzun yıllar savaşların içinde kalan subayların müşkül durumlarına da eğilmişti.¹⁷² Tahir'in, diğer sol aydınlarla ayrılığa düştüğü nokta, Batılaşmayı/modernleşmeyi farklı bir şekilde tevil etmesiydi. Ona göre Türk toplumu, Batı'daki üretim biçimleriyle aynı kategoriye konamazdı. Tanzimat ile başlayan Batılaşma serüveni, nevişahsına münhasır bir seyir izlemişti. Tahir, Doğu ve Batı toplumlarının birbirinden öz olarak aynı olmadığını, Türk toplumunda bu farklılığın tezahürü olarak Batı'ya benzer bir modernleşme sürecinin olamayacağını savunmuştur.¹⁷³ Fakat Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanından, Halit Refiğ'in aynı isimle çektiği film, bizzat ulusalcı cenah tarafından aforoz edilmişti. Bu tavır Refiğ'in “*artık ulusal sinema burada bitti*” söylemini dillendirmesine neden olmuştu.¹⁷⁴

Milli sinema, 1960'larda yeşermeye başlarken, Kemal Tahir'in ulusal sinema için üstlendiği rolün karşılığı Milli Sinemada muhafazakâr düşünürlerle şekillenmişti. Muhafazakâr düşüncenin mazisi de çok da eski değildi. Muhafazakâr milliyetçi düşüncenin kökleri mütareke yıllarına kadar gitmekteydi. Mezkûr düşünce ilk defa *Anadolu Mecmuası*'yla resmî bir hüviyet kazanmıştı. Bu düşünceye intisap eden Hilmi Ziya Ülken, Mükrimin Halil Yinanç, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, Remzi Oğuz Arık derginin yazar grubundaydı. Anadolu'yu merkeze alan düşünce, 1071-1922 arasında gelişen bir Anadolu kimliğine vurgu yapmıştı. Mecmuanın 1925'te kapanmasından sonra, muhafazakâr milliyetçi görüşü 1939'da yayım hayatına başlayan ve başında Nurettin Topçu'nun olduğu *Hareket* mecmuası idame ettirecekti. Yine aynı isimlerin bulunduğu mecmuada milliyetçi düşünce, İslâmcılık, Osmanlıcılık ve Türkçülükten ayrılmıştı. Topçu, milletin oluşumunda maddi ve manevi unsurların birbirinden bağımsız olmadığı görüşündeydi. Ona göre milletin esas unsuru “toprak”tı. İslâmcılar, esas unsuru oluşturan toprak ve emek gibi somut olan maddiliği bir kenara bırakmışlar, mücerret olanın peşine düşmüşlerdi. Osmanlıcılar, hanedanın büyüklüğü

¹⁷² Mehmet Gökyayla, *Sinema-Edebiyat İlişkilerinde Türk Modernleşmesi / Halit Refiğ-Kemal Tahir İlişkisi* (İstanbul: Mühür Yayınları, 2012), 66-67, 92-93.

¹⁷³ Gökyayla, *Sinema-Edebiyat İlişkilerinde Türk Modernleşmesi*, 52.

¹⁷⁴ Mesut Uçakan, “Yerlilik Arayışındaki Sinemamızın Fotoğrafı”, *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*, der. Abdurrahman Şen (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010), 136.

üzerine yoğunlaşmışlar, Türkçülerde soy konusunda dil, din tevhidine yönelik bir söylem geliştirseler de bunun maddi bir temeli yoktu.¹⁷⁵

Mecmualar ve onun çevresinde halkalan aydın güruh, 1943 yılında yayımına başlayacak olan *Büyük Doğu* dergisinde cem olacaktı. Derginin başında olan Necip Fazıl, muhafazakâr milliyetçiliğin hudutlarını zorlayacak ve İslâm'ın politik teviline yönelecekti. Fazıl'ın büyük mefkûre olarak düşündüğü ismi ile müsemma, geniş bir doğu tahayyülü değildi. Büyük Doğu, Türkiye ile mahduttu. Turancılık benzeri bir yayılmacılığa ve ümmetçilik benzeri milletler üstü bir cemaate aidiyet teklif etmiyordu. Büyük Doğu'nun "özü" Türk milleti idi. Türk milleti Tanzimat ile kaybettiği asliyetine ve şahsiyetine varmalıydı.¹⁷⁶ Necip Fazıl kült eseri olarak bilinen, *İdeolocya Örgüsü*'nde Batı'ya olan ilginin ve hayranlık duygusunun kaba tabirle hesapsız, kitapsız Tanzimat'la başladığını, Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar üç aşamada devam ettiğini söylemiş ve bunun zamanla marazi bir hâl aldığını da vurgulamıştır. Peki, hastalık şekline dönüşen Batıcılık¹⁷⁷ hastalığının tedavisi neydi? Necip Fazıl'a göre ilk olarak şahsını, sonra bütün Doğu âlemini necata erdirmenin ve bunu bütün insanlığa tevsi ettirmenin tek yolu İslâmiyet'ti.¹⁷⁸ Necip Fazıl'ın, Büyük Doğu İdeolojisi, şiirsel dilinde her ne kadar müphemlik barındırsa da malik olduğu bütün unsurlar düşünüldüğünde İslâmcı bir ideolojiydi. Bu ideolojinin mahsulü olarak 28 Haziran 1949'da Büyük Doğu Cemiyeti kuruldu. Cemiyetin banisi olan Necip Fazıl düşüncesinde birleşen bu cemiyeti, Türkiye Cumhuriyeti tarihinin "ilk" İslâmcı toplumsal teşkilatı olarak da ele almak gerekir. Büyük Doğu Cemiyeti'nin ilk şubesi Kayseri'de açılır (1950) ve cemiyet nizamnamesinde partileşme sinyalleri de verilir. Necip Fazıl, Türklüğe

¹⁷⁵ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 31-33.

¹⁷⁶ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 34-35.

¹⁷⁷ İslâmcılar devletin yeniden tebdil edilmesi fikrine sıcak bakmışlar fakat hassaten Batı'dan gelen yenileşme hareketlerinin sosyo-kültürel muhtevasına muarız olmuşlardı. Laiklik ve uygulamalarının hayatın birçok alanında kendini göstermesi Müslüman zihinlerde kaygıya neden olmuştu. İslâmcıların başlarda Batılılaşmaya karşı durmalarını teolojik bir temele de dayandırmışlardı. İslâmcı makule, Batı'yı bütünüyle Hristiyanlık anlamıştı. Hristiyanlığın tarihi olarak İslâmiyet'in birçok alanda en ciddi rakibi olması, İslâmcıların kafasında o mücadele edilmesi/savaşılması gereken bir öteki şeklinde telakki etmişti. Hülâsa İslâmcıların nazarında Batı her zaman bir "tehlike" olarak lanse edilmişti. Örneğin, Cumhuriyet döneminin ateşli muhaliflerinden Necip Fazıl, Batı'nın açıkça Yunan aklı ve Hristiyan ahlakına dayandığını ileri sürmüştür. Mutat bir nazarla Said Halim Paşa da Doğu ve Batı medeniyetlerini ayırım yaparak değerlendirmiştir. İslâmcılar, insanın kutsalla olan ilişkisine perde çektiği için Batı ile teması sakıncalı bulmuşlardır. Çünkü Batı, maddeci ve hedonist bir yapıyla dinsiz bir profil çizmiştir. Doğal olarak sekülerleşme İslâmcılar için dinsizlikle eş değerdirdi. İslâmcılar, Cumhuriyet döneminde Batı eleştirisinin dozunu artırmışlardı. Çünkü İslâmcılara göre Osmanlı Devleti'nin hızlı bir şekilde çözülmesinin sebebi de Batı idi. Bazı düşünürlere göre Tanzimat, İslâm dünyasının gelişmemesi için Yahudiler tarafından düzenlenen bir oyundu. Mehmet Akif gibi bazı İslâmcılar, umumi değişime inanmışlar ama değişimin inkılâp şeklinde, ivedilikle yapılmasına karşı çıkmışlardı. Detaylı bilgi için bkz. Hasan Şen, *Kemalist Modernleşme ve İslâmcı Gelenek* (Ankara: Kadim Yayınları, 2012), 147-198; Bazı İslâmcılar, Batılılaşmayı bir "ihanet" modeli olarak ele almış ve uzun süreli emperyal bir oyunun kısa vadeli planları şeklinde yorumlamıştı. Bkz. D. Mehmet Doğan, *Batılılaşma İhaneti* (İstanbul: Timaş Yayınları, 1993), 11-14.

¹⁷⁸ Necip Fazıl Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2017), 55, 92.

Hakaret davasından tutuklanır, seçimlerden sonra hapisten çıkınca cemiyeti canlandırmak ister fakat cemiyeti iç çatışmalar ve Necip Fazıl'ın kumarhanede basıldığı iddiaları cemiyeti yıpratır, 1951'in Mayıs ayında cemiyet kapatılır. Fazıl'ın, bizzat mucidi olduğu doktrin ne kadar 1950'de ayrıksı bir yapı arz etse de siyasal bir hareket olduğu mutlakı. Son tahlilde, kadrolaşma ve siyasallaşma muhitinde akamete uğrayan Fazıl'ı bütünüyle başarısız saymak doğru bir yaklaşım değildi. Çünkü Necip Fazıl, 1970'lerin ortalarına kadar Türkiye'deki İslâmcılık anlayışı üzerinde güçlü, rehber olucu olmasının yanında teşkilatçı bir düşünürdü.¹⁷⁹

Demokrat Parti'nin başa geçmesiyle muhafazakâr milliyetçiler ve Türkçüler yeni bir organizasyon olan Türkiye Milliyetçiler Derneği'nin bünyesinde bir araya gelmişlerdi. Dernek; Türk-Turancı bir hat üzerinde muhafazakâr milliyetçilik yerine mukaddesatçılık ikame etmişti. Anadolu'da örgütlenme namına ırkçı-Turancı bir Türkçülük söylemi çok dillendirilmeden İslâmi referanslara vurgu yapılıyordu. Bu değişimin sembolik simalarından biri de Osman Yüksel Serdengeçtiydi. Yüksel, üniversiteden atılmasından sonra (Ankara Üniversitesi, DTCF) 1947'nin Nisan'ında yayımlanmaya başlayan (33 sayı) *Serdengeçti* dergisini kurdu. Onun milliyetçilik anlayışı, Türklükle İslâm'ı uzaklaştırmaya çalışan bir yapı içinde gelişti. “Tanrı dağı kadar Türk, Hıra dağı kadar Müslümanız” 1960'ların ortasından itibaren milliyetçiliğin başucu söylemiydi. *Serdengeçti*'nin Türkçülükle muhafazakâr milliyetçiliği uzlaştıran görüşü derginin yazar kadrosunda kendini belli etmişti. Kadroda; Ali Fuat Başgil, Necip Fazıl Kısakürek, Zeki Velidi Togan, Nurettin Topçu, Cevat Rifat Atilhan, Eşref Edip Fergan gibi ideolojik duruşları farklı yazarlar bir araya toplanmıştı. Benzer yapılanma *Büyük Doğu* dergisinde de vardı.¹⁸⁰

1950'lerin başı muhafazakâr milliyetçiler için en mümbit dönemdi. DP'nin iktidar olmasıyla dinin halk kültürünün bir parçası olarak müspet karşılanmasıyla muhafazakârlar zihni anlamda bir rahatlama devresine girdi. Milliyetçi derneklerde kendilerine bu müreffeh ortamda hareket imkânı buldu. DP dönemi, milliyetçi ittifak içinde bir nüve halindeydi. Necip Fazıl'ın gayretlerine rağmen İslâmcılık 1940'lar ve 1950'lerde muhafazakâr milliyetçikten ayrılarak/ayrışarak münferiden ya da kendine has bir varlığa ulaşamadı. Bir fikir olarak ortaya çıkan İslâmcılık, kendi bünyesi içinde “olgunlaşmamış” ve toplumun “katmanlarına” yeteri kadar nüfuz edememiş, kendisine politik bir alan açamamıştı. Durumun pratikteki belirtileri; Fazıl'ın DP döneminde birçok defa hapse atılması, yine DP milletvekili Hasan Fehmi Ustaoglu'nun *Büyük Doğu*'daki yazılarında laikliğe muarız yazılarından dolayı partiden ihraç edilmesi, Cevat Rifat Atilhan'ın İslâm Partisi'nin ve İslâmi eğilimleri olan Millet Partisi'nin

¹⁷⁹ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 36-38.

¹⁸⁰ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 38-39.

kapatılması olarak gösterilebilir. DP döneminde mücerret bir komünizm hattında kendini konumlandıran milliyetçi ittifakı, 27 Mayıs'tan sonra toplumda karşılık bulan ve siyasal bir zemine kavuşan sosyalizmin ortaya çıkardığı müşahhas mücadele karşısında Türkçüler, muhafazakâr milliyetçiler ve öz bir yapı içerisinde İslâmcılar muayyen bölünmeler yaşasa da ideolojik olarak bir görünecekti.¹⁸¹

1943-1960 yılları arası İslâmcılığın embriyonik, 1960-1969'da embriyonun geliştiği, bir şekle büründüğü ama hâlen doğmadığı fetüs dönemlerine benzetebiliriz. Eski usul olarak belli şahısların/aydınların çevresinde halkalanan insanlar sol-sosyalist bir çizgisi olan *Yön* dergisi, Marksizm'in karşısına tercümelerle çıkan ve bir çığır açma derdi olan *Hisar* dergisi gibi fikri mahfiller görünür olmuştu. Tercümelerin beynelmilel anlamda ehemmiyeti artmaya başladı. 1940'lar ve 1950'lerde Necip Fazıl da dâhil, Türkiye'deki Müslümanların Türkiye haricindeki diğer Müslümanlarla kültürel düzeyde bir beraberlik emeli yoktu. Geçen süredeki kültürel kayıplar tercümelerle giderilmeye çalışılıyordu. Yapılan tercümelerle ümmet, siyasi bir dil ve ufuk olarak İslâmcılar tarafından yeniden keşfedildi. 1959 yılına kadar Mevdudi'nin üç kitabı Hilal Yayınlarınca tercüme edildi. Hindistanlı âlim Hasan El-Nedvi'den, iki kitap da Ali Ulvi Kurucu tarafından tercüme edilmiş, Hilal Yayınlarınca basılmıştı. Edebi-tasavvufi eserlere öncelik verilmişti. Bir hüviyet arayışı olarak Türkçe'ye aktarılan bu eserlerle İslâm'ın sadece diğer dünya bilgisi olmadığı, dünyaya da "nizam" vermeyi gaye edindiğine delil getirilmeye çalışılmıştır.¹⁸²

Tercümeler, yerli entelektüel İslâmcıları da etkilemiş, tercümelere soğuk durmamışlardı. Seyyid Kutup'un idam edilmesinden sonra MTTB'nin Çağaloğlu'ndaki salonunda bir anma toplantısı düzenlenmiş (1966), toplantıya konuşmacı olarak iki muteber İslâmcı, Necip Fazıl ve Sezai Karakoç çağrılmıştı. İki İslâmcı da Seyyid Kutup'un İslâmcılık düşüncesine katkılarını anlatan bir konuşma yapmıştı. 1960'lar İslâmcı entelektüeller için önemliydi, bir mayalanma dönemi idi. İmam-Hatip Okulları Mezunları Derneği'nin çıkardığı *Tohum* dergisi, 1960'ta bir sayı çıkan *Diriliş* dergisi (sahibi, Sezai Karakoç), bunlara müteakip Nuri Pakdil'in *Edebiyat* dergisi yayım hayatına başladı (1969). *Diriliş* dergisinde yerelde Necip Fazıl'a yer verilirken, hariçten Seyyid Kutup, Mevdudi, Nedvi, Malik bin Nebi isimleri dergi de görünür. Muhammed Hamidullah'tan, Malik bin Nebi'den çeviriler de yayımlanır. 1959'da Hilal Yayınları'ndan Necip Fazıl'ın *İdeolocya Örgüsü* kitabı neşredilir. Her ne kadar ülke dışında dışındaki İslâmcı düşünürlere ilgi varsa da bu ilişki örgütsel anlamda değildi. Müslüman Kardeşler, (Hasan El-Benna'nın bazı eserleri Türkçeye

¹⁸¹ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 34-35.

¹⁸² Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 49-51.

çevrilmiş), Cemaati İslâmi gibi yapılanmaların Türkiye'deki İslâmcılığa dolaylı tesiri olmuştu. Bu teşkilatların Türkiye'de bir temsilciği yoktu. Bununla beraber Türkiye, Mısır, Pakistan gibi ülkelerdeki düşünürlerin birbiriyle rabıta kuracağı beynelmilel bir platformda mevcut değildi.¹⁸³

Hariçte bu tür gelişmelerle, tercümelerle İslâmcılar bir bağ kurmaya çalışmıştı. İçeride partileşme ile beraber yerel İslâmcılar daha belirgin hâle gelmeye başladı. MNP'nin başaktörü her ne kadar Necmettin Erbakan görünse de tabanda Gümüşhanevi dergâhı (postnişin, Mehmet Zahid Kotku) görünmez ama bilinen bir güçtü. Partileşme yolunda, Necip Fazıl Kısakürek, Eşref Edip Fergan, Osman Yüksel gibi İslâmcıların yanı sıra, Risale-i Nur cemaati mensubu Ahmet Tefvîk Paksu, Ahmet İhsan Genç, diğer bir grup olarak da Süleyman Arif Emre, Hasan Aksay, Fehmi Cumalıoğlu, Abdurrahman Şeref Laç gibi siyasi seçkinlerin payı da yadsınamazdı. Parti; Nakşibendîlerin, Risale-i Nurcuların, İslâmcı entelektüellerin ve siyasi seçkinlerin oluşturduğu bir teşekküldü. Ayrıca gerek Necip Fazıl, gerekse Burhaneddin Kayhan rehberliğinde gençlik yapılanması olan MTTB de ılımlı bir süreçle İslâmlaşmaya başlamıştı. 1974-1975 yılları arasında MTTB'nin İslâmcı kimliği ön plandaydı. 1975'teki MTTB'nin tertip ettiği Milli Gençlik gecesine Necip Fazıl'ın yanı sıra Erbakan önderliğinde partinin seçkin kadrosu da gelmişti.¹⁸⁴

Necip Fazıl'ın akıncılar hareketi üzerindeki etkisi artmaya başlamıştı. Derneğin bünyesinde bir dergi çıkarma görevi Hüsnü Kılıç'a verilmişti. Kılıç'ın, İslâmcı hareket içinde *Büyük Doğu* çizgisinde bir görüşü vardı. Fakat Necip Fazıl, 1977 seçimleri öncesinde Milli Görüş'ün kahramanı olan Erbakan ile tefrike düşmüştü. Alparslan Türkeş'in daveti üzerine MHP'ye intisap etmişti. Necip Fazıl'ın bu tavrı İslâmcı gençlik arasında sükûtu hayale sebep olmuştu. Akıncı gençlik üzerinde MTTB kadar etkin olmasa da Necip Fazıl'a ve *Büyük Doğu* mefkûresine bağlı gençler vardı. Necip Fazıl'ın Ülkücülerle saf tutması beraberinde belli değişimleri getirdi. 12 Mart 1971 tarihindeki muhtıra ile kapısına kilit vurulan Ülkü Ocakları, 1973 yılında tekrar kurulmuş ve 1975 sonrasında Türkiye çapında bir etkinlik alanı kazanmıştı. 1977'den sonra hareket içinde en bariz değişim, gençlik temsilcilerinin İslâmcı bir dil kullanmasıydı. Söylem, kısa bir süre sonra "nizam" fikrinde birleşecekti. Hassaten Seyyid Ahmet Arvasi ve Necip Fazıl Kısakürek'in Ülkücü harekete verdiği ideolojik destekle beraber, bu iki isim İslâmcı düşüncenin Ülkücü hareket içinde yeşermesine katkıda bulunmuştu. Fakat Ülkücü hareketin İslâmi söylemi başta Alparslan Türkeş ve parti seçkinleri

¹⁸³ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 48,53, 55.

¹⁸⁴ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 77-78, 108, 134

tarafından hoş karşılanmadı. Ülkücü harekete bağlı, İslâmi söyleme ülfeti ile malum olan *Nizam-ı Âlem* dergisi Türkeş'in talimatı ile kapatılmıştı.¹⁸⁵

Genel bir değerlendirme ile gençlerin fikri yapılarında etkili ve toparlayıcı olan Ülkü Ocakları ve MTTB'nin önemi asla inkâr edilemez. MTTB, 1969 sonrasında orta öğretim ve yükseköğrenim talebelerini bir arada tutan İslâmi muhafazakâr kültürel bir karargâh olarak görev yapıyordu. MTTB'de fiili olarak gerçekleştirilen faaliyetler gençleri sosyalist hareketlerden uzak tutmuş ve şiddet olaylardan da beri eylemişti. Çünkü MTTB yöneticileri genç kuşağa yaşanan “anarşi” ortamında asla şiddeti reva görmüyordu, şiddeti telkin etmiyordu. Bu anlamda sunduğu İslâmcılık, İslâmi bir hüviyetle kamusal alanda var olmak ve kültürel eylemlerde bulunmakla mahduttu. MTTB'nin kültürel eylemleri için ciddi bir işlevsellik sağlayan ve onlara bir duruş kazandıran Necip Fazıl'ın konferanslarıydı. Necip Fazıl'ın konferansları, 1970'li yıllarda birçok gencin “İslâmi bilinç” kazanmasında büyük rol oynamıştı. *Akıncı Güç* dergisinin yazarlarından ve *Büyük Doğu* mefkûresi ile gönül bağı olan Hüsnü Kılıç, kendi tecrübesinden de yola çıkarak Necip Fazıl'ın İslâmcı gençlerde ideolojik bir dil ve özgüven oluşturduğunu söyler.¹⁸⁶

Necip Fazıl'ın İslâmcı muhafazakâr gençlik üzerinde tesiri küçümsenmeyecek kadar büyüktü. Fazıl, ideolojik bir dil oluştururken, İslâmcı gençlik ve sonrasında aynı ideolojiyi takip edecekler için ciddi bir bilgi birikimi sağlamıştı. Özellikle MTTB'nin sinema kulübünde kültürel olarak kendilerine bir mecra belirlemek isteyenler -sonra yönetmen olanlar- onun eserlerinden istifade edecek, bazı eserlerini beyazperdeye uyarlayacaktı. Bu anlamda 1970'lerde sarıh olarak beliren, kendisine pratik bir çıkış açan “Millî”lik fikrinin tohumlarının siyaseten olmasa bile kültürel anlamda 1960'lara kadar gittiği söylenebilir. İslâmi referansları önceleyen “Millî” olma düşüncesi kendisine bir kitle oluşturmaya da başlamıştı. Necip Fazıl bunun İslâmi ideolojik kodlarına tesir eden en önemli simasıydı. Çünkü o Batılılaşmayı sert bir dille eleştirmiş, yapının Batı madrabazlığından başka bir şey olmadığını ileri sürmüştü. Fazıl, fikri yaklaşımlarında çevresindeki bazı entelektüellerde müttefikti. Ayrıca Fazıl'ın evi de aynı Kemal Tahir gibi çoktan “entelektüel mahfile”¹⁸⁷ dönüşmüştü. Artık ideolojik dil ve duruş, kendisini sinema gibi başka alanlarda da gösterecekti.

Bu noktada Millî sinemaya bütüncül bir fikri yaklaşımla bakıldığında ortaya çıkışı tarihî zeminden çok ayrıksı bir yere düşmez. Sinema çevresinde Yücel Çakmaklı'nın millî sineması 1970'de beyazperdeye aktardığı *Birleşen Yollar* ile müşahhaslaşmıştı. Çakmaklı o

¹⁸⁵ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 203, 234-235.

¹⁸⁶ Zengin, *Akıncılar Hareketi*, 272-273.

¹⁸⁷ Vecdi Bürün, “İlim ve Sanat Zirveleri Birleşti”, *Sur*, 154 (Ocak, 1989), s. 40-41.

dönemde senaryo için birçok türde başarılı eserleri ile maruf, muteber İslâmcı Necip Fazıl'ın kapısını çalacaktır. Fazıl'ın, o dönemde tiyatro eserleri de yazdığı bilinmekteydi. Yücel Çakmaklı, Ergun Bayık, Ali Osman Emirosmanoğlu tarafından Elif Film Komandit Şirketi kurulmuştu (1969). Ali Osman Emiroğlu göre bir ilk film riski taşıyan *Birleşen Yollar*'ın ilginç de bir hikâyesi vardı.¹⁸⁸

Film, surda bir gedik açması açısından takdire şayandı. Mesut Uçakan'a göre *Birleşen Yollar* bir hidayet filmiydi.¹⁸⁹ Çakmaklı, filmde dönemin önemli sinema yıldızlarından Türkan Şoray'ı tesettüre sokmuştu Nasıl olurda bir yıldız bir yönetmenin ilk filminde, hem de cesaret gerektiren bir rolde oynayabilirdi? *Birleşen Yollar*, 1970 yılında Yücel Çakmaklı'nın çektiği ilk filmi olmasına rağmen, farklı yönetmenlere reji asistanlığı yaptığı için Türkan Şoray ile tanışıklığı vardı. Şoray'ın böyle bir projeyi kabul etmesi ve ilk defa tesettüre girmesi tamamen Yücel Çakmaklı'nın tesiri ile olmuştu. Aslında *Birleşen Yollar*'ın çekildiği yıllarda Hz. Yusuf gibi dini içerikli filmler de oldukça yoğundu. Fakat bu tarz filmlerin içine İslâm ile alakası olmayan sahnelerde konulmuştu. Çakmaklı, o dönemde İslâm'ı doğru anlatmakla dikkat çekmiş ve meşhur bir kadın olan Türkan Şoray'a tesettür giydirmesiyle gündeme gelmişti.¹⁹⁰ Elif Film Şirketi'nin ortaklarından Ali Osman Emirosmanoğlu filmin çekimlerinde Türkan Şoray ile olan bir anısını şöyle aktarır:

“Türkan Şoray, *Birleşen Yollar* filminin setinde bir gün dini sahneleri çektikten sonra istirahat ederken çay içip sohbet ediyorduk. Türkan Hanım: “Bakın arkadaşlar”, dedi. “Herkes bizim hayatımıza özenir, meşhur olmak ister. Hâlbuki bu işin iç yüzünü bilmezler. Ben şahsen filmdeki Feyza olarak dünyaya gelip tanınmadan, onun yaşadığı hayatı yaşamak isterdim”, demiştir.¹⁹¹

1960'lı Türk sinemasında bir kaos dönemi idi. Bir yandan sol içerikli filmler, diğer yandan piyasa filmleri sinemayı âdeta kısıp almıştı. Tam bu kargaşa ortamında milli sinemanın sesi duyulmaya başlamıştı. Çeşitli seminer, konferanslarla anlatılan milli sinema, bu filmle ete kemiğe bürünmüştü. Sosyetik bir kızın (Feyza) sonunda dine sarılmasını konu edinen film, milli sinemanın “çıkış bildirgesi” özelliğindedir. Bazı eleştirmenler filmi cesaretli bir adım olarak değerlendirse de bazıları filmi sanatsal açıdan cılız, edebi anlatımın tesirinden kendini koruyamamış, bütün bunlardan dolayı kavi bir sinema dilinin oluşmamasını

¹⁸⁸ Ali Osman Emirosmanoğlu, “Elif Film Yolculuğunda Yücel Çakmaklı”, *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*, der. Abdurrahman Şen (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010), 312-313.

¹⁸⁹ Ablak, *Türk Sinemasında Kimlik Arayışı*, 118.

¹⁹⁰ Ablak, *Türk Sinemasında Kimlik Arayışı*, 128.

¹⁹¹ Emirosmanoğlu, “Elif Film Yolculuğunda Yücel Çakmaklı”, 314-315.

sert bir şekilde eleştirmişlerdi.¹⁹² Mesut Uçakan, *Birleşen Yollar*'ı bir milat olarak kabul etmiş, Çakmaklı'nın Batıcılar karşısındaki duruşunu takdir etmiştir.¹⁹³ Salih Gökmen göre Yılmaz Güney tarafından aynı yıl çekilen ve Sinematek Derneği tarafından sinema için önemli bir adım olarak göklere çıkardığı *Umut* filmi, sinemanın önemli problemlerinden olan ticari kaygıları bir kenara bırakarak sanat isteği ile film yapabilme duygusunun ön planda tutması ve basit konulu yerli film furiasının gözleri kamaştırdığı bir dönemde sinemanın çok daha farklı bir anlayışı ve gayesi olduğunu, her şeyin bir gösteriş kompleksi ile halledilemeyeceğini ortaya koyma açısından önemliydi. Geçim sıkıntısı içinde hayatına devam etmeye ve ailesine bakmaya çalışan ve kıt kanaat geçinen Cabbar'ın, bu gidişata dur demek için en sonda bir imamla ile düştüğü hazine bulma macerasını konu edinen filmde, Yılmaz Güney'in diğer fikirdaşlarının bile dikkat ettiği bir kuralı görmezden gelerek bir din adamını farklı şekilde yansıtarak alaya alması halkın tepkisine neden olmuştu. Film, yıllardır sosyalist, Batıcı fikir akımlarının ve Marksizmin çağdaş sanatçı olmayı halkın kutsallarını yok saymakla olabileceği tezinin hâlâ varlığını koruduğunu ortaya çıkarmıştı. İşin garip tarafı da bu insanların kendileri halkçı olarak lanse etmeleri idi.¹⁹⁴ Dorsay'a göre *Umut* filmi, umut verici bir filmi. Yılmaz Güney, bu filmle, Türk sinemasına belgeselciliği sokmuştu. Ama filmde biçim ile öz arasındaki bağ kuvvetli değildi, iki bölüm arasında bu durum aşikârdı.¹⁹⁵ Uçakan'a göre film, birinci olarak manevi değerlerin, hassaten dinin saçmalığı, ikinci bölümde ise düzenin bozukluğu ve mevcut düzenin güçlüden yana olduğu, değişmesi gerektiğini üzerine yoğunlaşmıştı.¹⁹⁶

Milli sinema akımı etkisini sürdürürken, 9 Ekim 1972'de MTTB, sinema kulübü kurulur. Salih Diriklik'in bu yıllarda Yücel Çakmaklı ile rabıtası vardır ve *Anadolu* gazetesinde sinema yazıları kaleme almaya başlamıştır. Üyeler, böyle bir kulübü biraz da piyasa ile bağ kurmak için isterler. Kulübün başına da Abdullah Gül getirilmiştir. Kulüpte Yücel Çakmaklı'nın filmlerinin yanı sıra yabancı film ithalatçılarıyla da görüşülmüş, gerekli izinler alındıktan sonra MTTB kulübünde sinema gösterileri yapılmıştır. 1971 yılında ulusal sinemanın öncüsü Halit Refiğ ile temas kurulur, o da bir seminer verdikten sonra kulüpteki üyelere bir sinema açık oturumu yapın, gelelim, der. Halit Refiğ'in tavsiye kulüptekileri heyecanlandırır ve 1972'de meşhur milli sinema açık oturumu yapılır. Salih Diriklik'in (o zaman kulüp başkanı) yaptığı konuşmadan sonra ortalık gerilir, Metin Erksan ve Halit Refiğ

¹⁹² İnci, *Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı*, 35-36.

¹⁹³ Uçakan, "Yerlilik Arayışındaki Sinemamızın Fotoğrafi", 136.

¹⁹⁴ Gökmen, *Bugünkü Türk Sineması*, 124-125.

¹⁹⁵ Dorsay, *Sinemamızın Umut Yılları*, 50-52.

¹⁹⁶ Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 102.

Diriklik'e sert cevaplar verirler, dem vurulan noktanın başında da genç olmaları gelmektedir. Bu olaydan sonra iki yönetmenle araya soğukluk girmiş olsa da bu durum tamir edilmiştir. Açık oturuma; Halit Refiğ, Metin Erksan dışında Duygu Sağıroğlu, Türk Filmi Arşivinin Başkanı Sami Şekeroğlu, Yücel Çakmaklı ve Üstün İnanc katılmış, milli sinema üzerine çeşitli görüşler beyan etmişlerdi. Oturum, kulüp üyelerinden Mehmet Kılıç'ın girişimleriyle 1973 yılında MTTB'nin ilk yayını olarak çıkmıştır.¹⁹⁷ Mezûr kitap; milli Sinema üzerine bir "uzlaş" oturumları olmaktan ziyade konunun bir masa etrafından enine boyuna tartışılması ve anlaşılmasına çalışılmasından ibarettir. Açık oturumların yönetmenlerin, temsil ettikleri fikir akımlarını ve özelde sinema hakkındaki görüşlerini izah etmeleri açısından kıymeti haizdi.¹⁹⁸ O dönemde hoşgörü çerçevesinde, yönetmenlerin fikir teatilerinde bulunmaları da ayrıca kıymetliydi.

Yücel Çakmaklı dönemine ve haleflerini bir çığır açmıştı. Bir müddette TRT'de çalışma imkânı bulan Çakmaklı, zaman zaman milli sinemanın dışına çıktığı düşünülmüştür. *Birleşen Yollar*'dan sonra beyazperdeye aktardığı *Minyeli Abdullah*¹⁹⁹ muhteva olarak ilk filmlerinden farklılaşmış, dini unsurlar milli ve geleneksel unsurlarla ikame edilmişti. Millilik duygusunu önceleyen Çakmaklı, MTBB sinema kulübü tarafından çizgisinin dışına çıkmakla suçlanır, çünkü onlara göre milli sinema İslâmi ve manevi değerleri üstün sayan bir sinema anlayışydı. Bu yüzden kulüpteki yönetmenler, bu çizgi değişimine menfi bakmışlar, o dönemde ülkenin genel problemleriyle ilgili "İslâmi" hassasiyeti elden bırakmayan filmler yapmaya başlamışlardı.²⁰⁰ Hatta Çakmaklı'nın TRT öncesi ve sonrasında yaptığı filmlerde dini öğelerin sayısal bir değerde farklılık göstermesi "dini kullandığı" düşüncesini de uyandırmıştı.²⁰¹

Her ne olursa Yücel Çakmaklı, içinde yerlilik unsurları barından, gücünü İslâmi bir çerçeve içinde vurgulayan millilik kavramını öne alarak bir görüş, anlayış ortaya koymuştu. Onun münferiden ortaya koyduğu fikirler sinema kulüplerinde tartışılmış, üzerine fikir pratikleri yapılan bir akım olmuştur. Milli sinema, kendi içinde sanatsal bir çıkış olmuş olsa da dönemin politik iklimiyle beraber düşünmek elzemdir. Milli sinemanın fikri kökleri, 1960'ların başındadır fakat kendisini göstermesi 1970'leri bulacaktı. Peki, Yücel Çakmaklı

¹⁹⁷ Ablak, *Türk Sinemasında Kimlik Arayışı*, 132-133.

¹⁹⁸ Detaylı bilgi için bkz. *Milli Sinema / Açık Oturum* (İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları, 1973).

¹⁹⁹ Filmin yapımcısı, Yücel Çakmaklı'dan "bizim sinemacımız" diye bahseden Mehmet Tanrısever'dir. 1989 yılında, 100 sinema salonunun olduğu bir dönemde Minyeli Abdullah, 500 bin seyirci tarafından izlenmişti. O zaman Türkiye'nin nüfusunun otuz, otuz beş milyon olduğu düşünülürse izlenme sayısının önemi daha da aşikâr olacaktır. Bkz. Ablak, *Türkiye'de İslami Sinema Akımında Kimlik Arayışı*, 157.

²⁰⁰ Meryem Serdar, *Türkiye'de İslami Sinema Akımında Kimlik Arayışı (1989-1994)* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2017), 74-75.

²⁰¹ İnci, *Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı*, 31.

sonrası, Milli sinemanın ahvali ne durumdaydı? Şunu unutmamak gerekir ki Çakmaklı, Milli sinema üzerine fikirler beyan ederken, çevresinde oluşan sonradan yönetmen olacak bir gençlik grubu vardı. Eğer Çakmaklı'ya, sinemada bir mürşit olarak paye biçilecekse, bu payeden istifade edecek, onun görüşlerine itimat edecek bir mürid halkası da çoktan kendiliğinden oluşmuştu.

Milli sinema, nevişahsına münhasır muhafazakâr bir fikir demetiyle hareket eden, esinlenen yönetmenlerin varlığı inkâr edilemez. Fakat zaman içinde milli sinema kavram kargaşasına düşmüştü. Mesut Uçakan, bu konuda kültür ve basın çevrelerinin sinema konusunu ele alırken, mütemadiyen milli sinema mefhumu üzerinde durdukları konusunu tenkit eder. Bunun zamanında kendilerinin de yaptığını fakat böyle tartışmaların beyhude bir çabadan ileri gitmeyeceğini kanaatindedir. Uçakan'a göre sinemanın estetik tarafı daha çok konuşulmaya muhtaçtı.²⁰² Bu tartışmasız ortam, milli sinema anlayışının mümessilleri tarafından bile farklı mecraya taşınmıştı. Kavram kargaşası, yeni bir anlayış getirmese de akımın farklılaşmaya başlar. 1989-1994 yılları arasında yapılan filmler; İslâmi sinema, İslâmi duyarlılık filmler, inanç sineması, yeşil sinema, dini sinema gibi yeni kavramlarla anılır olur. Bakış açısı, yönetmenler arasında bölünmelere neden olmuştu. Bazı yönetmenler Milli sinemanın kendilerini tam olarak yansıtmadığını düşünerek başka kavramlara rağbet etmiş, durum yapılan sinemayı adlandırmak yerine daha büyük kaotik soruna yol açmıştı. Bazı yönetmenler, İslami sinema kavramını, oldukça iddialı bulmuşlardı.²⁰³ Mesut Uçakan, Necip Tosun ile yaptığı söyleşiler kitabında sinemasına eğer bir adlandırma yapacaksa bunun “Müslümanca” sinema yapmak tabirinin doğru olacağı kanaatindedir. Çünkü ona göre inancı ve sineması ayrılmaz iki parçadır.²⁰⁴

Bu kavram karışıklığı/karmaşası yönetmenlerin zaman içinde aldıkları tavırla ilişkiliydi. Yücel Çakmaklı, milli sinema açık oturumunda, ortaya attığı sinema kuramını, milli kültür'ün sinema diliyle anlatılması şeklinde izah etmişti. Ona göre milli kültür; milletin, tarihî birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu değer hükümleriydi. Bunun gerekeni ise yabancı kültür ile şartlanmamak ve yabancı kültürün emperyalist siyasetine mağlup olmadan kendi öz kültürümüzü savunabilmektir. Çakmaklı, kültürel olarak 751'den sonrasını daha önemser vaziyetteydi.²⁰⁵ Fikirsiz çerçevesi daha çok İslamî referanslarla çizilen milli sinemanın bu tanımlamalarının bazılarına açık oturumlarda

²⁰² Mesut Uçakan, “Sinemada Daha Girişken Olmalıyız”, söyleşi: S. Türksoy, *Sur*, 154 (Ocak, 1989), 43.

²⁰³ Serdar, *Türkiye’de İslami Sinema Akımında Kimlik Arayışı*, 75.

²⁰⁴ Mesut Uçakan, *Mesut Uçakan’la Sinema Söyleşileri*, Söyleşi: Necip Tosun (İstanbul: Nehir Yayınları, 1992), 36-37.

²⁰⁵ *Milli Sinema / Açık Oturum*, 45-46, 48.

karşı çıkılmıştı.²⁰⁶ Çakmaklı'dan sonra milli sinema üzerine farklı tanımlamaların olması, Yücel Çakmaklı'nın ardılı olan yönetmenlerin milli sinemadan çok beyazperdede var olma ve kendini dillerini inşa etmekle uğraşmalarıyla bağlantılıydı. Hatta bu yönetmenler milli sinemanın başka ekollerle anılmasını da çok anlamlı bulmamışlardı. Beyaz sinemanın, milli sinemanın yeni bir formu şeklinde sunulması buna dâhildi. Abdurrahman Şen, beyaz sinema tanımlamasının mucidi olarak muayyen bir tezi ya da filmi merkeze almadan, geniş bir nazarla görüşünü ortaya koymuştu. Ona göre yaşadığı toprakların birikimine ihanet etmeyen ve bu toprakların değerlerine hürmet eden her çalışma beyaz sinema içinde düşünülebilirdi. Şen, yaptığı tanımla, hiçbir ideolojik bir çağrışımı beslemeyen beyaz sinema tabiri örtüşmekteydi. Kavram ya da tabirin; “kavrayıcılığı, temizliği” simgelemesi açısından önemliydi. 1991 yılında *Türk Edebiyatı*, dergisinde kavram ile ilgili yönetmenlerle yapılan mülakatlarda Yücel Çakmaklı, İsmail Güneş kavramı beğendiklerini dile getirirken, Mesut Uçakan herhangi bir kalıba girmek istemediğini ama kavrama saygı duyduğunu dile getirmiştir.²⁰⁷ Uçakan bir söyleşisinde beyaz sinema gibi kavramlara soğuk baktığını, kendisini asla bu ekolün (!) içine dâhil etmediğini söyler ve böylesi kavramlara yerine “kaliteli” sinema yapmanın esas olduğunu izah eder.²⁰⁸

Şimdilerde de milli sinema üzerine tartışmalar hâlen nihayete ermiş değildir. Bazı sol görüşlü yazarlar/sinema yazarları milli sinema akımını bir hareket olarak makbul karşılarken, milli sinemada Yeşilçam melodramından gelen tesiri de göz ardı etmezler. Milli sinema, sağ cenah tarafından yeni bir “çığır” olarak değerlendirilmiş ve yazılarda milli sinemadan sitayişle bahsedilmiştir. Bu durumun aynı yıllarda hem devrimci sinema hem de milli sinema çeşitli filmler ile rüştünü ispat etmesinden dolayı bu filmlerin sinemada neye tekabül ettiği uzun süre tartışılmıştı. Filmler okunurken tarih, toplum ve yönetmenin dünyasını hesaba katmak gerekliydi.

Bir yoruma göre milli sinema 1970'li yıllarda Türk sinemasında sağ ve sol akımların münakaşaları arasında kendine mekân bulmuş fakat çok fazla yola alamamıştı. Rehber yönetmenler milli sinema akımının mümessili olacak yeni filmler çekmemişlerdi. Bunun neticesinde akım kendini idame ettirememiş, zaman içinde ehemmiyetini de kaybetmişti. Günümüzde çektiği filmleri milli sinema olarak lanse eden, böyle algılanmasını isteyen yönetmenler de mevcut değildi. Açıkçası 1970'ler ağır ideolojik mottolar içeren bütün

²⁰⁶ *Milli Sinema / Açık Oturum*, 57.

²⁰⁷ Serdar, *Türkiye'de İslami Sinema Akımında Kimlik Arayışı*, 75-76.

²⁰⁸ Hüseyin Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık: Mesut Uçakan* (İstanbul: Mavi Yayınları, 2009), 210.

ideolojik söylemler için de durum aşağı yukarı aynı olmuştu.²⁰⁹ Mesut Uçakan da milli sinemanın devam etmediğini ve böyle iddiası olan kimsenin olmadığı kanaatindedir. Ona göre milli sinemanın öncüsü sayılan isimlerde artık bu kavrama sıcak bakmıyor ve hatta reddediyordu.²¹⁰ Yine Uçakan’a göre milli sinema hareketine onca gelişen imkânlarla rağmen sahip çıkılmayışının suçu bir anlamda toplumdur, mezkûr akıma sahip çıkılmamıştı.²¹¹ Neticede milli sinema akımına günümüzde rağbet edilmediği bilinen bir gerçektir. Fakat akım Türk sinemasına fikri olarak yeni soluk getirmesi açısından oldukça önemlidir.

²⁰⁹ Serkan Yorgancılar, “Sinema ve Kimlik İnşası: Milli Sinema Örneği” *Turkish Studies Social Sciences*, 14/6 (2019), 3596.

²¹⁰ Ablak, *Türk Sinemasında Kimlik Arayışı*, 116.

²¹¹ Mesut Uçakan, “İsmiyle Müsemma Bir Güzel Adam: Salih Diriklik”, *Temmuz*, 55 (Haziran, 2021), 31.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MESUT UÇAKAN VE SİNEMASI

3.1. Mesut Uçakan'ın Hayatı ve Sinema ile Tanışması

Uçakan, Kırıkkale'nin bugün ilçe olan Keskin'de 1953 yılında dünyaya gelir. Kırıkkale o zamanlar, Ankara iline bağlı bir ilçedir ki 1989 yılına kadar da böyle olacaktır. İlk ve orta öğretimini Kırıkkale'de ikmal eder. Kırıkkale İmam-Hatip Lisesinden mezun olur. Bu yıllarda şiire olan tutkusu kendisi belli etmeye başlamıştır. Fikir ve estetik sancıları imam hatip okulunda iyice belirmiştir. Daha ortaokul yıllarında içinde başlayan tutkuları ve idealleri onu ileride bambaşka yerlere taşıyacaktı. Ortaokul yıllarında kendini okumaya vermiştir. Hiçbir yazar ayrımı yapmadan başta dünya klasikleri ve zamanla da bulduğu her şeyi okumaya başlar. Okudukça ruhundaki çelişkileri keşfetmenin peşine düşer. Sancılarına bir merhem bulma telaşı ile yanıp tutuşurken, yaralarına merhemi bulur, bu kişi çılgınlıklarını dışa vuran Necip Fazıl'dan başkası değildir. Şiire başlamasının müsebbibi de Üstat namıyla maruf Necip Fazıl'dır.²¹² Uçakan, bütün bunların birleşimi ile hayatına sinema sanatıyla yön vermiş ve insanı anlama çabasını asla bırakmamıştır.

Sanata olan tutkusu 15-16 yaşlarına denk gelir, ilk başlarda şiirler yazmıştır.²¹³ Onun, kendi tabiriyle fikri olarak henüz olgunlaşmamış olduğu dönemlerde İstanbul'a gidip sanat çevreleriyle tanışmak en büyük hayalidir. Ona göre bu maceracı tavrın bilinçaltında izlediği filmler, okuduğu romanların verdiği melodramik tutku vardı. Sanata olan mücerret duyguları, İstanbul Üniversitesi, Gazetecilik ve Halkla ilişkiler Yüksek Okulu'nu kazanmasıyla müşahhaslaşır. İstanbul artık onun için bulunmaz bir nimettir. Fakat İstanbul'a geldiğinde “yalnızlık” bir duvar gibi önüne dikilmiştir. O günkü yalnızlığını ve ahvalini şöyle hülasa eder Uçakan:

“[...] Sanki Afrika'nın ücra bir köşesine tekmelenmiş gibi hissettim kendimi. Yalnızdım ve kimseyi tanıımıyordum. Birer taş yığınıydı kalabalıklar. Görmeyen, duymayan, konuşmayan... İş bulmam gerekliydi. Aileme yük olmamaya kararlıydım. Bu insan seli arasında günlerce iş aradım. Bu da otel odalarında yalnızlık

²¹² İsmail Çakmak (Söyleşen), Mesut Uçakan'ın Hayatı ve Sinema Serüveni Üzerine Söyleşi, *Kırıkkale Milli Eğitim Müdürlüğü Dergisi*, 3 (Mayıs, 2019), 56-57.

²¹³ Mesut Uçakan, şiire olan tutkusunu bir kitapta birleştirmiştir. Bkz. Mesut Uçakan, *Sıkı Tut Ellerimi*, Bayrak Matbaası, 1. bs., İstanbul, 1992, 64 s.; kitap, Sepya Yayınları'ndan (1 bs., 2012) tekrar basılmıştır. Uçakan, bu baskıya yeni şiirlerini de eklemiştir. Kitabın 1992'de çıkan baskısındaki şiirler, 1965-1992 arasını ihtiva eder ve genel anlamda ilk mahsul olma özelliğini taşır. Biçim olarak çoğunlukla dördlükler kullanmış ve heceyle yazılmıştır. Şiirlerinde zaman zaman Necip Fazıl'ın sarih tesirini görmek mümkündür. Kendi sesimi bulmaya çalıştığım dediği şiirlerini “Müslüman duyarlılığı” ile kaleme almıştır. Bkz. Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 37.

türküleri getirdi, sokak sokak gözyaşı getirdi, gerisin geriye dönüş korkusu ve hasretlik getirdi. Sonunda bir tepsi aldım kendime, Dolapdere'nin ücra bir katında helva yapan birini buldum. Ve geceleri sokak sokak, kahvehane kahvehane kimi zaman sarhoş ve serserilere tanesi 100, 150 kuruştan susamlı fıstıklı helva satmaya başladım. Önceleri satamamak korkusu vardı, sonra az kazanç, büyük yorgunluklar ve yine gözyaşı. Nihayet bir yurda yerleşiyorum. Okulda tek tük arkadaşlar ediniyorum [...].”²¹⁴

Esasına bakılırsa bütün bu çile boşuna değildi. Uçakan'ın daha sonra Çağaoğlu olduğunu öğrendiği MTTB'nin kapısında gördüğü bir yazıyla hayatı değişecektir. Yazı, MTTB'nin sinema kulübüne aittir. Senaryolarını değerlendirmek isteyen gençlerle tanış olmak istemektedirler. Uçakan, aradığını bulmanın bahtiyarlığıyla kapıdan içeri girer. Karşısında ömür boyu dostu ve yoldaşı olacak tıp öğrencisi Salih Diriklik vardır. Diriklik o yıllarda MTTB'nin sinema kulübü başkanıdır.²¹⁵ Uçakan, bugün sinemacı olmasında kendisini samimiyetle, sıcak bir şekilde karşılayan Salih Diriklik'in çok büyük payı olduğunu söyler. Başlarda şair, romancı olmak isteyen Uçakan, hayalinde olan “kamerayla şiir yazma şansını”²¹⁶ MTTB'nin sinema kulübünde bulacaktır. Bu birliktelik ileride oluşacak birçok ortak çalışmaya kapı aralamıştır. Artık kulüpte düzenlenen seminerlerde, açık oturumlarda, sinema gösterimlerinde Uçakan da belli vazifeler almaya başlayacaktır.²¹⁷ Salih Diriklik, ileride yoldaşı, dertdaşı olacak Mesut Uçakan'ın sinema kulübüne gelişini şöyle hatırlar:

“[...] Bir gün geldi [Mesut Uçakan], “Ben ilanınızı gördüm, ben de bu işe meraklıyım” dedi. “İyi dedik, tamam yani biz de çalışacak adam arıyoruz, sen meraklıysan gel” dedik. Baktım namaz kılan, Müslüman birisi. “Sana yapılacak işler ayarlarız” dedim. Sonra gele gide, baktım hakikaten işinde ciddi olan birisi olarak kendisini belli etti. Yani benim kadar gidip geliyordu. Uğraşıyordu. İkimiz beraber MTTB Sinema Kulübünü yüklenmeye, götürmeye başladık.”²¹⁸

Sinema kulübü, Uçakan için büyük bir okul olur. Zamanla Yücel Çakmaklı ve bazı genç edebiyatçılarla tanış olma imkânı da elde eder. Matbuat âleminde sinema-edebiyat ilişkisinin irdeleyen ilk yazısı yayımlanır. Bütün bu gelişmeler olsa da kerhen helva satmaya devam etmek zorunda kalır. Uçakan, amatör bir kulüp olmasına rağmen, sinemanın mutfağına burada girmiştir. Haftalık bir gazetede sinema sayfaları²¹⁹ tertip etmeye başlar. Sebebi

²¹⁴ Uçakan, *Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri*, 80-81.

²¹⁵ Uçakan, *Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri*. 81.

²¹⁶ “Mesut Uçakan ile Röportaj”, Röportaj: Fahri Solak, *Pencere*, 2 (Şubat, Mart-1988), 31.

²¹⁷ Mesut Uçakan, “İsmiyle Müsemma Bir Güzel Adam: Salih Diriklik”, *Temmuz*, 55 (Haziran, 2021), 30.

²¹⁸ Ablak, *Türk Sinemasında Kimlik Arayışı*, 134.

²¹⁹ Ortadoğu gazetesinde cumartesi günleri Ahmet Güner tarafından hazırlanan, sanat sayfasında Mesut Tümay takma adıyla sinema yazıları ve eleştirileri yayımlamaya başlar. Bkz. Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 24.

bilinmese de Yücel Çakmaklı ile yıldızları pek barışmadığından²²⁰ Muzaffer Arslan'ın yanında rejî ve senaryo çalışmalarında yer alır. Sinemaya Arslan'ın "Unutma Beni" ve "Acele Koca Aranıyor" filmleri ile girizgâh yapmıştır. Arslan ile estetik yönden pek müttefik olmasa da onun sayesinde sinemaya adapte olmuş ve teknik anlamda belli şeyler öğrenmiştir.²²¹ Böylelikle maziden gelen birikim ve yeni öğrendiklerini cem ederek kendisine bir sinema dili oluşturmaya başlamıştır. Hayatı metafizik bir beste, şiir olarak gördüğü için, kamerasını da öyle kullanmıştır. Sanatı da "Allah'a varma vasıtası olarak" gören Uçakan'a göre Müslüman olsun veya olmasın büyük sanatçıların hepsi sanatta güzelin peşine düşmüşlerdir. Eflatun bile Mutlak güzelliğin Tanrı'dan mülhem olduğunu söylemiştir. Uçakan, estetik anlayışını göze dürtmek yerine, plastik görüntülerle sezdirme üzerine kurmuştur. Önemli olan söyleyiştir, burada da tek doğru anlatım budur demek doğru değildir. Ona göre sanatın kim için olduğu tartışmaları da pek anlamlı değildir. Bu noktada akımlardan, sabit fikirlerden uzak, estetik²²² kaygının ön planda olduğu bir sinema anlayışı gereklidir. Uçakan, bu minvalde yaptığı sinemanın basmakalıp bir düşünceye hapsedilmesine de menfî bakar. Ona göre seyircinin kendisiyle aynı düşünceler üzerine yoğunlaşması ve bir birliktelik kurabilmek sinemada esastır.²²³

Hemen hepsi de sanatsal faaliyet içinde olan ve İslâmi hassasiyetlere malik MTTB sinema kulübü, gayelerini daha ileriye götürmek adına "Akıncı Grup" adıyla bir platform kurarlar. Salih Diriklik "Akıncı" isminin siyasi bir cihetle konulmadığını söylese de Uçakan, MSP ile zımnen rabıtası olan Akıncılar hareketinin isimde etkili olduğu görüşündedir. Çünkü Akıncı hareketi de neticede İslâmi bir gençlik hareketiydi. Dokuz²²⁴ arkadaştan teşekkül eden bu grup, ideolojilerini aşikâr eden bir manifesto yayımlar. Manifesto bir taraftan gençlik hareketini temsil ederken, diğer taraftan milli sinemanın politik yönünü belirlemesi nazarından önemliydi. Grup, Müslüman duyarlılığının bir mükellefiyeti olarak eyleme geçmiş, Marksist ve Kapitalist anlayışın insanımızı köleleştirmesine karşılık insanımızı ve yeniden "öz" şahsiyetine kavuşturma muradı ile yola çıkmıştır. Anarşinin kol gezdiği zamanlarda, insanı gerçek bahtiyarlığa ulaştıracak "mutlak fikrin" arayışı dile getirilmiştir. Bildiride üçüncü dünya ülkelerinin umudu olarak yeni bir "diriliş" işaret edilmişti. Son olarak hizipçiliğe yenilmeden, aleyhimize çalışan, radyoların, televizyonların ve beş vakit dolup

²²⁰ Ablak, *Türk Sinemasında Kimlik Arayışı*, 134.

²²¹ Uçakan, Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri, 81-82.

²²² Mesut Uçakan'ın estetik-sanat anlayışını filmleri ile değerlendiren bir çalışma için bkz. Salih Bozan, *Din ve Estetik İlişkisi Bağlamında Mesut Uçakan Sineması* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022), 37-72.

²²³ Uçakan, *Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri*, 16, 21-22.

²²⁴ Salih Diriklik, Mesut Uçakan, Abdurrahman Dilipak, Mehmet Kılıç, Tufan Güner, Faruk Aksoy, Şemsettin Erdem, Ahmet Ulueren, Cengiz Özdemir.

taşan lehimize çalışmayan sinemaların, bütün çabalarını tersine çevirmeye yönelik eylemsel bir çıkıştan bahsedilmiştir.²²⁵ Bu söylem, grup üyesi Tufan Güner'in "Biz niye film çekmiyoruz" sorusu ile başka bir fiile bürünecektir. Grup, bildirisini yayımladığı Milli Gazetede sinema alanında bir atılım yapacağını da önceden haber vermiştir. Senaryo çalışmaları devam ederken, bir yandan da mali sorunlar bir nebze çözülmüştür. Bundan sonra Yücel Çakmaklı'nın kapısı çalınır ve yardım istenir. Toplanan para, gereken parayı karşılamasa da işin içine girilmiştir. Dışarıya ciddi bir görüntü vermek için, Yücel Çakmaklı Erman Handaki ofisini üç aylığına Akın Grup üyelerine verir. Filmin çekimlerine başlanır ve 1975 yılında biter. Filmin ismi; *Gençlik Köprüsü*'dür. Bir lisede muhafazakâr-milliyetçi kesim ile sosyalist kesim arasındaki çekişmeleri flört muhabbetleri²²⁶ içinde ele alan film camiada "*Birleşen Yollar*"dan sonra ikinci kez yoğun ilgiyle karşılanmıştı. Fakat *Birleşen Yollar*'ın başına gelen sansür faciası, *Gençlik Köprüsü* es geçmemişti. Film vizyona girmeden önce sansür komisyonuna gönderilir. O vakitler Türkiye'de koalisyon hükümeti mevcuttur. Film bir iki defa kurulda reddedilmesine rağmen, o zaman İçişleri Bakanı olan Oğuzhan Asiltürk'ün yardımıyla sansürden geçer.²²⁷ Yönetmenliğini, Salih Diriklik'in, yönetmen yardımcılığını Mesut Uçakan'ın yaptığı *Gençlik Köprüsü* filminden sonra Akın Grup ticari olarak tutunamayışlarından dolayı dağılır. Diriklik, sinemaya bir müddet ara vermiş, doktorluğa dönmüştür. Aralarında sadece Mesut Uçakan sinemada ısrarcı olmuş, yeni ve tartışılan filmler yapmıştır.

Gençlik köprüsü'nden sonra sadece filmi mali olarak iş yapamamasından dolayı değil, Akın Grup fikri anlaşmazlıklardan dolayı da bölünmeler yaşanmıştır. Grubun içindeki ülkücüler, filmi kendilerinin olarak sahiplenmiş, bunun üzerine film ile ilgili basında dedikoduları şeyler çıkınca da yaşanacaklar kaçınılmaz olmuştur. Aslında fikri ayrılıklar MTTB içinde de belirmeye başlamıştır. Ayrıca filmin Ankara'da yapılan galasında gruplar arasında karşılıklı sloganlar dahi atılmıştır. Fikri bölünmelerden sonra öğrenciler çeşitli ve yeni gruplar kurarak varlıklarını devam ettirmiştir.²²⁸

Uçakan, *Gençlik Köprüsü* filminden sonra sinema ile bağını sürdürmeye devam etmiştir. Fikirlerini, sinema anlayışını *Mutlak Fikir Estetiği ve Sinema* dergisi ile matbuat âlemine taşımıştır (ilk sayı, 1 Nisan, 1977). Dergi; başta kendisinin ve arkadaşlarının fikir teatilerini bir paylaşma noktası olarak "sinefilleri" bir araya getirmiştir. Ancak derginin ömrü

²²⁵ Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 177-178.

²²⁶ Hamza Türkmen, "Salih Diriklik ve Çıkılması Gereken Merdivenler", *Temmuz*, 55 (Haziran, 2021), 40.

²²⁷ Ablak, *Türk Sinemasında Kimlik Arayışı*, 136, 138, 142-143.

²²⁸ Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 264.

çok uzun süreli olmamış, sadece altı sayı çıkabilmiştir.²²⁹ Dergi; sinemanın teorik-pratik çatışmalarını dile getirmesi, fikri tartışma düzlemi olması ve o dönem dair bir kaynak olması açısından önemi haizdir. Bu dergi Uçakan'ın fikir ve estetik kaygılarının bir ürünüdür.

1977 yılı Mesut Uçakan için mümbit bir yıldır. Düşünce Yayınları'nın sanat ve edebiyat serisinin ilk yayını olarak *Türk Sinemasında İdeoloji* kitabı basılmıştır. Kitabın kapağında üç filmde kareler kullanılmıştır. Bunlar; Mesut Uçakan'ın yönetmen yardımcılığını yaptığı 1975'te çekilen *Gençlik Köprüsü*, Yılmaz Güney²³⁰ 'in hapse girmesinden dolayı Atıf Yılmaz Batıbeki tarafından tamamlanan, *Zavallılar*, Halit Refiğ'in *Fatma Bacı* filmlerinden alınmıştır. Bu yönetmenlere kitabının bazı yerlerinde sert eleştiriler getirse de bunlar Uçakan'ın Türk Sineması için önemli gördüğü isimlerdir. Uçakan, sadece mezkûr sinemacılar için değil, milli sinemanın banisi Yücel Çakmaklı için de sert eleştiriler getirmiştir. Fakat kitabın Sepya Yayınları'ndan (2010) çıkan yeni baskının sonuna eklediği röportajlarında bu görüşlerinden ricat ederek Çakmaklı'nın hakkını teslim etmiştir. Hatta kitabın yeni baskısına kendisinin yaptığı birçok film olmasına rağmen, kapağa Yılmaz Güney ve *Birleşen Yollar* filminden bir kare koyması Çakmaklı'ya olan daha önceki sert tavrının, bu yolla bir telafisi olarak okunabilir.

Uçakan'ın kitabı yazdığı yılda (1977) Türk sinemasında kendisinin ilk filmi olan *İlenç/Lanet* dâhil toplam 126 film çekilmiştir. Bu sayı 1976 yılında, 164'tür. Yani önceki yıla Türk Sinemasında çekilen film sayısında düşüş yaşanmıştır. 1977²³¹ yılında *Lanet* dışında çekilen filmlerden bazıları şunlardır: *Acı Hatıralar* (Atıf Yılmaz), *Dila Hanım* (Orhan Aksoy), *Çöpçüler Kralı* (Zeki Ökten), *Güneş Ne Zaman Doğacak* (Mehmet Kılıç), *Meryem ve Oğulları* (Osman F. Seden), *Sakar Şakir* (Natuk Baytan), *Yaşamak Güzel Şey* (Çetin İnanç).²³² Böyle bir dönemde daha yirmili yaşlarda olan Uçakan, idealist bir sinemacı olarak o güne kadar ki bilgi birikimini kitabında toplamıştır. Kitabın arkasına da o dönemde dokuz arkadaşın bir araya gelerek oluşturduğu Akın Grup'un bildirisi eklenmiştir. Uçakan kitabında toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema, devrimci sinema ve milli sinema üzerine fikir pratiklerinde bulunmuştur. Bu akımları sadece ideolojik bir mecra da değerlendirmemiş, ideolojilerin ürünleri sayılan filmler üzerinden de bazı yorumlamalarda bulunmuştur. Uçakan'ın kitabından evvel, Salih Diriklik'in Salih Gökmen müstear ismiyle yazdığı, 1973'te

²²⁹ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 38.

²³⁰ Mesut Uçakan her ne kadar Yılmaz Güney'e eleştirel bir gözle baksa da Yılmaz Güney atlanarak/hiçlenerek Türk sinema tarihinin okunamayacağı şeklindeki yorumuyla onun hakkını teslim eder. Bkz. Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 246; Benzer bir yorum için bkz. Uçakan, *Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri*, 31.

²³¹ Ağâh Özgüç filmi, 1977 olarak tarihlendirir. Mesut Uçakan ise resmi sitesinde ise bu tarih 1978'dir. Bkz.

²³² Ağâh Özgüç, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü (1914-2014)* (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014), 486-499.

yayımlanan *Bugünkü Türk Sineması* da sinema alanında yazılmış önemli bir kitaptır. Diriklik, kitabında Türk sinemasının gelişimini, ekonomik imkânsızlıklarını ve sinemanın toplum üzerindeki tesirleri üzerine fikirler beyan etmiştir. Kitabın son bölümüne bazı yönetmenlerin biyografilerini ve bazı film eleştirilerini eklemiştir. Diriklik’in kitabı, Uçakan’ın kitabı ile mukayese edildiğinde daha “mutedil” ve Türk sinemasındaki akımlar ve pratiklerinden ziyade Türk sinemasının imkânları ve şartları üzerine kafa yorduğu görülmüştür. Diriklik, MTTB’den yoldaşı, sinemaya birlikte gönül verdiği arkadaşı Mesut Uçakan ile kafa kafa verip yıllarca kendi çaplarında sinema seminerleri, gösterimleri ve sinema üzerine fikir alışverişi yapmıştır. Mezkûr kitapların birikimlerini de bunlara bağlamak mümkündür.

Diriklik, yoldaşı Mesut Uçakan’ın *Türk Sinemasında İdeoloji* kitabına *İslâmî Düşünce* Dergisi’nde bir inceleme kaleme almıştır. Diriklik, Uçakan’ın kitabı derli toplu bir çalışma olması açısından müspet karşılamıştır. Türk sinemasında ideolojilerin tartışıldığı bir dönemde belgelere dayalı böyle bir esere yazmasını kıymetli bulmuştur. Bu kitap; piyasanın içinde olan sinemacılara sorumluluklarını fark ettirmesi nazarından ne kadar etki edebilecektir? Diriklik’in bu konuda pek umudu yoktur. Ona göre Türk sinemasının mevcut olan ekonomik yapısı ve film yapımcılarının nazarı “bilimsel” olarak dengelenmiş bir kitapla asla nizama girmeyecektir. Kitap, Türk sinemasının “katı” yapısından ziyade bazı sinemaseverlere ve İslâmî kesim için belli “sorumlulukları” vermesi nazarından önemliydi. Diriklik’e göre Uçakan, sinemadaki ideoloji kavramını tartışırken, belli yerlerde kitap, bir sinema kitabı olmak yerine, ideolojilerin çürütülmesine dönük bir tavra ihtiva etmeye başlamıştır. Bu da kendi türünde olmayan bir tartışmaya dönüşmesi açısından, bu konularla ilgili insanların muhitine girmesine sebep olmuş, kitabı bir sinema incelemesi olmasına halel getirmiştir. Kitapta eleştirilen diğer bir husus, diğer ideolojik akımların gelişme kısımları teferruatlı bilgiler ile anlatılırken, milli sinemanın gelişme bölümü zayıf kalmasıdır. 1965’li yıllardan itibaren sinema üzerine yazılar kaleme alan Üstün İnanc ve diğer yazarların görüşlerinin birer cümlelik iktibaslarla geçiştirilmesi de diğer nakıslıklardan biriydi. Diriklik, bu eleştiriyi dile getirirken, muhtemelen Yücel Çakmaklı’yı da ima ederek Uçakan’ın tavrını, “aralanan kapının gerisinden gelenlerin”, öncekilerin hakkını ezmesi olarak yorumlar. Bütün bu eksiklerine rağmen, *Türk Sinemasında İdeoloji* kitabı Türk sineması hakkında derli toplu bir çalışma olması açısından ehemmiyetlidir. Gelecekte milli sinema için umut veren bir yazarın ilk eseri olarak mutlaka okunmalıdır.²³³ *Türk Sinemasında İdeoloji* kitabı sadece Uçakan’ın kendi muhitinin dikkatini çekmemiş, Halit Refiğ de *Milliyet* gazetesinde Uçakan ilk filmi olan

²³³ Salih Diriklik, “Bir İnceleme Üzerine / Türk Sinemasında İdeoloji”, *İslâmî Düşünce*, 3 (Haziran, 1977), 58-61.

Lanet üzerine bir yazı kaleme alırken, filmi yanı sıra Uçakan'ın kitabı üzerine de bazı düşüncelerini dile getirmiştir. Refiğ, sinemaya İslâmcı bir ideolojik yaklaşım getirmesi gayretinde olduğu için kitabı kıymetli ve ilgi çekici bulmuştur. Ona göre Kitabın “derli toplu” bir çalışma olması hasebiyle önemliydi ve Uçakan'ın kitabında dillendirdiği İslâmcı tezlerin de tutarlılığı da başka bir tartışma konusuydu. Fakat Refiğ'e göre İslâm'a bütüncül bir nazarla bakıldığında “temel” paradoksunu Marksizm üzerine kurmak üzerine fikir pratikleri yapılması gereken bir mevzuuydu. Ayrıca “sınıfsız” bir toplum konusunda müttefik olan Marksizm ve İslâm arasında bu kadar paradoksun olmaması gerekliydi.²³⁴

3.2. Anka Kuşu'na Kadar Mesut Uçakan'ın Filmografisi

MTBB, İslâmi hassasiyeti olan gençlerin uğrak yeri, bunun yanında da bir fikir mahfili olarak görev yapmıştır. Uçakan'ın senarist ve yönetmen yardımcısı olarak görüldüğü ilk film daha önce de bahsi geçtiği gibi *Gençlik Köprüsü* filmiydi. Aldıkları sonuçtan memnun olmayan gençler sonrasında farklı mecralar yönelmişti. Neticede film için topladıkları paralar ancak borçları kapatmaya yetecektir. Filmin sonrasında birçok yönden akamete uğramaları, sinema üzerine daha fazla fikir pratikleri yapmalarına engel olmuştur. Bir anlamda Uçakan dışında herkes kendi kabuğuna çekilmiştir. Doktor olan, Salih Diriklik mesleğini icra etmeye Almanya'ya; Faruk Aksoy, Arabistan'a gitmiş, Abdurrahman Dilipak gazeteciliğe ağırlık vermiş, Şemsettin Erdem tasarımcılığa, Cengiz Özdemir de grafikerliğe başlamıştır. Uçakan, sinemaya olan sevgisini asla dizginleyememiştir. Akın Grup'ta herkesin kendi yoluna gitmesiyle sonradan ayrılan Mustafa Aksay, Salih Diriklik (sadece ismen), Sami Kılıç, Ömer Çetinkaya ve Yılmaz Yalçın'la beraber Uçakan yeni teşekkül meydana getirmiş, mezkûr grupla Sur Filmcilik ve Reklamcılık Limited Şirketini kurmuşlardır.²³⁵

Uçakan'ın sinemadaki bu cesaretli çıkışlarının mazisi çok eski değildi. İlerleyen yıllarda bazı tavırlarını ukalaca bulan ve kimi zamanda müstehzi şekilde anlatan yönetmen, bunları birkaç olayla da kimi zaman dile getirmiştir. Örneğin, MTBB sinema kulübünde Halit Refiğ'in *Vurun Kahpeye* filmi gösterilirken, daha birinci sınıf talebesi olan Uçakan, sinema hakkında çok bilgi sahibi olmasa da ayağa kalkmış, kendince filmin eksiklerini bir bir saymaya başlamış ve Halit Refiğ de çok manidar bir cevap vermiştir: “Delikanlı! Sen biraz büyüüp gelsen!”.²³⁶ Bu Uçakan'ın ilk vukuatı değildir. Sine-Film'de Muzaffer Arslan'ın

²³⁴ Halit Refiğ, “Müslüman Olayım Derken...” *Milliyet* (7 Nisan 1979), 9.

²³⁵ Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 265.

²³⁶ Uçakan, “Yerlilik Arayışındaki Sinemamızın Fotoğrafı”, 148.

yanında reji asistanlığı yaparken, Yeşilçam'ın velut senaristi olarak bilinen Bülent Oran'la samimiyeti vardır. Bir gün beraber Atıf Yılmaz'ın *Salako* filmine giderler ve Bülent Oran, Uçakan'a filmi nasıl bulduğunu söyler; Uçakan, *siz buna film mi diyeceksiniz*, tavrı ile Oran'ı kızdırır ve şu cevabı alır: “*Sus, sen yarın yönetmen olacaksın ve gün gelecek değil böyle bir film, Türk Sineması'nda çekilen bütün filmleri beğeneceksin*”.²³⁷

Bütün bu tecrübeler görünürde olumsuz gibi görünse de o işin zahiri tarafıdır. Sinema kulübünün, setlerde gördükleri ve insanlarla olan ilişkileri onların yolunda kandildir âdeta. Bunun eseri de *Lanet* (İlenç) filmidir. Karşıt gruplu bir üniversite hocasını öldüren solcu görüşlü bir gencin yaşadığı sarsıntı ve kafasındaki gerçeklerin alt üst oluşunu ve bu çerçevede üniversiteli gençlerin dramını anlatan film ile Uçakan yönetmen koltuğundadır. Uçakan, filmi çektiği yıllarda Topkapı Öğrenci sitesinde kalmaktadır, o vakitlerde hâlâ öğrencidir. Okul hayatı ve sinemayı beraber yürütme telaşında içinde bu işin içine girmiştir. Çevresi tarafından çoğu vaat yine yerine getirilmemiş, yalnız başına kalmıştır. Fakat bütün menfiliklere rağmen filmi tamam etmeyi başarmıştır. Uçakan'ın bazı gerginliklerinden dolayı sette sıcak bir atmosfer yerine, daha çok soğuk rüzgârlar esmiştir. Film, bütün talihsizliklere rağmen vizyona girmiş, yine istenilen sona ulaşamamıştır ve ticari başarısızlık kaçınılmaz olmuştur.²³⁸ Türk sinemasındaki büyüklerin tahakkümüne takılan film, halka özel gösterimler yapılarak Avrupa'ya kadar açılma fırsatı bulmuştur. Fakat dağınık kurgusu nedeniyle genel olarak yetersiz bir film olarak karşılık bulmuştur. Hâl böyle olunca filme eleştirel yaklaşanların yanında göklere çıkaranlar da olmuştur. Ama genel hatları ile değerlendirildiğinde filme yönelik eleştirilerin çoğunluğu olumsuzdur. Uçakan'ın ilk çıkış filmine göre sert ideolojik söylemi, radikal davranışları, vatan-millet-sakarya edebiyatı, hamasi tavırlarının varlığı kendisinin de kabul ettiği bir gerçektir. Ona göre bunun sebeplerinden biri de sinema çevresiyle ve sinema yazarlarıyla sağlıklı diyaloglar kurabilecek yapıyı henüz geliştirememesidir.²³⁹

Lanet filmi'nin başrollerinde Müjde Ar ve Bulut Aras vardır. Uçakan'ın anlatımına bakılırsa, esasında çok da emek verilmiş bir filmidir. Ama gerek kendisinden gerekse sinema piyasasının getirilerinden kaynaklı bazı sorunlarla mücadele etmiştir. Yaptığı bir söyleşide filmin milli sinemanın akıbeti konusunda önemli bir mihenk taşı olduğunu dile getirmiş, ona göre filmin estetik, ticari başarısı ya da başarısızlıkları milli sinemanın geleceğine tesir

²³⁷ Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 259.

²³⁸ Uçakan, *Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri*, 84-85.

²³⁹ Uçakan, *Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri*, 23, 85-86.

etmiştir.²⁴⁰ Uçakan’a göre amatör bir ruhla çekilen film, birçok tarafı ile eksik kalmıştı. 25 yaşın verdiği heyecan ile sinemanın birçok ayrıntısı (kurgu, ışık, kamera) ve sinema dili oldukça nakıstı. Sözlerini şöyle tamam eder yönetmen; “*Biz sinemada inancımızı haykırmak için yola çıkmıştık. Biz mücahittik çünkü. Fırsat da çıkmıştı ya, vur abalıya. Oysa bir mitralyöz²⁴¹ değildi kullandığımız*”. Uçakan bir söyleşisinde sinema varoluşuna tesir eden kendi muhitinin adamlarını da bu konuda eleştirmiştir. Hatta kendi kimliğinde olan insanların yok sayıldığını, yenilenmelerinin görmezden gelindiğini dile getirmiştir. Bu noktada film yaparken kitlenin durumu da yönetmeni bir paradoksa sürüklemiştir. Her ne kadar senaryolar karşıda inansız bir insan varmış gibi yazılsa da Uçakan filmlerini yine inançlı kesimler izlemiştir.²⁴²

Lanet filmi gösterimi girdiğinde muhtemelen “kasıtlı” bir söylemle sinema yazarı Atilla Dorsay tarafından “*Lanet, lanet gibi bir film*” söylemiyle üstü çizilmişti.²⁴³ Bu yaklaşımın tersine usta bir yönetmen olarak Halit Refiğ daha yapıcı eleştirilerde bulunmuştu. Refiğ’e göre film, derli toplu değildi. İdeolojik iddialarına rağmen televizyondaki acemice yapılmış filmlerine benzer, teknik zayıf ve dağınık bir filmdi.²⁴⁴ Bazı gazete yazılarında da film, “özlenen” değil ama “umudumuzu” arttıran bir hadise olarak lanse edilmiştir.²⁴⁵

Uçakan, filmografinin ilk göz ağrısı olan *Lanet*’in çekimi esnasında ilginç olaylarda yaşanmıştı. Yangın sahnesi çekimi sırasında Müjde Ar can güvenliğini gerekçe göstererek oynamak istemez. Bu durum ciddi imkânsızlıklar içinde olan Mesut Uçakan’ın moralini hepten bozmuştur. Elinde çok bir seçenek kalmayan yönetmen, kadın kahramanın giymiş, göğsüne yerleştirdiği bir çift portakal ile bizzat o sahneyi kendisi oynamıştır. Uçakan, her ne kadar kararlı durmaya çalışsa da daraldığı, sıkıldığı zamanlar olmuştur. Bir ara imkânsızlıkların verdiği kasvet ile filme devam etmemeyi düşünmüştür. Fakat içinde taşıdığı derin idealist ruh onu bir şekilde neticeye taşıyacak, filmini bitirecektir.²⁴⁶ Şule Yüksel Şenler’in riyaset ettiği Mukaddesatçı Hanımlar Derneği, *Lanet* filminin Tepebaşı Gazinosu’nda özel gösterimini yapar ve evvelinde çok sıcak bakmasa da Müjde Ar da geceye

²⁴⁰ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 155.

²⁴¹ Akın Grup bildirisinde mitralyöz tabiri geçmez. Bildiride geçen ifadenin tamamı şöyledir: Bugün elimizdeki kameramızı, bazen öfkemizi kurşun gibi namlusuna sürdüğümüz bir mavzer olarak, bir iyiliğin zaman içinde eriyip yok olmasını engellemek için, zamanı durdurma veya elimizdeki dünyayı varsayımlarla yansıtmaya ve olayları kritik etme çabası için kullanıyoruz. Bkz. Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 179; ayrıca lügat anlamlarında mitralyöz; hafif makineli tüfek, mavzer ise; atış hızı dakikada ortalama altı mermi olan ve orduda kullanılan bir tüfek tipi. Bkz. <https://sozluk.gov.tr/>

²⁴² Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 243.

²⁴³ Uçakan, *Mesut Uçakan’la Sinema Söyleşileri*, 24.

²⁴⁴ Refiğ, “Müslüman Olayım Derken...”, 9.

²⁴⁵ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 67.

²⁴⁶ Suat Köçer, “Vazgeçmeyen Adam; Mesut Uçakan”, *Mesut Uçakan / 40 Yıllık Sinema Serüveni*” ed. Dilek Karataş (İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, Tarihsiz), 93.

iştirak eder. Ar, geceye dekolte sayılabilecek bir elbise ve ağır bir makyaj ile teşrif etmiştir. Nerdeyse tamamı tesettürlü hanımlardan oluşan kalabalık Müjde Ar sahneye çıkınca “Mücadele Müjde” sloganı ile tezahürata başlar. Uçakan, Ar’a bak seni nasıl görmek istediklerini söylüyorlar, der. Ar’ın cevabında nedamet ve üzgünlük vardır: “Çok geç Mesut, çok geç”.²⁴⁷ Uçakan, ileriki yıllarda yaptığı bir söyleşide sinemaya *Lanet* gibi bir filmle başlamak istemediğini veya filmi başka türlü anlatmak istediğini dile getirir. Hem teoride hem pratikte olgunlaşmadan bu işe kalkışmanın zorlukları bizzat hayatında tecrübe etmiştir.²⁴⁸ *Lanet* filmi, ileriki yıllarda TRT’ye satılmıştır.²⁴⁹

Lanet filminden bir süre geçtikten sonra Uçakan’ın kafasında yeni film projeleri belirmeye başlamıştır. Fakat planlar yapıladuruken, Türkiye siyasal hayatını derinden etkileyen bir hadise yaşanır: 12 Eylül Darbesi. Ülkede kaotik bir dönem başlarken, bütün parti ve siyasi teşekküller pasifize edilmiş ve liderler tutuklanmıştır. Uçakan bu şartlar altında *Rahmet ve Gazap* filminin çekimlerine başlamıştır. Film bitmiş, geriye dublaj ve optik işleri kalmıştır. Uçakan, ivedilikle filmin eksiklerini tamam etmeye çalışırken, askerlik gelip çatmıştır. Film, bazı eksikleri kalacak şekilde genç bir arkadaşına teslim etmiştir. Fakat askerlik dönüşünde hayal kırıklığına uğrar, netice istediği gibi değildir. Film bitmiş ama kötü bir dönemde, özellikle müstehcen filmlerin ağırlıklı olduğu zamanlarda, ancak üçüncü sınıf sinema salonlarında vizyona girmiştir (1982). Diğer filmleri gibi bu filmde olumlu ve olumsuz eleştiriler almıştır.²⁵⁰ Cüneyt Arkın ve Yusuf Sezgin’in başrollerinde oynadığı film, dönemi itibari ile cesur bir çıkış olarak yorumlanmıştır. Adalet kavramı üzerine yoğunlaşan Uçakan, adaletin taksimine ve adaletsizliğin getireceği sonuçları beyaz perdeye taşımıştır.²⁵¹

Uçakan, 1984 yılında çektiği *Öc* filmiyle seksen darbesinden önce meydana gelen anarşi olayları üzerine yoğunlaşır ve bu filmle Türk sinemasında bir ilki başlatır. Daha sonra furyaya dönüşecek olan 12 Eylül filmlerinin öncüsü olmuştur. Filmde, sağ ve sol düşüncüyü kaba hatlarıyla anlatmış ve çatışmayı öc, pişmanlık üzerine inşa etmiştir. Devreye sinemasının en temel hakikatlerden olan “ölüm” ve “merhamet” duygularını sokmuştur.²⁵² Filmin oyuncular; Bulut Aras, Oya Aydoğan, Mahmut Hekimoğlu, Salih Kırmızı, Sümer Tilmaç’tır. Film merkezde, yurt dışına kaçmaya çalışan öğrencileri mevzu etmez. Kaçmaya çalışırken, hayatına bambaşka bir şekil veren peşine düştükleri arkadaşları (Şefik) ile karşılaşmaları ve

²⁴⁷ Murat Ata, “Sonsuz Karede Bir Ömür”, *Mesut Uçakan / 40 Yıllık Sinema Serüveni*” ed. Dilek Karataş (İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, Tarihsiz), 26.

²⁴⁸ Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 269.

²⁴⁹ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 67.

²⁵⁰ Uçakan, *Mesut Uçakan’la Sinema Söyleşileri*, 86-88.

²⁵¹ Ata, “Sonsuz Karede Bir Ömür”, 27.

²⁵² Ata, “Sonsuz Karede Bir Ömür”, 29.

onun düşünceleri çerçevesinde kendilerini sorgulamaları anlatılır. Film, yönetmenin doğduğu topraklar olan Keskin’inde çekilmiştir.²⁵³ Öc, Türk sinemasında ilgiyle karşılanmış fakat Murat Belge filmde tarafgirlik yapıldığını öne sürerek devrimcilere adil bakılmadığını savunmuştur.²⁵⁴ Uçakan, 1985 yılında Yeşilçam’ın aşına hikâyelerinden olan bir konu ile beyaz perdede görünür, filmin adı *Sessiz Ölüm*’dür. Anadolu’da fakir bir aileden koparak İstanbul’a okumaya giden Ferit üzerinden göç, kent-köy yaşamı, aile gibi mefhumlar bir sorunsal olarak beyaz perdeye aktarılmıştır. Ferit’in üniversitede tanıştığı zengin bir ailenin kızı olan Alev ile tanışması ve evlenmesi olayların fitilini ateşleyecektir. Babası onu aynı mahallede oturan başörtülü, ahlaklı Ayşe ile evlendirmek ister, fakat Ferit başkası ile evlenir. Bunun üzerine babası Ferit’i evlatlıktan reddeder. Ferit’in kardeşi de abisinin yanına giderek İstanbul’da eyyamcı bir tip olmuştur. Bütün bu olayların üstüne Ferit’in babasının işten atılması da her şeyin tuzu biberi olur ve adam akli dengesini yitirir. Bütün bu menfilikler zamanında Ayşe aileyi yalnız bırakmaz. Ferit, Alev’in hayatına uyum sağlamakta zorlanır, daha da kötüsü Alev’in kendisini aldattığını öğrenir. Bunun üzerine tekrar kasabasına döner. Filmin, son sahnesinde Ferit’in babasının ve Ayşe’nin önünde ağladığını görürüz.²⁵⁵ Uçakan, kent yaşamına uyum sağlayamayan Ferit karakteri üzerinden bir ahlakilik tartışması açar. Tartışmada masum ve iyi kavramına denk olan Ayşe’dir. Şehir hayatının getirdiği zorluklar ile Anadolu’da bir aile aldığı hasarla yavaş yavaş dağılmıştır. Yine Uçakan tavrı ile Ferit kasabaya dönmesi, aslına rücu etmesinden başka bir şey değildir. Senaryosu da Mesut Uçakan tarafından yazılan filmde; Bulut Aras, Erol Günaydın rol almıştır.

1986 yılında *Yapayalnız* filmi ile Uçakan yönetmen koltuğuna tekrar oturur. Senaryosunu da yazdığı filmde, bir gece şoförünün münzeviliğini, işlediği cinayetleri ve onun şahsında toplumdaki kadınların durumunu anlatmaya çalışmıştır. Film içinde ağır bir dramı barındırır. Ömer geceleri şoförlük yapmaktadır, gece hayatının bütün galiz işlerine de şahit olmaktadır. Babası bildiği adam, fabrika kazasında sakat kalmış ve annesi de onu bu yüzden terk etmiştir. Ömer, içine kapanık ve anne hasreti çeken bir çocuktur. İleriki zamanlarda annesinin de gece arabasına aldığı hayat kadınlarından biri olduğunu öğrendiği vakit, arabasına binen hayat kadınlarını eşarp ile boğarak öldürmeye başlar. Hayatındaki kişilerin gerçek anne babası olmadığını da öğrenir, gerçek annesini aramaya başlar. Annesi hakkında tek bildiği bacağında bir beni olduğudur. Bir gece arabasına binen bir hayat kadınına da boğarak öldürdüğü sırada bacağındaki beni görür, sonunda annesi bulmuştur ama

²⁵³ İsmail Çakmak, “Kırıkkale’de Sinemanın Seyri”, *Kırıkkale Kitabı / Tarih Toplum ve Siyaset*, ed. İbrahim Mazman-Mezher Yüksel (Ankara: Gece Yayınları, 2023), 209.

²⁵⁴ Uçakan, *Mesut Uçakan’la Sinema Söyleşileri*, 89.

²⁵⁵ Bozan, *Din ve Estetik İlişkisi Bağlamında Mesut Uçakan Sineması*, 27.

öldürmüştür.²⁵⁶ Merkezde; ahlak, aile, kötülük gibi mevzular konu edilmiştir. Filmin, başrollerinde Talat Bulut, Güzin Doğan ve Ahmet Mekin yer almıştır. Uçakan'a göre *Yapayalnız* hakkı yenmiş bir filmidir. Çünkü filmi, ticari kaygıları bir kenara iterek, salt estetik kaygılarla çekmiştir. Bu anlamda Mesut Uçakan sinemasını en güzel aksettiren yapımdır.²⁵⁷

Uçakan filmografisinin bir diğer filmi, *Zeynepler Ölmessin*'dir (1987). Konunun *Sessiz Ölüm*'e benzer yanları vardır. Başkahraman Zeynep, dar gelirli bir ailenin kızı olarak lükse düşkün ve zengin olmak peşindedir. Fabrikada çalışan Zeynep, ailesinin ihtiyacı olmasına rağmen, kazandığı paraya kıyafet ve makyaj malzemeleri almaktadır. Fabrikadan kız arkadaşı onu zengin bir adamla tanıştırır. Sonrasında birlikte olduğu adam onu terk edince, eroin bağımlısı olur ve kimden olduğu belli olmayan bir çocukla kötü yollara düşer. Çalıştığı yerde şartların kötüleşmesinden dolayı çocuğunu evlatlık vermek zorunda kalır. Zeynep ile evlenmek isteyen mahalle arkadaşı Fikret onu bulur ve tedavisinden sonra evine götürür. Burada kurtarıcı karakter, Fikret'tir. *Sessiz Ölüm*'deki Ayşe karakterinin bu defa yerini Fikret üstlenmiştir. Ahirinde Zeynep, Allah'a yönelecek ve çocuğunu da alıp ailesinin yanına dönecektir.²⁵⁸ Uçakan, her filmde olduğu gibi bu filmde de kâmil bir insan motifi sunar. Ahlâkilik üzerinden gelişen olaylar sonrasında Allah'a vasıl olma ile son bulmuştur. Dünyanın bütün çirkin işlerine bulaşan Zeynep de böylelikle sıratı müstakime ermiştir. Onca hadiselerle rağmen, karakter "arınmış", bu vesile ile de sonraki yaşamını olumlu bir mecrada devam ettirmiştir. Burada seküler/maddi yaşam kötülenirken, maneviyata/Allah'a yönelen insan tipi makbul gösterilmiştir. Bu da iki yaşam tarzının mukayesesi ile seyirciye sunulmuştur.

Necip Fazıl'ın Uçakan üzerindeki etkisinden daha önce bahsetmiştik. Bu etki Fazıl'ın tiyatro eseri olan *Reis Bey*'in sinemaya uyarlanmasıyla ete kemiğe bürünecektir (1988). Uçakan, sinemaya girdiğinden beri Fazıl'ın eserlerini sinemaya uyarlamak istediğini fakat bu işi olgunluk dönemine bırakmak istediği söylemiştir. Hatta Fazıl'ın tesirinin *Rahmet ve Gazap* filminde savcı karakterinde de belirgin olduğunu dile getirmiştir.²⁵⁹ Uçakan, ilginç bir cesaretle filmi Necip Fazıl'dan izin almadan çekmiştir. Fazıl, Film bittikten sonra izleyenlerin yorumlarını okumuş ve Uçakan'ı tebrik etmiştir. Film, katı, otoriter bir hâkimin, insani hasletleri birer zaaf olarak görmesinin verdiği körlükten kurtulup hidayete ermesi işlemesi açısından öncü bir yapım olarak yorumlanmıştır. Yine diğer filmlerinde olduğu gibi adalet,

²⁵⁶ Bozan, *Din ve Estetik İlişkisi Bağlamında Mesut Uçakan Sineması*, 28.

²⁵⁷ Uçakan, *Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri*, 93.

²⁵⁸ Bozan, *Din ve Estetik İlişkisi Bağlamında Mesut Uçakan Sineması*, 29.

²⁵⁹ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 48, 172.

merhamet duyguları ön plana çekilmiştir.²⁶⁰ Ahmet Kabaklı, tiyatroların Necip Fazıl'ın duruşundan rahatsız oldukları için onun eserlerinin kadrinin bilinmediğini söylemiş, sinemanın el verdiği derinlik ölçüsünde filmi de başarılı bulmuştur.²⁶¹ Film; Kültür Bakanlığı "Başarı", Türkiye Yazarlar Birliği "En İyi Yönetmen" ödülünü almıştır. Film ayrıca milli sinemada benzerlerine rastlanan edebiyat uyarlamalarının bir çeşidini ortaya koymuştur.

Türkiye'nin gündemini uzun süre meşgul eden başörtüsü problemini de Uçakan beyaz perdeye taşımıştır. 1990 yılında çekilen, Üstün İnanc'ın eserinden uyarlama olan *Yalnız Değilsiniz*, başını örttüğü için başta ailesi tarafından dışlanan Serpil'in kliniğe kapatılmasına kadar varan hikâyesinin anlatımıdır. Serpil, tıp öğrencisidir, son derece seküler yaşayan varsıl bir ailenin kızıdır. Anneannesinin ölümü Serpil'i büyük bir boşluk içinde bırakır ve onu derin arayışa sürükler. Zamanla çevresinde aradığını bulamaz, çareyi maneviyatta bulur ve başını örtmeye karar verir. Ailesi tarafından bir tür delilik olarak görülen bu tavır, onun akıl hastanesine kapatılmasına kadar gidecektir. Film, başörtüsü meselesini genel bir çerçeveye oturturken, hastalık ve şifa metaforlarından yararlanmıştır. Bir anlamda Allah'ın ince bir hesap üzere yarattığı şu âlemde onun kanunlarını bozmak hastalıktı. Filmde, tasvir edilen inançsız ve dünyevi bir yaşam seçenler hastalıkla doluydu. Çare de Serpil'in yaptığıdır, yani Allah'a yaklaşımdır. Aynı yıllarda Yücel Çakmaklı'nın *Minyeli Abdullah* filminde benzer bir konu ile *Yalnız Değilsiniz* filminden hemen önce vizyona girmiştir. İki filmde seyircinin yoğun²⁶² ilgisi ile karşılaşmıştır.²⁶³ Hekimoğlu İsmail, film üzerine kaleme aldığı yazısında bir kızın Müslüman bir ülkede başının örtmek istemesinin trajediye dönüşmesini yadırgamıştır. Bu görüşün yanında film perdede "bomboş bir görüntü, bir hayalet gibi" kaldığı şeklinde eleştirilere de maruz kalmıştır.²⁶⁴ Cumhuriyet gazetesinden Işıl Özgentürk, filmin senaryosunu akıl dışı bulmuş, filmin amacına ulaşp ulaşmadığı konusunda tereddütlerinin olduğunu dile getirmiştir.²⁶⁵ Uçakan, olumlu-olumsuz eleştirilere maruz kalan film teklifinin, o dönemde Yimpaş firmasının başında olan kişiden geldiğini söyler. O güne kadar Üstün İnanc'ın 1987 yazdığı romanı okumamıştır bile. Sonrasında olumlu baktığı proje için fikir ve estetik kaygıları adına *Yalnız Değilsiniz* filmi için bütün gemileri yakmıştır. Fakat bu filmde

²⁶⁰ Gülcan Tezcan, "Reis Bey'in Merhameti ve Adaletin Tecellisi", *Mesut Uçakan / 40 Yıllık Sinema Serüveni* ed. Dilek Karataş (İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, Tarihsiz), 102, 104.

²⁶¹ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 72.

²⁶² *Yalnız Değilsiniz*'i 189.240 kişi izlemiştir. Cumhuriyet gazetesine göre de 215 bin kişi izlemiştir.

²⁶³ Naz Emel Koç Berber, "Yalnızlıktan Sonsuzluğa Bir Sorunun Anatomisi", *Mesut Uçakan / 40 Yıllık Sinema Serüveni* ed. Dilek Karataş (İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, Tarihsiz), 110, 113, 115.

²⁶⁴ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 76, 83.

²⁶⁵ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 86.

sonra kendisinin de ısrarla rahatsız olduğu “militan bir islâmcı” yönetmen yaftasından kurtulamayacaktır.²⁶⁶ Bir görüşe göre bu filmle yönetmen rüşünü ispat etmiştir.²⁶⁷

Bir yıl sonra devam filmi olarak *Sonsuza Yürümek (Yalnız Değilsiniz 2)* vizyona girmiştir (1991). İlk filmde Serpil’in ailesi ile verdiği mücadele işlenirken, ikincisinde çevresiyle olan mücadelesine yer verilmiştir. İkinci filmdeki seyirci yoğunluğu bu film ile gerilemiştir.²⁶⁸ *Cemre* dergisinde film üzerine yapılan bir tartışmada İsmail Güneş, ilk filme nazaran devam filmi olan *Sonsuza Yürümek*’i daha mutedil bulmuştur. Güneş’e göre mesele dini bir eksenden, insani/evrensel bir zemine kaysaydı daha güzel bir sonuç ortaya çıkabilirdi. Aynı tartışmada Salih Diriklik de filmi ilkinden daha seviyeli ve vasatın üstünde olarak yorumlamıştır. Fakat buna filmin rağmen içinde bazı unsurlar eleştiriye açık ve teşnedir. Örneğin, bazı rollerde fazla duygusallığa kaçılması bunlardan bir tanesidir.²⁶⁹ Bu eleştiriler yapılırken, Uçakan estetik kaygıların yanında ilk filmlerinden itibaren oyuncu yönetimi, kamera, ışık, kurgu açısından kat ettiği mesafenin görmezden gelindiğini, kendisinin tek bir nazardan izlendiğini söyler.²⁷⁰

Uçakan, 1992 yılında aile konusunu baba-oğul ilişkisi üzerinden anlattığı *Çöküş* film ile beyaz perdede görünür. Fabrikada ustabaşı olarak çalışan Avni Bey’in (Baki Tamer), oğlu Kemal (Bülent Polat) ile arası küçük yaşlardan itibaren iyi değildir. Avni Bey, oğlunun içki ve kumar alışkanlığından dolayı beraber yaşadığı evden kovar, ancak sürekli bir nedamet duygusu içindedir. Hayalinde bakkalın hafız olan ve dergi çıkartan çocuğuna imrenerek kendi evladının da öyle olmasını ister. Kemal bir gün, çıkar gelir, pişman olduğunu ifade eder. Oğlunun bu hareketinden ümitlenen Avni Bey, evini satıp Kemal’e geçimini sağlaması için bir matbaa açmanın hayalini kurmaktadır. Kemal eski huylarından vazgeçmez, babasının cebinden parayı çalarak matbaa açmak yerine meyhane açar, işletmeye başlar. Bunun üzerine mekâna giden babası ortalığı dağıtır, film Avni Bey’in hapishanede görünmesiyle son bulur.²⁷¹ Film, baba-oğul ilişkisi üzerinden seküler bir yaşam eleştirisi getirmiştir. Babasının hayalindeki bakkalın çocuğu ahlakiliği ve iyiliği temsil eden ideal bir tipoloji olarak sunulmuştur. Babanın çabasına karşılık “hidayete” eren bir profil yerine, akamete uğrayan bir sahne ile film son bulur. Filmin sonunda anlaşıldığı gibi bütün çabaya rağmen başkahraman hidayete eremez.

²⁶⁶ Atak, “Gemileri Yalnız Değilsiniz’le Yaktım”, 26-27.

²⁶⁷ Berber, “Yalnızlıktan Sonsuzluğa Bir Sorunun Anatomisi”, 110.

²⁶⁸ 63.764 kişi izlemiştir.

²⁶⁹ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 175, 180.

²⁷⁰ Uçakan, *Mesut Uçakan’la Sinema Söyleşileri*, 70.

²⁷¹ Bozan, *Din ve Estetik İlişkisi Bağlamında Mesut Uçakan Sineması*, 32.

Uçakan, aile kavramını 1993 yılında *Sevdaların Ölümü* filmi ile tekrar gündemine alır. Konu; yıllar önce kocasını ve çocuğunu terk eden banka memuresi Sevda'nın kocasını ve çocuğunun peşine düşmesiyle annelik kavramına yoğunlaşır. Sevdan'ın (Perihan Savaş) kendisini terk etmesinden sonra avukat olan eşi Kerim (Yalçın Gülhan) mesleğini bırakarak, Kırıkkale'de bir gazete (İl gazetesi) sahibi olmuştur. Sevda bankada çalışmaya başlamış yeni evliliğinde oldukça mutsuzdur. Aksine Kerim'in hayatında her şey yolundadır. Yeni eşi, annesi ve çocuğuyla mutludur. Bu durum uzun sürmez, Sevda bir gün soluğu izini bulduğu Kerim'in yanında alacaktır. Sevda ile karşılaşan Kerim için artık hiçbir şey eksisi gibi olmayacaktır. Filmde Kırıkkale'den akılda kalan izler; İl gazetesi matbaası, İstasyon, Otel Şensesler, Es Turizm firmasıdır. Bunun yanında Hasan Ulusoy, Ali Çetin, Ümit Nuri Kocaballı gibi Kırıkkale'nin tanınmış simalarını da filmde görmek mümkündür.²⁷² Parçalanmış bir aile dramı üzerinden toplumsal bir analiz yapan yönetmen, toplumların sağlıklı olabilmesi için aile kavramına vurgu yapmıştır. Film, sinema filmi olarak çekilmesine rağmen, sinemada gösterilmemiş, DVD olarak çıkarılmış ve televizyonda oynamıştır.²⁷³

1993 yılında yakın tarihimize farklı, cesur bir yaklaşımla *İskilip Atıf Hoca / Kelebekler Sonsuza Uçar* filmi beraberinde tartışmalar getirerek vizyona girer. Konu; 1924'te çıkarılan Şapka Kanunu yüzünden idam edilen bir müderrisin iade-i itibar davası için mücadele eden çağdaş bir avukatın verdiği mücadeledir. Atıf Hoca (Haluk Kurtoglu) Şapka Devrimi öncesinde kaleme aldığı *Frenk Mukallitliği ve Şapka* risalesinden ötürü İstiklâl mahkemelerinde yargılanır, nihayetinde idam edilir. Toplum nezdinde hayli muteber olan Hoca, evinden alınır ve ailesi ile bağı tamamen kesilir. Netice şudur ki Hoca, devlet tarafından tehlike olarak görülür. Görülen davalarda derdini anlatmaya çalışsa da karşısındakiler onun anlattıklarına pek de kulak vermezler ya da duymak istemezler. Genç Avukat Ferit (Yılmaz Zafer) kendi içinde arayışı olan bir kişi profilindedir. Böyle bir davanın peşinden koşarken birçok şeyle yüzleşmeye başlar. Çevresindeki bütün baskıya rağmen aldığı işaretler ısrarla onu davanın içine alır. Esasında Atıf Hoca "aklanırken", Ferit'te bir taraftan "arınıyor"dur.²⁷⁴ Uçakan, bir söyleşisinde Necip Fazıl'ın *Din Mazlumları* kitabını okurken, bu insanların hayatlarını film yapma düşüncesinin kendisinde belirlediğini söyler. Böyle bir düşünce kimi zaman dost sohbetlerinde de gündeme gelmiştir. Uçakan, ilk başlarda filmin sakıncaları olabileceğini düşünmüş, çekmekten vazgeçmiştir fakat sonra bu tür duygulardan kurtulmuştur. Çünkü o dönemde TBMM, İstiklâl Mahkemesi'nin bütün kararlarını yayımlama

²⁷² Çakmak, "Kırıkkale'de Sinemanın Seyri", 210.

²⁷³ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 52.

²⁷⁴ Murat Ata, "Varoluş Sancılarından Kelebeğin Sonsuzluğuna", *Mesut Uçakan / 40 Yıllık Sinema Serüveni*" ed. Dilek Karataş (İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, Tarihsiz), 120, 126.

kararı almış, Bediüzzaman Said Nursi ve İskilipli Atıf Hoca'nın itibarlarının iade edilmesi kararlarını kabul etmiştir. Gelişmelerin bu mecrada ilerlemesi de yönetmeni oldukça cesaretlendirmiştir.²⁷⁵ Atilla Dorsay, filmi, demokratik sistem içinde ideolojilerini önceleyen İslâmcı sinemacıların, kendi şehitlerini destansı bir tavırla anlatması olarak yorumlar. Ona göre bu tarz filmlerin gayesi; Atatürk ilke ve devrimlerini, zımnen rejimin temel taşlarını oynatmaktır.²⁷⁶ Dorsay, film üzerine bir ay sonra Milliyet gazetesinde yazdığı bir yazıda şunları söyler: “*İskilipli Atıf Hoca, rahat anlatılmış bir film olmanın ötesinde, önemli bir sinema yapıtı değil. Ancak belli bir İslâmcı kesimin Atatürk dönemine ve devrimlerine nasıl baktığını görmek isteyenleri ilgilendirebilir*”. Film, İslâmi kesimin yazarları tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Fakat aynı kesim bazı yazılarında filmdeki nakıslıkları eleştirmiştir.²⁷⁷ Film, yakın tarihimize düştüğü haşiyeler açısından önemlidir, ayrıca Antalya Film Festivalinde Halk Jürisi Ödülüne layık görülmüştür.

Uçakan, 1995 yılında *Ölümsüz karanfiller* filmi ile fail-i meçhul cinayetler üzerine yoğunlaşır. Film, bu cinayetler üzerinden “nizam” verilmek istenen Türkiye’deki siyasetin arka planını sorgulamaktadır. Konu; önemli bir araştırma üzerinde çalışan Siyasal Bilgiler Fakültesi Öğretim Üyesi Profesör Erdinç Işık (Haluk Kurtoğlu) bombalı bir suikast sonucu öldürülmesi üzerine kuruludur. Sorumlu olarak görülen İdeal Fikir ve Sanat Derneği üyeleri tutuklanır. Derneğin başkanı Selim (Hazım Körmükçü) hem hocanın öğrencisi hem de hocanın kızının Ezgi’nin (İpek Tuzcuoğlu) okuldan arkadaşısıdır. Bütün olaylar Selim’in üzerinde yoğunlaşsa da cinayette başkalarının parmağı vardır. Selim ve Ezgi cinayet üzerine araştırmalar yaptıkça profesörün üzerinde çalıştığı son araştırmasına dair önemli bilgilere ulaşırlar. Aslında olay Türk siyasi tarihi için yabancı da değildir. 12 Eylül Darbesi öncesinde özellikle öğretim üyelerini hedef alan çokça suikast gerçekleştirilmiştir. Bu da Türkiye’deki fikir ayrılığının ideolojik bir tefrikten dolayı olduğunu açığa çıkarmıştır. İdeolojilerin, bazen neye hizmet ettiği bilinmeyen fikirlerin çatışması tahammül hatlarını da daraltmıştır. İşin ilginç tarafı, aynı meselenin günümüzde hâlen güncelliğini korumasıdır. Uçakan, mezkûr filmde, yolunu biraz değiştirmiş, toplumsal hatta siyasal bir mevzuyu kucaklayıcı bir dille anlatmıştır. Sinema dilindeki “uzlaş” ve “mutedillik” kendini hissettirmiş, bu onun sineması için de bir dönüm noktası olmuştur. *Ölümsüz karanfiller* filminden sonra yaklaşık on yıl

²⁷⁵ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 192-193.

²⁷⁶ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 97.

²⁷⁷ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 104.

sinemaya ara veren Uçakan'ın sinemaya *Anne Ya da Leyla* gibi bir film ile meydana çıkması bu kırılmanın neticesi olarak değerlendirilebilir.²⁷⁸

Ölümsüz karanfiller ile Uçakan sinemaya uzun bir süre vermiştir. Bu arada *İstiklal Marşı Şairi Mehmet Akif Ersoy* (1996), *Gönül Dosta Gider* (2004) belgeselini, Televizyon çalışması olan *Otel İstanbul*'u (2004) çekmiştir. Uçakan, sinemada kaybettiği on yılı “iç” kazanımı olarak görmüş, yani bir anlamda içine/yüreğine kulak vermiştir. Ekonomik durumu bozuk olduğu hâlde, fikirlerine ters düşen projeleri asla kabul etmemiş ve dik durmuştur. Döndüğünde de sinemasal anlamda çok şeyin değiştiğini görmüştür. Sinemaya teknik anlamda gelen yenilik gelmiş ve yönetmen ne yazık ki maişet derdinde olduğu için bu gelişmelerden hayli uzak kalmıştır. Hatta hitap ettiği seyirci kitlesinin bile niteliği bambaşka olmuştur. Uçakan, sinemadan uzak kaldığı zamanlarda reklam filmleri çekerek geçimini sağlamış fakat içindeki sinemaya olan tutkusundan asla vazgeçememiştir. Kendi ifadesiyle bazı vakitler düştüğü melankoli, umutsuzluk hâllerinden içindeki ideallerine olan bağlılığıyla kurtulmuştur.²⁷⁹

Uçakan, uzun bir nadas döneminden sonra sinemaya *Anne Ya da Leyla* filmiyle döner. Aslında yönetmen, 2004'te bazı gazetelerde *Anka Kuşu* projesinden bahsetse de projenin yükünden dolayı daha minimal bir proje olan *Anne Ya da Leyla* senaryosunu çekmeye karar verir. Konu; yirmili yaşlarda mecnun lakabı takılan Sacid'in (Turgay Başyayla) sevdiği kadının peşine düşmesi ile annesinin arayan Kerim'in hikâyesinin kesişmesidir. İkisi de aynı Leyla'nın (Aylin Coşkun) peşindedir. Sacid'in ve Kerem'in Leyla'sı İstanbul'da hayat kadını olarak çalışmaktadır. İkisi de bu Leyla'da kendi Leyla'larını görmek isterler. Bu ikisi için de büyük bir hayal kırıklığı olur. Leyla, namusunu temizlemek adına köyden gelen birisi tarafından vurularak Kerem'in ve Sacid'in çığlıkları arasında öldürülür.²⁸⁰ Uçakan, yaklaşık on yıl aradan sonra çektiği film ne yazık ki akamete uğramıştır. Yönetmene göre ekonomik yetersizlik, sinemayı yakından takibe alamaması, seyirci kalitesinin değişmesi büyük hatalara düşmesine neden olmuştur. Fakat bütün bu aksaklıklara rağmen azımsanmayacak bir insan güruhu filmin arka planını okumayı başarmıştır.²⁸¹ Film, birçok muhit tarafından sert eleştirilere maruz kalır. Kimine göre müphem bir film olarak değerlendirilmiş, kimine göre de kıvamını bulmamış bir hikâyedir *Anne Ya da Leyla*.²⁸² Filme olumlu anlamda yaklaşan yazarlar da olmuştur. Fakat müspetlerin yanında Atilla Dorsay, Sabah gazetesindeki bir

²⁷⁸ Muhammet Uyar, “Mesut Uçakan Sinemasının Kırılma Noktası: Ölümsüz Karanfiller”, *Mesut Uçakan / 40 Yıllık Sinema Serüveni*” ed. Dilek Karataş (İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, Tarihsiz), 140-144.

²⁷⁹ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 208, 211, 215, 217, 233-234.

²⁸⁰ Bozan, *Din ve Estetik İlişkisi Bağlamında Mesut Uçakan Sineması*, 34.

²⁸¹ Atak, “Gemileri Yalnız Değilsiniz’le Yaktım”, 27.

²⁸² Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 130-131.

yazısında yıllanmış ideolog ve yönetmenin Uçakan'ın *Anne Ya da Leyla*'sının beklentileri boşa çıkardığını yazmıştır. Dorsay'a göre asıl sorun, kendilerine İslâmcı diye sinemacıların çağdaş sinemayı izlememesi, kendilerini geliştirmemeleriydi. Mezkûr filmde bu görüşün hazin bir görüntüsüydü.²⁸³ Film, ilk defa Antalya Altın Portakal Film Festivalinde gösterilmiştir. Uçakan, olumsuz eleştirilere, kendisini ideolojik, şabloncu bir nazarla değerlendiren insanlar için hayal kırıklığı olduğunu, hâlbuki dikkatle izlendiğinde bu defa sıcak bir hikâye ile seyirci karşısına geçtiğini söylemiştir. Hikâye salt katmanlarında saf anneliği ve aşkı şahsında odaklaştıran, toplumun, ailenin, bireyin hayat damarlarından biri olan ideal kadın tipinin Beyoğlu gibi mekânlarda, yani bu sistem içinde bulunamayacağını, bunların kayıp gittiğinin vurgular. Daha doğrusu film ilâhî aştan başka her şeyin hayal olduğunu anlatır.²⁸⁴ Uçakan'ın, *Anne Ya da Leyla* piyasa çıktığı dönemde, sinemaya uzun bir ara vermesi ve beyaz perdede görünmemesi ister istemez beklentileri artırmıştır. Fakat yönetmen az anlaşılır ve kendisinin bile ağır eleştirilerine maruz kalan bir proje ile görünmüştür. Mazisindeki filmlerinin performansını yakalayamaması eleştirinin merkezi olmuştur. İnsanların ona karşı bu tavrını “şabloncu” bir nazar diye değerlendiren yönetmen, bunu kırmanın da ne kadar müşkül bir iş olduğunu görmüştür.

Uçakan, 1978 yılında *Lanet* filmi ile yönetmenliğe adım atmıştır. Her ne kadar edebi bir alanda ilerlemek istese de kaderin cilvesidir ki kendisini sinemanın içinde bulmuştur. Bu muhite girdikten sonra olgunlaştırma gayreti içinde olduğu fikirleri çerçevesinde belli filmler çekmiştir. Onun içinde bulunduğu muhitte sinemaperver gençlerle bir araya gelmesi, sinema yazıları kaleme alması önünde bambaşka bir çıkır açmıştır. Özellikle milli sinemanın *Birleşen Yollar* filmi de ileride yapılacak birçok çalışmanın öncüsü olmuştur. Bundan sonraki süreçte kendi çizgisini belirleyen Uçakan, farklı bir söylemi geliştirmiş, üzerine biçilen payeleri de kabul etmemiştir. Çoğu zaman bu konuda yakın çevresi ile tefrike düşse de fikirlerinden rücu etmemiştir.

Yücel Çakmaklı sinemasının İslamcı geleneğini Mesut Uçakan idame ettirmiştir. 1980'li siyasal ikliminde Türk-İslâm sentezinin işlenmeye çalışıldığı bir dönemde gerek dizileri gerekse de sinema filmleri ile İslâmcı bir nazarla filmler üretmiştir. 1987-1997 yılları arasındaki çalışmalarına bakılırsa bu durum mutlak bir şekilde görülecektir. Bazı yorum farkları olsa da İsmail Güneş²⁸⁵, Mehmet Tanrısever gibi yönetmenlerde bu gelenek içinde

²⁸³ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 134.

²⁸⁴ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 207-208.

²⁸⁵ İsmail Güneş, Milli gazete'ye verdiği bir söyleşisinde muhafazakâr mısınız sorusuna şu cevabı verir: “Muhafazakâr değilim, bunu kelime anlamında alıyorum. Ben değişikliği, değiştirmeyi, Allah'ın müsaade ettiği ölçülerde değiştirmeyi seviyorum ama bütün bunları kendi inancım çerçevesinde değiştiriyorum. Allah'a,

değerlendirilebilir. 1980’li yıllarda milli sinema anlayışı değişikliğe uğramıştır. 12 Eylül darbesiyle neo-liberal ekonomik politikalar tatbik edilirken, Amerika’dan neşet eden neo-muhafazakâr bir kimlik taşıyan Türk-İslâm sentezi devlet eliyle merkezileştirilmiştir. Yücel Çakmaklı’nın TRT’de çalıştığı 1980’li yılların ilk yarısında *Küçük Ağa* bu düşüncelerin mahsulüdür. Tarık Buğra’nın aynı isimli kitabından uyarlanan filmde, Kurtuluş Savaşı’nda İslâmî söylem öne alınmıştır. Askeri yönetim bünyesinde TRT gibi bir kamu kuruluşuna bu tür filmin çekirilmesi manidar karşılanmıştır. Uçakan, söylem ve tavır konusunda Çakmaklı’yı eleştirse de kendisi de TRT’ye işler yapmıştır. Örneğin, *Öc* filmi TRT’de gösterilmiş ve aynı kuruma *Kavanozdaki Adam* isimli bir de dizi çekmiştir. Aynı kanadın mümessillerinden olan Salih Diriklik’te bu dönemde TRT’ye bazı işler yapmıştır.²⁸⁶

12 Eylül darbesinden sonra İslâmî akım daha da kavileşmiştir. Sinema bu dönemde, İslâm’ın tebliği için bir vasıta olarak görülmüştür. 1990’ların başında kendi içinde beyaz sinema, İslâmî sinema, yeşil sinema gibi yeniden tanımlama fraksiyonları oluşsa da genel anlamda temsil edilen öz aynı kalmıştır. Çoğu söylem içinde küçük nüanslar barındırsa da milli sinemanın kısmi şekil değiştirmiş hâlimden çok da farklı değildi. İslâmî bir aydınlanmayı arkasına alan filmlerde, genellikle bir karakter üzerinden İslâmî değerler üzerine bir kurgu yapılmıştır. Cumhuriyet’in Batıcılığı ve laikliği bu filmler üzerinden sorgulanmıştır. İslâmcı yönetmenleri genel hatlarıyla bir arada tutan Cumhuriyet’in getirdiklerinin İslâm dışı olduğudur. Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan gibi yönetmenler de bunu doğrudan göze parmak şeklinde işlenmesi de filmlerin içindeki işleyiş neticede İslâmî bir nazardır. Bunu öncelere götürmek mümkündür. 1950’li ve 1960’lı yıllarda dini merkeze alarak doğrudan didaktik bir söylemle İslâmî büyükler beyaz perdede görünmeye başlamıştır. Örnekler arasında; *Aşklar Kabesi Mevlana* (1956, Hicri Akbaşlı), *Hazreti Ayşe* (1966) sayılabilir.²⁸⁷

İslâmî bir hassasiyeti içinde barından Uçakan sineması da şartlar ve yönetmenin iç dünyası birlikte değerlendirildiğinde bizi daha doğru, gerçekçi yorumlamalara götürecektir. Eğer bir görüş hattı çizilecekse, Türk sinema tarihindeki gelişmeleri birbiri içinde rekabete sokarak birini diğerinden üstün görmek bizi yanlış tevellere götürecektir. Bunun yerine anlayıcı bir nazarla bakmak, bütün kötü niyetlere galebe çalacaktır. Ayrıca doksanlı yıllarda

Peygambere, kitaplara inanıyorum ama onların bunları tutucu bir şekilde muhafaza ettiğine inanmıyorum. Dünya üzerinde genlerin dışında her şeyi değiştirebileceğime inanıyorum. Bana muhafazakâr dersiniz muhafazakârlara karşı ayıp olur.” Bkz. Güzin Osmanoğlu (söyleşen), “Sinemanın Asi Çocuğu Olarak Bilinen İsmail Güneş, Türk Sinemasını Yorumladı / Yerli Sinema Gelişiyor”, *Milli Gazete*, 6 Kasım 2007, 12.

²⁸⁶ Levent Yaylagül, “2000’ler Türkiye’sinde Sinema ve Din: Takva Filmi Örneği”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (Bahar, 2012), 46-47.

²⁸⁷ Yaylagül, “2000’ler Türkiye’sinde Sinema ve Din...”, 47-48. s

vizyona giren İslâmcı hassasiyetlere önceleyen filmlerle karşılaştırıldığında Uçakan sinemasının kendi muhitindeki sinemaya anlayışına bir nizam verdiği de dile bilinmektedir.²⁸⁸

3.2. Mesut Uçakan'ın İçsel Yolculuğu: Anka Kuşu

Uçakan, 1995'te çektiği *Ölüm Karanfiller* filmi ile sinemasına ara vermek zorunda kalmıştır. Daha evvelinde bahsi geçtiği gibi yaklaşık on yıl sinemadan ayrı düşmüştür. Yine kendisinin tabir ile düşüncelerine ve inançlarına zeval gelmemesi adına uzak kaldığı sinemadan gönlünü başka taraflara çevirememiştir esasında. Uzak kaldığı yıllarda aklı bir yanda sinemada iken diğer yanda da ruhunu, düşüncelerini de kemale erdirmeye çalışmış, bunun lezzetini de almıştır. Bir iç muhasebe olan bu dönemde Uçakan, eşya ve hadiselerin hakikatini sorgulama, hayatın hikmetine yönelik sorgulamacı bir süreçten geçmiştir. Sinema mottosunu da bu nazara uygun “*hepimiz sonsuz karelerden oluşan bir filmin içindeyiz*” şeklinde oluşturmuştur²⁸⁹. Bu uzak aradan sonra 2006 yılında kendisinin bile çok eksikleri var dediği “*Anne Ya da Leyla*” filmi ile sinemaya dönmüştür. Derdimi ekonomik imkânsızlıklardan dolayı tam anlatamadığım dediği film, eleştirilerin odağı hâline gelmiştir.

Uçakan, “*Anne Ya da Leyla*” filmi ile setlere çok da iyi bir dönüş yapamamış, beklentiler akamete uğramıştır. Esasında onun kafasında böyle bir filmde ziyade, metafiziksel yolculuğunu kaleme aldığı *Anka Kuşu* diye bir film projesi vardır. Fakat *Anka Kuşu*'nu çekmek için yeteri kadar mali kaynak bulamaz. Sürecin olumsuz ilerlemesine rağmen, sinemaya olan özlemi onu elinde B planı olarak hazır tuttuğu *Anne Ya da Leyla* projesini devreye sokmuştur. Film; sembollere dayalı, anlaşılması ve izlenmesi güç bir film olduğu kanaati ile yönetmeni sükûtu hayale uğratmıştır. Bunca yıl aradan sonra Uçakan'ın böyle bir film sinemaya dönüşü, sinema çevresinden de şaşkınlıkla karşılanmış, film hakkında olumsuz görüşlerin ardı arkası kesilmemiştir. Geriye hüsrân ve bir sürü borç kalmıştır. Uçakan, tahayyül ettiği *Anka Kuşu*'nu bulduğu önemli desteklerden sonra ancak bir yıl sonra beyaz perdeye aktarabilecektir.²⁹⁰

Anne Ya da Leyla projesi hesapta olmayan, ivedilikle ortaya çıkmıştır. 2004 yılındaki bazı gazetelerde Uçakan'ın *Anka Kuşu* isimli bir film çekeceğine dair haber basında yer almaya başlamıştır. Haberlerde Uçakan'ın uzun bir aradan sonra ciddi bir film ile sinema piyasasına döneceği, yabancılaşma sorunu yaşayan bir yönetmenin yaratılış hikmetini

²⁸⁸ Alim Şerif Onaran-Bülent Vardar, *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması* (Beta Yayınları: İstanbul, 2015), 13.

²⁸⁹ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 227.

²⁹⁰ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 19.

kavraması ve felsefenin de konusu olmuş metafiziksel bir konuyu işleyeceği duyurulmuştur. Filmin kadrosunda görüntü yönetmeni olarak Uğur İçbak'ın olacağı, sanat yönetmeni olarak, Mustafa Ziya Ülkenci'nin ve müziklerin de Hakan Aykut tarafından yapılacağı haberlerin detayları arasındadır. Ayrıca filmin başrolünde Toprak Sergen'in olacağı, İstanbul, Ürgüp ve Gebze'de çekileceği haberin başka bir içeriğidir.²⁹¹ Ali Kaygısız ve Ayhan Turgut da filmin prodüktörleri olarak haberlerde geçmiştir.²⁹² Fakat filmin çekim aşamasında oyuncu ve teknik ekibin neredeyse çoğu değişmiştir.

Uçakan, bir söyleşisinde filmin konusu olan yabancılaşmanın kökenini Batılılaşma hareketine dayandırmıştır. Bu konuda kendisi gibi sinema yapan insanların da bu yavan Batılılaşmaya karşı muarız durduklarını, hassaten kendi sinemasında bu düşüncenin sabitkadem olduğunu söylemiştir. Uçakan'a göre yabancılaşmadan kastedilen şeyin de insanın kendi gerçeğine uzak düşmesiydi. Toplumun kısmı azamı da bu yabancılaşmanın içinde olduğu için, onlarla metafiziksel olarak konuşmakta gerçekten meşakkatli bir işti. Nice aydın geçinen insan da karanlığın tam orta yerindeydi. İşte asıl mesele bahsedilen hakikati görüntülerle anlatabilmektir. *Anka Kuşu* filminde karanlıkta olan insan tipolojisini entel, kadın ve gece hayatına düşkün, hayatına gelişi güzel bir yön çizmiş Ayhan karakteri canlandırmıştır. Ayhan içinde hiçbir metafiziksel sancı duymayan bir tiptir.²⁹³ Uçakan'ın, sahibi olduğu *Sonsuzkare*²⁹⁴ dergisinin altıncı sayısında film hakkında kısa bir haber yayımlanır. Haberin içinde filmin bir hülasesi da verilir.²⁹⁵ Fakat filmin 2007'de vizyona giren hâlinde yönetmenin senaryo üzerinde bazı değişikliklere gittiği hemen göze çarpacaktır. Filmin son hâlinde konu şöyle işlenmiştir: Bolu'nun Göynük ilçesinde yaşayan Selman (Yalçın Dümer), babasının yanında dergâha gidip gelir, babası dergâhın müntesiplerindendir. Dergâhın başında emekli öğretmen Hacı Baba (Rahmi Dilligil) ismiyle maruf bir şeyh bulunmaktadır. Selman'ın babasına göre Hacı Baba, suyundan kana kana içilmesi gereken bir pınardır. Selman babasıyla sohbet ederken, kanatlanıp Kaf dağına uçmaktan bahseder. Babasının adı, Abdi Acardır (Kenan Bal) ve bir gazetede köşe yazıları yazmaktadır. 1980'li yılların kaotik ortamında bir gece yarısı evinden alınır ve faili meçhul cinayet olarak kayıtlara geçer. Nihayetinde ordu yönetime el koyacaktır. Hem öğretmen olan hem de ahşap sanatıyla uğraşan babasının ölümü

²⁹¹ *Yeni Asya*, "Uçakan Anka Kuşu ile Geliyor" (6 Ağustos 2004), 6.

²⁹² *Evrensel*, "Uçakan Yeniden Kamera Arkasında" (6 Ağustos 2004), 12.

²⁹³ Mesut Uçakan, "Mesut Uçakan'la Sinema ve Şiir Üzerine" Söyleşi: Ömer Çakkal, *Ay Vakti*, 48 (Eylül, 2004), 12-13.

²⁹⁴ Dergi, sinemacıların fikirlerini beyan ettikleri mümbit bir mecra olmuştur. Başta Mesut Uçakan olmak üzere, Yücel Çakmaklı, Burçak Evren, Nuri Bilge Ceylan, Salih Diriklik, Aydın Sayman, Necip Tosun, Sadık Yalsızuçanlar gibi birçok ismin yazılarına yer verilmiştir. Derginin ilk sayısı 1 Mayıs 2003, son sayısı ise Temmuz 2006 tarihli ve toplamda on sayı çıkmıştır.

²⁹⁵ *Sonsuzkare*, "Anka Kuşu Havalanıyor" (6 Eylül 2004), 5.

Selman'ı derinden etkilemiştir. Babasının ölümünden de dergâh'ı sorumlu tutmuş, bir daha dergâha uğramaz olmuştur. Dergâh şeyhi Hacı Baba, Selman'a babasının bir emaneti olarak bakar ve kollamaya çalışır ama nafi edilemez bu çaba, Selman dergâha yaklaşmaz, Hacı Babanın tabiriyle içinde onu parıltıyan, yoran yırtıcılarla baş başa kalmıştır artık. Babası ölmeden önce Selman'a bir kutu bırakmıştır, kuş ötüncü (Anka Kuşu) de kutuyu aç demiştir. Selman, bu kutuyu da yanına alarak hevesle ideallerinin peşine düşer, hedefi iyi bir yönetmek olmaktır. Lise yıllarından beri hayali olan sinema onun için bir aşka dönüşmüştür. Yine aynı yıllarda bir de sevdası vardır, Merve (Ceren Öztürk). Sinema salonunda çalışmaya başlar, artık işin mutfağındadır, ufak tefek şeylerde öğrenmeye başlamıştır. Fakat sevdiği kız Merve'nin mahalleden taşınmasıyla dünyası da iyi karacaktır Selman'ın. Annesinin mezarına gidip, yalnız kaldım diye ağlaması da içindeki büyük boşluğun küçük emareleridir aslında.

Selman kabına sığamaz, Göynük'ten gitmeye karar verir. Çalıştığı sinemanın aynasında bulduğu kart onun hayatını değiştirecektir. Kartın sahibi; İstanbul'daki sinemacı Nazım Bey'dir (Ünsal Emre). Selman, bir hayalin peşinde İstanbul yollarına düşer. Fakat otobüse binince babasının verdiği kutunun anahtarını kaybettiğini fark eder. Hâlbuki anahtarı boynuna asmıştır Selman. Bütün bunlar bir hikmet silsilesinin eseridir aslında. Selman giderken bile Hacı Baba'nın sözleri kulağındadır, *“kaçmak çözüm değil evladım...”* Selman İstanbul'a gelince ilk olarak sevdasının peşine düşer, elinde bir adres vardır ama Merve oradan taşınmıştır. Artık koca İstanbul'da onu bulmak imkânsızdır neredeyse. Selman bu süreçte, kendisine neler olduğu da sorgulamaya başlar. Sonunda Nazım Bey'i bulur ve sinemada çalışmaya başlar. Nazım Bey'in haylaz bir oğlu vardır; Ayhan (Fatih Hürkan). Selman ve Ayhan birbirine zıt iki karakterdir. Selman hakikatin izini sürerken, Ayhan gecelerde gününü gün eden, seküler bir yaşam tarzını benimsemiş bir tipolojidir. Hatta zaman zaman Selman'ı da kendi dünyasına davet eder ama Selman'ın dünyası Ayhan'ın anlamayacağı kadar giriftir. Ayhan, Selman'ın psikolojik sorunları olduğunu bile düşünmeye başlamıştır artık. Selman, kendisini dünyadan tecrit etmiş ve dünyasına kimsenin karışmaması istemektedir. Hatta bir ara intiharı bile düşünecek hâle gelir. Selman, *“bu ülkenin insanları neden acı çekiyor onca yıldır, ben kimim gibi”* sorularla boğuşur durur ve ona göre insan neden görmez parmağının ucundaki galaksileri. Selman maruf bir yönetmen olmayı başarmıştır koca İstanbul'da ama içindeki derin sevdası Merve yoktur, derin bir boşluğu sol yanında her daim hisseder. İstanbul'a ilk geldiği zamanlar Baba dostu olan Cemal Bey'i (Mahmut Hekimoğlu) de ziyaret eder, Cemal Bey'in Selman'a *“bu kirli kente hoş geldin”* demesi, aslında her şeyin özetidir. Cemal Bey, Selman'ın sorularının cevabının Hacı Baba'da olduğunu söyler ve Hacı Baba'nın İstanbul'da bir konferans vereceğini haberdar eder. Selman

o gün konferansa gider ve Hacı Baba'nın söylediklerini dikkatle dinler. Çocukluk arkadaşı ve imam hatip lisesinden mezun Musa da konferansa gelmiştir Hacı Baba ile birlikte. Hacı Baba, konferansta insanın içindeki putlardan bahseder ve al baltayı eline kır içindeki putları, der. Selman, içindeki putun Merve olduğunu fark eder ama bu putu nasıl kıracağı konusunda ne yapması gerektiğini bilemez. Hacı Baba'ya göre putları ancak ilahî bir aşkın baltası yıkabilir. Konferans çıkışında yollara düşen Selman bir cami kenarına gelince Kur'an-ı Kerim sesini işitir ve pencere kenarında bir müddet dinler ve bir duvar kenarına çöker; gözleri yaşlı hakka niyaz eder: “Ya beni kurtar bu acıdan ya da merhamet et”, der ve “aç sırlarını bana” diye haykırır.

Selman ruhi acılar içinde kıvrılırken, rüyalarında babasının verdiği kutunun anahtarını ile ilgili kâbuslar görür, anahtarı bulamaz bir türlü. Selman'ın bu bohem hâli çevresini de kaygılandırır. Ta ki bir gün sevdiği kız çıkıp kapısına gelene kadar. Merve, Selman'ı gazetelerden görmüş ve tanımıştır. Selman bu karşılaşmada ne yapacağını bilemez ve şaşkındır. Yıllarca aradığı sevdası karşısındadır. Merve İzmir'de özel bir tiyatrodan oyuncudur, Selman aradığı fırsatı bulmuş, çekeceği *Paranoya* isimle filminin başrolünü Merve'ye vermiştir. Merve evlenmiş ve boşanmıştır. Selman, başkasını sevmiş diyerek bunu kabullenemez. Ama bir gariplik vardır, Selman'ın beklediği Merve, sanki bu Merve değildir. Ya da Selman onu hayatında bambaşka bir yere koymuştur. Merve'yi kaybetmekten korkmaya başlar. Merve esasında oyuncukta çok başarılı değildir ama Selman ondan vazgeçemez bir türlü. Bu arada Selman'ın bilmediği bir şey daha vardır, Merve hastadır ve az ömrü kalmıştır. Selman ise ulaşılmaz olan sevdiğini bulmuştur. Fakat filmin tanıtım galasında gözler başrol Merve'ye çevrilir, ünlü bir yönetmenin yanında görünmesiyle bütün dikkatleri üstüne çekecektir. Bir gazetecinin derinlikli araştırması Merve'nin bir zamanlar uygunsuz filmlerde oynadığı gerçeğini açığa çıkaracaktır. Merve yaşanacakların farkındadır ve canına kıymak ister. Film çekimleri devam ederken, Merve'nin uygunsuz filmlerde rol aldığı gazetelerde çıkmış ve film ekibi tarafından öğrenilmiştir. Bunu öğrenen Selman, kendisini bir odaya kaparak daha önce bir filmde gördüğü gibi karnına bıçak saplayıp “baba” diyerek bağırır ve ölmek ister. Bir yakaza hâli yaşayan Selman, babasının “hazineyi”²⁹⁶ bulmadan nereye gidiyorsun” sesiyle irkilir. Babası, Selman'a “gördüğü hiçbir şeyin gerçek olmadığını”

²⁹⁶ Babasının Selman'a hazine diye işaret ettiği dünyada iken keşif âleminin açılması, yani keşfidir. Önemli olan da buna dünyada ermektir. Ahmed Bîcan, bu keşif âleminin nefis âleminden çıkarak kalp âlemine varmakla olacağını dile getirmiştir. Ona göre kalp âlemi de çok tövbe edenlerin miracıdır. Beşeriyetten çıktıkça da insanı Hak Teâlâ'nın tasarrufu karşılayacaktır. Böyle olunca da kalp fenâdan bekâyâ intikal eder, sahvadan/ayrılıktan mahva/yok olmaya, bunların aksine intikal eder. Tenevvü ve televvün/şekil ve renk değiştirmeyen, Hakk'ın tasarrufu altında senin halindir. Bkz. Yazıcıoğlu Ahmet Bîcan, *Envârü'l-Âşıkîn [Hak Âşıklarının Nurları]*, sad. Yakup Sevimli (İstanbul: Semerkand Yayınları, 2015), 442.

söyler, varmış gibiler, der. Ve ekler; “önemli olan gördüklerinin ötesine ulaşabilmektir”. Dikkatli bakan, parmağının ucundaki galaksileri bile görebilir. Babası, “etrafına bak ve kendini gör”, der Selman’a. Herkes bir filmin içindedir, kişilere isim verilmiş, Ahmet, Mehmet.... Gerçekte bunların hiçbir yoktur. Sen Selman değilsin, der. Babasına göre Selman bir macera yaşadı ve bitti, artık eve dönüp, tövbe etmek vaktidir. Babasının yarasına sardığı da Hacı Baba’nın şalıdır, yani anahtar da hazine de ondadır. Selman gözünü hastanede açar. Çocukluk arkadaşı Musa (Kaan Girgin) hastaneye gelir, seni bekliyor diyerek Selman’ı Hacı Baba’ya götürür... Musa yolculuk boyunca aşk, sonsuzluk²⁹⁷ gibi kavramlar üzerine konuşur Selman’la. Selman, en sonda Hacı Baba’ya bağlanır ve aşk yoluna gark olmaya ikrar verir. Selman artık anahtarı bulmuştur ve babasının verdiği kutudan çıkan sadece bir taştır... Merve ise hastanede Selman’ı sayıklar ve Tanrı beni affeder mi diyerek can verir...

Hülasası böyle olan *Anka Kuşu*’nun galası, filmin çekildiği yer olan Bolu’da dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Ertuğrul Günay’ın katılımıyla yapılmıştır. Galaya ayrıca milli sinemanın banisi ve Türk sinemasının usta yönetmeni Yücel Çakmaklı da katılmış ve Uçakan’ın filmine tam not vermiştir. Uçakan, galada yaptığı konuşmada Yunus’un, Mevlana’nın aşkını anlattık, sanmayın ki masal anlattık söylemiyle ilahi aşkla insanlığın kurtuluş iksirini sunduklarını dile getirmiştir. Bakan Günay yaptığı konuşmada 2000’li yıllardan sonra Türk sinemasının gelişerek iyi bir noktaya geldiğini ve Türk filmlerine ilginin de bu minvalde gelişme kaydettiğini söylemiştir. Ayrıca *Anka Kuşu*’nun ciddi tartışmaları da beraberinde getireceğini sözlerine eklemiştir.²⁹⁸ Fakat Türk sineması 2000’li yıllara girerken Bakan Günay’ın çizdiği portreden daha farklıydı. Türk sineması mezkûr yılların hemen başında doksanlı yılların menfi etkilerine maruz kalmış, bu süreç 2005 yılına kadar devam etmiştir. Büyük yapımcıların yerli piyasaya bütünüyle hâkim olması ve Amerikan filmlerinin bütün sinema salonlarında egemenlik kurduğu bu yıllarda çekilen ve vizyona giren yerli film sayısı da oldukça düşüktür. Örneğin, 2000-2005 yılları arasında toplamda üretilen film sayısı 148 iken, bu filmlerden ancak 102’si vizyonda kendisine yer bulabilmiştir. Aynı yıllarda vizyona giren yabancı film sayısı ise 1008’dir. 2000-2005 yılları arasında Türk sineması üzerindeki Hollywood tesiri devam etmiştir. 2001 yılında yaşanan ekonomik krizden dolayı,

²⁹⁷ Din psikologlarının analizlerinde elde ettikleri sonuçlara göre “sonsuzluk duygusu” da dindarlığın sebepleri arasındadır. Bunların dışında çaresizlik, bağlanma ihtiyacı, hakikat ve değer arzusu, varoluşsal kaygılar, ölüm korkusu ve ölümsüzlük arzusu, suçluluk, günahkârlık, ahlaki arınma arzusu, sıkıntı ve güvenlik ihtiyacı, sosyal öğrenme ve sosyal uyum ihtiyacı da birer dindarlık sebebidir. Bkz. Hayati Hökelekli, *Din Psikolojisine Giriş* (İstanbul: Dem Yayınları, 2017), 104.

²⁹⁸ *Milli Gazete*, “Anka Kuşu Bolu’dan Uçtu” (5 Kasım 2007), 12.

4629 sayılı “Bazı Fonların Tasfiyesi Hakkında Kanun” kapsamında 2000-2004 yılları arasında uzun metraj filmlere destek verilmemiştir.²⁹⁹

2005-2010 yılları arasında önemli gelişmeler meydana gelmiştir. 5224 sayılı kanun ile sinemanın desteklenmesi meclisçe onaylanmıştır. Bu kanun sektör çalışanlarının bir nebze olsun rahatlamasına neden olmuştur. Örneğin 2005-2009 yılları arasında bakanlığa başvuru yapan uzun metraj film projesi 637’dir. Bunların bir kısmına geri ödemeli destek, bir kısmına da geri ödemesiz destek verilmiştir. Türk sinemasında 2000’li yılların diğer önemli gelişmesi de dijitalleşmenin kendine mekân bulmasıdır. Bu gelişme; Türk sinemasındaki (ekonomik, teknik vs.) kısıtlılıkların önünü açtığı gibi, daha rahat ve ucuz film çekilmesini kolaylaştırmıştır. Dışarıda kullanılan dijital kameraların çok kısa bir sürede Türkiye pazarına girmesi, sinema sektöründe yaşanan gelişmelerin Türkiye tarafından yakından takip edildiğinin kanıtıydı. Türk Sineması için 2006 yılından sonra yeni bir kuşak çıkmıştır. İlk filmleri çeken bağımsız sinemacıların ikinci kuşağı belirmeye başlamıştır. Özcan Alper’in 2006’da kadrja aldığı “Sonbahar” filmi bu kuşağın anlayışına girizgâh kabul edilirse, Seyfi Teoman, Mahmut Fazıl Coşkun, Kazım Öz, Emin Alper, İnan Temelkuran, Özer Kızıltan, Pelin Esmer, Ramin Matin kuşağın diğer temsilcileridir.³⁰⁰

Uçakan’ın *Anka Kuşu*’nu çektiği dönemde Türk sinemasının ahvali böyleydi. Peki sinemada başka temsiller varken onun içsel deneyim tarzında bir film çektiği akıllarda sorular oluşturabilir. Şunu söylemek gerekir ki, Uçakan’ın sinemada var oluş şekli belki bir nebze farklıdır. Sinemayı bir “çatışma” olarak yorumlayan Uçakan’ın sinemadan uzak kaldığı yıllarda idealleri uğruna kendisiyle fikren çelişecek işlere girmek yerine, piyasadan uzak kalmayı yeğlemiştir. Bu süreç onda her ne kadar melankoli ve umutsuzluğa sebep olsa da geçen yıllarda sinemadan ruhen uzak kalamamıştır. 2006 yılında tekrar sinema döndüğünde hem kendisinde hem de Türk sinemasında büyük değişiklikler meydana gelmiştir. Fakat Uçakan, Türk sinemasını kendisindeki tezahür eden değişiklikler kadar yakından takip edememiş, yılların verdiği ustalık onu âdeta acemi bir çırağa çevirmiştir. Uçakan’ın hayatı bütünüyle okunduğunda onu da terakkiye erdiren/geliştiren Maslow’un söylediği gibi “acılar ve çatışmalar”dı.³⁰¹ Uçakan, maddi imkânsızlıklar içinde sinema yapmaya çalışmış, çevresinde politize olmuş arkadaşlarına göre herhangi bir menfaate tamah etmemiş, tabiri caizse kendi yağında kavrulmuştur.

²⁹⁹ Ferhat Zengin, *Türk Sinemasında Dijital Dönüşüm* (İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2017), 103.

³⁰⁰ Zengin, *Türk Sinemasında Dijital Dönüşüm*, 103-104.

³⁰¹ Abraham Maslow, *İnsan Olmanın Psikolojisi* (İstanbul: Kuraldışı Yayınları, 2021), 11.

Anka Kuşu'na Uçakan'ın biriken “çilesi”, adanmışlığın verdiği “sıkışmışlık” demek daha doğru olur. Müslümanca bir tavır, fikir ve estetik kaygılar, “hak ve hakikat” arayışı, sinemanın “Allah”a götüren bir vasıta olması onun sinemografisinin mihenk taşı olmuştur. Bu yolda önüne çıkan engelleri de inancına sarılarak ve her daim “hesap verme şuuru” ile hareket ederek aşmaya çalışmıştır. Sektör içinde ayakta kalabilme mücadelesi verirken, bir taraftan da yüreğini takip ederek nakıslıklarının anlamak ve tamam etmek idrakiyle hem sinemasına hem de şahsına olumlu katkılar sağlamıştır. Uçakan, bir söyleşisinde ideolojik söylemlerin yerine insanın kendi hakikati peşine düştüğünü, dünya ve Türk sinemasındaki rüzgârın da bu olduğunu dile getiriyor. Ona göre *Anka Kuşu*, böyle bir rüzgârın ürünü değil, film bizzat kendisinin içinde oluşan bir rüzgârın eseri idi. Bir söyleşisinde filmin, başkahramanın doğrudan kendisini temsil etmediğini fakat acı çeken, öteleri kurcalama/anlama nazarından kendisinden izlerin olduğunu söyler.³⁰² Buradan şunu anlamak gerekir ki bir sinema filmi her ne olursa olsun yönetmenin görüşlerinin tahakkümündedir, bu konuda tek merci yönetmenin bizzat kendisidir.

Uçakan'ın *Anka Kuşu*'na önem atfetmesi, kurtuluş reçetesi olarak sunulanların belki de ilk defa bu derece aşikâr gösterilmesiyle alakalı olabilir. Çünkü her insanın içinde metafiziksel bir yolculuğun olduğuna inanan yönetmen, bunun her kişide aynı şekilde tezahür etmediği kanaatindedir. Fakat neticede “arayışın” kendisi hassaten kıymeti haizdir. Filmin bir dergâh sahnesiyle başlaması, sonun da oraya bağlanması ve didaktik bir söylem ile birleştirilmesi bu arayış bütünlüğünün sembolü olarak okunabilir. Uçakan, bundan önce *İskipli Atıf Hoca* ve *Yalnız Değilsiniz* gibi cesaretli filmlere imza atmış ve İslâm'ın ve tasavvufun inceliklerini bilen bir yönetmendir. Şunu da unutmamak gerekir ki Uçakan, imam hatip lisesinden mezun olmuş ve İstanbul'da öğrencilik yıllarında İslâmi hareketin gençlik kollarından MTTB'nin sinema kulübü bünyesinde de çeşitli görevler almıştır. Örneğin, tarzının dışında minimal bir film olan *Anne Ya da Leyla* onun sineması ile özleştirilmemişse de *Anka Kuşu* öyle değildi. En azından Müslümanca bir duruşun devamı olarak algılanmış, onun önceki sinemasıyla müsavi sayılmıştır. Bu şu demek değildir ki *Anne Ya da Leyla* Uçakan sinemasının çok dışında durmaktadır, aksine Uçakan bu filminin ekonomik ve bazı teknik aksaklıklardan dolayı derdini tamam anlatamadığı kanaatindedir. Uçakan bir söyleşisinde, *Anne Ya da Leyla* filminin küçük bütçeli ve bir “ısınma” filmi olduğu dile getirir.³⁰³ Uçakan'ın 2004 yılındaki söyleşilerine bakarsanız, *Anne Ya da Leyla* gibi bir

³⁰² Mesut Uçakan, “Mesut Uçakan’la Söyleşi”, Söyleşi: Ömer Çakkal, *Sonsuzkare*, 6 (Eylül, 2004), 8-9.

³⁰³ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 218.

projeden bahsetmez, film seyirci ve sinema yazarları için de sürpriz bir film olmuştur. Aynı yıldaki söyleşilerinde ve gazete haberlerinde *Anka Kuşu*’ndan bahsedildiğini görürüz.

Peki, filme neden böyle isim seçilmiştir? Anka Kuşu’nun lügatlerdeki manası ismi olup cismi bulunmayan bir kuştur. Misli az bulunan şeyler içinde kullanılmıştır. Ehli tasavvuf, bu kuşu vücudu bulunmayan zihindeki bir hayal şeklinde tanımlamıştır.³⁰⁴ Araplar bunu Anka, İranlılar sîmurg, Türkçe de ise zümrüdüanka olarak adlandırılmış ve Ön Asya efsanelerinde bu kuşun ismi geçmektedir. Kafdağı’nın tepesinde yaşayan kuş, gövdesi büyük, uçtuğu zaman gürültülü sesler çıkarır ve havalandığı zaman da havayı karartacak büyüklüktedir. İnsani hasletlere malik bu kuş, hükümdarlar ve kahramanlara yol gösterir ve tüyleriyle yaraları iyileştirir. Kafdağı’nı aşabilmek ve yükseklerle çıkmak için Anka Kuşu’na binmek gereklidir.³⁰⁵ Uçakan da filmde *Anka Kuşu*’nu tasavvuf geleneğinin bir simgesi olarak kullanmış, gerçeğe/hakikate yol alışta ve bunun neticesinde insanın kendine varmasının bir mümessili saymıştır. Bu minvalde filmde metafizik sancılar çeken, kendi gerçekliğine varmak isteyen ve eylemiyle toplumsal başkaldırı meydana getirmeye çalışan bir yönetmen tipolojisi de bunu temsil etmektedir. Film; politik yaşamla pek alakası olmayan, bir sohbet meclisi içinde, muhtaçlara yardım eden bir dergâh çevresinde halkalanmıştır.³⁰⁶ Örneğin, filmin başroldeki Selman karakteri, öğretmen olan babasının vesilesiyle şeyh postunda oturan Hacı Baba ile tanışmıştır. Aslında ilk öğretmeni/rehberi babasıdır. Çünkü babası dergâh bünyesinde Selman ile beraber yardıma muhtaç insanların ihtiyaçlarını gidermektedir. Babasının ölümü onun asıl arayışının sembolü olacaktır. Bu noktada *Anka Kuşu*’ndan sonra filmi alt başlığı “*Bana Sırrını Aç*” cümlesinin de detaylı bir okumaya muhtaç olduğu hemen sezilecektir. Uçakan, her ne kadar filmi doğrudan tarikat, cemaat filmi olarak nitelemese de başkarakterin bir seyrü sülûk’tan geçtiği aşikârdır. Nasıl bir dergâhı temsil ettiği bilinmeyen Hacı Baba ise, zikir³⁰⁷ meclisi kuran ve belli topluluğa hitap eden şeyh görünümündedir. Selman’ın hakikatin peşinde olması da tasavvuftaki sır kavramıyla özdeşir ve bu konu tasavvufun temel mevzularından biri olmuştur. Sır, Arapça’da gizli anlamına gelip, kalpte bulunan rabbâni bir latife olarak hülâsa edilmiştir.³⁰⁸ Sırrı bazı sufiler, nefsin kavrayışı içinde olmayan, bizzat

³⁰⁴ Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü* (İstanbul: Anka Yayınları, 2005), 59.

³⁰⁵ Sargon Erdem, “Anka”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1999), 3/198-199.

³⁰⁶ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 229, 255.

³⁰⁷ Zikir, hatırlamak, anmak manasına gelir. Allah’a zikir yakın olunabileceği ayetler ve hadislerle sabittir. Kelabazi, büyük sufilerden bu konuda örnekler vererek çeşitli tariflere de yer vermiştir. Onun aktardığına göre zikrin birincisi kâl (söz) zikridir. İkincisi, zikredilenin vasıflarını hatırlamaktır. Üçüncüsü zikredilen temaşa edildiği için zikirden fani ve gâib olmaktır. Zikredilenin vasıfları insanın vasıflarını yok ettiği için insan yaptığı zikirden fani olur. Bkz. Kelabazi, *Ta’arruf / Doğuş Devrinde Tasavvuf*, haz. Süleyman Uludağ (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), 157-159.

³⁰⁸ Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, 569.

Hakk'ın tasarrufun olan şey olarak yorumlamıştır. Bazı mutasavvıflara göre sır, kalbin inziva ile arınması, durulaşmasıdır. Allah'ın yüceliğinin bilinemeyeceği, Celalilin gerçek anlamda idrake sığamayacağı, Allah'ın heybet ve hürmet hisleri arasında gezinmek de sırrı ihtiva eden bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir.³⁰⁹Kuşeyrî'de, sır “müşahede mahalli” olarak geçer ve ruhtan bir cevher olarak tanımlanmıştır.³¹⁰ Uçakan'a göre kendinden yola çıkan insan bu sırra erecek ve asıl gaye olan “sonsuzluğu” vasıl olacaktır.

Tasavvuf³¹¹ geleneği içinde işlenen filmde, Selman babasının ölümünden her ne kadar dergâhı sorumlu tutsa da gönlü hep Hacı Baba'da yani dergâhtadır. İstanbul'a geldiği dönemlerde buhranlı zamanlarında Hacı Baba ve dergâh gözlerinin önünde parıldamaya başlamıştır. Selman'ın “sırrı”da babasının verdiği kutudur. Kutu esasında bir metafordur, Selman'ı asıl çevreleyen hakikatin bizzat kendisidir. Selman çocukluktan gelen sancılarının, yaralarının farkındadır ama çarenin ne olduğu konusunda pek fikri yoktur. Mesela babasından yadigâr kutunun anahtarının kaybolması, Selman'ın kayboluşunun sembolüdür. Onu ayakta tutan yıllardır peşinde koştuğu çocukluk aşkı Merve'dir, onun temsil ettiği makamda mecazi aşktır. O da gözünde bir perdedir aslında. Selman, dünyalık zevklerin peşinde de değildir, hatta bunlara mağlup olmama konusunda kendisini sürekli telkinlerle ikaz eder. Bu zamanla onu yabancılaşmaya itmeye başlamış, münzevileşmenin içine düşürmüştür. Çocukluk arkadaşı olan Musa, Göynük'te Hacı Baba'nın terbiyesinden geçmiş, Selman'ın geçeceği yolları çoktan yürümüştür. Selman'ı türlü makamlardan geçirecek herhangi bir kılavuzu yoktur. Aradığı merhemi biliyor ama yarasına sürmüyordur. Bir kaynağın işaret ettiği gibi, müridin her anını titizlikle denetleyen, sürekli gözetim altında tutan bir şeyhi yoktur.³¹² Böylelikle Selman'ın zaman içinde yabancılaşması da kaçınılmazdı. Çünkü çevresi ile uyumu git gide bozulmuş, tecrit³¹³ bir hayat sürmeye başlamıştır. Çevresindekilerin onun

³⁰⁹ Ahmet Ögke, “Tasavvuf Düşüncesinde Sır Kavramı ve Marmaravî'nin Keşfü'l-Esrâr İsimli Risâlesi”, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3 (2000), 227.

³¹⁰ Abdülkerim Kuşeyrî, *Kuşeyrî Risâlesi*, çev. Dilaver Selvi (İstanbul: Semerkand Yayınları, 2014), 234.

³¹¹ Tasavvuf, son dönemlerde popülaritesi artan fakat anlaşılması popülaritesi ile müsavi ilerlemeyen bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü insanların tasavvufa bakışı ve pratikleri kitabî olmaktan öte kulaktan duyma, sosyal medya ve benzeri platformlardan öğrendikleri ile sınırlıdır. Doğruluğundan şüphe edilen bu tür bilgiler cemiyet içinde de farklı algılara sebep olmaktadır. Son dönemde tasavvuf karşıtı söylemler gelişmiş ve tasavvufu kötüleyen, tasavvufa muarız olan yayınevleri dahi kurulmuştur. Bu noktada tasavvufun tarihe ve literatürüne yönelik şu akademik çalışma oldukça önemlidir. Bkz. Mustafa Aşkar, *Tasavvuf Tarihi Literatürü* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001).

³¹² Annemarie Schimmel, *Tasavvufun Boyutları* (İstanbul: Adam Yayınları, 1982), 95.

³¹³ Bu durum tasavvuftaki uzlet hâlini andırır. Fakat Selman'ın bu uzleti bir sakınma değildir. Dış dünyada düşüncelerine karşılık bulamamasıyla alakalı bir durumdur. Çünkü babasından ölümünden sorumlu tuttuğu dergâha tepkisinden dolayı da ibadetlere yüz çevirmiştir. Ama yine de eline fırsat geçtiği hâlde onu günahlardan uzak tutan bir şeyler vardır. Zamanla kendisine dönmüş, dış dünyaya kapalı bir hâle gelmiştir. Derin bir arayış ile yol bulma telaşındadır. Bunun tasavvufi olarak da bir karşılığı vardır. Eşrefoğlu Rumi, uzleti rahmani ve şeytani olarak ikiye ayırır. İnsan تنها bir yerde nefsiyle insanın baş başa kalır, cemiyetle bağıni keserek nefsinin hapseder. Halkın şerrinden emin olursa bu rahmani bir durum, yok emin olmazsa bu da şeytani bir durumdur.

bohemliğinden çıkarmak istemesine de olumsuz cevaplar vermeye başlar. Selman'ın karşısındaki karakter de Ayhan'dır. İstanbul'da geldiğinde yanında çalıştığı sinemacının oğlu olan Ayhan, eyyamcı bir tipi temsil eder. Fakat beraber büyüdüğü arkadaşı Selman'ın eriyip gitmesine gönlü razı olmaz, ona bir psikolog bulur ve psikologun teşhisi de Selman'ın deli olduğundan başka bir şey değildir. Selman'ın bunalımları devam eder ve intihar³¹⁴ etmeyi dahi düşünür. Bir taraftan da aklında hep Merve vardır. Selman'ın Merve ile karşılaştığı sahnede bakışında derin bir aşk olduğu hemen sezilir. Ama Selman günler geçtikçe asıl aradığının Merve olmadığını fark etmeye başlar. Ruhundaki sancıların dozu artar. Burası mecazi aşkın, ilahi aşka evirildiği noktadır. Çünkü Selman'ın repliklerinde var olanın dışına çıkma gibi bir söylem vardır. Esasında vasıl olmak istediği nokta sonsuzluk sırrına erip, ilahî aşk içinde kaybolmaktır, her ne kadar bunu başlarda kabullenmese de yüreğinin talebi budur.

İslâm inancına göre bir kimse Allah ve Peygamberini her şeyden çok sevmedikçe iman etmiş sayılmaz. Bu da aşk ve sevginin, imanın örtük şartlarından biri hâline geldiğini göstermektedir. Böyle bir tevilden anlaşılacağı üzere tasavvufun düşüncesinin temeli aşka, Allah aşkına dayanmaktadır. Sevgiyi bir vasıta olarak gören ehli tasavvuf, onu Hakka ulaşmanın en büyük vasıtası saymıştır. Onlara göre gerçek sevgi de budur.³¹⁵ Gerçek sevgide motif olarak işlenen ise ilâhî aşktır. Bu sevgi/aşk Allah'ın insan ile münasebetinde karşılıklı bir ilişkiye dayanmaktadır. İbn Arabî bunu, Allah'ın bizi, bizim ve kendisi için sevmesidir, şeklinde izah etmiştir. Allah'ın bizi kendisi için sevmesi, "*Bilinmek istedim, âlemi yarattım*" lafzıyla anlatılmış, bizi O'nun kendisini bilmemiz de "*Cinleri ve insanları bana ibadet diye yarattım*" ayetiyle dile getirilmiştir. İnsanın Hakka ve onun sevgisine de mazhar olması yine insanın amellerine bağlı kılınmıştır. Bu ameller insanı kurtuluşa ve mutluluğa erdirecektir. Bu ameller gayemize uygun, doğamıza yatkın olmayan şeylerdir. Allah âlemi kendisini tespih etsin diye yaratmıştır.³¹⁶ Allah'ın insandan muradı bu iken, bir aşğın muradı da ilâhî aşk ile sarhoş olmaktır. Bahsi geçen âşıklık, velilerin âşıklığıdır. Bu aynı zamanda ilâhî cazibeyi, her zerresine kadar insanın hissedebilmesidir. Şayet insan kendisini manevi olarak beslerse, gerçek bir tatmin ve ilâhî bir hazza ulaşacaktır. Bu da insan ile yaratan arasında ilâhî bir

Rumi'ye göre insanın bunu yapmasının faydası, hakka yönelmesi ve riyaya düşmemesidir. Bunu da kendi nefisini kınayarak yapar. Bkz. Eşrefoğlu Rumi, *Müzekkin Nüfus*, trc. Ali Arslan (İstanbul: Merve Yayınları, 2007), 331.

³¹⁴ Emile Durkheim, intihar düşüncesinde bireysel eğilimleri tek başına bir etmen saymaz, ona göre dış etmenlerle bir araya gelince bu düşünce daha etkili olabilmektedir. Bu demek oluyor ki intihar öncelikle kişilerin doğal özelliklerinden değil, kişilere egemen olan dış nedenlerden ileri gelmektedir. Çünkü bireyden üstün olan ve bu üstünlüğü birey tarafından kabul edilen tek tinsel erk, toplumdur. Tutkulara aşmamaları gereken sınırı anımsatma, hak neyse onu söyleme yetkisi sadece toplumun elindedir. Bkz. Emile Durkheim, *İntihar*, çev. Zühre İlkelen (İstanbul: Pozitif Yayınları, 2013), 76, 183, 251.

³¹⁵ Hasan Kayıklık, *Tasavvuf Psikolojisi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2011), 176-177.

³¹⁶ İbn Arabî, *Fütûhât-ı Mekkiyye / Aşk Risalesi*, trc. Ekrem Demirli (İstanbul: Litera Yayınları, 2015), 55.

dostluk meydana getirecektir.³¹⁷ Filmde bu sırra/aşka eren motif Hacı Baba ile temsil edilmiştir. Hacı Baba'nın bir zikir meclisi ve mürit halkası olduğu görülmektedir. Dergâhta sohbet dışında çok fazla ritüeller üzerinde durulmamış, bazı sahnelerde sadece hissettirilmiştir. Hacı Baba'nın eli zahiren olmasa da Batını olarak Selman'ın üzerindedir, Selman'ın aklı da onda. İstanbul'a konferans için geldiğinde, Selman da kimseye görünmeden izler konferansı. Hacı Baba'nın "içinizdeki putları kırın" söylemi ile Selman içindeki putun Merve olduğunu fark edecektir. Esasında Selman'ın kendi has bir seyrü sülûku vardır, lakin bunu geç öğrenecektir.

Selman sancılarına merhem bulamadıkça daha da girdabın içine düşecektir. Gerçeğin, hakikatin künhüne varmak ister. Derin sorular içinde bulur kendini. Selman için cevaplar bir bir sıralanmaz. Bilmesi gereken sır, belli aşamalardan sonra sarıh bir gerçeğe bürünecektir. Onun asıl putu içindedir, benliktir o da. Sufiler benliği, algı güçlerinin toplandığı bir merkez olarak görmüşlerdir. Benlik, parçalı bir hâlde değil, aksine bütüncüdür. Bir algı mekanizması içinde baskın gelen bir gücün etrafında sivrilmeye başlar. Benlik, Tanrı'yı algılamak adına bütün güçleriyle harekete geçer. Eğer "*kendini bilen rabbini bilir*" esasına bağlı kalınacağı hesap edilirse idrak hususunda önceliğin, insanın kendisinden geçtiği hesap edilmelidir. Evvelinde insanın nefis (benlik) bilgisi de yine insanı yaratan Tanrı tarafından sağlanır. Kul, belli aşamalardan sonra (muhasabe, murakabe vs.) bu bilgiye malik olur. Bunu da kalpte bulunan akıl nuruyla elde eder. Tasavvufta, benlikler yoktur. Tek bir benlik vardır, o da Tanrı'dır. İnsani benlik O'nun yalnızca bir görünümü/görüntüsüdür. Tasavvufi doktrinde metafizik, epistemik ve ontik bir ilişkiler örgüsü sunar. İlişkiden ziyade bir özdeşleşme hedefi vardır. Bilgi, bilen ve bilinenden müteşekkil bir özdeşleşmedir bu. Böylelikle, benlik kendi biricikliğini ve metafizik statüsünü "sen" ile ilişki kurmaya ve nihayetinde O'nunla, O'nda ve O'ndan olmaya başlamakla keşfeder.³¹⁸ Filmin sonlarına doğru, babasının Selman'a bir tövbe ile Allah'a yönelmesini istemesi, içindeki benliğe karşı bir tövbedir esasında. Selman bundan sonra, kendi benliğinde değil, tasavvufun işaret ettiği gibi, Hakkın benliğinde birliğe ulaşacaktır, ondan gayri bir şey yoktur zaten. Serrac, bu bahsi üçe ayırmıştır. Birincisi; kişinin gerçek anlamda bir tasdikinin bulunmadığı, havf ve reca çekişmesinden teşekkül ile beliren avam tevhidi, ikincisi; Hakk'ın delil ve şahitlerini ikame ile masivadan gelecek havf ve reca çatışmasını yok ederek zahir ve batında ve nehiy çizgisini muhafaza ederek sebepleri görmeden hakk'ın birliğini ikrar eden zahiri tevhit, üçüncüsü de kulun vecd ile Allah ile kaim

³¹⁷ Rabia Christine Brodbeck, *Velâyet / Aşk Mesleği*, trc. Ömer Çolakoğlu (İstanbul: Sufi Kitap, 2013), 144, 148.

³¹⁸ Şahin Filiz, *İslam Felsefesinde Mistik Bilginin Yeri* (İstanbul: Say Yayınları, 2014), 208-209, 210-213.

olduğunu kalben bilmesi, tevhit deryasında nefsinden fani olması, kulun üzerinde ilahi ahkâmın ve rabbani iradenin cari olduğu havasın tevhididir.³¹⁹

Filmin başından beri işlenen konular sadece dergâh, tasavvuf ve klasik şeyh-mürît ilişkisi değildir. Uçakan, bunca yıllık düşünce birikimini filmde bazı sahnelerle yansıtmıştır. Mesela, filmdeki öğrencilerin müsamere sahnesinde ağır bir Batılılaşma eleştirisi vardır. Yönetmen için bu eleştiri yeni bir tavır değildi, 1970’li yıllar yayımladığı *Türk Sinemasında İdeoloji Kitabı*’nda ve sinema yazılarında sıkça dillendirdiği, makbul karşılamadığı Batılılaşma düşüncesini de dile getirmiştir. Yine bu filmde 1980 öncesinde yaşanan anarşi ortamına, darbelere, başörtüsü sorununa ve yaşanan terör olaylarının bellek üzerindeki izlerine dokunmuştur. Mesut Uçakan’ın filmografisinde buna benzer cesaretli çıkışlar vardır; *Öc*, *Yalnız Değilsiniz*, *Sonsuza Yürümek*, *Reis Bey*, *İskilipli Atıf Hoca* filmleri bunun örnekleridir.

Uçakan, Batı’ya dair eleştiriler getirse de madde ve varlığa ilişkin sualleri felsefi dokunuşlarla “evrenin öncesiz ve sonrasız” olduğu konusunda Platon ve Aristo’ya göndermeler yapar, bunun İslâm düşüncesi ile müttefik olarak sunulması, uzlaştırma gayreti ile yönetmenin filozoflara da kulak verdiğinin bir göstergesidir. Uçakan seleflerinden, daha farklı bir mecrada ilerlemiştir. Selman, 1990’ların İslami filmlerinde olduğu gibi doğrudan Kur’an tebliği ile sorumlu tutulan bir şahsiyet olarak karşımızda durmaz. Yücel Çakmaklı’nın ideal Müslüman tipolojisinin dışında daha “mutedil” bir nazar takip edilmiştir, bu bağlamda Selman doğrudan “tebliğci” motifini yansıtmaz. 1990’ların İslâmcı sinemasında da kahramanlar Selman’ın anlamaya çalıştığı “madde”, “hayal”, “Tanrı”, “gerçek” gibi kavramların “ne”liği konusunda sorular sormuşlardır. Aynı yıllarda filmlerdeki karakterler, kötü (seküler), iyi (Müslüman) şeklindeki bir tefrik ile beyaz perdeye aktarılmıştır. Selman’ı bu tür bir söylemden ayıran ise onun bu soruları “felsefi” bir tarzda sormasıdır. Bu bağlamda yüzleşmeye, kaybetmeye, vazgeçmeye hazır ve nazırdır.³²⁰ Selman mistik bir yolcudur, yapması gereken bellidir; şeriat, tarikat, hakikat ve marifet dörtlüsünün aşamalarını geçmek. Ruhen ayrılamadığı dergâh, onun yaşamını bir trajediye çevirmiş, bir çıkmaza sürüklemiştir. Bu anlamda yönetmen bize, tasavvufun önemli sembollerinden Anka Kuşu ile mistik seferi işaret ediyorsa da bunu kendisine ve çevresine yabancılaşan, deli sancılar içinde kıvranan Selman’ın trajik ve modern hikâyesi ile birleştirir. Sahneler arasında sık sık parçalı kurgunun yapılması, Flashback’in yoğun olarak kullanılması tesadüf değildir. Buradaki murad modern

³¹⁹ Ebû Nasr Serrâc Tûsî, *El-Lüma / İslâm Tasavvufu*, haz. Kâmil Yılmaz (İstanbul: Altınoluk Yayınları, 1996), 29-30.

³²⁰ Hilmi Maktav, “Sinema Ya da İlâhi Aşk”, *Sinecine*, 1/2 (Güz, 2010), 44-46.

bir sinema dili kurma gayreti ve parçalı kurgu ile Selman'ın parçalanmışlığının birleştirilme gayretidir. Fakat görüntülerin parçalanması, Selman'ın yaşamındaki parçalanmışlığı ile hakiki bir zemine oturtmaz. Görüntülerin parçalanmasında, hızlı geçişlerde Selman'ı ivedilikle bir yere yetiştirme çabası vardır. Selman'ın soruları çoktur ama tek bir cevapla hepsini susturmak istemektedir. Başka bir boyut vardır; kuş olup uçabileceği, sevgilisine kavuşabileceği, zalim Bolu beylerine karşı durabileceği. Bu noktada İslami-kurmaca belirir ve diğer bir boyutun olduğu film setinde intihar etmeye çalıştığı sırada babasının yanında görünmesi ile belli olur.³²¹ Selman içinde bulunduğu şüpheli sorularında, şüphenin entelektüel bir haz getirmesine de kapılmıştır. Bu durumda hakikatinde entelektüel bir haz getirdiği düşünülebilir. Pozitif duygusal bir tecrübe olarak hakikat, “irade gösterilen şeyin doğru, haz verici olması iyi bir şey” olduğu anlamına gelmektedir. Bu sebeple olumlanması entelektüel hazzı yaratan istemenin de ta kendisidir.³²²

Selman'ın sorularla “hakikate” varma çabası, 1999 yılında vizyona giren *Matrix* ile mukayese edilmiş ve *Martix*'e benzetilmiştir. *Matrix*'te, Thomas Anderson isimli bir yazılım uzmanı, geceleri sana âlemde Neo adıyla hackerlık yapmakta, *Matrix*'in ne olduğu konusuna da kafa yormaktadır. Trinity adında bir kadın onun yoluna çıkar, onu Morpheus'la tanıştırır. Morpheus'un konuşmaları çok açık seçik olmamakla birlikte, içinde bazı şifreler barındırmaktadır. Neo'ya iki hap verilir (mavi-kırmızı), birini seçmesi istenir. Mavi hapi seçerse eski yaşamına devam edecek, kırmızı hapi seçerse görünen arkasındaki hakikate vakıf olacaktır. Kırmızı hapi seçen Neo, kendini uyuyan milyonlarca insanın arasında bulur. Burada uyanan Neo, gözlerini Zion şehrinde açar. Filmdeki Kâhin karakterine göre insanlar ve makineler arasındaki savaşı bitirecek kişi Neo'dur. Neo, *Matrix*'e girer, Morpheus'un eğitiminden geçtikten sonra yapay zekâlar tarafından üretilen ajanlarla savaşımaya başlar. Çok güçlü olan bu ajanlarla savaşmak kolay değildir ve üstelik Neo'ya göre seçilmiş kişide aradıkları özellikler kendisinde de yoktur.³²³

Morpheus'un ekibinden olan Trinity sayesinde Neo ölümden kurtulur. Aralarında bir aşk başlayacağını kâhin daha önce Trinity'e söylemiştir. Bu aşk ile Neo daha önce yenildiği fizik yasalarına galip gelir, ajanları ortadan kaldırır. Bu durum Neo'nun gerçeklik algısını da değiştirmiştir. Tasavvuf nazarından bakınca, *Matrix*'in yerine “gerçeklik” kelimesi daha uygun olabilir. Çünkü filmde olduğu gibi, gerçeklik sadece beş duyu ile sınırlı değildir, zihnin ötesi de gerçekliğe dâhildir. Tasavvuf düşüncesine göre Morpheus ve Neo'unun arasındaki

³²¹ Maktav, “Sinema Ya da İlâhi Aşk”, 47.

³²² Otto Rank, *Hakikat ve Gerçeklik*, çev. Şirin Etik (İstanbul: Pinhan Yayınları, 2018), 61-62.

³²³ Fidan Terzioğlu, *İnsanı İnsan Yapan Nedir? / Yapay Zekâ Filmlerine Tasavvuf Gözüyle Bakmak* (İstanbul: Metis Yayınları, 2023), 94.

ilişki şeyh-mürit ilişkisini andırmakta, Morpheus, Neo'nun rehberi/yol göstericisi konumundadır. Ama çıktığı yolda yürümek konusunda seçimler ve kararlar yine Neo'ya aittir. Neticede yol bilmek ile yolu yürümek arasındaki fark önemlidir. İkisinin de kendi içinde getirdiği bilgi sistemi farklıdır. Tasavvuf düşüncesi bunu; ilm'elyakin (zihinsel bilgi), ayn'elyakin (görsel bilgi), hakk'elyakin (deneyimsel bilgi) olarak tanımlamıştır. Ajanlar ise kişinin gerçekliğe ulaşmasında önünde duran engellerdir. Bu durumda sınırlar ve tanımlar olmadan konuşmak mümkün değildir. Neo, tasavvuf düşüncesinde bilinmeyeni keşfetme konusunda bir adanmışlık ruhuna maliktir. Çünkü Neo'nun Morpheus'u kendi feda etme pahasına kurtarmaya çalışması ancak bir adanmışlık ile açıklanabilir.³²⁴ Bu keşif, sufilerde de benzer şekildedir. Bu hem perdelerin kalkması hem de aklın ötesine geçmek manasına gelmektedir. Mükâşefe kelimesi de çoğu zaman bu anlamda kullanılmıştır.³²⁵ Filmde kâhin ile Neo'nun karşılaştığı sahnede odanın duvarında “Kendini Bil” anlamına gelen “Temet Nosce” yazılı bir levha bulunmaktadır. Bu söylem tasavvuf düşüncesinde de mevcuttur. Kişinin kendisini bilmesi, nefisini bilmesi, kişinin insan olma yolunda kendine biçim vermesidir.³²⁶ Sufiliğe dair bir söylem içinde değerlendirildiğinde insanın kendini tanıması/bilmesi ruhun bireyüstü özünün tam şuuruna varması şeklinde yorumlanmıştır. Bu noktada kişinin kendisini bilmesi, yine kendiyledir ve bunu herhangi bir aracı olmaksızın yapar. Hz. Peygamber'in buyurduğu “kendini bilen rabbini bilir” sözü de kişinin kendisini bilmesi her şeyin hüviyetini bilmesi şeklinde tevil edilmiştir. Neticede kişinin bu içe dönük arayışında kendisini Allah ile bilebileceği noktasında birleşilmiştir.³²⁷

Bazı yazarlara göre *Matrix* içinde pek çok dini öge barındıran bir filmidir. Filmin alt okumalarında Hinduizm, Budizm, Angostizm, Yahudilik ve Hristiyanlık gibi dinlerin ve inanışların izlerine rastlamak mümkündür. Bazı figürler Hristiyanlık ile şöyle özdeşleştirilmiştir: Neo (İsa-Masih), Morpheus (Vaftizci Yahya), Trinity (Mecdelli Meryem), Cypher (Hz. İsa'ya ihanet eden havari Yahuda İşkariyot). Bazı yorumcular *Matrix* serisini Ortodoks Hristiyanlıktan ziyade Angostik Hristiyanlıkla ilişkilendirmişlerdir. Ayrıca filmde Neo'yu bir sufi profilinde okumak içinde elimizde yeterli delil yoktur. Bazı yorumlara göre de film onun tasavvufi merhalelerden, yani seyrü sülûktan geçtiğini anlatan bir hülâsa gibidir.

³²⁴ Terzioğlu, *İnsanı İnsan Yapan Nedir?*, 95-97, 99.

³²⁵ Süleyman Uludağ, “Keşf”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2022), 25/315.

³²⁶ Terzioğlu, *İnsanı İnsan Yapan Nedir?*, 98.

³²⁷ Leo Schaya, *Sûfî Tevhid Öğretisi*, çev. Mahmut Kanık (İstanbul: İnsan Yayınları, 2017), 127, 133-134.

Ancak içindeki yoğun Hristiyan unsurlara olan göndermeler düşünüldüğünde tasavvufi yorumun zorlama ve anlamsız olacağı aşikârdır.³²⁸

Uçakan, *Matrix* ile *Anka Kuşu*'nun bir mukayesesi yapıldığında iki filmin meselelerin farklı olduğu görüşünü ortaya koyar. Son zamanlarda televizyonlarda *Sır Kapısı*, *Kalp Gözü* gibi dizilerde metafiziksel sancıları mevcuttur. Fakat Uçakan'a göre, *Anka Kuşu*'nun konusunu *Maxrix*'ten ödünç almamıştır. Yönetmen, yaşadıklarını, metafiziksel hislerini dışa vurmaya çalışmıştır. Bu minvalde *Anka Kuşu*, *Matrix*'ten ayrı bir yerde durmaktadır. *Anka Kuşu*'nda hayatın kamilen bir simülasyon olduğu anlatılmaya çalışılmıştır. *Matrix*'e göre bu dünyayı uzaydaki bir koloninin meydana getirdiği simülasyon olarak takdim edilmiştir.³²⁹ Uçakan, bir söyleşisinde *Matrix* filmi ile benzer yanlarının olduğunu kabul etmiş ama yerli bir *Matrix* olmadıklarını dile getirmiştir.³³⁰

Peki, *Anka Kuşu*, Uçakan'ın ifade ettiği gibi iddialı bir film olmasına rağmen, seyirciden beklenen ilgiyi görmüş müdür? *Sinemascope* dergisi filmin küçük bir özeti koyarak derginin aynı sayısında bir reklam sayfası ile filmin 9 Kasım'da vizyona gireceğini duyurmuştur.³³¹ *Sinema* dergisinde film hakkında kısa bir tanıtım yayımlanmış ve film hakkında genel bilgiler verilmiştir. Aynı yazıda Uçakan, muhafazakâr sinemanın temsilcisi olarak sunulmuştur ve filmin bütçesinin 1 trilyonu bulduğu bilgisi verilmiştir.³³² 2007 yılında 43 adet film vizyona girmiştir. Bunlar arasında; *Adem'in Trenleri*, *Aura*, *Bana Şans Dile*, *Barda*, *Beyaz Melek*, *Beynelmilel*, *Kabadayı*, *Mavi Gözlü Dev*, *Polis*, *Sözün Bittiği Yer*, *Sis ve Gece*, *Yumurta*, *Musallat* gibi yapımlar sayılabilir. *Sinema* dergisinin boxoffice (gişe) 16-18 Kasım verilerine göre Mahsun Kırmızıgül'ün *Beyaz Melek* filmi birinci sırada, Alper Mestçi'nin *Musallat* filmi üçüncü sıradadır.³³³ Aynı derginin ocak ayı boxoffice (gişe) 7-9 Aralık verilerine göre, Türk filmlerinden *Beyaz Melek* birinci, *Musallat* beşinci sıradadır.³³⁴ Gişe sıralamalarına bakıldığında *Anka Kuşu*'nun belki dağıtım ve kopya sayısına bağlı olarak az sayıda yapım olmasına rağmen sıralamada ilk onun içinde yoktur. Fakat aynı yıl vizyona giren *Kabadayı* ve *Beyaz Melek* filmleri izlenme sayısında önemli bir rakama ulaşmıştır. *Kabadayı* filmi 10 günde 920 bin izleyiciye ulaşırken, *Beyaz Melek* filminin 40 günlük seyirci sayısı 1 milyon 503 bin 214 olmuştur.³³⁵

³²⁸ Bilal Yorulmaz, *Popüler Filmlerde Din* (İstanbul: İstanbul Tasarım Yayınları, 2016), 34-57.

³²⁹ Ümmühan Atak, "Gemileri Yalnız Değilsiniz'le Yaktım", *Gerçek Hayat*, 44 (2-8 Kasım 2007), 27.

Hilmi Maktav, "Sinema Ya da İlahi Aşk", *Sinecine*, 1/2 (Güz, 2010), 44-46.

³³⁰ Karaca (haz.), *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık*, 142.

³³¹ *Sinemascope*, "Anka Kuşu" (Kasım, 2007), 13-14.

³³² *Sinema*, "Anka Kuşu-Bana Sırrını Aç" (Kasım, 2007), 12.

³³³ *Sinema*, "Box Office (Gişe)" (Aralık, 2007), 20.

³³⁴ *Sinema*, "Box Office (Gişe)" (Ocak, 2008), 18.

³³⁵ *Milli Gazete*, "Kabadayı ve Beyaz Melek Rekora Koşuyor" (27 Aralık 2007), 12.

Film, Uçakan'ın istediği izlenme düzeyine ulaşamamıştır. Hâlbuki insanın metafiziksel yolculuğu -tasavvufta seyrüsülük³³⁶- anlatıldığı filmde her insan ruhunun böyle bir yolculuğa teşne olduğu sarıh bir gerçektir. Dergâhların hâlen insanların ruhundaki yaralara iyi geldiğini dillendiren yönetmen, dergâhları bir şifa kaynağı sunmuştur. Özellikle modern hayatın yıkımlarına karşı, dergâhları çatısı altına girmeyi de olumlamıştır. Uçakan'a göre Osmanlı Devleti'ni kuran dergâhların kültürü ve disiplini olmuştur. Dergâhlar İslâm medeniyeti havzalarında da ihya ve inşa hareketidir. Böylelikle de kurtarıcı iksirin kaynağıdırlar.³³⁷

Anka Kuşu'ndan bir yıl önce benzer bir konuyla *Takva* filmi vizyona girmiştir. Filmin yönetmeni, Özer Kızıltan'dır. Senaryosu ise Önder Çakar tarafından yazılmıştır. Filmin başkahramanı Muharrem (Erkan Can), Süleymaniye'de bir çuvalcı dükkânında çalışmaktadır. Müntesibi olduğu tarikatta zikirle katılmakta, içine kapanık rutin bir hayat sürmektedir. Tarikata gelip gittiği sıralarda dürüstlüğü ile şeyhin ilgini geçmeye başlar, kendisine tarikatın mali işleri verilir. Muharrem, dışarıdan gördüğü tarikatın artık iç yüzüyle karşılaşır. Bu işlere girmeden evvel, kendi yağında kavrulan bir insanken, tarikatın mali sorumluluğunun takibini aldıktan yaşadığı değişimi bir türlü içine sindiremez. Kendisine mütemadiyen “sen tarikatı temsil ediyorsun” telkini ile bu karmaşası giderilmeye istense de Muharrem, içindeki çelişkilerden bir türlü kurtulamaz ve günah addedilen çoğu eylemi de gerçekleştirir. Korktuğu cehennemin bir benzerini dünyada girmeye başlar. İslâm'ın basit ve bir o kadar da dürüst olarak çizdiği hatların dışına çıkması, şeyhin yardımcısının ısrarla bunların bir hata olmadığını dillendirmesi onu ruhsal bir çöküşe kadar götürür. Çok ilginç bir şekilde, kendini cemiyetten tecrit eder, ehli tevekkülken hesapsızca başkalarının hayatlarına karışmaya başlar ve daha güçlü, sert bir profil çizmeye çalışır.³³⁸

Filmin Türk sinema tarihi açısından önemi haizdir. Özellikle din-sinema ilişkisi bağlamında farklı bir ses getirmiştir. *Takva* ile din konusu salt bir modernite karşıtı olarak ele alınmış, belki de ilk defa dini müşahhas bir sosyal realite olarak sunmuştur. Bir noktada Türk sinemasında kısır bir döngü şeklinde devam eden laik-dinci çerçevesinin dışına çıkmıştır. Bu noktada dünyada gelişen dini cereyanların etkisi ve bu cereyanların mali, siyasal rabıtlarını ortaya koyma açısından da Türk sinemasında müstesna bir filmidir. Zahirde bir inanç

³³⁶ Bedenimizde ruh, sır, hafi, ahfa, vicdan, akıl gibi manevi gösteren yerler vardır. Bunlara latifeler veya letâif denir. Kulun rabbine ülfet etmesi için kalbe yardımcı olurlar. Seyrû süluk; insandaki manevi latifelerin terbiye edilmesi, insanın gerçek kulluğu ve güzel ahlâkı elde etmesi sürecidir. Buradaki seyir, cehalleten ilme, kötü huylardan güzel huylara evrilmedir. Böyle bir eğitimin amacı da gafletten uyanmak ve sonunda insan-ı kâmile varmaktır. Bkz. Dilaver Selvi, *Kaynaklarıyla Tasavvuf* (İstanbul: Semerkand Yayınları, 2014), 57-58.

³³⁷ Mesut Uçakan ile görüşme. 01.07.2024

³³⁸ Levent Yaylagül, “2000’ler Türkiye’sinde Sinema ve Din: Takva Filmi Örneği”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (Bahar, 2012), 49, 53.

mevzusunu ele alır gibi dursa da tarikat ve dergâhların içindeki ekonomik yapıyı da bir insanı merkeze alarak anlatması önemlidir. Entelektüel anlamda başarının yanı sıra hadise ses ve görüntü anlamında sağlam bir teknik zemine oturması nazarından *Takva* filmi imtiyazlı bir yere maliktir. Bu noktada sorunlara şabloncu bir bakış açısından ziyade tarihî ve toplumsal perspektif yakalaması da başka başarılı cihettir. *Takva*, daha önce yapılan filmlerin aksine, tarikatlara ideolojik, kültürel ve ekonomik açıdan bakarak meseleye yeni bir yorum getirmiştir.³³⁹

Takva filmindeki senaryoyu Önder Çakar, babasından yola çıkarak yazmıştır. Yönetmen Özer Kızıltan’a göre film, bütün düşüncelerin bir yansıma olarak moderniteyle bir hesaplaşma olarak düşünülmelidir. Bu yaklaşımla kadraja alınan film, bol ödül almış ve yaklaşık 350 bin civarında seyirci tarafından izlenmiştir. Filme bakanlık desteğinin yanı sıra Euroimages’ten ve Fatih Akın’dan da destek alınmıştır.³⁴⁰ Filmin başrolünde sağlam bir oyunculuk çıkaran Erkan Can bir söyleşisinde şunları söyler: “*Kimseyi kırmadan, dökmeden bir film yapma derdinde olduk, hatta uzun süre (5 yıl) film üzerinde kafa yorduk ve içinde evrensel değerlere de vurgu olduğu için bütün dünyada da izlenen bir film oldu*”. Can’a göre *Takva*, modern dünyada insanın geldiği noktayı sorgulaması açısından kıymetli bir film ve insanın nefsinin de bu minvalde nelere mâl olabileceği konusuna da kafa yormaktaydı.³⁴¹ Can’ın bahis açtığı mevzu Muharrem’in ve Selman’ın durumuna delil niteliğindedir. Çünkü her iki karakterde bir sıkışmışlık hâli içinde müşkül de olsa yollarına/hayatlarına devam etme telaşındadır. Sühreverdi, insanın karmaşasını ruh, kalp, akıl ve nefis denkleminde aramıştır. Anlatılması, anlaşılması zor olan ruhu, bir ayet ile delillendirmiş (İsra, 17/85), Allah katında bir bilgiye işaret ederek insanın bu konuda az bir bilgi sahibi olduğu söylemiş, ayetini görüşlerine temel dayanak yapmıştır. Akli ise Allah Teâlâ’nın bir hücceti olarak yorumlamış, onu ulvî ruhun cevheri, lisanı ve varlığa delalet eden bir varlık saymıştır. Sühreverdi, kalbi de mümin, kâfir, münafık olarak çeşitlere ayırmıştır. O da Kur’an-ı Kerim’deki gibi nefsi üç vasıfla tanıtmıştır; Nefs-i Emmâre, Nefs-i Levvâme ve Nefsi Mutmaine. Yine ona göre bunların arasındaki rabitalardan insan tezahür etmektedir. Bunların bazı noktalarda birbirini tamamlayıcı nitelikleri vardır.³⁴²

Uçakan, *Takva*’nın tekniğini ve anlatımını kaliteli ama niyetini “kalleşçe” bulmuştur. Yönetmen ele aldığı konuya bir anlamda ihanet etmiştir. Yani ez cümle söylemek istediği

³³⁹ Yaylagül, “2000’ler Türkiye’sinde Sinema ve Din...”, 62-63.

³⁴⁰ Sert, *Film Çekmek*, 140.

³⁴¹ *Sinemascope*, “Dinle Örtülü Suratların Maskelerini Yere Düşüren Film; *Takva*, (Ekim, 2008), 83.

³⁴² Ebu Hafs Şehabeddin Ömer Sühreverdi, *Gerçek Tasavvuf [Avârifü’l-Maarif]*, trc. Dilaver Selvi (İstanbul: Semerkand Yayınları, 2014), 560-579.

şudur: “Buralara gidenler, şeyhlerin peşinde koşanlar geri zekâlıdır, akıllarını kaçıırırlar. Şeyhler para yer.”³⁴³ Uçakan, *Takva*’nın tarikatların -günümüzdekilere eleştirel bir tavrı var- çürük bir müessese, dervişliğin gerçek ruhundan uzak ve seküler bir nazarla işlediğini altını çizmektedir. Bu kadar hassas olan bir konunun içine sevişme sahnesi koyması bile niyetini anlamak için yeterlidir. Nitekim Özer Kızıltan’ın ateist kişiliği camiada biliniyordu. O zaman keramet bakıştadır.³⁴⁴ *Takva*, sadece Uçakan gibi Müslümanca hassasiyetleri olan yönetmenler tarafından eleştiri almamıştır. Bazı yazarlar da filmin “art niyetli” bir çalışma olduğu konusunda Uçakan ile müttefiktir. Filmde müstehcen sahnelerin ve zikir sahnelerinin peş peşe verilmesinin ardında provakatif bir algı sezilmektedir. Senaryodaki diğer bir husus da insanın doğasında olan ve İslâm’ın da bir hüküm getirdiği ihtilam konusunda çok günahmışçasına bir portre çizilmesidir. İhtilam her bekâr insanın başına gelebilecek bir hadisedir neticede. Muharrem’in rüyalarında ihtilam olmasından dolayı tövbe etmesinin gerek olmadığı İslâm’da bilinen bir gerçektir. Bu eksende burada mantık hatası ve art niyet dışında akla fazla bir şey gelmemektedir. Ayrıca İstanbul’un işlek yerinde (Sultanhamam) çalışan birinin, açık seçik kadınlar gördüğünde bu kadar ağır tepkiler vermesi, yabanice bir tavır sergilemesi filmdeki başka bir tutarsızlık örneğidir.³⁴⁵ Bu konuda insanların dindarlığının sosyolojik boyutu olduğunu düşünülürse, bu yapı içinde gelişen bireysel dindarlığın da sınırlarına bakmak gerekir.³⁴⁶

Anka Kuşu, nakıslıklar barındıran bir filmidir ama ne yazık ki beyaz perdeye yansıyan her filmin aşağı yukarı kaderidir bu. Kühüne varılarak okunursa da bir sinema filminin bir saate geçen bir sürede her şeyi anlatması zaten beklenemez. Mezkûr filmi bunların bir çıktısı olarak değerlendirmek evladır. Bu noktada sinemada bir arayışın sembolü olarak değerlendirilebilecek olan *Anka Kuşu*, yönetmenin diğer sinema filmlerinden farklı bir yerde konumlanır. Uçakan, geçmiş yıllardaki sinema filmlerinde iyiliğin, doğruluğun İslâmi temsilleri olan karakterler vardır ve bunlar genellikle kötü gidişatta olan karakterin karşısına konulur. Bu karakter aracılığıyla iyiliğe evirilen kötülük içinde çoğunlukla İslâmi referanslar barındırır. Ayrıca Uçakan sinemasında arayışta olan karakter, diğer karakterlere göre el üstünde tutulur. Çünkü arayışta olan kıymetlidir, ekranda daha çok görünmelidir. Bazı filmlerinde kötülük problemi, ahlak, modern dünyanın yaraları üzerine kafa yoran Uçakan, *Anka Kuşu*’nda bunun Ayhan ve Merve karakteri üzerinden yapar. Diğer filmlerinde olduğu

³⁴³ *Milli Gazete*, “Anka Kuşu Filminin Yönetmeni Mesut Uçakan: İmkânsızlık Yüzünden İyi Film Çekemiyoruz” (16 Aralık 2007), 12.

³⁴⁴ Mesut Uçakan ile görüşme. 01.07.2024

³⁴⁵ Bilal Yorulmaz, *Sinema ve Din Eğitimi* (İstanbul: Dem Yayınları, 2016), 177-178.

³⁴⁶ Inger Furseth-Pal Repstad, *Din Sosyolojine Giriş*, çev. İhsan Çapcıoğlu-Halil Aydınalp (Ankara: Birleşik Yayınları, 2011), 204-237.

örnek karakterde yıllardır şeyhinin yanından ayrılmayan Selman'ın arkadaşı Musa'dır. Musa, imam-hatipli'dir, ailesi tarafından İslâmi bir hassasiyetle yetiştirilmiştir. Bunun anlatımı aşıkârdır filmde. Fakat biz filmde Musa'nın nasıl bir yaşam serüveninden geçtiği detaylı bir şekilde görmeyiz. Oysaki Selman, bir arayışı temsil etse bile çocuk yaşta birinin kolayca kaldıramayacağı bir süreçten geçmiş, çocuk yaşta babasız kalmıştır. Bir anlamda yolunu kendisi çizmek zorundadır. Ez cümle, Musa'nın acı anlamında yaşamda payına neler düşmüştür bu görünmez kadrada.

Buna keza modern hayata uyum sağlamış, filmde çok da iyi lanse edilmeyen Ayhan ve Merve karakteri de Selman karakterinin tersi olarak verilir. Ayhan, Selman'ın modern hayatın akışına dâhil olunca feraha ereceğini düşünmektedir. Fakat onun bu tür yardım teşebbüsleri Selman tarafından bir iyilik olarak görülmez, aksine kötülüktür. Selman, o kadar kafa karışıklığı içinde imkânı olmasına rağmen, şehvet tuzağına düşmemesi eksik parçanın esasında bir kadın olmadığını içten içe bilmesiyle alakalıdır. Seküler bir âlem içinde yansıtılan Merve karakteri, Selman'ı tamamlamak için vardır. Merve, sevdiği tiyatro ile uğraşırken, evlenmiş ve sonrasında boşanmıştır. Hatta iyi bir oyuncu olmak adına kocasının kurduğu kötü bir oyunun içinde kendini uygun olmayan filmlerin içinde bulmuştur. Yönetmen, Selman'ı hakikate "erdirirken", Merve'nin uğradığı kötülükler üzerine kafa yormaz, onu sondaki bir tövbe sahnesiyle kurtarmaya çalışır. Tasavvuf düşüncesinde tövbenin yeri büyüktür. Hz. Peygamber, tövbeyi nedamet/pişmanlık şeklinde tarif etmiştir. Yani insan beşeriyetinin bir gereği olarak bir hata işler, bir daha hataya düşmemek üzere bu hatasından dönmek isterse uygun bir tövbe ile hiç günah işlememiş kabul edilir. Fakat elde tespih, dilde tövbe ve kalbi heva ve heves ile meşgulse, nefesi tövbe kapılarına ulaşamaz.³⁴⁷

Filmde dünyevilik³⁴⁸ ve uhrevilik üzerine kurulu bazı repliklerin zayıf olduğu çok sarihtir. Fakat Selman'ın filmini çekerken, öğretim üyesinin ve karısının ayrışmaları daha farklı kelimelerle anlatılabilirdi. Kaç yıl evli olduklarını bilinmeyen çiftin, bu kadar ayrı iki

³⁴⁷ Mahir İz, *Tasavvuf*, haz. M. Ertuğrul Düzdağ (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1997), 118.

³⁴⁸ Replikler genel olarak bir öğretim üyesinin dünya ve ahiret arasında neden dünyanın öncelendiği, hakiki/hakikat âlemine olan meylin neden az olduğu ya da görmezden gelindiği noktasına odaklanır. Burada karısının söylemi tamamen dünyevidir, ikisi de çatışma halindedir. Düşüncenin künhüne varılırsa, dünya hayatının geçici ve değersiz olduğu hakkında birçok âyet-i kerime gelmiştir. Bu konuda Hz. Peygamberden nakledilen birçok da hadis mevcuttur. Mezkûr hadislerin haricinde Hz. İsa'nın ve Hz. Musa'nın Allah tarafından aldıkları bazı vahiylerde dünya hayatı kötülenmiş, ilahlaştırılmaması yönünde insanlar peygamberler vasıtasıyla ikaz edilmiştir. İnsanların dünyaya yüz çevirmesi de cennet ehli için bir koşul olarak sunulmuştur. Çünkü insan gibi dünya da bir emanet yeridir, herkes dünyadan hiçbir şey götüremeden gidecektir. Bazı sufiler, dünyaya meftun olarak yaşamaktan sakınmayı nasihat etmiş ve bazıları da dünyayı şeytanın bir ticarethanesi olarak görmüştür. Çünkü dünya insanı süslü bir şekilde aldatır, kandırır ve boş emeller peşine düşürür. Kamil bir imana malik olan insan bu çukurlara düşmez ve geçici olan dünyaya bel bağlamaz. Ayrıca dünyaya âşık olanlar bir muratlarına erdiklerinde gurura kapılır, çalımlarından geçilmez, iyi yoldan çıkarak ahireti unuttur. Aklı fikri hep onunla meşgul olur. Bkz. İmam Gazâli, *Kalplerin Keşfi*, trc. Ali Kaya (İstanbul: Semerkand Yayınları, 2016), 214-247.

fikirdeyken nasıl bir araya gelebildikleri de ayrı bir soru işaretidir. Bu da filmin felsefi alt yapısının bir daha sorgulanması gerektiği gerçeğini bizlere sunar. Filmde, kötülük safi bir zarar olarak sunulmaz bazı sahnelerde. Örneğin, Ayhan'ın babası içki içen biridir fakat Selman'ın sinemacı olmasında büyük payı vardır ki Selman İstanbul'a geldiğinde bu evde kalır. Filmde, iyi ve kötü ayrımı bazı yerlerde sertken, bazı yerlerde daha mutedil verilir.

Anka Kuşu, çağın sâri hastalıklarının reçetesi olarak dergâhları işaret eder. *Takva* filmi, açık bir şekilde İsmail ağa cemaatinin tasviri ise de *Anka Kuşu*'nda dergâhın/tarikatın nasıl bir yapı içinde olduğu verilmez. Çünkü filmde herhangi bir zikir meclisi açıktan kadraja yansımaz, bir zikir yapıldığı sadece seyirciye hissettirilir. Bu noktada Selman'ın sancıları, felsefilik ve ilahilik kavramları arasında bir sorgulama şeklinde işlenir. Örneğin, tasavvufun özellikle üstünde durduğu “aşk” ve “sır” mefhumu, metaforik bir anlatımla kurgulanmıştır. Aslında bu anlatım, yönetmenin görüşleriyle örtüşen geleneklere de bir göndermedir. Köken olarak tarikat geleneğinin Osmanlı'dan günümüze uzun bir mazisi olduğu bilinmektedir. Tarihî seyir tetkik edildiğinde Selçuklular döneminde kuruluş safhasını yaşayan tarikatlar, Osmanlılar döneminde yaygınlaşma açısından altın devrini yaşamış, toplumların zihniyetlerine etki eden ve onları yönlendiren sufilerin eseriyle bu faaliyetler devam etmiştir. Bu dönemde tasavvuf düşüncesi dinî hayat kadar siyasî, askerî hayatla da iç içe olmuş, güzel sanatların hemen hepsi tekkeden beslenmiş ve desteklenmiştir.³⁴⁹

Filmde teknik, oyunculuk anlamında ciddi anlamda eksiklikler/yetersizlikler mevcuttur. Ama ne olursa olsun *Anka Kuşu*, bir yönetmenin içsel yolcuğu olması ve toplumsal bir karşılığı olması nazarından kıymetlidir. Cihan Aktaş'ın da işaret ettiği gibi, sadece bu film içinde değil, bütün Uçakan filmleri bir emeğin ürünüdür. Çünkü Uçakan, sinemasını kurumsal, ekonomik ve teorik desteğe malik olmadan var etmiştir. Bu konuda da en büyük handikapı, Müslüman sinemacı için ilkelerin henüz belirsiz görüldüğü başlangıç döneminin temsil kabiliyetine haiz isimlerden biri, belki de ilk olmasıydı.³⁵⁰ Bu noktadan bakıldığında Uçakan'ın yaşamı ile doğrudan bağ kurulacak film *Anka Kuşu*'ndan başkası değildir.

³⁴⁹ Mustafa Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar* (İstanbul: İletişim Yayınları, Tarihsiz), 22.

³⁵⁰ Cihan Aktaş, “Adaleti Dert Edinmiş Yönetmen”, *Mesut Uçakan / 40 Yıllık Sinema Serüveni*” ed. Dilek Karataş (İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, Tarihsiz), 59, 62.

SONUÇ

Bir insan düşünün ki yüreğindeki umutlarla yolu Anadolu taşrasından İstanbul gibi koca bir şehre düşsün. İşte yönetmen Mesut Uçakan'ın hikâyesi böyle başlar. Kırıkkale'de İmam-Hatip Okulu'ndan mezun olduktan İstanbul Üniversitesi'nde okurken, yolu Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübüyle kesişir. Burada belli görevler alır, Mesut Tümay müstear adıyla sinema yazıları yazar. Yönetmen Muzaffer Arslan'ın yanında sinemaya dair ilk tecrübelerini kazanır. 1977 yılına *Türk Sinemasında İdeoloji* adlı kitabı, İslâmcı muhitte ilk derli toplu çalışma olarak kabul görmüştür. 1975 yılında dokuz arkadaşın bir araya gelmesinden müteşekkil Akıncı Grup ile *Gençlik Köprüsü* filmini çekerler. Filmin yönetmeni Salih Diriklik, yönetmen yardımcısı Mesut Uçakan'dır. Bu tecrübelerden hareketle yönetmenliğini kendisinin yaptığı, *Lanet/İlenç* filmini ile sinema dünyasına tam tekmil, genç bir yönetmen olarak girer. Film, ilk olmanın bazı eksikliklerini barındırmakla beraber, hem eleştirilere maruz kalmış hem de bazı muhitler tarafından beğenilmiştir. 1995 yılına kadar birçok filme imza atan yönetmen konu olarak aile, adalet, başörtüsü problemi, fail-i meçhul cinayetleri merkeze almıştır. Çektiği bazı filmler sinema dünyasında çetin tartışmalara neden olmuştur.

Uçakan, sinemaya girmeden önce küçük yaşlarından itibaren şiir ve roman ile hemhâl olmuştur. Necip Fazıl'ın tesiri ile büyümüş, çok erken yaşlarda fikri sancılara düşmüştür. Sinemaya girdiği yıllarda da bu sancılar asla peşini bırakmamıştır. Yazın alanında kendini gösterdikten sonra 1 Nisan 1977 yılında sahibi olarak başına geçtiği *Mutlak Fikir Estetiği ve Sinema* dergisini çıkarmış, burası sinemacıların ve sinemaseverlerin mahfili hâline gelmiştir. Sinemayı, her dönem olmasa da toplum aynası olarak gören Uçakan, bazı sinema otoritelerinin (!) beğenisi yerine halka uzanan bir sinema anlayışını benimsemiştir. Anlaşılan bir sinema yapmaya gayret etmiştir. Türkiye'nin Batılılaşma serüvenini sakat/nakıs bulan yönetmen, film repliklerinde bunu çoğu zaman işlemiş, Müslüman Doğu insanıyla Batı insanın zıt iki karakter olduğunu savunmuştur. Sinemadaki estetik, fikir konularını da önemseyen yönetmen, estetik bir doğallık olmadığı sürece sinemanın teknik bir provadan öteye geçemeyeceğini dile getirmiştir. Ona göre sinema Allah'a götürücü olmalı ve her anlamda hesap verme şuuruyla yapılmalıdır. *Anka Kuşu* filminin de aynı şekilde doğrudan bir ilahi aşkı işaret etmesi yönetmenin dünyası ile örtüştüğü anlamına da gelmektedir. Çünkü Uçakan'ın, bütün ağır tenkitlere, ticari kayıplara, bayağılaşmalara karşı sinema anlayışından taviz vermemeye çalışması Türk sinema tarihi içinde bir duruş sergilemesi nazarından önemlidir.

Böyle bir duruşun tohumları da 1970’te *Birleşen Yollar* filmi atılmıştır. Bu sadece Yücel Çakmaklı için değil, onun halefleri için de cesaretli bir hamle idi. Başlarda Uçakan, mezkûr akıma ülfet etse de sonraları Çakmaklı’nın sinema anlayışındaki değişime paralel olarak bu akımdan türeyen hiçbir akımına intisap etmemiş, aksine akıma eleştirel bakmıştır. Kendi anlayışı içinde katı çizgilerle belirlediği sinemayı, estetik bir nazarla inşa etmiş, ekonomik alt yapısı kötü bir yönetmen olmasına rağmen bu duruşundan taviz vermemiştir. Uçakan, dişi ve tırnağı ile var ettiği sinemasına başta ekonomik olmak üzere bazı sorunlardan dolayı 1995 yılında çektiği *Ölümsüz Karanfiller* filmi ile ara vermiş, bu süre zarfında da reklam filmleri çekerek maişetini sağlamıştır. Bu dönem onun tabiriyle bir “iç kazanım” olmuş, küçüklüğünden beri anlamaya çalıştığı eşya ve hadiselerin sırrına erme çabası daha da yoğunlaşmıştır. Metafiziksel heyecan bir gölge gibi onun takip etmiştir âdeta.

Uçakan’ın fikri ikliminde sabitkadem durmaya çalışması kendinden menkul bir tabilerle hayatını hem abad etmiş, hem mahvetmiştir. Bunun da en büyük yansımasını sinemada görmüştür. Fakat bütün mağduriyetlere rağmen, mağrurlu bir duruş sergilemeye çalışan yönetmen, 2006 yılında *Anne Ya da Leyla* filmi ile sinema dünyasına kaldığı yerden devam etmeye çalışmıştır fakat film içindeki önemli hatalardan dolayı akamete uğramış, yönetmenini de borç batağında bırakmıştır. Uçakan’a göre kendisini militan bir İslâmcı gören insanlar, onu böyle minimal ve içinde büyük laflar barındırmayan bir film ile beklemiyordu. Bu da kalıplaşmış, şabloncu bir nazarın ürünüydü. Yönetmen, *Anne Ya da Leyla* ile sinemaya girmek yerine, esasında *Anka Kuşu* vardır aklında fakat yüksek bütçeden dolayı el altında olan *Anne Ya da Leyla* senaryosu devreye girmiştir.

Daha sonra yönetmen *Anka Kuşu*’nu çekmek için kolları sıvar. Film, yine kendisinin tabiri ile yılların birikimi olan “içsel” yolculuğudur. 2004’te çeşitli gazetelerdeki söyleşilerinde bu projesinden bahseden yönetmen, filmi kendi içinde arayışın bir mahsulü olarak görmüştür. Uçakan’ın diğer filmleri ile mukayese edildiğinde, arayışta olan özne tekrar merkeze alınmıştır. Çünkü ona göre yaratılış gayesini almaya çalışan insan diğer insanlara göre kıymetliydi. Bu hikâyeyi onun yaşantısının bire bir yansıması olmasa da izdüşümü olarak görmek mümkündür. Film, hülâsa edilecekse; arayışın hikâyesidir. Özellikle de çağımızın hastalıklı düzenine karşı küçük bir çare olarak ilahi aşkın peşinden koşan dergâhları/tarikatları işaret eder. Sinemanın da menşesinde çatışma olduğunu söyleyen yönetmen bazı zıtlıkları karakterler üzerinden inşa etmiştir. Bu minvalde Uçakan’ın sineması diğer arayışlarından farklı olarak tezini doğrudan ortaya koymuş, çaresini de beraberinde sunmuştur. *Anka Kuşu*, bu nazarla aynı yıllarda yapılan sinema filmlerinden ayrılır, ticari kaygılar güden bir piyasa filmi olma gayesi çok dışarıda tutularak bir hikâye şeklinde insanın

iç yolculuğuna doğrudan temas etmesi yönüyle değerli bir çalışmadır. Sorun üzerine yoğunlaşılrken, çözümü de işaret etmesi de aynı türdeki filmlerden farklı bir tavidir. *Anka Kuşu*, bazı açılardan “irşad” sinemasından izler taşıyor olsa da diyaloglara felsefik bir ton katma gayreti onu diğerlerinden ayrı bir yerde tutmaktadır. Bu da yönetmenin filmde düşünce perspektifini geniş tutmak istemesiyle ilişkili bir durumdur. Doğrudan İslâmi bir söylemi önceleyen filmlere göre yönetmenin Doğu-Batı ayrımı üzerine bir yapı oluşturmaları ve bunu belli argümanlarla eleştirerek kültürel bir tartışma açması da oldukça önemlidir.

Anka Kuşu, yönetmenin içinde biriken yüklerinin bir dışavurumudur aslında. Geçmişten gelen yaratılışa dair bazı soruların vücut bulmuş hâlidir bir nevi. Yönetmene göre modern çağın dertleri içinde insana bir mahreç olması hasebiyle dergâhların, tarikatların insanı özüne döndürme gibi bir gayesi vardır. Günümüzde bu yapılar sorgulanacak düzeyde bazı bozulmalara/kırılmalara uğramış olsa da Osmanlı Devleti’nin de temelinde tarikatın etkisi asla göz ardı edilemez. Bu noktada film, 2006 yılında çekilen ve yönetmenin tabiri ile modernleşme ile yüzleşme merkezine oturtulmayan çalışılan, *Takva* filminden çok farklı bir yerde durmaktadır. İsmailağa cemaatinin bir yansıması olan filmde tarikat ve benzeri yapılara çok da olumlu göndermeler yapılmamıştır. *Anka Kuşu*’nda işlenen “kurtuluş” teması, *Takva*’da bir “kayboluş” olarak belirmiştir. Yani Selman, tarikatın hakikate bir vesile olduğunu görürken, *Takva*’daki Muharrem karakteri tarikatın bozuk/aksak iç yüzüne bir ayna olarak lanse edilmiştir. *Anka Kuşu*, bir hakikat arayışı olarak *Matrix* filmi ile de kıyas edilmiştir. Fakat Uçakan, iki filmde bazı benzerlikler hissedilse de *Anka Kuşu*’nun verdiği netice itibariyle çok farklı bir mesaj verdiğini dile getirmiştir. Uçakan’ın filmdeki karakteri Selman’ın sarıh bir şekilde seyrü sülûktan geçtiği bellidir. Yönetmenin, tasavvufi olan rabıtası da bilinmektedir, hatta *Türk Sinemasında ideoloji* (1977) kitabında tasavvufu; “Allah duygusunun zirvesi” olarak yorumlamıştır. Filmin geneline bakıldığında yine tasavvuf düşüncesinin özellikle üstünde durduğu “ilahi aşk” ve “sır” mefhumlarının ön plana çıktığı görülecektir. *Anka Kuşu*’nun da tasavvufi bir motif olduğu zaten kaynaklarla sabittir. Filmde, şekli olarak müphem, yani hangi tarikatı temsil ettiği bilin(e)meyen bazı zikir sahnelerinin olması da tasavvufi işaretlerden biridir. Genel anlamda şeyh-mürit rabıtası içinde gelişen tasavvuf düşüncesi, Hacı Baba (şeyh) ve Selman (mürit) karakterleri ile verilmiştir. Bu noktadan bakarsak yönetmenin filmin senaryosunu yazarken, filmi tasavvufi bir zemine oturtma fikrinin olduğu sezilecektir. Çünkü Uçakan’a göre kâinat aşk ile yaratılmıştır. Bunun içindeki aşkı da sırrı da hakiki manada idrak etmek oldukça meşakkatli bir iştir. Yönetmenin buradaki tavrı gayet açıktır; ilahî aşka ulaşmak isteyen bir insan evvela bu işe içindeki putları yıkmaktan başlayacaktır. Fakat bunlardan kurtulmak o kadar da kolay değildir. Selman

karakteri üzerinden beyaz perdeye yansıtılan bu olgunlaşma evrelerinde bazı merhalelerden geçmenin esas olduğu dile getirilmiştir. Çünkü insan esas gayesine yine dünyada vasıl olacaktır. Bu anlamda insan bir mürşit müşahedesinde ilmek ilmek işlenerek kâmil bir insan profiline girecektir. Bu noktada meselenin bütününe görebilmek ve taşları yerine koyabilmek için insanın kendi mücadelesi de oldukça kayda değerdir. Bu noktada insanın içsel mücadelesine bir numune sunması açısından da *Anka Kuşu* filmi bir rehberdir, örnektir. Fakat yönetmenin başkarakteri kemale erdirirken, diğer karakterlerin uğradıkları kötülük hakkında kafa yormaması tenkit edilebilecek hususlar arasındadır. Bu noktadan bakıldığında başkarakteri sürekli olarak kollamaya çalışması daha anlaşılır bir hâl alacaktır.

Anka Kuşu, vizyona girdiği tarihte çok iyi bir izleyici kitlesine ulaşamamıştır. Aynı yılda çekilen bazı filmlere göre çok gerilerde kalmıştır. Bunun çeşitli sebepleri olabilir. Filmin teknik anlamdaki bazı eksiklikleri de göze çarpmaktadır. Fakat bütün eksiklerine rağmen, *Anka Kuşu*'nu yönetmenin bir iç yüzleşmesi/iç yolculuğu olması nazarından onun filmografisinin önemli filmlerinden saymak mümkündür. *Anka Kuşu* ve benzeri filmlere sinema tarihinde rastlamak mümkündür ama örnekleri çok değildir. Bu tür çalışmanın örnek olması ve hatta eksikleri olsa bile Türk sinema literatürüne ciddi katkılar sağlaması açısından önemlidir. Çünkü filmin az izlenmesi onun değerini azaltmayacaktır. Yönetmenin, teolojik söylemi öncesine rağmen, Türkiye'nin mazide sorunlarına belli dokundurmalar yapması, dünya ile insan düşüncelerinin arasında tarihî ve sosyolojik bir bağ kurma gayreti diğer örneklerine göre farklı bir çıkıştır. Çünkü insanın sorunlarını insanın doğduğu topraklardan ayrı düşünmek de doğru bir yaklaşım değildir. Bu noktada *Anka Kuşu*'nu sadece bir dini film gibi lanse etmek yanlış bir tespit olacaktır, filmin Türk sinema tarihinde nevişahsına münhasır bir konumu vardır. Film üzerine bütüncül bir okuma yapıldığında “hakikat” arayışına, yüzleşmeye ve insanın nefsi çukurlarına dair sarıh bir söylem geliştiren filmler azdır. Bu açıdan bakıldığında *Anka Kuşu*'nun bu tarz filmlere örnek olması ve belli mesafe kat etmesi Türk sineması için kayda değer bir hadisedir.

KAYNAKÇA

- Abdülkerim Kuşeyrî, *Kuşeyrî Risâlesi*, çev. Dilaver Selvi. İstanbul: Semerkand Yayınları, 2014.
- Ablak, Mustafa. *Türk Sinemasında Kimlik Arayışı Bağlamında Mili Sinema Hareketinin İncelenmesi*. İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2020.
- Aktaş, Cihan. “Adaleti Dert Edinmiş Yönetmen”, *Mesut Uçakan / 40 Yıllık Sinema Serüveni*” ed. Dilek Karataş. İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, Tarihsiz.
- Aliyev, Rovshan. *Sovyet Dönemi ve Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması: İdeolojik Bir Bakış*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007.
- Armes, Roy. *Sinema ve Gerçeklik*. çev. Zeynep Özen Barkot. İstanbul: Doruk Yayınları, 2011.
- Arslan, Hüseyin. *Milli Görüş Hareketi*. İstanbul: İlem Yayınları, 2021.
- Arslan, Savaş. *Türkiye’de Sinemanın Tarihi / Başlangıçtan Günümüze*. çev. Rifat Özçöllü. İstanbul: Kronik Yayınları, 2022.
- Assheuer, Thomas. *Yakın Plan Haneke*. çev. Nazlı Pakkan. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
- Aşkar, Mustafa. *Tasavvuf Tarihi Literatürü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Ata, Murat. “Sonsuz Karede Bir Ömür”, *Mesut Uçakan / 40 Yıllık Sinema Serüveni*” ed. Dilek Karataş. İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, Tarihsiz.
- Atak, Ümmühan. “Gemileri Yalnız Değilsiniz’le Yaktım”, *Gerçek Hayat*, 44 (2-8 Kasım 2007), 26-27.
- Aydın, Hakan. “Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya’da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910-1950)”, *Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 61-74.
- Aykol, Hüseyin. *Türkiye’de Siyasi Parti Kapatmanın Tarihi*. Ankara: İmge Yayınları, 2009.
- Bazin, André. *Sinema NedirŞener?*. çev. İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları, 2011.
- Belge, Murat. “Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. 1/260-264. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Berber, Naz Emel Koç. “Yalnızlıktan Sonsuzluğa Bir Sorunun Anatomisi”, *Mesut Uçakan / 40 Yıllık Sinema Serüveni*” ed. Dilek Karataş. İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, Tarihsiz.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

- Berger, John. *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. çev. Bülent Somay. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Bilgiç, Filiz. *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Boran, Tunç. “Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Taşrada Sinema Seyri: Çankırı Örneği”, *Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim ve Kuram Dergisi*, 41(Güz/2015), 257-276.
- Bozan, Salih. *Din ve Estetik İlişkisi Bağlamında Mesut Uçakan Sineması*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.
- Braidwood, Robert J. *Tarih Öncesi İnsanları*. çev. Bilgi Altınok. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2008.
- Brodbeck, Rabia, Christine. *Velâyet / Aşk Mesleği*, trc. Ömer Çolakoğlu. İstanbul: Sufi Kitap, 2013.
- Cebecioğlu, Ethem. *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Anka Yayınları, 2005.
- Cook, Pam. “İtalya ve Yeni Gerçekçilik”, çev. Hasan Ramazan Yılmaz, *İlem* (Yıllık), 4 (2009), 113-120.
- Coşkun, Esen E. *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: Phoenix Yayınları, 2017.
- Cronin, Paul (haz.). *Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri*. çev. Pelin Arda. İstanbul: Redingot Yayınları, 2018.
- Çakır, Süreyya. “Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış”, *SineFilozofi Dergisi*, 2019 (Özel Sayı), 437-452.
- Çakmak, İsmail. “Kırıkkale’de Sinemanın Seyri”, *Kırıkkale Kitabı / Tarih Toplum ve Siyaset*, ed. İbrahim Mazman-Mezher Yüksel. Ankara: Gece Yayınları, 2023.
- Çakmak, İsmail. (Söyleşen), Mesut Uçakan’ın Hayatı ve Sinema Serüveni Üzerine Söyleşi, *Kırıkkale Milli Eğitim Müdürlüğü Dergisi*, 3 (Mayıs, 2019), 56-59.
- Çakmak, İsmail. (Söyleşen). “Kırıkkaleli Yönetmen Mesut Uçakan’ın Gözünden Yeşilçam”, , *Cevval*, 6/2022 (Kasım-Aralık), 10-11.
- Çavdar, Tevfik. “Adalet Partisi”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. 8/2089-2101. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Çavdar, Tevfik. “Demokrat Parti”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. 8/2060-2075. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Dabaşı, Hamit. *İran Sineması*. çev. Barış Aladağ-Begüm Kovulmaz. İstanbul: Agora Yayınları, 2004.
- Diriklik, Salih. “Bir İnceleme Üzerine / Türk Sinemasında İdeoloji”, *İslâmî Düşünce*, 3 (Haziran, 1977), 58-61.

- Dorsay, Atilla. *Sinemamızın Umut Yılları / 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılâp Yayınları, 1989.
- Durkheim, Emile. *İntihar*, çev. Zühre İlkelen. İstanbul: Pozitif Yayınları, 2013.
- Ebu Hafs Şehabeddin Ömer Sühreverdî, *Gerçek Tasavvuf [Avârifü'l-Maarif]*, trc. Dilaver Selvi. İstanbul: Semerkand Yayınları, 2014.
- Ebû Nasr Serrâc Tûsî, *El-Lüma / İslâm Tasavvufu*, haz. Kâmil Yılmaz. İstanbul: Altınoluk Yayınları, 1996.
- Emirosmanoğlu, Ali Osman. “Elif Film Yolculuğunda Yücel Çakmaklı”, *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*, der. Abdurrahman Şen. 311-318. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010.
- Erdem, Sargon. “Anka”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 3/198-200. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1999.
- Eşrefoğlu Rumi, *Müzekkin Nüfus*, trc. Ali Arslan. İstanbul: Merve Yayınları, 2007.
- Filiz, Şahin. *İslam Felsefesinde Mistik Bilginin Yeri*. İstanbul: Say Yayınları, 2014.
- Gökmen, Salih. *Bugünkü Türk Sineması*. İstanbul: Fetih Yayınları, 1973.
- Gökyayla, Mehmet. *Sinema-Edebiyat İlişkilerinde Türk Modernleşmesi / Halit Refiğ-Kemal Tahir İlişkisi*. İstanbul: Mühür Yayınları, 2012.
- Gönen, Metin. “Sinema Neyi Anlatır”, *Sinema Neyi Anlatır*, der. Ayşen Oluk Ersümer. 181-205. İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2015.
- Grierson, John. “Belge Film Üstüne”, çev. Akşit Göktürk, *Türk Dili (Sinema Özel Sayısı)*, 196 (Ocak 1968), 343-347.
- Hökelekli, Hayati. *Din Psikolojisine Giriş*. İstanbul: Dem Yayınları, 2017.
- İbn Arabî, *Fütûhât-ı Mekkiyye / Aşk Risalesi*. trc. Ekrem Demirli. İstanbul: Litera Yayınları, 2015.
- İmam Gazâlî, *Kalplerin Keşfi*, trc. Ali Kaya. İstanbul: Semerkand Yayınları, 2016.
- İnci, Ş. Fuat. *Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı*. İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1996.
- İz, Mahir. *Tasavvuf*. haz. M. Ertuğrul Düzdağ. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1997.
- Jafarlı, Rovshan. *Sovyet Birliği Döneminde Egemen İdeolojinin Azerbaycan Sinemasına Yansıması (1920-1941)*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2004.
- Kara, Mustafa. *Tasavvuf ve Tarikatlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, Tarihsiz.
- Karaca Hüseyin (haz.). *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık: Mesut Uçakan*. İstanbul: Mavi Yayınları, 2009.

- Kayalı, Kurtuluş. *Metin Erkan Sinemasını Okumayı Denemek*. Ankara: Dost Yayınları, 2004.
- Kayıklık, Hasan. *Tasavvuf Psikolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2011.
- Kelabazi. *Ta'arruf / Doğu Devrinde Tasavvuf*, haz. Süleyman Uludağ. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
- Kısakürek, Necip Fazıl. *İdeolocya Örgüsü*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2017.
- Köçer, Suat. "Vazgeçmeyen Adam; Mesut Uçakan", *Mesut Uçakan / 40 Yıllık Sinema Serüveni*" ed. Dilek Karataş. İstanbul: Esenler Belediyesi, Tarihsiz.
- Kurtuluş Kayalı, "Bir Sanatçı, Entelektüel ve İnsan Olarak Metin Erksan", *Sinema ve Sosyoloji*, ed. Mehmet Emin Balcı. 131-167. İstanbul: Alfa Yayınları, 2020.
- Kutlar, Onat. *Sinema... Sinema / Yazılar-Konuşmalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Maktav, Hilmi. "Sinema Ya da İlâhi Aşk", *Sinecine*, 1/2 (Güz, 2010), 31-55.
- Mardin, Şerif. "Batıcılık", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. 1/245-250. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Maslow, Abraham. *İnsan Olmanın Psikolojisi*. İstanbul: Kuraldışı Yayınları, 2021.
- Milli Sinema / Açık Oturum*. İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları, 1973.
- Nancy, Jean-Luc. *Filmin Apaçıklığı / Abbas Kiyarüstemi*. çev. Tacettin Ertuğrul. İstanbul: Küre Yayınları, 2013.
- Nuyan, Elif. *Sinema Felsefesine Giriş*. İstanbul: Sentez Yayınları, 2016.
- Onaran, Alim Şerif-Vardar, Bülent. *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*. Beta Yayınları: İstanbul, 2015.
- Ögke, Ahmet. "Tasavvuf Düşüncesinde Sır Kavramı ve Marmaravî'nin Keşfü'l-Esrâr İsimli Risâlesi", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3 (2000), 225-262.
- Önal, Mehmet. "Edebiyat, İletişim ve Sinema", *Edebiyat ve Sinema*. haz. Fatih Sakallı. 11-43. İstanbul: Hat Yayınları, 2011.
- Özgüç, Agâh. *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü (1914-2014)*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014.
- Özön, Nijat. "Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış", *Türk Dili (Sinema Özel Sayısı)*, 196 (Ocak 1968), 267-287.
- Özuyar, Ali. *Gazi'nin Sineması*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Rank, Otto. *Hakikat ve Gerçeklik*, çev. Şirin Etik. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2018.
- Refiğ, Halit. *Sinemada Ulusal Tavır / Halit Refiğ Kitabı*. söyleşi: Şengün Kılıç Hristidi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2007.
- Refiğ, Halit. *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.

- Sarıbay, Ali Yaşar. *Türkiye’de Modernleşme / Din ve Parti Politikası -MSP Örnek Olayı-*. İstanbul: Alan Yayınları, 1985.
- Savaş, Hakan. “Sinema İnsanı Anlatır”, *Sinema Neyi Anlatır*, der. Ayşen Oluk Ersümer. 21-37. İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2015.
- Sâveci, Mehdi Muzaffer. *Abbas Kiyarüstemi ile Söyleşiler*. çev. Mehmet Akif Koç. İstanbul: Alfa Yayınları, 2023.
- Schaya, Leo. *Sûfi Tevhid Öğretisi*, çev. Mahmut Kanık. İstanbul: İnsan Yayınları, 2017.
- Schimmel, Annemarie. *Tasavvufun Boyutları*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
- Selvi, Dilaver. *Kaynaklarıyla Tasavvuf*. İstanbul: Semerkand Yayınları, 2014.
- Serdar, Meryem. *Türkiye’de İslami Sinema Akımında Kimlik Arayışı (1989-1994)*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2017.
- Sert, Soner. *Film Çekmek / Yönetmenler İlk Filmlerini Anlatıyor*. İstanbul: H2O Yayınları, 2018.
- Sica, Vittorio De. “Sinema Üzerine...”, çev. Nijat Özön, *Türk Dili* (Sinema Özel Sayısı), 196 (Ocak 1968), 456-459.
- Solak, Fahri. (Röportaj). “Mesut Uçakan ile Röportaj”, Röportajı yapan: *Pencere*, 2 (Şubat, Mart-1988), 30-31.
- Tarkovski, Andrey. *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Mazlum Beyhan. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2017.
- Terzioğlu, Fidan. *İnsanı İnsan Yapan Nedir? / Yapay Zekâ Filmlerine Tasavvuf Gözüyle Bakmak*. İstanbul: Metis Yayınları, 2023.
- Tezcan, Gülcan. “Reis Bey’in Merhameti ve Adaletin Tecellisi”, *Mesut Uçakan / 40 Yıllık Sinema Serüveni*” ed. Dilek Karataş. İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, Tarihsiz.
- Truffaut, François. “Yeni Dalga Üzerine”, der. Salâh Birsell, *Türk Dili* (Sinema Özel Sayısı), 196 (Ocak 1968), 481-484.
- Tunalı, Berk. *27 Mayıs 1960 ve Toplumsal Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması: Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Türkali, Vedat. *Bu Gemi Nereye / Yazılar, Konuşmalar, Soruşturmalar*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1985.
- Türkmen, Hamza. “Salih Diriklik ve Çıkılması Gereken Merdivenler”, *Temmuz*, 55 (Haziran, 2021), 37-42.
- Uçakan, Mesut. “İsmiyle Müsemma Bir Güzel Adam: Salih Diriklik”, *Temmuz*, 55 (Haziran, 2021), 30-33.

- Uçakan, Mesut. “Mesut Uçakan’la Sinema ve Şiir Üzerine” Söyleşi: Ömer Çakkal, *Ay Vakti*, 48 (Eylül, 2004), 12-13.
- Uçakan, Mesut. “Mesut Uçakan’la Söyleşi”, Söyleşi: Ömer Çakkal, *Sonsuzkare*, 6 (Eylül, 2004), 8-9.
- Uçakan, Mesut. “Sinemada Daha Girişken Olmalıyız”, söyleşi: S. Türksoy, *Sur*, 154 (Ocak, 1989), 42-45.
- Uçakan, Mesut. “Yerlilik Arayışındaki Sinemamızın Fotoğrafı”, *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*, der. Abdurrahman Şen. 131-149. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010.
- Uçakan, Mesut. *Mesut Uçakan’la Sinema Söyleşileri*. Söyleşi: Necip Tosun. İstanbul: Nehir Yayınları, 1992.
- Uçakan, Mesut. *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Sepya Yayınları, 2010.
- Uludağ, Süleyman. “Keşf”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 25/315-317. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2022.
- Uyar, Muhammet. “Mesut Uçakan Sinemasının Kırılma Noktası: Ölümsüz Karanfiller”, *Mesut Uçakan / 40 Yıllık Sinema Serüveni* ed. Dilek Karataş (İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları, Tarihsiz).
- Ünal, Ümit. “Sinemanın Dili”, *Sinema Neyi Anlatır*, der. Ayşen Oluk Ersümer. 11-18. İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2015.
- Vincenti, Giorgio. *Sinemanın Yüzyılı*. çev. Engin Ayça. İstanbul: Evrensel Yayınları, 2008.
- Wiegand, Chris. *Fransız Yeni Dalga Sineması*. çev. Serdar Güneri. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2011.
- Yaylagül Levent. “2000’ler Türkiye’sinde Sinema ve Din: Takva Filmi Örneği”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (Bahar, 2012), 42-65.
- Yazıcıoğlu Ahmet Bîcan, Envârü’l –Âşıkîn [Hak Âşıklarının Nurları], sad. Yakup Sevimli İstanbul: Semerkand Yayınları, 2015.
- “Yeni Amerikan Sineması Topluluğu/Bildiri”, çev. NijatÖzön, *Türk Dili* (Sinema Özel Sayısı), 196 (Ocak 1968), 492-494.
- Yılmaz, Ertan. “Sinema ve İdeoloji Üzerine”, *Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1*, der. Burak Bakır ve diğ. İstanbul: Nirengi Kitap, 2008.
- Yorgancılar Serkan. “Sinema ve Kimlik İnşası: Milli Sinema Örneği” *Turkish Studies Social Sciences*, 14/6 (2019), 3591-3604.
- Yorulmaz Bilal. *Popüler Filmlerde Din*. İstanbul: İstanbul Tasarım Yayınları, 2016.
- Yorulmaz, Bilal. *Sinema ve Din Eğitimi*. İstanbul: Dem Yayınları, 2016.

- Yüce, Tuncay. “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”, *Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1/2 (2005), 67-47.
- Yüksel, Enver Kubilay. *Türkiye’de Muhafazakârlık ve Muhafazakâr Bir Parti Olarak Adalet Partisi*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2004.
- Zengin, Ertuğrul. *Akıncılar Hareketi / 1970’lerde İslâmcı Gençliğin Oluşumu ve Eylem*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2021.
- Zengin, Ferhat. *Türk Sinemasında Dijital Dönüşüm*. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2017.



EK 1: YÖNETMEN MESUT UÇAKAN İLE GÖRÜŞME (İSTANBUL, 01.07.2024)

- 1- Söyleşileriniz müdekkik bir gözle okunduğunda hakikati arayan, sinemasını bir tebliği vasıtası gören ve Müslümanca bir sinema yapma gayretinde olan bir yönetmensiniz. Ruhunuzdaki sancıların mazisi de eski. Muhtemelen bu sancılarınız elân devam ediyor. *Anka Kuşu*, bu sancıların olgunlaşmış bir meyvesi mi, film yaşamınızda neye tekabül ediyor?

Uçakan: *Anka Kuşu*, filmografimde önemli yer tutanlardan. Ruh dünyamı dışa vurmada cesur bir deneme. Öteden beri içimi kavuran metafizik bir arayışın, bir sancının dışa vurumu. Neyin arayışı bu? Hakikatin!.. Neyin hakikati? Eşya ve hadiselerin... Eşya ve hadiseler ne? İçinde bulunduğumuz evren ve hayat... Nedir evren ve hayat, gerçek mi, sanal mı, var mıyız, yok muyuz, varlık ne, yokluk ne? Ben kimim, sen kimsin, o kim? Bir Allah dostu diyor ki “Ben bir noktayım. Hem vardayım, hem yoktayım!” Ne demek şimdi bu? “Neye yana bakarsan Allah’ın vechini görürsün! Bakara:115” ayeti neyi anlatır? Hatırlarsınız, görmediğime inanmam diyen bilim vardı önceleri. Şimdi görünenin gerçekte görünmediğini, bunun bir yanılsama olduğunu söylüyor bilim... Ve daha neler neler... Sancı dediğim işte bu. Yani gerçeği aramanın kavurucu ateşi. Orta öğretim dönemlerimde özellikle Üstad Necip Fazıl Kısakürek’in eserleriyle düştü yüreğimize bu ateş. Öyle bir ateş ki, bir düştü mü de kolay kolay bırakmıyor meret. Pişirene kadar halden hale sokuyor yüreği. Pişersin de piştim diyemezsin. Sonsuzluğa doğru bir yürüyüştür bu. Zaman zaman yan yollara saparsın ama yine anayola çıkar ve ateş doğru yürürsün. Ateş dersem nar ateşi değil elbet, nur ateşi. Allah Azze ve Celle nur üstüne nurdur. Anka Kuşu, işte bu ateşin içimde harlandığı bir anın fotoğrafı.

- 2- *Anka Kuşu*’ndan önce 2006’da çekilen *Takva* filmi hakkında “kalleşçe bir film” diye bir yorumunuz var. Özer Kızıltan bir söyleşide filmin bütünün moderniteyle bir hesaplaşma olduğunu söylüyor. Üstelik Önder Çakar, senaryoyu babasında hareketle ortaya çıkarmış, yani gerçek bir hadise de var ortada. Film, 350 bin gişe yaptı. Filmde tarikatlara da açık bir tenkit var. Sizce *Takva*’da ne gibi bir mesajın peşine düşülmüş, ne söylenmek istenmiş?

Uçakan: Takva, en kaba şekliyle, toplum için kurtarıcı iksire sahip tarikat müessesini, dervişliğin gerçek ruhundan uzak, seküler bir bakışla salt istismar edenleri baz alarak anlatan ve arka planda zımnen tarikatların çürümüş müesseseler olduğuna vurgu yapan bir film. Bu bakış, çarpık batıcı kafayla örtüştüğü için bol bol övüldü, çeşitli ödüller aldı. İlgi görmesi de biraz buna bağlı. Haksızlık etmeyelim; yetkin bir anlatım biçimi vardı. Ama ne fayda; niyeti bozuk ve bana göre hain bir film. Varlık sebebi ilk etapta güzel ahlâkı ikame etmek olan tarikat dünyasını samimi şekilde anlatan bir yönetmenin filmi değil. Böyle hassas bir konuyu anlatırken işin içine bir sevişme sahnesi koyması bile niyetinin nerede durduğunu anlamak adına önemli. Derdi gerçekte takva değil. Nitekim, filmin yönetmeni Özer Kızıltan'ın da ateist bir yönetmen olduğu biliniyor. Keramet bakıştadır. Nihayetinde Enel hak noktasına doğru yürüyen dervişlerin dünyasını ateist bir bakışla anlatmak ne menem bir halt yemektir, bunu okuyuculara bırakıyorum.

- 3- **Sizin yirmili yaşlarda yazdığınız *Türk Sinemasında İdeoloji* (1977) isimli bir kitabınız var. Kitabın altmış yedinci sayfasında “tasavvuf, Allah duygusunun zirvesidir” diyorsunuz. *Anka Kuşu*’nda da dergâhların kurtarıcılığı üzerine söyleminiz de bu görüşle müsavî. Hatta filmin başkahramanı Selman, babasının müdavimi olduğu dergâhtan uzaklaştıkça büyük bir çıkmaza düşünüyor, sonunda çareyi yine bu dergâhta buluyor, “öz”üne dönüyor. Bütün bunlardan hareketle günümüzdeki tarikatların, dergâhların böyle bir kurtarıcılığı var mı sizce, fikriniz nedir bu konuda?**

Uçakan: Osmanlı’yı kuran dergâhlar olmuştur. Dergâh kültürü ve disiplini, Semerkant, Buhara, Endülüs, Selçuklu, Osmanlı... Hemen hemen bütün İslâm medeniyet havzalarında temel bir yapılanmadır, bir inşa ve ihya hareketidir. Dergâhlar kurtarıcı iksirin kaynağıdır. Geçmişte böyle olduğunu pek çok tarihi eserde okuruz. Ne var ki aynı ruh ikliminin günümüz dergâhlarında lâıykı ile yaşatıldığını söylemek o kadar kolay değil. Maalesef istismarcılar, sahtekârlar, cahiller, nefsanî takılanlar, sıratı müstakimden sapmış olanlar, emperyal güçlerin maşası olanlar yüzünden hâlâ bu milletin hayat damarlarından biri olan dergâhların çoğunlukla yozluğa doğru sürüklendiği görüyoruz. Elbette sözünü ettiğimiz ruh iklimini yaşatmaya çalışan samimi ve iyi niyetli dergâhlar da var. Ama yurt içindeki ve yurt dışındaki İslâmafobi, özellikle FETÖ gibi istismarcılar ve medyanın çarpıtmaları dergâhların kurtarıcı

yüzlerini görmemizi engelliyor. Haliyle bu müesseseler laik seküler çevrelerin gözünde öcü haline getiriliyor.

- 4- *Anka Kuşu* filminin alt başlığı “Bana Sırrını Aç” şeklinde. Selman, bir sahnede cami kenarında “Bana Sırrını Aç” diye haykırıyor. Bu haykırış içindeki haykırışın dışarıya aksetmesi olarak yorumlanabilir. Sır, tasavvufta da çok anlatılan bir mevzu, hatta ikincisi de aşk. Ben bunu “aşkın sırrına ermek” diye yorumlarım hep. Söyleşilerinizde okuduğum kadarıyla sizin de sonsuza vasıl olma gibi bir derdiniz var. Bu bağlamda sizin tasavvufta aşk ve sır mefhumlarına olan nazarınızı merak ediyorum, filmle bağlantılı olarak söylersek, bu mefhumların sizde karşılığı tam olarak nedir?

Uçakan: Bu mefhumların tam karşılığı olarak kısaca fenâfillah’ı zikretmek yeter. Daha başka izahlar yapmak mümkün. Ama işin nirengi noktası şu: Bu derin bir konu. Bu derinliği inebilmek için hem bilgi düzeyinde, hem hal planında çok donanımlı olmak, tasavvuf literatürünü iyi bilmek gerekiyor. Soyut bir âlemden söz ediyoruz. Görünenin ve görünmeyenin ilminden, varlık ve yokluktan, şeriattan ve marifetten... Geçmişte bu alanda sayısız eserler verilmiş; kütüphaneler dolusu şiirler, romanlar, felsefi ve dinî kitaplar yazılmış. Bunlara samimi olarak biraz dalmak benim aşk ve sırra bakışımı anlamada doğru bir tercih olabilir. Kâinat aşk üzere yaratılmıştır. “Aşk gelecek cümle eksikler biter!” diyor Yunus. Maşukuna kavuşunca da “Ballar balını buldum, kovanım yağma olsun!” deyip çıkıyor. Ya da Abdülkadir Geylanî’ninGavsîyye’sinde geçen bir cümle ile karşılık vereyim size: “Aşk benim, âşık benim, mâşukbenim!”Aşk, bal dolu kavanozu dıştan yalayanlara anlatmak zor vesselâm.

- 5- *Anka Kuşu*’na, Türk Matrix şeklinde yakıştırmalar yapıldı. Sizin tavrınız net bu konuda, arayışları ve vardıkları yer anlamında iki farklı film diyorsunuz. Ama yakın zamanda Fidan Terzioğlu’nun *İnsanı İnsan Yapan Nedir ? / Yapay Zekâ Filmlerine Tasavvuf Gözüyle Bakmak* kitabında Matrix filminde tasavvufi öğelerin olduğuna dair bazı tespitleri var, sizce de Matrix filmiyle tasavvuf arasında bir rabıta kurulabilir mi?

Uçakan: *Matrix*, biraz Hristiyan mistisizminden, biraz Tasavvuftan ama çok daha fazla Yahudilerin Kabala öğretisinden ve kuantum fiziğinin madde üzerinde keşfettiği sırlardan hareketle kotarılmış, içine absürt karate sosu katılmış, fantastik bir çalışma. Ve elbette popülist sinema olarak çok başarılı. Bu minvalde bütünüyle değil ama çizgilerde kısmen tasavvuf öğretileri ile de örtüşen yanları var ve bu doğal. Bir sanal âlem içinde olduğumuz, varlığımızın bir düşünceden ibaret, hayatın bir imtihan olduğu ve karşımıza hep beyaz hap mı, kırmızı hap mı tercihi çıkaracağı, sırra ulaşan herkesin (insan-ı kâmil, üstün insan) ilahî bir güce ulaşabileceği gibi gibi... Ama tasavvufa giriş için olmazsa olmaz bir şart vardır: O da Müslüman olmak... Çünkü bütün kelime ve kavramları ona anlam kazanır ve bütün renkler ona göre değişir. O da bu filmde yok.

- 6- **Anka Kuşu**, içinde bazı nakışlıklar olmasına rağmen mesajını veren bir film. Belki nakışlıklar, birçok parçayı birleştirmenin sıkıntısıdır. Ama bazı şeyler çok dikkat çekiyor. Mesela, filmde karartmaları çok fazla kullanmışsınız, bu insanı belli süreden yoruyor, sahnelerin kısa tutulup, karartmayla diğer sahneye geçilmesinde yönetmen olarak muradınız neydi, kurgusal olarak bir taktik mi bu karartmalar?

Uçakan: Ağır bir konuyu işliyoruz. Geçişlerin de ağır olması gerekiyor diyebilirim ama genelde popülist bir dil kullanmamaya özen göstermekten kaynaklanıyor demek daha doğru.

- 7- Filmde iki afiş göze çarpıyor, Selman'ın odasında asılan *Sayın Başkan* filminin afişi, diğeri ise *Yeşil Işık* filminin afişi. Bu afişlerin tesadüfî olmadığını düşünüyorum, bu afişlerle ne gibi bir mesaj vermek istediniz?

Uçakan: Sanırım özel bir anlamı yoktu. O an sanat grubunun öylesine bulup getirdiği malzemelerdi. Malum, film bir yönetmenin dünyasını anlatıyor.

ÖZET

Sinema 1985 yılındaki Lumière kardeşlerin Paris’te yaptıkları ilk gösteri ile tarihlenir. Osmanlı Devleti’nde ilk defa Yıldız Sarayı’nda bir gösterimin yapıldığını bilinmektedir. Sinemanın serüveni, başlarda merkezde, ikinci meşrutiyetten sonra da taşraya kadar uzanmıştır. Cumhuriyet döneminde Türk Sinemasının başında, tiyatro kökenli olan Muhsin Ertuğrul vardır. 1950’den sonra Demokrat Parti ile yol yapma faaliyetleri hız kazanınca sinema uzak yerlere kadar gitme imkânı bulmuştur. Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de birçok sinema akımı görülmüştür. Toplumsal gerçekçilik, devrimci sinema, ulusal sinema ve milli sinema gibi akımlar bunların başlıcalarıdır. 1960’larda Yücel Çakmaklı ile ortaya atılan Mili Sinema, 1970’de çekilen *Birleşen Yollar* filmi ile somutlaşır. 1972’de kurulan MTBB Sinema Kulübü de amatör bir ruh ile güzel çalışmalar ortaya koymuştur. Mesut Uçakan da bu kulüpten yetişmiş, günümüze kadar ısrarlı fikirleri ile sinema dünyasında tartışılır eserler ortaya koymuştur. 2007’de yılında çektiği *Anka Kuşu / Bana Sırrını Aç*, diğer filmlerinden ayrı bir yerde durmaktadır. Benim içsel yolculuğum dediği film, taşradan şehre yönetmen olmak için gelen bir gencin yaşadığı dönüşüm üzerine yoğunlaşmıştır. Yönetmenin bu dönüşümü, yaşadıklarını anlamlandırması hayli zaman alacak ama sonunda doğru yola vasıl olacaktır. Bir anlamda kendine yabancılaşan genç, “öz”ünü yine kendi topraklarında bulacaktır. Filmde tasavvufi öğeler bolca kullanılmıştır. İçsel dönüşümün bir dergâh ve onun başındaki şeyh ile rabıtalması da filmin bize sunduğu kurtuluş reçetesidir. *Anka Kuşu*, Bir içsel dönüşümü anlatması açısından Türk sinema tarihinin ender filmlerindendir. Film; bazı noktaları itibariyle 1999’da vizyona giren Matrix ile kıyaslanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mesut Uçakan, Anka Kuşu, Sufizm, Milli Sinema

SUMMARY

Cinema dates back to the first screening by the Lumière brothers in Paris in 1895. It is known that the first screening in the Ottoman Empire took place at Yıldız Palace. The journey of cinema, which initially began in the center, extended to the provinces after the Second Constitutional Era. In the early years of the Republic, Turkish cinema was led by Muhsin Ertuğrul, who had a background in theater. After 1950, with the Democratic Party's increased road construction activities, cinema found the opportunity to reach remote areas. Various cinema movements have emerged in Turkey, just as in all around the world. The main movements include Social Realism, Revolutionary Cinema, National Cinema, and Milli Cinema. Milli Cinema, introduced by Yücel Çakmaklı in the 1960s, was concretized with the 1970 film “BirleşenYollar.” The MTBB Cinema Club, founded in 1972, also produced remarkable works with an amateur spirit. Mesut Uçakan, who emerged from this club, has produced controversial works in the cinema world with his persistent ideas up to the present day. His 2007 film “*Anka Kuşu / Bana SırrınıAç*” stands apart from his other films. The film, which he refers to as his “inner journey” focuses on the transformation of a young man who comes to the city from the countryside to become a director. This transformation and the director's understanding of his experiences will take a considerable amount of time, but he will eventually reach the right path. In a sense, the young man, who becomes alienated from himself, will rediscover his “esence” in his own land. Sufi elements are used abundantly in the film. The association of internal transformation with a dervish lodge and its sheikh is the recipe for salvation the film offers us. “Anka Kuşu” is one of the rare films in the history of Turkish cinema telling the story of an inner transformation. In some respects, the film has been compared to “The Matrix” which was released in 1999.

Keywords: Mesut Uçakan, Anka Kuşu, Sufism, National Cinema

